

4'33" 33''

REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 750765

Propietario: Instituto Universitario Nacional del Arte – IUNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras – DAMus

Directora: Mgtr. Diana Zuik

ISSN 1852 – 429X

Dirección de Investigación del DAMus

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Mail: revista433@gmail.com

Editorial

4'33" es la publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales "Carmen García Muñoz" creada como espacio de divulgación de artículos de reflexión, estudios analíticos e informes de investigación cuyas temáticas se desarrollan en el campo de las artes musicales.

El objetivo de esta propuesta editorial es la construcción de una red de intercambio y actualización de enfoques y planteos técnicos, pedagógicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

Sumaremos al cuerpo de escritos académicos, reseñas de grabaciones en soporte CD y DVD y novedades bibliográficas. Esperamos que la lectura de 4'33" resulte de interés para la comunidad docente-investigadora y artístico-musical.

Lic. Julio García Cánepa

AÑO VI - N° 3 Diciembre 2014

ÍNDICE

Editorial	pág. 1
Índice	pág. 2
Artículo nº 1: <i>Una experiencia de problematización del azar.El GEIM: Grupo de Experimentación e Improvisación Musical del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.</i> Gabriel Pérsico.....	pág. 3
Artículo nº 2: <i>Las grafías de interpretación abierta y su función en la creación musical</i> Teodoro Cromberg.....	pág. 54
Tesina Nº 1: Elementos de la estética schumanniana Victoria Gandini.....	pág. 62
Recomendados	pág. 76

Artículo nº 1:

Una experiencia de problematización del azar.

El GEIM: Grupo de Experimentación e Improvisación Musical del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

Licenciado Gabriel Pérsico

Palabras clave:

Música contemporánea, improvisación, composición, vanguardia.

Resumen:

Breve reseña de la historia del GEIM. Reflexión sobre la improvisación concebida como composición en tiempo real a partir de la experiencia del GEIM. Confrontación con otras experiencias y grupos similares y con la estética de la vanguardia. Comparación con algunos aspectos del expresionismo abstracto en la obra de Jackson Pollock.

Keywords:

Contemporary music, improvisation, composition, vanguard.

Abstract:

Short account of the GEIM's history. Consideration on improvisation as real time composition based on the GEIM's experience. Comparison of different experiences and other improvisation's groups and with aesthetic of vanguard. Resemblance with some features of the abstract expressionism in Jackson Pollock's work.

1) Introducción:

Aparentemente, resulta paradójico reflexionar sobre un tema, como la improvisación en música, cuya esencia proviene de lo no reflexivo. Se suele sostener también que, considerando lo efímero por definición de la práctica improvisatoria, la crítica sobre sus productos (grabaciones, sesiones, conciertos, guiones gráficos, etc.) erra el objeto de estudio, ya que la fijación de sus sonidos congelaría la apertura del evento en una pseudo-obra, estudiada con herramientas de análisis no adecuadas, o propias para otros objetos. ¿Qué decir entonces sobre una reflexión realizada casi treinta años después de que los eventos tuvieran lugar, como en el caso del presente estudio?

Esta dificultad en abordar la improvisación como objeto de estudio fue señalada también por compositores e intérpretes ligados a la actividad como Vinko Globokar, quien además considera que toda registro del momento efímero de la producción implica una desnaturalización de su esencia:

“Querer hacer una investigación sobre el fenómeno de la improvisación parece, sin embargo, difícil a primera vista, ya que sabemos que la esencia misma de la acción improvisada es lo imprevisto, que ella elude toda fijación. Es renovándose constantemente como vive. Repetir la misma improvisación, y por lo tanto fijarla, nos hace concluir que en la repetición esta música deja de ser improvisación. Podemos decir también que una vez fija en un disco, por ejemplo, pierde su carácter original, y se convierte simplemente en una música ‘compuesta’, aún cuando en el momento de su creación realmente no lo haya sido. La improvisación es por lo tanto una aparición efímera, siempre diferente, inasible, ella no existe antes del acto en sí, y después de él tampoco.” (Globokar 1982: 10)

La improvisación concebida como hecho efímero imposible de ser pautado o registrado se relaciona justamente con la apertura extrema del concepto de obra y con la disolución del rol del compositor. En efecto, una corriente importante del pensamiento estético, como el que por ejemplo desarrolla el filósofo Nelson Goodman, considera que la obra musical, desde un punto de vista ontológico, se sustenta en un sistema notacional (partitura) que genera clases de subordinación (las diferentes “versiones”) que permiten reconocer la identidad de la misma. (Goodman: 2010). El valor estético radica fuertemente entonces en las estructuras sonoras, en las “ideas” del compositor cuyas diferentes instanciaciones sólo pueden reflejar imperfectamente, incorporando una cierta cantidad de “ruido” semántico, un desvío en principio no deseado.¹

Sin embargo, diferentes grados de desvío, en tiempo real o no, son relevantes para muchos tipos de música, inclusive en la música occidental con sustento escrito. Es posible señalar que, hasta en la más prescriptiva música serial, podemos hallar en el momento de la ejecución un cierto apartamiento de lo fijado en la partitura; estos desvíos, si bien no deseados, pueden eventualmente coadyuvar a la comprensión de la misma. Incluso hasta la música electroacústica ha desarrollado también criterios de “puesta en escena” en los cuales la decisión eventual del compositor y/o técnico sobre los controles electrónicos del sonido en el momento de la emisión de la obra puede ser tenida en cuenta como un grado de interpretación, si bien fortuito o variable, semejante de algún modo al accionar de un ejecutante.

El fenómeno musical, a pesar de lo sostenido por diversas posturas estéticas de cuño idealista más extremo, ha incluido siempre la apertura a fenómenos casuales y fortuitos, de la mano de la interpretación. El carácter evanescente y temporal de la instanciación de cualquier estructura

musical genera una dialéctica entre obra y ejecución, compositor e intérprete, que adquiere diferente entidad según el período histórico, el género, la función estética y otras variables consideradas.

Es entonces en el marco de esta tensión entre compositor e intérprete, entre estructura prefijada y contingencia, en donde debe ser estudiado el valor de lo fortuito en música. Se podría aventurar, entonces, que interpretación y composición configuran aspectos complementarios de un mismo fenómeno, con diferencias de grado. Es aquí donde la noción de improvisación se amplía y se revaloriza como objeto estético, ya sea acercándose a procesos compositivos o por el contrario inclinándose más fuertemente hacia lo azaroso.

Las estrategias de análisis entonces deberán considerar estas variables que problematizarán la acción de los intérpretes y sus relaciones mutuas; la relación entre el producto (si se ha registrado de alguna manera, se ha presenciado o participado en su configuración) y los contenidos cognitivos y culturales previos de los participantes, de los grupos involucrados, de los receptores; la ponderación de las responsabilidades creativas; el grado de desvío o conservación con respecto a las pautas propias del género, estilo, etc. En su trabajo sobre el GEIM, Juan Francisco Bazán aborda este problema, sugiriendo criterios metodológicos para poder estudiar la producción del ensamble:

“Esto nos conduce, por una parte, a realizar un tipo de análisis más cercano al de un orden musicológico ligado a la oralidad, al descubrimiento descriptivo, a la transcripción y a la desgrabación y, por otra, al estudio de la interacción, la comunicación y concertación de los miembros que conforman un determinado ensamble, así como al estudio de sus relaciones de complementariedad y liderazgo ante la ausencia de los recursos de reproducción habituales, principalmente ante la ausencia de la partitura; todo esto en el marco de la producción de una música en la que se desarrollan obligaciones creativas de hecho.” (Bazán 2009: 3)

Es este escenario, también, el que permitiría postular una analogía metafórica con movimientos del arte plástico de las vanguardias que en el siglo precedente se han distanciado de la figuración y han incorporado el azar en sus constructos.

1.1) La improvisación:

Una exposición exhaustiva acerca de la improvisación en la música y su historia excede los límites de este trabajo, pero reseñaremos algunos de los elementos de estas prácticas que fueron relevantes para la música del siglo XX y que fundamentaron la experiencia del GEIM.

La improvisación se puede definir como:

“La creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, mientras está siendo ejecutada. Puede involucrar la composición instantánea de la obra por sus ejecutantes, o la elaboración o ajuste de un marco existente, o cualquier cosa entre ambas situaciones... Por su naturaleza intrínseca –la improvisación es esencialmente evanescente- es uno de los temas menos susceptible a la investigación histórica” (Griffiths1980/2012)

La definición que nos aporta el Diccionario Grove -amplia, aunque renuente a considerar el tema como posible objeto de estudio científico- se funda en algunos conceptos establecidos que la

música del siglo XX (y el arte en general) se empeña en problematizar. En primer lugar, da por sentado el concepto de obra musical en sentido estricto (y por lo tanto, presupone el de “obra de arte”). En segundo lugar, no pareciera señalar las acometidas que sobre el proceso mismo de la composición, han planteado ciertas líneas de la improvisación y del uso de la aleatoriedad en el s. XX. En el ámbito de la música erudita y de vanguardia de mediados del siglo pasado podemos distinguir, sintéticamente, dos posturas estéticas contrapuestas, que posibilitaron el desarrollo de experiencias improvisatorias.

Por un lado, el control total del serialismo integral, que imaginaba un compositor cuasi ingeniero y un intérprete cuasi autómatasⁱⁱ, con el mandato de ser transparente a las estructuras de la composición, se flexibiliza con la incorporación del azar. Surgen, por ejemplo, piezas en que el intérprete es invitado a elegir entre diversas secciones o fragmentos para diseñar *in situ* un recorrido no indicado previamente. Otras veces, el azar se incorpora en la indeterminación de los medios de producción sonora o en la utilización de gráficas analógicas no demasiado precisas para la fijación escrita de la obra.

Por otra parte, la progresiva incorporación del azar y del silencio en el pensamiento de Cage y otros compositores americanos, lleva al callejón sin salida ontológico de 4:33, en donde, de alguna manera se plantea la anulación simultánea del compositor y del intérprete.

También es necesario considerar, además, la creciente incorporación de los espectros inarmónicos como material para la composición, combinándose con o reemplazando a la especulación con alturas puntuales. Éstos nuevos materiales ya no son concebidos como “ruido”, en el sentido de sonidos ajenos al discurso, sino como material básico y constitutivo del mismo.

Excede a este trabajo historiar este desarrollo, pero permítasenos recordar algunos hitos del proceso. En primer lugar, es importante destacar la concepción de Schoenberg sobre la historia de la música como una conquista gradual de las disonancias y la sensibilidad creciente a los armónicos superiores. La composición de “*Farben*”, Op. 16 Nº 13 (1909), explora un camino en donde el timbre es el protagonista. Podemos decir que la primera música electrónica desarrollada en el laboratorio de Colonia también es heredera de esta visión. En otro orden, también las experiencias en música concreta de Pierre Schaefferⁱⁱⁱ, en donde el ruido se incorpora a la composición conservando su carga semántica original. En otra línea encontramos la composición de “*Ionisations*” de Varése (1929-1931)^{iv}, con un orgánico constituido solo por instrumentos de percusión^v, que incorpora los espectros inarmónicos a partir de su materialidad ajena a la evolución de lo que se consideraba sonido musical. Más adelante, la estética de György Ligeti que originó piezas como “*Atmosphères*” (1961) o “*Lux æterna*” (1966) es continuadora de este proceso y será particularmente influyente en las producciones del GEIM.

Estas posturas permitieron u originaron como contrapartida el desarrollo de distintas experiencias en improvisación, en la búsqueda de un lenguaje sonoro coherente con una actitud vanguardista, ya sea con la incorporación de lo aleatorio en diversos grados, y/o con la apertura de la obra a través de la incorporación de material sonoro no tradicional.

“[...] la improvisación aparece como una alternativa al determinismo “racional” (las comillas no están de más) del serialismo total y a la irracionalidad (sin comillas) de la “music by chance” y su pretensión - esta última- de volver a un estadio pre-cultural con respecto al sonido (cosa imposible o por lo menos dudosa)

con el respaldo de discursos quasi-místicos. No por casualidad tanto el serialismo extremo como la música del azar extremo devienen músicas que se generan a sí mismas dejando al autor próximo a la categoría de pasivo observador.” (Gregorio 2011)

Aparecen así, alrededor de los años 60', diversos grupos de improvisación integrados por compositores e intérpretes en diversos centros relevantes de producción musical en música contemporánea. Citemos por ejemplo al *Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza* organizado por Franco Evangelisti en Roma, el *New Music Ensemble* de Davis, California (L. Austin, S. Lunetta, J. Mizelle, A. Woodbury), *Musica Elettronica Viva*, fundado en Roma por F. Rzewski, A. Curran, A. Bryant, R. Teitelbaum, C. Plantamura, I. Vandor), *AMM* de Londres (C. Cardew, K. Rowe, E. Prevost, L. Gare, J. Tilbury), *New Phonic Art Ensemble* de Vinko Globokar (especialmente considerado por Saitta y analizado en el GEIM) y otros grupos como *Sonic Arts Group*, *ONCE Group* y varios otros que incluían a veces improvisación en sus actividades experimentales. (Gregorio 2011)

En la Argentina, es necesario destacar las actividades en relación con la improvisación que desarrollaron los becarios latinoamericanos en el CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) del Instituto di Tella en la década del 60', tanto en el sentido de obras donde en parte debía improvisarse, como en la formación de diferentes grupos dedicados específicamente a la improvisación. (Saitta 2012) Otros grupos surgieron en distintos ámbitos, como por ejemplo el que se conforma alrededor de los compositores Enrique Gerardi y Luís Zubillaga en Centro de Investigaciones Musicales Contemporáneas Puras y Aplicadas -CIMCPA- de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata en la década de los años 70'. (Saitta 2012) Durante esos mismos años, se encontraban activas otras agrupaciones que adoptaron diferentes modalidades a partir de diversas posturas estético-ideológicas en el marco del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT) de la ciudad de Buenos Aires. (Saitta 2012) Carmelo Saitta, particularmente, integró a partir de 1981 un grupo de improvisación con los compositores e intérpretes Gerardo Gandini, Rubén Barbieri y Tito Rausch; más adelante, desde 1985, formó parte del Trío “Nueva Música” junto a Francisco Kröpfl y Tito Rausch. (Saitta 2012)

La adscripción de estos grupos y experiencias a una postura estética moderna o posmoderna y su posible parangón con movimientos de las artes visuales contemporáneos es variable y discutible. Analizaremos el tópico más adelante en relación con la producción del GEIM.

2) EL “GEIM”

El Grupo de Experimentación e Improvisación Musical fue un ensamble que desarrolló su actividad dependiente del Área de Investigación del LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical) del departamento de Música, Sonido e Imagen del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy “Recoleta”) de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

El GEIM surgió a partir de un grupo dedicado al aprendizaje y práctica de la improvisación en música contemporánea liderado por el compositor Carmelo Saitta y que funcionó en su estudio particular, esporádicamente desde 1983 y de forma regular desde 1984. Dicho grupo tuvo una configuración variable, pero estuvo integrado fundamentalmente por los mismos músicos que luego conformarían el GEIM. En 1985 el ensamble fue invitado por el LIPM a participar como grupo estable del laboratorio, en el área de investigación que estaba a cargo del Mtro. Saitta.

Se inicia así una actividad regular que generará presentaciones públicas en el ámbito especializado del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Dicho Centro, al ser la sede del Laboratorio Investigación y Producción Musical, contaba con tecnología avanzada en su momento para la producción de música electroacústica, su audición y difusión. El GEIM trabajaba regularmente en el Auditorio del Centro Cultural (hoy Auditorio “El Alef”), asistido por técnicos de sonido para la amplificación y grabación.

El ensamble realizó además dos registros grabados: una cassette producida por el Centro con el auspicio de la Fundación Antorchas y un CD, editado de forma independiente por el Mtro. Saitta diez años después de la disolución del grupo, a partir de las grabaciones de los conciertos realizados en el Auditorio (ver apéndice 1). Se realizaron además varias filmaciones, registrando el sistema de trabajo, los ensayos y los recitales con la intención de editar un film documental que quedó inconcluso. Parte de dichos registros se recuperaron para la edición de un video realizado en la Universidad de La Plata a instancias del maestro Saitta^{vi}.

También la actividad del ensamble generó el impulso para la producción de un festival, la “Semana de la Improvisación”, en el cual el GEIM funcionó como grupo anfitrión, incorporó eventualmente a otros músicos invitados y movilizó el interés por la improvisación, a juzgar por la cantidad y diversidad de grupos que se presentaron en ese ámbito.

La actividad regular del GEIM se extiende hasta el año 1987 inclusive, es decir, aproximadamente cinco años de trabajo artístico regular e ininterrumpido.

Integraban el GEIM Carmelo Saitta en percusión y coordinación, Andrés Gerszenzon en oboe y flauta dulce, Fabián Panisello en viola, Gabriel Pérsico en flautas traveseras, Claudio Schulkin en piano y el técnico de sonido Luis Corazza, con el aporte de otros técnicos de planta como Diego Losa. Si bien el lapso de actividad del GEIM se extendió por unos pocos años, podríamos aventurar que, junto con la actividad artística y pedagógica del compositor Carmelo Saitta, fue relevante en un período en donde la improvisación en música contemporánea había cobrado especial importancia en Buenos Aires. La variedad de grupos y propuestas que la Semana de la Improvisación exhibió confirma este interés entre músicos y compositores jóvenes.

2.1) Metodología de trabajo, ensayos y conciertos:

El GEIM, en su etapa como ensamble adscrito al Área de Investigación del LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical) ensayaba regularmente con una frecuencia de por lo menos un día por semana, aproximadamente entre dos y tres horas por sesión. Vale la pena consignar, aunque no hace al tópico principal del presente trabajo, que la actividad desarrollada por el GEIM no fue rentada (salvo en el caso del cargo de Carmelo Saitta que cumplía además otras funciones dentro del Área). Si bien se trata de un dato del ámbito de lo sociológico, puede arrojar luz acerca del lugar que las instituciones otorgaban a la actividad y del compromiso de los integrantes hacia la labor creativa.^{vii}

El método de trabajo^{viii} consistía habitualmente en la exploración por medio de la improvisación de alguna consigna planteada o convenida previamente. Dicha consigna podía consistir en aspectos materiales, texturales o sintácticos que se buscaba problematizar y no, en lo posible, en disparadores metafóricos que se buscaba evitar. Desde el punto de vista de cada ejecutante, se ponían en juego acciones y roles diferentes como las que describe someramente Vinko Globokar: imitar, integrarse, dudar, oponerse, diferir. (Globokar 1982)

Las improvisaciones resultantes podían tener una duración variable (entre 5 y 15 minutos aproximadamente) y eran amplificadas y grabadas en su totalidad. Cada integrante disponía de uno o más micrófonos con los que interactuar.

Inmediatamente se realizaba una escucha del material registrado y se reflexionaba sobre el mismo, rescatándose los fragmentos más significativos y analizando cómo los mismos se constituyeron, a través del accionar de cada ejecutante, de la textura resultante o de sus articulaciones sintácticas. Esta reflexión se volcaba en nuevas improvisaciones con el objetivo de fijar en la memoria operativa grupal e individual los aspectos destacados en el análisis. De este modo se fue consolidando de a poco un vocabulario propio del grupo que permitió abordar estructuras más complejas. En esta etapa se recurrió a designaciones metafóricas de tipos de sonidos, texturas y estructuras, pero no como atribuciones semánticas sino como una mera ayuda-memoria operativa. Es así como progresivamente se van consolidando estructuras que podían ser planeadas a través de convenciones previas. Esto se ve reflejado en los esquemas de improvisación anotados que funcionaron también como ayuda-memoria de una estructuración formal obtenida espontáneamente en las improvisaciones (apéndice 3).

Todo este accionar aseguraba la variación y el contraste, objetivo buscado para evitar la monotonía y mantener la atención del oyente despierta frente a un discurso en el cual no era sencillo acudir, para la escucha, a la identificación de rasgos estilísticos estereotipados.

En esta etapa se consideraba que se estaba en condiciones de realizar un concierto, el cual coincidía generalmente con la organización de la “Semana de la improvisación”. Hay que destacar que cada concierto del GEIM estaba integrado por cuatro o cinco improvisaciones, por lo que había que garantizar la diversidad de propuestas musicales en cada una de ellas. Los registros que recoge el CD (y previamente la cassette, ver apéndice 1) corresponden a las improvisaciones realizadas en los conciertos y prácticamente no tienen ediciones, por lo cual, aunque el medio y por lo tanto la escucha son diferentes, reflejan fielmente el proceso de trabajo descripto.

2.2) Objetivos, programa, manifiestos:

El texto que acompaña a la cassette editada en 1987 (ver el texto completo en el apéndice 1), escrito por Saitta, aunque no se consigna la autoría, describe someramente los objetivos del grupo e, implícitamente, su sistema de trabajo. En él se señala:

“[...] Sus objetivos, durante una primera etapa: especulación sobre las cualidades del sonido, en base a la ampliación de las posibilidades técnicas instrumentales.

Problemas de organización formal, a través del manejo de los principios de organización musical, de manera espontánea.

Durante una segunda etapa: incorporación de la amplificación electrónica y, progresivamente, el uso de medios para la modificación y control electroacústico del sonido instrumental.” (GEIM 1986)

Como lo señala el primer párrafo, la búsqueda inicial se centró en la investigación material. Al referirse a las “cualidades del sonido”, Saitta alude a la investigación centrada en ampliar el repertorio de sonidos y timbres tradicionales propios de los instrumentos utilizados incluyendo desde alturas puntuales de espectro armónico hasta sonidos caracterizados por diferentes espectros inarmónicos. Esta etapa de la investigación del GEIM llevó a la exploración y utilización de lo que se suele denominar “técnicas extendidas” de los instrumentos, es decir, la exploración de toda

posibilidad sonora que los instrumentos permitan emitir, más allá de los previstos por la luthería tradicional.

Multifónicos, armónicos, ruido de llaves, “*whistle sounds*”, diversas preparaciones del piano, combinaciones con la voz, utilización del arco fuera de las cuerdas, sonidos percusivos, búsqueda de distintas configuraciones de los instrumentos de percusión, etc. fueron explorados individual y grupalmente. Un dato importante con respecto a la investigación material del GEIM es que se otorgó especial importancia a las combinatorias tímbricas que la suma de distintas fuentes sonoras podía generar. Estas búsquedas dieron por resultado la consolidación progresiva de un repertorio de sonidos que fue estableciendo un vocabulario propio, al cual se podía acudir espontáneamente o a través de convenciones previas a la ejecución. Es importante señalar que, en esta etapa fueron de vital importancia los conceptos de Pierre Schaeffer enunciados en su “Tratado de los objetos musicales” (Schaeffer 2003) y su búsqueda de un “solfeo”, en el sentido de encontrar una tipología del objeto sonoro y criterios operativos de clasificación.

Como se pudo inferir cuando nos referimos al método de trabajo del GEIM, la exploración material no estaba limitada a una suerte de “herbario” de los sonidos, limitándose a la elaboración de una taxonomía, sino que se desarrollaba a partir de situaciones artísticamente problemáticas planteadas por las mismas improvisaciones. Es decir, la trama temporal y las disposiciones estructurales resultantes de una improvisación llevaban a reflexionar no sólo en los problemas materiales, sino también, paralelamente, en los aspectos sintácticos y morfológicos del producto musical. Esto nos lleva al segundo objetivo enumerado por Saitta: “Problemas de organización formal, a través de los principios de organización musical, de manera espontánea.”

Al respecto, dice Saitta:

“En su aspecto más elemental toda música debería presentar en su organización, por lo menos, el control de más de un parámetro simultáneamente, el tratamiento sistemático de dichos parámetros desde el principio hasta el final y, por último, una red relacional, una grilla que vincule dichas organizaciones parciales en un sistema orgánico y coherente. La improvisación musical, o mejor, la música que se produce de ese modo, no debería ser ajena a dichos principios [...]” (Saitta 2012)

Según Saitta, además, la improvisación actúa en dos ejes. Por un lado, buscando nuevos aspectos discursivos dentro de un lenguaje, estilo o sistema compositivo, en los cuales la actividad del intérprete es fundamental. Cita como ejemplo a la improvisación propia del “Jazz”. En estos casos, se hace evidente que “improvisar es manejar las reglas de manera espontánea” (Ibidem). Por otra parte, la improvisación en música contemporánea intentó, a través de la búsqueda material, la creación también de un discurso propio y nuevo. En este sentido, dice Saitta:

“[...] se trata más bien de una búsqueda, de la posibilidad de articular nuevas relaciones en el interior, ya no de un lenguaje establecido sino el de poner en juego nuevos materiales, nuevos procesos organizativos nuevas formas de interrelación entre los factores constitutivos del discurso musical. También aquí podemos decir que: Improvisar es buscar nuevas reglas de manera espontánea.” (Ibidem)

Ahora bien, esta concepción de la improvisación no resulta contraria a la de la composición y no anula el rol del compositor, como aspira Cage al introducir su concepto de azar, sino que lo desplaza. Ahora la composición se manifiesta con reglas que operan espontánea e instantáneamente

en el momento de la ejecución y a través de los intérpretes. Además, este énfasis en la búsqueda de un nuevo lenguaje es consustancial con la concepción autonómica de la música como arte autorreferente, por lo que las “reglas” compositivas buscadas y conquistadas a través de la improvisación tendrán una fuerte impronta sintáctica más que semántica. Al respecto, dice Saitta:

“Si la música es un lenguaje, tendrá que dar cuenta de los aspectos: semántico, sintáctico y pragmático. Dado que la música es un lenguaje auto referencial, será suficiente aludir al aspecto sintáctico para observar que muchas de estas producciones, responden a las leyes más generales que desde siempre caracterizan a esta particular actividad.” (Ibidem)

Estos conceptos orientaron la mecánica de trabajo del GEIM. Las diferentes improvisaciones nunca tuvieron origen en un disparador metafórico o literario, sino que, al igual que en el estudio de la composición, se basaron en la búsqueda de soluciones a situaciones problemáticas que a su vez generaban otras nuevas. Al respecto, dice Saitta, refiriéndose a las actividades que dieron origen al GEIM:

“Así comienza un período de producción regular y sistemático, de experimentación pero también de consolidación de principios compositivos; un período de constante análisis, de desarrollo de nuevas técnicas instrumentales y de improvisación y composición grupal.” (Saitta en GEIM 1997)

Es en este sentido que Saitta compara el “trabajo” improvisatorio con la investigación científica en sus aspectos cognitivos que aspiran a renovar el conocimiento:

“[...] aunque las experiencias de improvisación pertenezcan al campo empírico, en la actividad artística debería de considerárselas como una tarea de investigación, puesto que en ellas, aunque no en todos los casos, se experimenta la relación entre las estructuras sonoras y las estructuras musicales para encontrar nuevas relaciones de pertinencia y causalidad, o, dicho de otro modo, para ‘encontrar’ nuevas leyes de construcción musical. Esto constituye, en el marco de lo especializado, la adquisición de nuevos conocimientos, que es la finalidad de la tarea de la investigación” (Saitta en Bazán 2009: 10)

Por lo dicho es evidente además que Saitta consideraba como importante subproducto de la actividad improvisatoria la posibilidad de proveer de material compositivo a la imaginación creativa del compositor, en un sentido más tradicional.

Por otra parte, el énfasis en la obtención de “nuevos conocimientos”, como objetivo principal de la tarea de investigación, relaciona esta visión de la improvisación con uno de los postulados fundacionales de las vanguardias: el culto a lo nuevo. Así puede afirmar:

“Laboratorio de aprendizaje insustituible, el GEIM nos llevó de una improvisación donde se ‘manejaban’ las reglas de una manera espontánea, a una improvisación donde se consolidaban nuevas reglas.” (Saitta en GEIM 1997)

Este énfasis en lo novedoso, centrado en la adquisición de reglas nuevas y en su empleo de manera espontánea, conlleva un marco de referencia: la improvisación concebida como obra. Si bien la apertura de la obra es evidente en cualquier estilo improvisado, el acento en los aspectos compositivos y en la posibilidad de diferenciar distintas producciones del ensamble, incluso en la planificación previa a su ejecución, significa que se consideraba a cada una de las improvisaciones como una pieza singular: efímera, con posibilidad de cambios, pero fijada en una grabación que

permitía un grado alto de reproducción posterior en una nueva ejecución.^{ix} Independientemente del valor de las improvisaciones, se estaba frente a obras artísticas, abiertas sí, pero obras al fin.

El último de los objetivos enunciado por Saitta (tercer párrafo) en el texto comentado, suerte de manifiesto fundacional, se refiere a la relación con los medios electrónicos de producción y modificación del sonido y a la electroacústica. Desde un principio, el sistema de trabajo del GEIM empleó el registro grabado para evaluar y reflexionar sobre lo producido y su grado de adecuación a las consignas propuestas. La incorporación al Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires^x, permitió al ensamble trabajar en una sala^{xi} con un sistema de amplificación y de grabación adecuado y contar con la asistencia regular de técnicos especializados.

Desde un punto de vista estético, esta situación posibilitó fundamentalmente una ampliación del vocabulario sonoro: haciendo audibles sonidos de baja intensidad (ruidos de llaves, “*whistle sounds*”, frotados diversos, etc.) y una manejo por el intérprete de las posibilidades de la reverberación. El hecho de ensayar en la misma sala en la que se realizaban los conciertos y las grabaciones resultó de gran ayuda para la toma de decisiones en el ámbito de lo artístico. Podríamos decir, que el GEIM incorporó la relación intérprete-micrófono como un recurso compositivo más y no simplemente como un artefacto externo al producto, sólo utilizado para hacer asequible la audición en un espacio grande. Como se puede colegir, este accionar conlleva un delicado equilibrio operativo con los técnicos en sonido que tuvo también sus momentos de tensión. No se trataba de lograr una correcta “puesta” del sonido en el momento del recital, sino de permitir que el intérprete tuviera una respuesta sonora adecuada al discurso que ideaba en su ejecución, por lo que el rol del técnico era fundamental, constantemente cambiante y no estereotipado. Como señalamos, el conocimiento práctico de las posibilidades acústicas de la sala fue de vital importancia.

Las búsquedas materiales descritas parecieran conducir naturalmente al “uso de medios para la modificación y control electroacústico del sonido instrumental”, como lo especifica el último párrafo de los objetivos del GEIM delineados por Saitta^{xii}. Sin embargo, luego de algunos intentos no demasiado enriquecedores, este objetivo nunca se cumplió y de hecho se abandonó. En parte por la poca disponibilidad de parafernalia electrónica eficiente para la modificación del sonido en vivo disponible en ese momento en el Laboratorio y en parte, por razones estéticas más profundas. En el mito fundacional de la música electrónica se puede rastrear un intento de superación del ejecutante, concebido como un instanciador que conlleva diversos grados de desvío de las intenciones del compositor. Por supuesto, esto no siempre fue así y las variadas experiencias de lo que se dio en llamar “*live electronic*”^{xiii} y las composiciones “mixtas” (que los integrantes del GEIM contaban también en su repertorio individual) lo desmienten. Sin embargo, la fuerza estética de la producción del GEIM siempre se basó en el accionar de los intérpretes y sus interrelaciones. De hecho sus logros más significativos se fundamentan en las posibilidades instrumentales vinculadas a una prosodia fuertemente ligada al gesto musical. Los medios de modificación electrónica del sonido que tuvo a su disposición el GEIM no fueron lo suficientemente enriquecedores como para generar interés en explorarlos.

2.3) Aspectos estéticos:

Como mencionamos previamente, es legítimo ubicar la producción y las premisas del GEIM dentro de una línea estética que podríamos hacer partir de Edgard Varése, por su énfasis en los

aspectos materiales del sonido y su concepto de diseño por masas sonoras. Ésta línea también podría continuarse en la estética de Ligeti y quizás también en Xenaquis; en éste último, no en relación con el planteamiento de una base matemática de la composición sino por el resultado sonoro de los procesos que daban origen a su música. La distancia con la herencia Schoenbergiana, sobre todo con la línea del serialismo integral, se debía al hecho tratar de evitar un diseño basado en alturas puntuales y sonidos de tonicidad manifiesta, aunque tampoco se clausuraban estas posibilidades. También podemos aventurar que existía un acercamiento a ciertas estéticas de la música electroacústica en lo relacionado con los conceptos de “materia” y “masa” sonoras.

En realidad, en las búsquedas del GEIM no se legislaba una interdicción a priori sobre la posibilidad de utilización de alturas puntuales, sino que se trataba de integrarlas en estructuras que no connotaran relaciones fuertes de atracción tonal o de diseño motivico. En este sentido, a veces, las alturas puntuales conformaban tramas texturales que podrían considerarse lejanas herederas de ciertas músicas impresionistas. Por otra parte, Schoenberg, como señalamos anteriormente, había abierto un camino hacia estas concepciones a través de su maestría en el manejo del timbre y el camino sugerido por “Farben” Op. 16 Nº 13 (1909), en pro de una “Klangfarbenmelodie” o melodía de timbres. Es decir, considerar a la altura como uno de los parámetros del timbre. Dicho de otra manera, no diferenciar timbre de altura, desde el punto de vista material:

“[...] no puedo admitir la diferencia entre altura y timbre de manera tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente ‘timbre’, constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. Esto parece una fantasía de anticipación y probablemente lo sea. Pero creo firmemente que se realizará.” (Schoenberg 1979: 501)

El párrafo de Schoenberg, con su tono profético, pareciera describir una de las problemáticas planteadas en la construcción de las improvisaciones del GEIM. Como bien lo señala el compositor, el problema de la utilización del timbre radicará en encontrar la manera en que se pueda diseñar con él, cualquiera sea la acepción de la palabra “diseñar” en relación con la organización musical. El trabajo del GEIM consistió en la búsqueda de relaciones de semejanzas y diferencias que superaran la organización escalar o serial con alturas puntuales, procurando encontrar correspondencias entre los sonidos más abarcativas, que incluyeran la inarmonicidad, una tonicidad compleja y la microinterválica.

Las ideas de diseño a partir de los aspectos materiales que el GEIM exploraba en sus improvisaciones tenían en cuenta aspectos relacionados con el campo perceptivo. Al respecto, afirma Saitta:

“[...] cuando una secuencia está constituida por sonidos diferentes y la variación material es lo suficientemente significativa, se pierden de vista las relaciones en el campo de las alturas, por lo menos las tonales, y pasan a percibirse relaciones materiales o tímbricas, guardando siempre un segundo orden para las relaciones en el campo temporal.” (Saitta en Bazán 2009: 14)

La exploración improvisatoria a partir del concepto schaefferiano de objeto sonoro permitió especular con la idea metafórica de escala de timbres y modulación tímbrica. En este ámbito, entonces, resultó importante el desarrollo de recursos instrumentales tanto individuales como grupales que el GEIM fue incorporando progresivamente.

En otro orden de cosas, la indagación sobre cómo diseñar con los sonidos condujo, en las improvisaciones del GEIM, ineluctablemente a enfrentar el problema del tiempo. Saitta especula sobre tres tipos de dimensiones temporales: 1) el tiempo cronométrico, 2) el tiempo psicológico y 3) tiempo virtual^{xiv}. El último es el de las artes y la música en especial. Esta idea de tiempo virtual, es decir un tiempo que surge de relacionar las partes de un discurso con el todo dentro del marco de un determinado lenguaje, en especial artístico, fue especialmente problematizado en las improvisaciones del GEIM. Sigue Saitta

“[...] digamos, una vez más, que el tiempo virtual se construye y que sus posibilidades como estrategia compositiva forman parte de las variables estructurales a considerar en toda composición, y cuya concepción temporal (virtual) será relativizada por el perceptor como consecuencia de la intervención de sus posibles funciones psicológicas (tiempo vivencial), y que, en última instancia, tendrá una duración cronométrica determinada.” (Saitta 2011: 343)

La idea adoptada por Saitta de que la música actúa perceptivamente en un presente “ancho” es decir un ámbito temporal que opera con recuerdos del pasado relativamente inmediato y simultáneamente prevé o condiciona el futuro, actualizando pasado y futuro en cada acto perceptivo presente, es especialmente significativa en la construcción de una improvisación. La conquista del GEIM de una “técnica” improvisatoria, permitía a sus integrantes reaccionar a los estímulos de los demás y/o a los estímulos de fragmentos de lo que estaba sonando con participaciones convergentes en una prosodia común. A la vez se posibilitaba que se fuera vislumbrando y configurando una fisonomía formal de más largo alcance. La especial cualidad del acto improvisatorio hace de cada intérprete, en primer lugar, un oyente que inmediata y/o simultáneamente actúa sobre el proceso sonoro. De la misma manera que la frontera entre compositor e intérprete en el acto improvisatorio se hace indiscernible, el hiato entre éste y el oyente también se modifica cualitativamente. La construcción de sentido en el oyente de una improvisación como las producidas por el GEIM, debía estar basada en una memoria perceptiva más inmediata y atenta, al no poder acudir a códigos preestablecidos estilísticos o de sistema. En este sentido, los procesos de audición de las producciones del GEIM se acercaban a los de las obras electroacústicas no referenciales.

En el ámbito temporal, entonces, para la construcción de sintaxis^{xv}, en el GEIM se manejaban conceptos tales como “movimiento”, “desplazamiento”, “velocidad”, “densidad cronométrica”, entre otros^{xvi}, que posibilitaban herramientas teóricas a sus integrantes no solo para analizar lo producido *post facto*, sino para operar en tiempo real con criterios compartidos de conducción del discurso y control de la forma. De hecho, en general no se convenía previamente los lugares de cambio de sección, transiciones, clímax o finales, con signos sonoros, señales, gestos de dirección o cronometría, por el contrario, éstos solían surgir de la conducción conjunta del discurso. Las improvisaciones variaban en duración entre 5’ y 15’ aproximadamente, con diferentes constituciones sintácticas y texturales, como puede apreciarse en los registros sonoros citados.

Sintetizando, podemos decir entonces que la postura estética del GEIM con respecto a la improvisación se puede resumir con la expresión “composición en tiempo real”. Las experiencias que el grupo fue desarrollando en los sucesivos ensayos tendían a poner el énfasis en los aspectos del control compositivo del material novedoso que surgía a partir del azar. Es aquí donde radican las mayores divergencias del GEIM con otros grupos de improvisación previos y posteriores y con las estéticas en donde el azar tendía a disolver la acción del compositor.

Por otra parte, como se ha señalado, cada una de las improvisaciones del GEIM se imaginaban con rasgos más cercanos a una “obra” (aunque con la apertura propia de un producto surgido del azar) que como un “proceso”. Es por ello que Bazán puede encarar el análisis de una de las “piezas” registradas reconociendo características y utilizando criterios similares a los empleados para cualquier “obra de arte” con cierto grado de cierre. Enumeremos algunas de estas características que Bazán señala:

“Producción e imbricación de texturas por medio de analogías tímbricas y la realización de unidades de sentido formales

Construcción de bloques de densidad semánticas distribuidos de manera aditiva.

Diálogos entre integrantes donde se evidencian relaciones de complementariedad, sustitución y analogía.

Escala de timbres como articulador formal, etc.” (Bazán 2009: 28-30)

Este enfoque de la improvisación permite al mismo autor afirmar la relevancia de la producción del GEIM como hecho artístico, no solo por el desarrollo de un discurso con rasgos estéticos y estilísticos propios, sino también por las posibles influencias que ejerció sobre otras experiencias improvisatorias y en el lenguaje de otros compositores:

“El GEIM, como hecho experimental y estético, presenta el desarrollo de un lenguaje [...] de background propio, tendiente a una estilística identificable, cuyas particularidades y medios para su producción resultan transmisibles” (Ibidem: 36)

“[...] en experiencias posteriores similares, realizadas por otros compositores, las propuestas del GEIM fueron adquiridas y ‘filtradas’, obteniéndose, no sólo características de estilo, sino también un lenguaje particular, pero conservando lo que puede llamarse el sedimento” (Ibidem: 36)^{xvii}

2.3.1) Singularidad del GEIM, divergencias con otros enfoques en improvisación:

Es necesario enfatizar aquí las diferencias que surgen de la postura estética adoptada por el GEIM con otras líneas de la improvisación vanguardistas previas y/o posteriores.

Según Globokar, las experiencias improvisatorias aparecen y desaparecen con una lógica que podría estar más relacionada con la situación social y política que con el desarrollo autónomo de un arte. Ejemplifica el auge e interés de compositores, intérpretes y público por la improvisación con el clima de ebullición que rodea al mayo francés de 1968, en toda Europa:

“Es sin embargo curioso que justamente en esta época [1968] donde, en política, fuertes sacudidas tuvieron lugar (llamémosles contestatarias o como se quiera), se desarrollen varios grupos de improvisación; éstos brotan como champiñones, y los organismos de conciertos, las radios, dan prestaciones y organizan festivales cuya concepción está únicamente basada sobre la improvisación. Los músicos se atreven a subir al escenario sin estar preparados e improvisan juntos, sin conocerse bien.” (Globokar 1982: 14)

El hecho de que los músicos se lanzaran a improvisar sin estar “preparados”, pareciera sustentar la tesis de Globokar de que las motivaciones principales radicaban básicamente en aspectos externos al desarrollo autónomo del arte musical, considerando que la efervescencia contestataria de la época a la que hace referencia se relacionaba con el fenómeno del *shock* pregonado por las vanguardias pero con un fuerte contenido social, más heterónomo que autónomo. Parece reafirmar esta tesis cuando compara dicha época con tiempos posteriores:

“Hoy, diez años más tarde [¿1978?], vivimos en política un período más bien restaurador casi en todas partes. Los grupos de improvisación han desaparecido. Ya ninguna radio subvencionaría un concierto sin saber con anticipación lo que va a suceder en escena. El campo de lo imprevisto, dejado al intérprete, está más bien ausente en las composiciones. Todo regresa al orden.” (Ibidem: 14-15)

Si consideramos la actividad del GEIM, advertimos ya algunas diferencias significativas. En primer lugar, las experiencias históricas de improvisación en la Argentina^{xviii}, si bien se desarrollaron en ámbitos artísticamente rupturistas, siempre estuvieron más cercanas, aventuramos, a los intereses estéticos de compositores e intérpretes por renovar las pautas de un arte específico que por reflejar un momento de movilidad en la sociedad. Aunque, quizás podríamos afirmar que la experiencia del GEIM también participó de alguna manera del espíritu esperanzado y de apertura que caracterizó a los primeros tiempos de reconquista de la democracia, luego de los años oscuros de la dictadura, sus presupuestos estéticos quedaban dentro de los límites de una vanguardia que reconocía un pasado y bregaba por una línea de evolución en la constitución específica de un arte como la música.

Este último rasgo de la actitud estética del GEIM también lo diferencia de otras concepciones sobre la improvisación expresadas por Globokar y otros grupos. Nos referimos a la actitud adoptada frente a la relación entre la libertad y lo efímero. Para Globokar, entre otros, la libertad está estrechamente relacionada con lo efímero del producto improvisatorio. La improvisación como programa extremo, por ende, tenderá a abrir la obra sin posibilidad de revisitarla para reflexionar sobre ella:

“Hay una música que es inventada, pero cuando se reflexiona sobre lo que se ve, lo que se escucha, es ya muy tarde. Ella se ha evaporado, no regresará jamás. Esta es la razón por la cual una música improvisada, que es inventada y percibida en el instante, no debería ser grabada. Un disco de música improvisada debería ser considerado como un documento. Comprarla, escucharlo una sola vez y romperlo en seguida sería a mis ojos un acto lógico.” (Ibidem: 18)

Sin embargo, el *New Phonic Arte Ensemble*, liderado por Globokar, realizó grabaciones^{xix}. En el texto que acompaña el LP editado, leemos lo siguiente:

“No hay dirección visual ni tampoco “sesiones” [ensayos, entendimientos, convenios] previas entre los ejecutantes. Ningún miembro del grupo intenta influenciar a los demás por medio de la palabra o de la actitud. La elección de las fuentes de sonido es absolutamente libre. Este tipo de música de ensamble libre se basa en un espíritu de tolerancia mutua, a través del cual la intuición musical de cada individuo es enteramente responsable de la forma que la obra adopta.” [...] (New Phonic Art 1971)

“La ‘composición’, al igual que un debate no premeditado y sin ensayo previo entre cuatro personas, desarrolla además de las inmanentes leyes de pregunta y respuesta, la acción y reacción de los instrumentos entre ellos, y a veces también la coincidencia sublime y un modo divertido de ejecución. Como ninguna de las piezas ejecutadas por los cuatro músicos puede ser prevista de ningún modo, ya que el sonido,

la combinación de sonidos y los contrastes se desarrollan a partir de tensiones y reacciones intuitivas que crecen orgánicamente, resulta que cada pieza es única e irrepetible.” (New Phonic Art 1971)

Como se desprende del sistema de trabajo del GEIM más arriba descrito, el presupuesto estético diverge de esta actitud repentista. La postura más radical del New Phonic Art -expresada en el texto del LP a la manera de un manifiesto- con respecto a evitar los acuerdos previos y los ensayos no es del todo exacta ya que lo fijado en la grabación fue precedido de numerosos conciertos. El GEIM basaba su experiencia improvisatoria en los ensayos, no tanto, como ya señaláramos, con el fin de reproducir un producto, sino para lograr un vocabulario que, basado en la intuición y en los mismos postulados de interacción asumidos por *New Phonic Art*, evitara los lugares comunes, las referencias tonales y por lo tanto las prosodias previstas. El GEIM buscaba desarrollar una prosodia de lo inesperado, un discurso impredecible, cuya materia y tímbrica grupal resultara siempre cambiante, producto de las interacciones instrumentales y las texturas resultantes. Se valoraba lo ensayado y lo adquirido por la experiencia improvisatoria en función de la adquisición de elementos de un vocabulario. Por ende, “repetir” un esquema de improvisación cobraba sentido al aportar elementos siempre novedosos. Para lo cual, la audición de las improvisaciones grabadas y la reflexión sobre el objeto producido eran considerados de fundamental importancia para la adquisición de una gramática (libre, intuitiva, grupal) que asegurara el interés constante del discurso musical.

En este sentido, el GEIM recurría a veces a esquemas anotados que no llegaban a cumplir el rol de una partitura (ver apéndice) sino que solo representaban una guía del recorrido de la improvisación. Esto permitía realizar conciertos con varias piezas diferentes y contrastantes. Los integrantes de *New Phonic Art*, según se relata en el texto del LP, eligieron tres de las siete piezas grabadas para integrar el LP. Además de la lógica limitación temporal que un LP imponía (las piezas duran sumadas un poco menos de 46 minutos, aunque la duración de un LP estándar era de alrededor de 60 minutos), esto también puede ser considerado una suerte de composición *post hoc*, ya que deben haber primado criterios estético-compositivos para la elección de las piezas y el orden de aparición. Por otra parte, la fijación en un registro único ya representa de por sí una suerte de composición en el sentido de que las piezas, al permitir ser nuevamente escuchadas, se alejan de la “irrepetibilidad” del evento sonoro en vivo. La audición de las misma resulta por lo tanto diferente.

El GEIM se interesaba en el concepto de “composición en tiempo real”, es decir un cierto control de lo aleatorio y de la intuición a partir de desarrollar un vocabulario previo, que no consistía en memorización de frases o secciones, sino más bien se trataba de experimentar distintos marcos para desarrollar prosodias y estructuras. Esto le permitía planear conciertos con varias piezas lo suficientemente contrastantes para ser efectivas en el transcurrir del evento. En este aspecto, salvando las diferencias estilísticas, podemos considerar la praxis del GEIM análoga a la improvisación en *Jazz* y en otros estilos populares o folclóricos, con la diferencia en la intención de construir un código propio y no la adecuación a patrones ya existentes.

Otro de los puntos en que difieren ambas experiencias, al menos según el texto del LP de *New Phonic Art*, es en el origen de la tímbrica. Aparentemente, y siempre según el texto del LP, la riqueza tímbrica del ensamble está basada principalmente en la diversidad de instrumentos, sus azarosas combinaciones y las técnicas no tradicionales de producción de sonido instrumental:

“La inusual riqueza de los colores sonoros es el resultado de la amplia variedad de instrumentos usados desde el piano, órgano, xilofón y percusión hasta el alphorn, desde papel crujiente, y

golpes en madera hasta los sonidos producidos por Globokar al pasar una baqueta por el perfil acanalado del alphorn.” (New Phonic Art 1971)

En el caso del GEIM, esto también es cierto, ya que se utilizaba un orgánico relativamente cambiante, sobretudo en la percusión, pero lo que primaba era la exploración tímbrica, ya sea por la utilización de recursos extendidos en los diferentes instrumentos “tradicionales” que se empleaban, como también en la búsqueda relativamente sistemática de texturas producto de combinaciones inusitadas. Ésta posición exploratoria justificaba y regulaba la dinámica de los ensayos, ya que permitía, a través de la búsqueda, la creación de un repertorio de recursos que evitara las repeticiones, reiteraciones y obviedades que la simple intuición y reacción entre los músicos podía y solía generar. En otras palabras, había que “aprender” a ser libre, cosa que la aleatoriedad extrema, según las posturas más radicales, no garantizaba.

El *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza*, otro de los ensambles paradigmáticos fundado por el compositor Franco Evangelisti^{xx}, se diferencia del *New Phonic Art* por una nutrida discografía que incluyó también bandas de sonidos para films (once títulos entre LP, CD y bandas de sonido).^{xxi} El grupo abrevó además en fuentes como el Jazz, el Funk y el uso de música grabada y electrónica. Por el contrario, el GEIM trató de desarrollar un estilo propio en la tradición de la “música contemporánea”, sin alusiones o citas estilísticas de otros géneros. Podríamos aventurar que este rasgo, entre otros, inscribe a la estética del GEIM en la tradición de la modernidad.

Alcanza con lo dicho hasta el momento para diferenciar al GEIM también de otras posturas de apertura extrema de la obra más radicales, presentes en los programas de otros grupos de improvisación, más cercanos al “*happening*”, los “*eventos artísticos*” y a los movimientos de ruptura con el concepto mismo de “*arte*”. Baste como ejemplo, las palabras de uno de los participantes de un grupo anterior al GEIM, denominado “*Movimiento Música Más*”:

“A los críticos musicales les costaba clasificar nuestras obras porque no respondían al concepto tradicional del concierto y del compositor contemporáneos. Algunas composiciones tenían la estructura propia del evento colectivo o happening. Incluso nos atrevimos a anunciar un concierto en el Teatro San Martín, llamado “Obertura 21 y 21” (1973) que demostró la audacia de nuestras propuestas. Nadie nunca supo que todo lo que allí sucedió esa noche fue pura improvisación. Nos habíamos juramentado a subir al escenario a las 21,21 hs. sin anticipar a nadie lo que íbamos a hacer, traer, tocar o decir. Mientras la audiencia percibía un espectáculo sincronizado, nosotros nos sorprendíamos a cada momento al descubrir que mientras uno había decidido tocar el saxofón, a otro se le ocurría romper una silla, y otro había traído un gramófono para hacer escuchar una clase de inglés en un disco de vinilo de 78 rpm. Todo al mismo tiempo. Sin dudas, habíamos traspasado la línea convencional del arte y proponíamos la subversión cultural de costumbres y contenidos.” (Chavarri 2011)

Experiencias como las descriptas en el párrafo anterior estuvieron muy alejadas de la praxis del ensamble. Podemos decir que el GEIM desarrolló su producción presuponiendo el concepto de la autonomía del arte, de la concepción de la música como arte autónomo, con sus peculiaridades como tal. La aspiración a desarrollar la “*composición en tiempo real*” permitía un cierto cierre de la obra, así como un uso de la aleatoriedad alejado de las tendencias que condujeron al callejón ontológico expresado en 4'33" de Cage.

Como ya señaláramos, excede el alcance de este trabajo el reseñar históricamente los grupos que en la Argentina antecedieron o coexistieron con el GEIM. Creemos que con lo expuesto, se puede esbozar la línea estética detrás de la praxis y los productos del ensamble.

2.3.2) Improvisación y recepción

Otro elemento relevante para la crítica en relación con la experiencia improvisatoria del GEIM, lo encontramos en el ámbito de la recepción. Ya señala Globokar la importancia que tiene el público en la génesis misma del acto improvisatorio:

“De hecho el oyente es un elemento indirectamente creativo en una improvisación libre, un testigo que por su presencia y su manera de escuchar y de mirar, orienta más o menos el desenvolvimiento de la acción.” (Globokar 1982: 18)

Esta idea lo lleva a afirmar que una improvisación escuchada por radio pierde sentido y se desvía del objetivo primordial del evento. Sólo se escucharán sonidos que podrán gustar o no, pero que carecerán, en palabras de Globokar, de la posibilidad de seguir “visualmente el drama personal o colectivo.” (Globokar 1982: 18)

Esta afirmación nos enfrenta con dos cuestiones relacionadas con la recepción:

Por una parte podríamos preguntarnos sobre la influencia del público -sus reacciones, sus silencios y actitudes- sobre los músicos en el momento de la praxis improvisatoria.

Por otra parte, podríamos reflexionar sobre las actitudes de recepción del público de una improvisación y las competencias que disponga o necesite desarrollar con respecto a lo que está presenciando.

Refirámonos al primero de los problemas. Sabemos que muchos tipos de música involucran de manera diferente al oyente, del cual se espera determinado tipo de reacciones y otras no, que a su vez influenciarán de varias maneras a los intérpretes. La concepción idealista de la música, herencia del romanticismo, nos compele a un acto de contemplación en la escucha. Acto privado, individual e íntimo, ya que la música es el lenguaje de lo inefable y los sonidos pueden transmitirnos ideas que hay que seguir atentamente como a un discurso o reflexión filosófica, como lo sugiere el célebre pasaje de Friedrich Schlegel.^{xxii} Evan Bond sostiene que, a partir de los cambios en la audición inaugurados por el romanticismo:

“[...] La oración musical, un evento público dirigido al oyente, se ha transformado ahora en un discurso filosófico, un acto privado que no requiere audiencia, y en efecto probablemente funcione mejor sin ningún tipo de audiencia.” (Schlegel en Bond 1991: 167)

Si bien el arte del siglo XX ha intentado oponerse de diversas maneras a este tipo de recepción, la música ha conservado empero una pregnancia considerable de esta actitud perceptiva, que involucra también un tipo determinado de fruición y juicio estético. La actitud contemplativa del oyente es especialmente remarcable en el ámbito de la difusión académica de la música, en el cual estas experiencias se desarrollaron. Como ejemplo de demostración por el absurdo, baste citar una versión de 4'33" -quizás el paradigma de la disolución del compositor y del tipo de escucha al que nos estamos refiriendo- que tuvo lugar en el *Barbican Center* de Londres, a cargo de la *BBC Symphony Orchestra*, dirigida por Michael Davis en el año 2004, dentro de un ciclo que se denominó “*John Cage at the Barbican*” y que fue transmitido televisivamente por la BBC y por Radio 3 de Londres.^{xxiii} En esta versión, la actitud del público no se diferenció de la que hubiera tenido al escuchar cualquier obra sinfónica romántica, manteniendo un silencio reverencial, solo interrumpido por alguna tos esporádica y estallando en aplausos al final de la interpretación.^{xxiv} Por otra parte, la disolución del “*shock*” vanguardista que 4'33" provocó en su estreno, se podía apreciar también en las sonrisas del

director y sus colaboradores. Michael Davis incluso realizó en escena un gesto cómico al secarse la transpiración de la frente producto del supuesto esfuerzo de la dirección luego del primer movimiento de la obra.

Ya no se reciben de la misma manera los múltiples desafíos que la obra de Cage provocó, se la ha integrado a un sistema de recepción modelado alrededor de otro tipo de escucha y se la ha admitido al precio de transformar el desafío del *shock* vanguardista en una suerte de juego de salón divertido. Sabemos que esta no fue la actitud del público en el estreno de 4'33" y podríamos aventurar que tampoco habría sido la deseada o imaginada por Cage. Por el contrario, sabemos también que, sin llegar a estos extremos, lo que se espera de un público de eventos musicales improvisatorios es una actitud participativa mayor en diferentes niveles.

Pese al el tipo de escucha que promovió la concepción idealista de la música, siempre hubo un cierto *feed-back* entre público e intérpretes. Recordemos, sin ir más lejos, la práctica del aplauso frente a las arias especialmente significativas o virtuosas en la tradición operística, interrumpiendo la continuidad y la aparente unidad y organicidad de la obra. Cualquier instrumentista o cantante es sensible al nivel de la actitud receptiva del público de un concierto y actúa en consecuencia para captar su atención, consciente o inconscientemente. La tradición de improvisación en estilos no académicos, como el *jazz* o el *rock*, entre otros, presupone del público una explícita exteriorización frente al objeto sonoro que influirá claramente en la continuidad de las ejecuciones.

En la experiencia del GEIM esto también puede señalarse de alguna manera. Por ejemplo, la percepción por parte de los integrantes de la duración de una sección determinada o de la necesidad de una transición o contraste, estaba modulada en parte por la actitud receptiva del público, si bien éste no exteriorizaba tan cabalmente su reacción a los sonidos como en los estilos de improvisación populares citados. Es notorio entonces que las duraciones resultantes de las improvisaciones, estuvieran en relación con el evento comunicativo y el *feed-back* que la reacción del público producía. Dichas duraciones eran diferentes a las registradas en situación de "ensayo" o de experimentación. El público y el evento comunicativo eran, en parte, responsables por el cambio. En este sentido podemos coincidir con Globokar en que existe una pérdida de significado al transmitir una improvisación de estas características por radio o fijarla en un registro grabado.

Pero además, Globokar hace referencia a la visualización de la gestualidad del intérprete en relación con el sonido. Creemos que este aspecto es fundamental en la prosodia de la música que generó el GEIM. Sin embargo, pese al énfasis en la importancia de la presencia para la significación en los eventos improvisatorios señalado por Globokar, podemos considerar que esta gestualidad está incrustada de alguna manera en los productos del ensamble y podríamos aventurar también que apela a un tipo de audición particular. Esto nos lleva a reflexionar sobre la segunda de las cuestiones planteadas párrafos atrás.

Si consideramos entonces la posible influencia del rol de la respuesta del público a una improvisación para la orientación, continuidad o conformación de su desarrollo, podemos preguntarnos entonces frente a qué estímulos puede el público reaccionar, cuáles son sus características y qué competencias debería acreditar el oyente para participar de esta interacción. La percepción del desarrollo temporal en la música está relacionada, entre otras cosas, con las posibilidades que la memoria le otorga al oyente para recordar lo que pasó, relacionarlo con sus competencias y estados mentales y vislumbrar de alguna manera hacia donde el proceso se dirige.

Estas operaciones, como ya señalamos previamente, se realizan dentro de un lapso que algunos autores denominan “presente ancho”. Al respecto, dice Saitta:

“[...] el auditor va ensanchando el presente con la audición de la obra y conforme toma conciencia de su devenir va tomando parte de lo ya escuchado, porque a medida que actualiza el pasado a través de la memoria, en su vinculación con lo que está escuchando, puede anticipar lo que va a acontecer, siempre en función de un lenguaje más o menos preestablecido. Esto significa que en el momento de la audición va actualizando el pasado y el futuro en un presente ancho.” (Saitta 2002: s/n)

Y también:

“[...], debemos considerar que durante el transcurso de las artes temporales, más allá de otras teorías (la percepción del instante), el perceptor tendrá que “ensanchar” el presente actualizando el pasado (lo cual depende de la memoria) y que luego, en función de la relación que pueda establecer entre pasado y presente, actualizará el futuro. Y es esta expectativa, que depende de las estrategias compositivas, la que nos induce a seguir el acontecimiento en un juego de gratificaciones o frustraciones, también determinantes de la relativización del tiempo cronométrico, cuya aprensión depende en gran medida de la memoria.” (Saitta 2011: 341)

¿Qué sucede entonces cuando los hitos que ayudan a la memoria a orientarse en este “presente ancho”, se debilitan, sobre todo cuando el proceso no se realiza “siempre en función de un lenguaje más o menos preestablecido”?

Por la definición misma de cualquier acto improvisatorio, el grado de incertidumbre frente a qué eventos sucederán a determinado planteo resulta más elevado que en mucha música escrita. Esto puede suceder aunque las improvisaciones estén enmarcadas en las expectativas que un determinado estilo o código proyectan. Aún en improvisaciones dentro del sistema tonal, los eventos sucesivos pueden resultar bastante impredecibles, fuera de las condiciones que el código de la tonalidad impone. En las experiencias del GEIM, como en la de otros grupos similares, se intentaba evitar además toda referencia a códigos fuertes como el de la tonalidad, el de la métrica o el de la regularidad de pulsaciones rítmicas. Por lo tanto, las expectativas del oyente, basadas en su competencia en este tipo de codificación eran frustradas *ab initio*. Por lo tanto el “juego de gratificaciones o frustraciones” que habilitan al oyente a hilvanar el discurso musical debían apoyarse en otros aspectos de la configuración del material sonoro. Es aquí donde el concepto de “gesto musical” cobra relevancia.

2.3.3) Improvisación: significado y gestualidad

La problemática del gesto se torna más relevante si aceptamos además la afirmación de Globokar acerca de la pérdida de significación cuando la acción del intérprete no es visualizada en una praxis improvisatoria. Pero, si por otra parte, sostenemos que dicha acción puede haber quedado registrada de todos modos como huella en los sonidos formando parte del discurso sonoro, es necesario preguntarse cómo lo hace. Estas huellas configurarían lo que podríamos denominar taxativamente “gesto musical”. El tópico excede también los límites de este trabajo, pero debemos revisar algunas formas de abordarlo para nuestro estudio.

En principio, resulta dificultoso definir de qué hablamos cuando nos referimos a “gesto musical” ¿Se trata de los gestos empleados por los músicos para producir los sonidos? ¿existe un paralelismo entre éstos y el producto musical? Pareciera resultar metodológicamente imposible realizar una correlación punto a punto entre la especificidad de un constructo propiamente musical y

las acciones que se emplearon para darle origen. Gran cantidad de gestos de la producción musical de un instrumentista no se corresponden necesariamente con la música ni configuran necesariamente un gesto musical, cualquiera sea la definición que adoptemos para éste último. De hecho, para la producción de un mismo tipo de sonido, la gética será diferente según el tipo de instrumento que lo produce: un platillo puede emitir un sonido prolongado con una sola acción para darle origen, mientras que lograr un sonido continuo en una flauta o en un violín requiere de una operación ininterrumpida. Además, los instrumentistas realizan también gran cantidad de gestos que, desde el punto de vista de la producción del sonido, son superfluos. Pero seguramente tendrán su influencia en el significado total del evento sonoro. Son muy conocidas las crónicas sobre la gética corporal en Carl Philipp Emanuel Bach o en Beethoven cuando ejecutaban su música y es innegable el rol del gesto interpretativo en géneros populares como el *rock*, por ejemplo.

Desde una perspectiva semiótica, reflexionando sobre este tópico, Jorge Sad afirma:

“En la medida en que los movimientos del músico son recurrentes y parecen iluminar o glosar en cierta medida el contenido de la performance –anticipando o enfatizando aspectos del fraseo- del carácter del material sonoro y haciendo más asequible la estructura de la obra, es posible reconocer el funcionamiento de la dimensión gestual de la música en tanto conjunto de signos producidos sincrónicamente a la producción sonora.” (Sad 2006: 64)

Esto es incuestionable. También podemos observarlo en otros tipos de músicas, como por ejemplo la música del período barroco, en donde el contenido fuertemente gestual de su discurso musical estaba altamente codificado a partir de los recursos retóricos de la “música poética”^{xxv} y relacionado de alguna manera con una sociedad que incluía la gética como parámetro comunicativo muy relevante. También es un fenómeno observable en la música popular y sus códigos particulares. En los constructos sonoros de determinadas músicas estaríamos entonces autorizados a identificar una dimensión gestual.

Una de las características de lo gestual es su condición de evento continuo, compuesto por elementos relacionados en una totalidad difícilmente segmentable en unidades discretas. Esto lo hace opaco a un análisis musical tradicional cuyas herramientas se basan en el reconocimiento de variables discretizadas como la altura, la duración o en elementos integrados a estructuras (Sad 2006: 64 y ss). La metodología de trabajo del GEIM partía muchas veces de la identificación de un gesto musical, registrado a menudo con una metáfora puramente operativa (“hormigueo grave”, por ejemplo), con el fin de que sirviera luego para ser instanciado en el momento de la ejecución por las diversas acciones de los ejecutantes. Es decir, se partía de un todo no necesariamente discreto, con variables estrictamente mensurables, sino de un conglomerado sonoro con características distintivas.

La dificultad en encontrar unidades discretas en el proceso de producción del GEIM no impidió operar buscando un léxico común entre los integrantes del ensamble. En la operatoria del GEIM se intentaba montar un léxico sonoro a partir del estudio de lo producido para generar un vocabulario al cual acudir intuitivamente en el momento de la improvisación. Si bien se conocía la teorización sobre el sonido de Pierre Schaeffer (Schaeffer 2003) o las clasificaciones que el mismo Saitta proponía para la educación musical (Saitta 1978), el proceso partía siempre de escuchar y problematizar lo producido, lo que permitía generar nuevos productos diversificados y evitaba caer

en una recurrencia lexical pasible de generar pérdida de interés en el receptor (aunque el productor, el músico accionante, se encontrara absolutamente inmerso y comprometido con dicha producción).

Se intentaba así diferenciarse de la especulación estructural basada en las alturas y rítmicas, como parámetros dominantes. Se otorgaba el énfasis primordialmente a la producción de materia sonora no discretizable que pudiera ser pasible de conllevar sentido y de formalizar el discurso musical. Por ello podríamos decir que el trabajo del GEIM estaba más influenciado por las ideas de “masa sonoras” de Varèse que por la aleatoriedad que diera origen a varios de los grupos de improvisación en música contemporánea. Sad expresa esta misma postura al señalar las dificultades que la musicología y la semiótica estructural enfrentan para analizar el gesto musical:

“Vastas porciones de lo musical, en especial las nociones de timbre y gesto, no son consideradas al mismo título que la estructura rítmica o tonal en el análisis de una pieza, [...], situación que resulta enormemente contrastante con una metodología que se propone tomar como modelo el decurso de la fonología, es decir obtener una descripción tan exhaustiva del material acústico como sea posible, para luego “remontar” hacia los juegos de oposiciones estructurantes de una lengua dada, a partir de determinar los rasgos pertinentes de las unidades sonoras (fonemas), discriminándolos de aquellos rasgos característicos.” (Sad 2006: 65)

Podemos considerar metafóricamente la descripción de Sad sobre una posible metodología fonológica de análisis, como un relato bastante acertado del sistema de trabajo del GEIM. Este entrenamiento permitió que en los conciertos (de los cuales quedan los registros grabados, ver apéndice) se pudieran ejecutar entre cuatro y cinco improvisaciones notoriamente diferentes, a causa de haber desarrollado una suerte de léxico y una suerte de gramática que permitían operar en tiempo real, manteniendo la libertad de la instanciación improvisatoria, sin la necesidad de una composición previa.

Pero es necesario aclarar que el proceso de audición de los productos de la improvisación en el sistema de trabajo del GEIM (en tiempo real al improvisarlos y en tiempo diferido al escuchar las grabaciones), incluía un alto grado de “sorpresa” en los propios intérpretes, que acercaba a los mismos a la escucha sin presupuestos del oyente de los recitales del grupo.

Podríamos decir que la praxis del GEIM intentaba explorar y problematizar toda esa franja de realidad sonora presente en toda interpretación y que no está prevista o prefijada en el signo escrito. Esas variables que la tradición compositiva rechazaba como desvío de la estructura significativa prefijada por el compositor en la partitura o en la cinta. Sabemos que el concepto de estructura influyó considerablemente en el análisis del fenómeno musical, relegando a un segundo plano para la significación no sólo a aspectos del sonido como el timbre sino también a momentos de imaginación, preconcepción y producción del constructo musical. La improvisación al igual que las tendencias en composición que incorporaban la aleatoriedad desde mediados del siglo pasado pugnaron en contra de este esquema, “democratizando”, por así decir la relación entre compositor e intérprete en el momento de la ideación o la imaginación sonora. El acto de componer ya no sólo es un proceso previo de laboratorio o escritorio, sino que puede reconocerse también en otros momentos complejos de la producción de cualquier artefacto musical. Por lo tanto, la escucha también fue afectada simultáneamente.

El proceso de producción del GEIM así lo planteaba, dando un significado operativo específico al concepto de “composición en tiempo real”. Este accionar del músico, creando su material a la medida en que transcurre la interpretación, basado en un léxico y una gramática que

preexiste pero que no es fija, sino que será modificada tanto en el momento de la instanciación de la improvisación como en reflexiones surgidas de la escucha posterior, implica una dialéctica que surge de la posibilidad de aunar los roles del compositor y del intérprete, que la tradición de la música occidental había alienado, especialmente a partir del siglo XIX. Inclusive en la música tradicional, los procesos de grabación y reproducción que aparentemente prescinden de la gestualidad y de la presencia misma del intérprete para la recepción del sentido, paradójicamente, pusieron de manifiesto que la interpretación no agregaba “ruido” semántico, sino que era fundamentales para la comprensión de la misma música y ponían de manifiesto una dimensión significativa del acto interpretativo con derecho propio. En esta dirección se manifiesta Sad:

“La noción de objeto musical, acuñada por Schaeffer, tuvo paradójicamente el mérito de poner en evidencia, por contraste, el valor de la visualización de la actividad de los músicos en escena, y el carácter temporalmente irreversible e irrepitable del evento musical en vivo. [...] Justamente, es esa relación entre gesto y sonido, entre visible e invisible, la que pone en juego un conjunto de procesos semióticos que contribuyen a la aprehensión de la estructura de la obra. Es que el nivel material de la obra musical no podría ser reducido sin más a ‘la huella’ dejada por el compositor, existe un nivel neutro de la performance, ya que el intérprete también imprime su huella en la obra, la cual puede ser registrada y analizada a mismo título que la partitura, y en relación a ella.” (Sad 2006: 66)

La importancia de lo gestual para la significación es reconocible entonces no solo en música cuyo sustento está escrito en partitura, sino también incluso en los fenómenos de percepción de la acusmática, que prescinde de ejecutantes en vivo^{xxvi}. Por lo tanto la huella de la dimensión gestual debería ser más evidente en la improvisación.

La praxis improvisatoria adoptada por el GEIM se aleja de los enfoque repentistas en donde lo aleatorio es llevado a su máxima expresión. Difiere entonces de la postura de Cage en pro de la “libertad” de los sonidos (concebidos como una especie de “*object trouvé*”) y de la anulación de la voluntad compositiva. Por el contrario, se inscribe en las antiguas tradiciones improvisatorias, tanto de la música “erudita” como popular, en donde el intérprete y el compositor son un todo indiscernible, y en las cuales la estructura musical surgirá siempre renovada en cada audición a partir de un léxico compartido por los músicos. La formalización del discurso musical, por lo tanto, no se producirá sólo en los procesos de recepción, como podría entenderse en ciertas propuestas de Cage. Aquí la voluntad compositiva no se abandona. La diferencia fundamental con otro tipo de procesos compositivos, es que las piezas que el GEIM dio a luz por medio de la improvisación, los procesos compositivos se realizaban en tiempo real: *in situ et in illo tempore*.

Pero volvamos al problema del gesto musical en su doble dimensión configurativa y perceptiva.

El gesto kinético producido en cualquier interpretación musical, puede estar cargado de sentido o ser sólo un resultante de la actividad motriz del intérprete para producir el sonido. El sentido inherente al gesto, puede a su vez, como ya señalamos, estar en relación con el contenido semántico de la música o ser un “agregado” de sentido por sí mismo. La fijación de estos componentes semánticos en la partitura nunca fue posible en su totalidad. La “huella” que diferentes intérpretes dejaron de su accionar en distintas grabaciones de la misma obra ha sido ya muy estudiada. Como ya señalamos, habría dos categorías de gesto musical que habitualmente suelen confundirse entre sí:

- a) el gesto musical definido como interpretante kinético-visual del fenómeno sonoro y
- b) el gesto musical como impronta o huella inscrita en el material sonoro (Sad 2006: 66).

En realidad, esta distinción estaría poniendo de relieve dos tipos de música diferentes, o incluso, dos maneras en conflicto de concebir la misma música:

“[...] una concepción de la música que incorpora dichas series de interpretantes kinéticos y visuales como partes indisociables del fenómeno musical y otra, en la que la música es básicamente el “texto” creado por el compositor o, ampliando la idea, la huella sonora registrada por el intérprete, y en la cual dichos interpretantes kinético/visuales aparecen como elementos paratextuales [...]” (Sad 2006: 66).

¿Cómo se expresa este conflicto en la música del GEIM? En principio, hay que referirse al proceso de trabajo/ensayo/composición del grupo. Como vimos, el proceso comenzaba en general con el estudio de algún tipo de “objeto sonoro”, en el sentido de Schaeffer, originado por alguna producción sonora de uno de los instrumentos, de alguna textura combinatoria entre varios instrumentos o técnicas de producción sonoras. Generalmente, éste tipo de elemento material iba asociado a algún comportamiento temporal, lo cual ya implica una gestualidad básica. Por ejemplo, la resultante sonora entre el sonido producido por un platillo frotado con arco y un multifónico de la flauta que permitiera la combinación espectral entre ambos sonidos. Esto conlleva un cierto transcurrir en el tiempo, porque para que el objeto sonoro pueda configurarse se necesita un sonido relativamente largo y sin un ataque demasiado impulsivo. Este gesto básico, podía combinarse con otros similares (como por ejemplo el frotado de una cuerda grave del piano por medio de una de cerda), u oponerse a otros diferentes (como por ejemplo, sonidos impulsivos de percusión en maderas, *pizzicati* de la viola, etc). Estas similitudes u oposiciones eran exploradas en improvisaciones que se grababan, se escuchaban y se discutían, permitiendo la adquisición y ampliación de un vocabulario sonoro propio del grupo. En realidad el gesto aquí no es una “huella” registrada por el intérprete, ni un “texto” creado por el compositor, sino que está en el origen del fenómeno musical ya que las acciones de producción sonora incorporaban en su constitución estos interpretantes kinéticos y visuales.

Este procedimiento gestual se puede relevar también en la necesidad de crear metáforas para designar a los gestos discretos que comenzaban a distinguirse en el continuo de la experiencia improvisatoria y que podrían así incorporarse al léxico del ensamble. Podemos nombrar algunos que quedaron registrados en los esquemas de ayuda memoria de algunas improvisaciones (ver apéndice):

-Frotado, bola, hormigueo grave, puntos, líneas, parametría grave, registros extremos, agresivo, agudo, rítmico, mezclas complejas, enmascaramientos.

-Situaciones críticas, no identificación de la fuente, continuidad expresiva, incrementales y repetición, espacialización, retrógrados.

-Oposición en: registros, tipos de acción, tipo de organización (temporal), velocidad, contrastes dinámicos, cantidad de información.

-Estructuras de oposición: regular/irregular, direccionalidad/no direccionalidad

-Algunas alturas definidas, algunas regiones de altura.

-Situaciones texturales: soli, tutti, heterofonías, tramas, contrapunto.

-Definiciones y transición entre secciones: más rítmico, más agudo, más agresivo, imbricaciones.

Como vemos, estos términos, citados aquí sin intenciones clasificatorias hacen referencia a distintos aspectos del fenómeno musical que varían desde aspectos materiales a texturales, alturas puntuales a registros y sonidos inarmónicos, aspectos de organización rítmica y aspectos relacionales entre sonidos, definiciones expresivas o técnicas. Sin embargo, no se constituyen en clasificaciones ni intentan organizar un abecedario sonoro básico. Son más bien descripciones de hallazgos y reflexiones, sintetizadas en gestos musicales pasibles de ser desarrollados y combinados para organizar un discurso. Incluso cuando presentan el aspecto de definiciones técnicas (por ejemplo, “parametría grave”) constituyen una metáfora operativa que sintetiza un conglomerado de parámetros y comportamientos individuales y grupales que ameritan la denominación general de “gesto”.

Ahora bien, estos “gestos” ¿sólo son perceptibles en la ejecución en vivo y en tiempo real de una improvisación? ¿o también dejan su “huella” en el registro fonográfico de la misma? Lo que en una obra que responda a una estética idealista podría considerarse una controversia baladí (aunque de hecho, la concepción de la interpretación como apertura de la obra lo problematiza), en una improvisación que se legitima por su génesis repentista resulta una cuestión esencial. Este tópico está relacionado con el problema del juicio crítico a los productos de la improvisación basados en registros grabados. Al respecto, Vinko Globokar se pronuncia por lo irrepitable del evento y la importancia crucial de la presencia del oyente en la liturgia de la improvisación (ver comienzo de la cita *ut supra*):

“[...] El ‘hacer’, y por lo tanto el gesto, la actitud, el comportamiento, la posición en el espacio, la relación del cuerpo con el instrumento y toda la energía física que se desprende son elementos tan importantes como lo son los productos.” (Globokar 1982: 18)

Si bien es cierto, como ya señaláramos, que el público en una sesión de improvisación no es absolutamente pasivo y puede producir cambios en el producto mediatizados por el “músico oficiante”^{xxvii}, habría que preguntarse cuánto de la efectividad del gesto se pierde en un registro grabado o transmitido por radio. Por otra parte, Schaeffer observa que:

“[...] a fuerza de escuchar objetos sonoros [cuyas causas instrumentales están enmascaradas, somos conducidos a olvidar las últimas y a interesarnos por los objetos mismos” (Schaeffer en Sad 2006: 67)

En el caso de los productos del GEIM, ya señalamos de qué manera la génesis de las improvisaciones estaba sustentada en una lexicalización de gestos musicales que, si bien pueden comunicar de manera más inmediata junto con sus paralelos kinestésicos y visuales, son lo suficientemente autónomos y sonoramente significativos como para sostener el discurso musical en situaciones de escucha *post factum*.

Sad considera que existen dos tipos de concepciones acerca del gesto musical, a saber:

“La primera, considera al gesto musical en tanto inscripción en la materia, sonora o composicional, inscripción que se constituye en huella, traza, producto de un proceso poético sobre la materia, sea figura o sonido, la segunda, puede ser vista como un conjunto de movimientos físicos que funcionan como un conjunto de interpretantes del fenómeno sonoro y cuya función sea posiblemente restringir los procesos de reenvío infinito a los que el objeto musical da lugar y orientar la escucha, designando y remarcando sus objetos privilegiados, explicitando intencionalidades.” (Sad 2006: 67)

Consideramos que ambas concepciones no son necesariamente excluyentes, sino más bien podríamos considerarlos como conjuntos no disjuntos, que podríamos sintetizar de la siguiente manera:

- 1- Gestos inscriptos en la materia sonora, pasibles de ser analizados de manera autónoma (“huella, traza, producto de un proceso poético sobre la materia”)
- 2- Gestos inscriptos en la materia sonora en correspondencia o paralelismo con gestos kinestésico y/o visuales.
- 3- Gestos kinestésico y/o visuales sin correspondencia necesaria con el constructo musical aunque podrían “restringir los procesos de reenvío infinito a los que el objeto musical da lugar y orientar la escucha, designando y remarcando sus objetos privilegiados, explicitando intencionalidades”, o también constituir un paratexto al discurso sonoro.

En relación a los productos del GEIM, podemos analizar claramente los gestos sonoros correspondientes a la primera categoría a través de las grabaciones existentes (Ver apéndice). La segunda categoría podría también ser analizada a través del único registro visual que poseemos de ensayos y conciertos del ensamble y a través de los esquemas “ayuda memoria” para las improvisaciones (Ver apéndice). Pero también a través de las huellas que quedan en los productos sonoros.

La tercera categoría es más esquiva a la reflexión, si bien el video puede dar una buena cuenta de ella. En esta categoría estaría también incluida la recepción del público y el ambiente de escucha, sorpresa y atención, que se percibían en el momento de la instanciación de las improvisaciones. No es aventurado afirmar que la actitud receptiva del público en los conciertos de improvisación del GEIM, como ya señaláramos, tuvo también influencia en aspectos de la formalización de los productos. Al no seguir un (pre)texto fijado con anterioridad -como cuando se interpreta una partitura en donde la forma está fija y la duración también, relativamente- la percepción temporal del músico está relacionada fuertemente con el accionar de sus colegas, el fluir del material sonoro y los sutiles *feed-backs* que la recepción de todo el discurso sonoro, kinestésico y visual producen en el auditorio^{xxviii}. Como adelantamos, este intercambio influía en la duración de las improvisaciones, la sensación de necesidad de un cambio de sección o de oposición de materiales (pautados o no), los accionares conclusivos que conducen a un final, el modelado del fraseo y del transcurrir, etc. Las improvisaciones, en los ensayos^{xxix}, tenían en general una duración de alrededor entre 8 y 15 minutos y es posible que en público, estas duraciones fueran un tanto diferentes. Los tiempos registrados en el CD así lo demuestran^{xxx}:

Improvisación 1 – 1985	7:00
Improvisación 2 – 1985	7:58
Improvisación 3 – 1985	6:59
Improvisación 4 – 1986	5:49
Improvisación 5 – 1986	6:59
Improvisación 6 – 1986	5:42
Improvisación 7 – 1987	4:22
Improvisación 8 – 1987	8:54
Improvisación 9 – 1987	13:43

Al menos, la experiencia personal ratifica el hecho de que el momento musical con el público era relevante para la formalización. Se producía un fenómeno comunicativo, en donde la gesticación, intencional o no, relevada más arriba en la tercera categoría era significativa.

Sin embargo, los aspectos de trabajo reflexivo del ensamble apuntaban a la consecución de un producto discursivo coherente, más relacionado con la primera de las categorías gestuales citadas. Esto se halla relacionado con la noción de “composición en tiempo real” que se manejaba. El gesto musical, si bien tenía sus correlatos kinestésicos y visuales, era “construido” a partir de una reflexión posterior a los hallazgos exploratorios. Una vez experimentado y discriminado un tipo de gesto, se intentaba “com-ponerlo” en un discurso libre. Esto permite legitimar el análisis de los productos del GEIM, con el marco de cualquier obra registrada en grabación con diferentes grados de apertura.

Como ya señaláramos, sabemos que la escucha del producto musical grabado, la fijación absoluta de un discurso, fue una tendencia de la modernidad que el serialismo integral, y ciertas corrientes de la música electroacústica privilegiaron, para evitar los “desvíos” que el intérprete y la situación de concierto introducían. Toda postura estética idealista sostiene esta noción de imperfección de las instanciaciones de las obras. El desvío no deseado es señalado por Sad al recordar el mito pitagórico de la cortina detrás de la cual hablaba el maestro para no distraer a los discípulos. Continúa diciendo Sad:

“El universo del ‘sonido fijo’, del tiempo reversible, en el que se puede volver una y otra vez sobre un evento sonoro idéntico a sí mismo, implica no solo la supresión de la sincronía de la producción sonora y la escucha, sino también la supresión de las ‘impurezas’ ligadas a la interacción de los actores del concierto (músicos, director, espectadores, etc.), en la que los signos visuales y kinéticos desplazan del centro de la escena o conviven en igualdad de condiciones con los fenómenos sonoros.” (Sad 2006: 68)

Contra estas ideas combatió buena parte de la filosofía de la improvisación en el siglo XX, con una vital influencia del pensamiento de Cage. Lo aleatorio, en definitiva, atentaba contra el concepto mismo de composición y, en última instancia, con la figura del compositor. Cage lleva esta idea en 4:33 a un punto sin retorno:

“Pienso que quizás mi mejor pieza, al menos la que me gusta más, es la pieza silenciosa [4:33]... Yo quería que mi obra estuviera libre de mis propios gustos y antipatías, porque pienso que la música debería estar libre de los sentimientos e ideas del compositor. Sentí y deseé permitir a otras personas considerar que los sonidos de su entorno constituyen una música que es más interesante que la música que podrían escuchar si fueran a una sala de conciertos”^{xxxii}

Por cierto, la pieza de Cage no es una pieza sobre el silencio, sino sobre los sonidos ambientes que el marco planteado por la partitura permite enfocar. Davies (op. cit.) sostiene que si la pieza fuera realmente sobre el silencio, nos enfrentaríamos a un problema de la ontología de la obra musical, ya que entonces ésta sería “conceptual” y por lo tanto inalcanzable por los sentidos en su forma pura.

Sin llegar a este extremo, las tendencias improvisatorias en música contemporánea en general han enfatizado lo inmediatista y lo no predeterminado del evento musical, siguiendo a su manera la idea de Cage de tender hacia una progresiva prescindencia del compositor. Como vimos, la metodología de trabajo del GEIM y su puesta en práctica de la noción de composición en tiempo real, no seguía esta línea de pensamiento. La composición no se había anulado, si bien la figura del

compositor se hallaba repartida entre los músicos participantes de los eventos musicales, o difuminada en una suerte de productor grupal que englobaba o superaba las decisiones individuales de sus integrantes.

Esto no equivale a decir que la estética del GEIM haya abandonado los fundamentos esenciales de la improvisación. Sus productos conservaban un alto grado de aleatoriedad relacionado con los aspectos imprevisibles del evento, aunque siempre limitados por un marco de reflexión sobre el sonido, la materia y los materiales. En lugar de empobrecer la experiencia, esta concepción la enriquecía a partir de las combinatorias múltiples y de la variación. Así, los productos de las improvisaciones del GEIM puedan ser escuchados en grabaciones, en tiempo diferido al momento de su génesis, sosteniendo el interés, aspecto que, por definición fundacional, otros grupos de improvisación no logran, ni pretenden hacerlo.

Pero en el plano de la inmediatez y de la riqueza del gesto correspondiente a la tercera categoría esbozada más arriba, hay elementos que pueden ser aún analizados.

Los interpretantes kinéticos de determinados sonidos o grupos de sonidos empleados y trabajados por el GEIM podían ser claros. Por ejemplo, sonidos impulsivos o determinadas parametrías entre distintos ejecutantes, podían tener una visualización explícita en el movimiento de los intérpretes. Sin embargo, otros gestos musicales empleados por el ensamble buscaban específicamente confundir las expectativas del auditor. Por ejemplo, entre los gestos “lexicalizados” más arriba citados encontramos recursos de “enmascaramiento”, “mezclas complejas” y “no identificación de la fuente”. En todos ellos, el reconocimiento de las acciones de producción, del ejecutante o grupo de ejecutantes e inclusive de la fuente productora del sonido era intencionalmente embozado u ocultado. El encubrimiento producía por lo tanto un incremento del interés en el discurso del oyente/espectador presencial y configura un gesto que no deja huella en el registro grabado. Si bien es cierto que la tímbrica era uno de los principales parámetros a problematizar en la producción del GEIM, lo cual hace que en las grabaciones eventualmente no se identifiquen con claridad las fuentes productoras del sonido, en el evento en vivo, la gestualidad de los intérpretes podía explicitar lo que el sonido no aclaraba o ocultarlo deliberadamente, como forma de generar interés. Es así, en parte, que el evento improvisatorio también mantenía sus características irreproductibles e irregistrables, a pesar de lo dicho anteriormente.

Hay que tener en cuenta que el GEIM no utilizó nunca ningún tipo de procesamiento electrónico (salvo la amplificación) que permitiera disparar eventos que evolucionaran en el tiempo por sí mismos, o “deformar” sonidos instrumentales reconocibles por medio de cualquier tipo de filtrado u otros recursos electroacústicos. Por lo tanto, la apuesta a la riqueza tímbrica se centraba en lo que los instrumentos y grupos instrumentales pudieran explorar. Esto generaba entonces gestualidades no habituales en los instrumentos “tradicionales”. Por ejemplo, la producción de un sonido largo rugoso a partir del frotado de una cuerda del piano por medio de un sedal accionado por ambas manos del pianista sumergido en la caja de resonancia del instrumento, podían sorprender al oyente. Además, no se podía asegurar si el sonido así producido se originaba en el piano mismo o en el simultáneo frotado de una baqueta apoyada fuertemente en un parche (cf. video), por lo tanto el interés kinético/visual aumentaba, siendo irrelevante que los movimientos dieran realmente origen al sonido o no. Evidentemente, la escucha en vivo en estos casos es diferente de la escucha grabada, *post factum*.

Sintetizando: la posible existencia de tres niveles de gestualidad como los planteados más arriba, que influyen de diferente manera en el producto sonoro y en la lectura del mismo y de la performance en el momento de producirse, aportan elementos para el esclarecimiento de la posición estética de la propuesta del GEIM. Desde ya que la problematización de los roles del compositor y del intérprete será crucial para la discriminación del nivel poético en la producción del GEIM. La poiesis estará repartida entre las decisiones individuales de los intérpretes, en las convenciones previas basadas en experiencias sobre las cuales se ha reflexionado y en la interacción ensamble-público en el momento de la ejecución. El énfasis en el concepto de gesto, en sentido amplio, es entonces crucial.

3) Inferencias extramusicales: Jackson Pollock

Habiendo delineado los aspectos más significativos de la postura estética musical del GEIM podemos intentar encontrar vínculos con orientaciones adoptadas por otros ámbitos de la creación artística, no ya musical. Sabemos que es aventurado delimitar y definir estas relaciones, sobre todo si confrontamos posiciones que afirman la autonomía de las disciplinas artísticas involucradas. Sin embargo, poner en relación algunas nociones, algunas prácticas y actitudes puede ser revelador para la comprensión del tópico estudiado. Debemos aclarar además que no intentaremos describir ningún tipo de “influencia” en el producto del GEIM, sino solo encontrar algunos rasgos comparables entre disciplinas tan diversas como la pintura y la música del siglo XX, que nos permitan una mejor comprensión del mismo.

Pretendemos confrontar el perfil del ensamble con algunos aspectos del denominado “expresionismo abstracto”, en particular con la figura de Jackson Pollock. Autoriza esta operación, entre otras cosas, el hecho de que Carmelo Saitta considera que los procedimientos y estética de Pollock concuerdan con el concepto de “composición en tiempo real” empleado en la improvisación.^{xxxii}

Como señalamos, Pollock -quien vivió entre 1912 y 1956- no tuvo una influencia directa en la producción del GEIM, ya que, tanto en el proceso creativo del grupo como en sus eventos públicos o productos grabados, nunca se hizo referencia a relación alguna con otras artes. Pero sí podemos afirmar que las técnicas pictóricas de Pollock, como algunos de sus postulados estéticos tienen un sustrato común, no solo en relación con la introducción del azar en sus artefactos sino también en el aspecto constitutivo del material, tanto plástico como musical. Algunos de estos rasgos son compartidos por todas las manifestaciones musicales que desde el segundo cuarto del siglo pasado aproximadamente incorporaron lo aleatorio a su praxis. Otros, como la relación con lo gestual en la génesis del producto, son particularmente reveladores en el caso del GEIM.

En Pollock, la incorporación del azar en la configuración plástica se realiza fundamentalmente a través de las técnicas del chorreo (*dripping*) y del derramado (*pouring*) que le permitían cubrir el lienzo o parte del mismo sin recurrir a la “pincelada”, otorgando al material utilizado un alto grado de participación en la configuración. No fue el primero en utilizar estos recursos. Emmerling cita a Siqueiros, Francis Picabia, Marx Ernst, Hans Hofmann, Arshile Gorky y los menos conocidos Janet Sobel y Knud Merrild, afirmando que la técnica en sí no era un hallazgo importante (Emmerling 2009). Siqueiros, por ejemplo, gustaba del uso de salpicaduras y goteo en las pinturas concebidas como “accidente controlado”, según lo denominaba, que le permitía encontrar

soluciones figurativas originales. Pollock profundizó en lo que esta técnica podía generar, sin necesariamente comulgar con la estilística o la iconografía de Siqueiros.

Lo realmente significativo entonces no era lo novedoso de la técnica sino su empleo en un discurso plástico original:

“El alto rango de Pollock no se basa en el empleo de un procedimiento pictórico determinado, sino en la radicalidad que supo dar a sus trabajos con dicha técnica.” (Emmerling 2009: 60)

Podríamos aventurar que el concepto de “accidente controlado” es comparable al uso de lo aleatorio en la improvisación concebida como composición en tiempo real. Es decir, el control del “alea” que generaba la técnica de ensayo del ensamble en pro de la elaboración de un repertorio de gestos, texturas, secciones y transiciones al cual acudir de manera espontánea es homólogo a técnicas que basan su eficacia en el gesto entendido como un recurso minucioso y riguroso, no simplemente librado al azar. En ambos casos, empero, el énfasis se encuentra en la manera libre de conformación de la materia.

En este sentido, Pollock era muy consciente del riesgo de ser acusado de abandonar la responsabilidad creativa y artesanal en pro de un automatismo repentista que, en ese momento, generaba rechazo, pues connotaba la renuncia a la consideración de la pintura de caballete como arte “eminente”^{xxxiii}. Sin profundizar en esta problemática que será la base de la visión crítica de Arthur Danto, podemos afirmar que Pollock conservaba orgullosamente su posición de artista y artesano de un arte autónomo como la pintura sobre lienzo.

“[Pollock...] rechazaba cualquier protagonismo de la casualidad con el argumento de su gran experiencia en la aplicación de la pintura, y lo hacía con tal intensidad que negaba incluso la existencia del accidente en general [...] Con estas premisas, ninguno de los movimientos que conducen a la realización de una obra puede ser casual.” (Emmerling 2009: 69)

Queremos destacar que esta actitud de Pollock conllevaba entonces el uso de una técnica que incluía lo aleatorio, pero de manera controlada, no por limitación, sino por estar al servicio de una estructuración expresiva. Este rasgo es compartido por la praxis del GEIM en donde la improvisación era un recurso para encontrar material, para reflexionar y para reutilizar los hallazgos en “tiempo real”. Las obras de Pollock en la época en que más acudió a estas técnicas (entre 1947 y 1950) presentan una gran variedad y diferenciación expresiva que las alejan de ser simples muestras de un tipo de procedimiento. Pollock daba especial importancia al resultado final de la obra como artefacto comunicativo:

“Naturalmente, el resultado es la cosa; carece de importancia, por tanto, cómo se haya realizado el cuadro siempre que éste exprese algo. La técnica no es más que el medio para llegar a un estado” (Pollock en Emmerling 2009: 69)

Esta frase podría describir también los esfuerzos del GEIM en lograr objetos diferentes, improvisaciones contrastantes: el afán constante por evitar la repetición producto de banalizar los procedimientos repentistas por sobre la reflexión y la escucha. El sistema de trabajo del ensamble estaba orientado a este fin.

Si recordamos dicho método de trabajo -que partía de premisas para investigar texturas, secciones, transiciones, tímbrica, etc. y que luego de grabar improvisaciones sobre dichas premisas,

se procedía a una audición reflexiva que a su vez originaba nuevas pautas para improvisar- podemos relacionarlo con la forma de pintar de Pollock, muy similar a la construcción de una improvisación musical:

“Mi pintura no surge del caballete. Incluso raramente estiro mi tela antes de pintar. Prefiero fijar el lienzo sin extender al duro suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me encuentro más que a gusto. Me siento más cerca de la pintura, más parte de ella, ya que de esta forma puedo moverme alrededor del cuadro, trabajar desde los cuatro costados y, literalmente, ‘estar’ en la obra. Es parecido al método por el cual los indios del Oeste pintaban sobre la arena.”^{xxxiv}

El cambio del marco habitual del caballete al piso, que entre otras cosas le permitía a Pollock acceder al lienzo desde los cuatro costados es comparable a la idea básica de la improvisación a partir de alguna pauta generadora (textural, tímbrica, etc.) que el GEIM utilizaba para desarrollar un vocabulario de secciones formales. Es decir, el suelo permite un acceso diferente a la configuración de la materia plástica, sin por ello dejar de constituir un marco, al igual que las pautas generadoras en relación con la materia sonora. Éstas podían utilizarse luego en un plan de improvisación que contara entonces con transiciones o yuxtaposiciones de las mismas. Sabemos que Pollock a veces elegía una sección del lienzo para recortar y también, al menos en el proceso creativo, dejaba sin definir la orientación superior/inferior del cuadro. Es decir, en ambos casos existía un marco flexible contenedor en el cual lo aleatorio operaba, sin coerciones.

También afirma Pollock:

“Me mantengo alejado de las herramientas usuales del pintor como caballete, paleta, pinceles, etc. Prefiero varillas, espátulas, cuchillos y pintura fluida chorreante o un fuerte empaste con arena, vidrio roto y otros materiales extraños agregados.

La elección de herramientas y materiales no habituales en la pintura de caballete también dan por resultado una materialidad diferente. En el caso del GEIM, la búsqueda de materia y material no relacionado con alturas puntuales o ritmo isócrono/métrico abría el juego a que aspectos como la tímbrica o las texturas complejas asumieran roles preponderantes en el diseño del transcurrir de la improvisación, orientando la escucha y definiendo el discurso. El soslayar las alturas puntuales, sus atracciones tonales u organización serial, y la preponderancia de la métrica, entonces pueden relacionarse con la prescindencia de la figuración que motivaban y resultaban de la elección de determinadas acciones sobre el lienzo. Pollock declara que “elige velar la imaginaria”, a través de un trabajo material con métodos no habituales en la pintura de caballete.^{xxxv} Herramientas y procedimientos en ambas artes podían considerados análogos en este sentido. Sabemos que además, tanto la no figuración en la plástica como el evitar las referencias tonales o métricas en la música han cuestionado los hábitos de recepción y lectura tradicionales, poniendo en controversia la construcción acostumbrada del sentido.^{xxxvi}

Continúa Pollock:

“Cuando estoy ‘en’ el cuadro [cuando pinto] no me preocupo de lo que estoy haciendo. Sólo después de un período de ‘toma de conocimiento’ veo lo que he hecho. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Intento que salga por sí mismo. Sólo cuando pierdo el contacto con la obra el resultado es un desastre. En caso contrario, es pura armonía, un fluido toma y daca, y el cuadro sale bien.

En este párrafo pareciera que el artista hiciera referencia al proceso mismo de la improvisación sonora, con su componente temporal y el contacto inmediato del intérprete con el transcurrir y con la forma que va adquiriendo peso y lógica propia, va conquistando un grado de independencia de la acción individual repentina de los músicos por lo que induce un determinado camino o accionar. Ya hicimos referencia a la espontaneidad de procesos sintácticos como transiciones o finales en las improvisaciones, que no requerían convenciones gestuales extramusicales para realizarse sino que surgían del accionar conjunto de todos los músicos y del contacto íntimo de los intérpretes con el fluir sonoro. Podemos percibir este fenómeno en el video del GEIM que registra parte de los conciertos en vivo (GEIM 2012). Allí se puede apreciar cómo los momentos de cambio de secciones, en especial las secciones conclusivas y los finales propiamente dichos se coordinan naturalmente sin indicadores externos (gestos, señales pre-convenidas), en plena concordancia con lo que el discurso impone. Citemos por ejemplo dos finales contrastantes, uno suave, *morendo* (8':50" del video) y otro abrupto (13':49" del video). En ambos tanto la gética como la atención de los músicos está enfocada en el comportamiento de los materiales en el tiempo, en el discurso logrado por los aportes de las prosodias individuales y, casi mágicamente, la pieza concluye de manera coherente.

Por otra parte, Pollock dice: "La fuente de mi pintura es el inconsciente [...]".

En esta última aseveración de Pollock podríamos señalar algunas divergencias con el método productivo del GEIM, ya que el grupo bregó por una actitud que daba especial importancia a los aspectos constructivos del material, producto de pruebas y reflexiones, fundamentalmente para diferenciarse de posturas improvisatorias más cercanas al *happening* y lo metafórico o al automatismo dadaísta. Sin embargo, es innegable que en el momento mismo de la instanciación de la improvisación, los factores inconscientes no dejaban de ejercer su influencia, ya que, como en cualquier improvisación, el (pre)texto era menos determinante y los desvíos repentinos individuales o del resultante grupal predominaban. Quizás dicha praxis se desarrollara en un campo en el que la intuición podía considerarse como una suerte de reflexión internalizada.

Como vemos, de todos modos la relación de Pollock con su pintura es una relación de configuración activa del material, manteniéndose en todo momento perceptivo al "discurso" que el cuadro va generando en un proceso fluido. El artista elegía a veces un fragmento del lienzo para recortarlo, sin que esto desmerezca su postura de artesano consciente de la especificidad de sus recursos técnicos.^{xxxvii} Toda esta praxis -"action painting" como se la denominó- involucra al tiempo de una manera diferente que en el proceso tradicional de la pintura de caballete. De manera similar, en la praxis del GEIM, el improvisar, reflexionar, y volver a improvisar a partir de lo analizado son herramientas que se ponen en acción en el momento mismo de la instanciación de la propuesta improvisatoria.

Pollock señala además el fenómeno de "estar sumergido", el estar involucrado inconscientemente en un proceso ("Cuando estoy 'en' el cuadro no me preocupo de lo que estoy haciendo."). Es ésta una situación similar, como señalamos, a la del músico enfrascado en una improvisación en donde su acción conduce el discurso pero a la vez es conducido por el devenir de la forma. En una improvisación grupal, el fenómeno se multiplica: el resultante grupal es mayor que la suma de los aportes de sus integrantes. La configuración resultante tiene sus leyes propias, su propio devenir que la materia le otorga a partir de razones perceptivas con una cierta organicidad ("...el cuadro tiene vida propia"). Cuando todo funciona "...es pura armonía, un fluido toma y daca...".

Ahora bien, por lo dicho podríamos concluir erróneamente que el fetichismo del producto repentino, implica un concepto de la utilización del azar en donde el compositor/pintor tienda a anularse. Esto no es así en ninguno de los casos que estamos comparando. Si bien Pollock en el texto citado hace referencia al inconsciente y aunque también en otros textos confiesa su admiración por el automatismo inconsciente de cierto surrealismo^{xxxviii}, como ya señalamos (ver ut supra) el artista se inclina por negar enfáticamente que la casualidad sea responsable del cuadro como subproducto de las técnicas empleadas y como sinónimo de banalidad. Este aspecto en relación con el protagonismo del agente creador (artista/compositor, ya sea individual o grupal) en la configuración del artefacto es compartido por el GEIM. La postura estética del grupo era contraria a determinadas tendencias en la improvisación en música contemporánea herederas de cierta concepción del azar que deriva de las ideas de John Cage.

Cage mismo era consciente de esta diferencia y nunca gustó demasiado de la obra de Pollock. El compositor era también el editor musical de la revista *Possibilities*, para la cual Pollock escribiera el texto antes citado^{xxxix}. Cuando el crítico Irving Sandler le pidió opinión sobre “la intensidad, la emoción” en la obra de Pollock, Cage señaló que justamente ese aspecto es el que no le interesaba del expresionismo abstracto: “[...] quería cambiar mi manera de mirar, no mi manera de sentir”. Criticándole además un cierto monocromismo poco trabajado afirmó: “Si observas tu vida diaria, verás que tampoco goteó de una lata”^{xl}. Es decir, Cage critica por un lado no tanto una obra sino el concepto de arte involucrado: la idea de que el arte, separado de la vida, era vehículo de comunicación, de probable expresión de emociones. Por otra parte, en su propia obra Cage busca encontrar la manera de anular el hiato entre arte y vida. Su pensamiento se dirige entonces no tanto a abrir las fronteras de la obra, sino en especial a cuestionar el rol del compositor y en definitiva el concepto mismo de la autonomía del arte.

En este sentido podemos decir que Pollock siempre se mantuvo dentro de los límites de la pintura como arte autónomo. Si bien claramente alejado de la tradición mimética representativa, su vanguardismo se relacionaba con las posturas de la abstracción que propugnaban un acercamiento de las artes visuales a las maneras de conformación de la música. Así, resulta significativo que Pollock a veces no diera título a sus cuadros. Incluso, es sabido que otras personas lo hicieron en su lugar, si bien con su consentimiento, quizás como una necesidad del mercado:

“[...] Pollock recibió la visita de Ralph Manheim, un traductor de literatura alemana y su esposa [...] Como era su costumbre, Pollock invitó a sus visitantes a conocer su estudio. Cuando Manheim supo que las pinturas aún no tenían título, ofreció algunas sugerencias, y en el lapso de unas pocas horas él y su esposa Mary pusieron título a la mayoría de las obras. Muchos de estos títulos se relacionan con la idea de metamorfosis, como Alquimia, Prisma, Cambio marino y Cinco brazas (estas dos últimas provienen de Shakespeare). Títulos como Fosforescencia, Estrella fugaz, Linterna mágica y Cometa parecieran haber sido inspiradas por la ubicuidad de la pintura de aluminio, el color que Pollock usaba más a menudo después del blanco y negro”^{xli}

¿Qué podemos deducir de esta situación en relación con el GEIM? En principio, la idea de abstracción en las artes visuales, su parangón con las maneras de formalizar y/o comunicar de la música, siempre acudió a la valorización del libre juego de los elementos puramente plásticos o perceptivos en su preponderancia en la configuración de una obra. Es éste un aspecto que las vanguardias han enarbolado en su lucha contra la tradición mimética; incluso hasta en posturas cuasi-metafísicas como la de Kandinsky. Es por esta razón que estos títulos en Pollock no preceden a

la obra y pudieron ser agregados a posteriori por otras personas. Además, algunos títulos elegidos parecen tener relación con aspectos formales, texturales, de procedimiento o metafóricos es decir, alejados de la tradición representativa mimética. Esto ha sido habitual en la música desde siempre, a pesar de los esfuerzos idealistas del Romanticismo. Las tendencias vanguardistas anti-románticas muchas veces han acudido a aspectos de configuración de la música o a su relación con la ciencia “fría” para elegir sus títulos: recordemos por ejemplo a Varèse con títulos como Hiperprisma, Ionizaciones, etc.

Podríamos decir sin embargo que la no figuración en Pollock y la incorporación de lo aleatorio controlado en sus técnicas pictóricas tendía a acercarse a otra postura mimética que, a diferencia de la tradicional en las artes plásticas, se le ha asignado casi siempre a la música: es decir la mimesis y/o comunicación de los sentimientos. Ésto es ajeno al programa manifiesto del GEIM. Su manera de operar siempre se basó en presupuestos constructivos y en acciones sobre la materia musical sin elucubrar sobre los contenidos comunicativos o dramáticos de los mismos. Por ejemplo, nunca se ejerció en improvisar para acompañar un film preexistente (generalmente del período mudo), actividad relativamente habitual en otros grupos de improvisación. Aquí la motivación se invierte, primando la consigna dramática por sobre la constructiva. Con esto no queremos afirmar que el GEIM se hubiera negado a la experiencia, ya que el vocabulario adquirido en los ensayos se lo hubiera permitido, sino que nunca se planteó la posibilidad, fundamentalmente porque su metodología de trabajo partía de lo material y su organización a priori. La comunicación de determinada situación dramática o afectiva nunca fue disparador de las improvisaciones del grupo.

No queremos decir con esto que el resultante de sus improvisaciones careciera de dramaticidad o de componentes afectivos, comparables quizás a los del “expresionismo abstracto”. Estos fenómenos habría que rastrearlos en la recepción de las mismas, ya que no estaban presentes en el ideario o en la praxis improvisatoria del grupo. De todos modos, es también significativo que el GEIM no asignó títulos a sus improvisaciones, ni antes ni después de su instanciación.

Quizás resulte interesante ahora comparar puntualmente un fragmento de una de las improvisaciones grabadas por el GEIM con una cuadro de Pollock para comprobar si, salvando las distancias de los medios diferentes, algunos aspectos relacionables resultan evidentes.

Intentaremos comparar la primera sección de la improvisación N° 1 del CD “GEIM, diez años después” que corresponde a los registros de 1985, los primeros del grupo y que también se encuentra en la cassette editada por el Laboratorio de investigación y producción musical (LIPM) del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. El lienzo de Pollock a confrontar será *Shimmering Substance* (de la serie *Sounds in the Grass*) de 1946 (ver Apéndice 5).

Tomaremos en cuenta la primera sección de la improvisación, que abarca desde el comienzo hasta su transición a la segunda alrededor del minuto 1’37”. Dado que el análisis no se puede realizar a partir de una partitura, como sería lo habitual en una obra de factura tradicional, deberemos basarnos en una descripción de los eventos sonoros, teniendo siempre en cuenta la relatividad de los mismos. Los sonidos y algunos comportamientos podrían ser otros diferentes, siempre y cuando cumplieran con las exigencias de la consigna para dicha improvisación. En realidad, podríamos decir que estamos describiendo los productos de un campo y no de un objeto, en donde lo que importa son las líneas de fuerzas que le dan origen y no los objetos/sonidos mismos. Podemos acudir a la descripción que realiza Bazán en su ya citado estudio como una primera aproximación:

“[Primera sección] desde el comienzo hasta 1’37”

Esta primera sección comienza con la transición entre dos texturas, una formada por ataques percusivos sin resonancia, a cargo de la flauta, el oboe y la xilomarimba, y otra nueva, que surgirá al emerger la flauta con un comportamiento continuante, perceptible aproximadamente a partir de los 0’20”y que consiste en una especie de polifonía estructurada con valores largos. La percusión recurre a dichos valores, o bien, a dicho comportamiento continuante, a través del frotamiento sobre las placas de la xilomarimba, existiendo, también, aquí una transición, pero en otro plano: en un primer momento, algunos de los instrumentos operan por analogía (placa-gestos staccato en vientos) para luego intercambiar los roles (placa frotada para generar mantenimiento), dando paso a una tercera posibilidad: la del tipo de modo de acción por frotamiento, pero sin emplear la cuerda. Entonces, ya en esta sección, se manifiesta la retórica fundante de este ciclo de piezas: la producción e imbricación de texturas por medio de analogías tímbricas y la realización de unidades de sentido formales.

[Segunda sección] 1’37” a 2’16”.

Acorde en sol con tercera oscilante, como en la frase anterior, pero, esta vez regresando al ataque corto, con cierta resonancia producida por el pizzicato en el piano, como textura predominante por sobre los continuantes, que ahora, aparecen como resonancia [...]” (Bazán 2009: 28-29. El subrayado es mío)

Sobre el cuadro de Jackson Pollock también poseemos una descripción, la cual a pesar de ser breve, resulta conveniente para nuestra reflexión:

“Precisamente este último cuadro transmite la sensación de que la pintura vibra. El ojo no encuentra ningún tipo de soporte y calma, y se ve obligado a vagar de un trazo a otro, hasta que sólo al final descubre tras la maraña de líneas una forma circular amarilla, que como una alucinación, parece flotar en el espacio pictórico.” (Emmerling 2003: 60)

En ambas descripciones prima el concepto de textura. Es decir, una determinada trama de elementos que se perciben como compartiendo rasgos comunes pero que no se individualizan como sujetos aislados. La relación gestáltica con el todo es más importante que la definición de los rasgos individuales. Esto puede apreciarse en los sonidos cortos de timbres y orígenes diversos, no vinculados por relaciones tonales fuertes ni por apariciones previsibles dentro de una isocronía o jerarquía temporal. En el caso del lienzo de Pollock, el comportamiento descrito de los sonidos tiene su paralelo en los trazos cortos relativamente curvos de materia y colores diversos, pero que se entrelazan inextricablemente para producir el efecto de que “la pintura vibra”. Esta inestabilidad, en el caso de la improvisación, hace que el oído perciba preferentemente el comportamiento global de los sonidos como un conjunto, como una textura (nunca mejor empleada la metáfora plástica), sin pregnancias de elementos individuales. Inmediatamente la percepción infiere una suerte de estatismo en el transcurrir temporal hasta que percibe el alargamiento de algunos sonidos lo que le hace presuponer una transición a otra sección. Esta inestabilidad propia de toda transición, también se percibe en la textura del cuadro: “El ojo no encuentra ningún tipo de soporte y calma, y se ve obligado a vagar de un trazo a otro”. La situación (aparentemente) se resuelve en el siguiente fragmento en donde la quinta sol-re y la oscilación entre tercera mayor y menor anclan la percepción en una organización fuerte de alturas, una especie de recuerdo melancólico de la tonalidad. Algo similar surge en el lienzo cuando el ojo “descubre” detrás del vibrar y la inestabilidad, una suerte de círculo amarillo “que como una alucinación, parece flotar en el espacio pictórico”.

En ambas situaciones, sonora y plástica, prevalece la importancia del gesto. En el ámbito sonoro, por ser la calidad de sonidos impulsivos en alturas diversas lo que otorga certificado de

pertenencia a la textura resultante y a la no direccionalidad del discurso, generando la percepción de un cierto estatismo. En el cuadro, la forma y materialidad de los trazos son los rasgos predominantes que tejen la trama que oculta aparentemente a la forma circular amarilla. Ésta pareciera percibirse “después” en el tiempo, luego de que se haya leído también el estatismo de la vibración plástica, que no orienta al ojo hacia una dirección determinada, sino a un movimiento continuo.

4) GEIM y vanguardia:

Llegados a este punto, resulta de interés analizar la postura estética del GEIM a la luz de los aspectos que definieron a las vanguardias artísticas en sus orígenes y comprobar cuáles de ellos, podían considerarse aún vigentes en la praxis del grupo.

Para dicha operación podríamos valernos de las reflexiones que sobre sus rasgos significativos, en algunos casos elevados a la categoría de manifiestos programáticos, fueron analizados por Peter Bürger (Bürger 2010), tales como: la importancia del azar, la pugna contra la institución arte, la valoración de lo fragmentario o la disolución del concepto de obra orgánica o cerrada, la falta de sentido tradicional, el shock producido por el artefacto y el valor de lo nuevo. Con respecto a la importancia del azar, no abundaremos aquí pues el tópico ya fue tratado en párrafos anteriores. Sólo es pertinente recordar la distinción que hace Bürger entre la producción directa o indirecta del azar para el proceso creativo

En la producción directa del azar:

“Se renuncia a una creación intencionada de figuras en favor de la espontaneidad que, en gran medida, cede al azar la creación de figuras. El sujeto, liberado ya de las ataduras y reglas de la forma, finalmente se reencuentra inmerso en una subjetividad vacía” (Bürger 2010: 95)

Esta renuncia, que origina un resultado azaroso y arbitrario, es para Bürger negativa, pues no conduce al sujeto a la libertad de la creación sino a la arbitrariedad, aunque el resultado pueda ser interpretado como una impresión individual. Es de hecho la postura de Cage que intenta diluir o incluso eliminar el rol del sujeto creador en pro de una liberación de lo material. Con esta anulación del compositor, también la obra tiende a disolverse al igual que los límites entre arte y vida. En este sentido, al tratar la ontología de la obra, dice Davies refiriéndose a 4'33” de Cage:

“Como toda obra conceptual... su mérito radica en sus propiedades cognitivas artísticamente concebidas y no en su atractivo estético o en sus cualidades sensibles.” (Davies 2005:19)^{xlii}

Es decir, en el caso de 4'33”, su entidad como obra radicaría no en lo producido por el azar, sino, sorprendentemente, en el propio accionar de Cage al organizar un marco “artístico” para posibilitar poner en juego propiedades cognitivas. Como señalamos previamente, ésta no es la postura del GEIM, en donde el azar era una herramienta de exploración de la materia y el concepto de “composición en tiempo real” promovía la obtención de artefactos con un nivel de apertura amplio pero que no se alejaban demasiado del concepto de “obra”. Las improvisaciones, si bien efímeras y abiertas, eran pasibles de ser repetidas con un alto grado de variación, pero si las pautas que les dieron origen eran respetadas, la nueva instanciación de cada una de ellas era capaz de ser reconocida como el mismo artefacto, o al menos otro de la misma clase. Esto permitía también la audición diferida; es decir, la improvisación mantenía gran parte de sus características estéticas al ser grabada.

La producción indirecta del azar es diferente:

"No es el resultado de una espontaneidad ciega respecto al manejo del material, sino, por el contrario, de un cálculo exacto. Sin embargo, el cálculo concibe únicamente el medio, el suceso continúa siendo impredecible" (Bürger 2010: 95)

La enunciación proviene de Adorno quien la relaciona con el dodecafonismo en su búsqueda de determinación absoluta y a la similitud entre los resultados de obras realizadas conforme a la técnica y aquellas totalmente azarosas. Si bien la actividad del GEIM no implicaba la determinación total del discurso a partir de la técnica compositiva, como en el caso del serialismo integral, la actitud constructiva seguía presente bajo la noción de "composición en tiempo real". Los resultados sonoros de algunas de las improvisaciones tenían también similitudes considerables con obras producidas a través de técnicas compositivas de alta determinación.

Podríamos decir entonces que la utilización del azar en la praxis del GEIM estaba a medio camino entre las posturas extremas de producción directa e indirecta del mismo. Se buscaba la riqueza de lo fortuito, pero se intentaba tener un grado de control sobre el resultado material.

Otro de los rasgos estudiados por Bürger, y previamente por Adorno y Benjamin, en relación con la vanguardia es la utilización del fragmento con la consiguiente segmentación de la totalidad o cerramiento de la obra. El fragmento es un trozo, una parte, no una totalidad. La obra resulta de una cantidad de fragmentos reunidos. Muy claro en la plástica, no lo es tanto en la música. En el caso específico de la producción del GEIM, podríamos decir que no se intentó el uso del fragmento, en el sentido por ejemplo del collage en las artes visuales. El uso de las citas, habitual en música coetánea a las experimentaciones del grupo^{xliii}, jamás fue encarado como recurso. Por el contrario, se intentaba evitar cualquier tipo de alusión externa al proceso musical que se abordaba.

Si consideramos que la categoría de fragmento puede enlazar dos aspectos de la producción estética, por un lado el tratamiento material que implica la extracción de elementos de un contexto y por otro la constitución de la obra, con elementos fragmentarios que aportan a la constitución del sentido (Bürger 2010: 99), quizás entonces resulte más provechoso abordar el concepto de "montaje" como lo analiza Bürger, tomado en préstamo de la praxis cinematográfica.

Dice Bürger:

"El montaje presume la fragmentación de la realidad y describe las fases de la constitución de la obra." (Bürger 2010: 104)

Esta noción se adecua a lo que ya describimos como sistema de producción/composición del GEIM, si bien los "fragmentos" que se montan no aluden a significaciones ajenas al propio planteo discursivo o estilístico. En efecto, se puede decir entonces que las "fases de constitución" de una improvisación del GEIM integran un proceso de montaje. Cada sección había sido trabajada previamente, como ya se ha descrito, y podía generar un recorrido propio, más o menos cerrado. Las secciones diversas eran conjugadas por transiciones, yuxtaposiciones o imbricaciones, de manera similar a un proceso de producción cinematográfico. Quizás lo más interesante entonces para analizar los artefactos del grupo a partir de las ideas de Bürger es considerar el hecho de que el montaje en realidad atenta contra la organicidad de la obra.

Nos dice Bürguer que, a diferencia de la obra vanguardista fragmentaria, la obra orgánica aspira a la interrelación esencial entre sus partes y la totalidad, a “dar una impresión integral”. Cada momento, sección o parte de la obra remite al todo y es percibido en relación al todo:

“Por el contrario, en la obra vanguardista cada momento tiene un grado de mayor independencia. Pues puede ser leído e interpretado por partes o en conjunto, sin que el todo de la obra deba ser comprendido. En la obra vanguardista, sólo puede hablarse del ‘todo de la obra’ como suma de la totalidad del sentido posible.” (Bürger 2010: 103)^{xliv}

¿Es posible considerar que esto ocurre en el producto del GEIM? En un principio, sí, ya que podemos considerar cada sección de las improvisaciones como producto aislado de una exploración específica de materia, textura, instrumentación, etc. que debió ser “montada” con otras a partir de diversas estrategias como las ya descritas de transición, imbricación o yuxtaposición. Por otra parte, algunas improvisaciones eran originadas a partir de una sola consigna y su devenir quizás más incierto, en cuyo caso, la distinción de sus diferentes secciones podía ser analizada “a posteriori”.

Ahora bien, desde el punto de vista de la recepción de este tipo de artefacto, lo que quizás defina más cabalmente el grado organicidad o inorganicidad de las producciones del grupo no sea tanto la utilización de “fragmentos” tomados de otras fuentes (como en el collage y la cita, que el GEIM no hacía) o la mutiseccionalidad arbitraria, sino más bien la resistencia a amoldarse a un sistema (tonal, dodecafónico, etc.) que dirija su decodificación a la manera en que actúan los paradigmas de la lengua, según los semiólogos. El trabajo sobre la materia sonora del ensamble podría parangonarse, entonces, quizás más acertadamente con la labor de un escultor; de manera similar a lo que sucede con cierto tipo de música electroacústica. De ahí también proviene cierta opacidad del sentido para el receptor. Podemos aventurar en este caso que el GEIM mantenía vigente este rasgo característico de los productos de la vanguardia.

El cambio en el tipo de recepción conveniente (más arriba hemos encarado el tema) implica una adecuación especial del oyente. Refiriéndose a las primeras vanguardias, sigue diciendo Bürguer:

“Quien observa la obra vanguardista comprueba que su recepción de obras orgánicas es inadecuada para lograr objetivaciones intelectuales. La obra vanguardista no provoca una impresión general que posibilite una interpretación por el sentido, ni tampoco permite una impresión que remita a cada parte de la obra, puesto que no continúa estando subordinada a la intención de la obra. Esta negación del sentido le genera al receptor una experiencia de shock.” (Bürger 2010: 113)

Concimos en que, al escuchar una improvisación del GEIM, el sentido se torna opaco si se espera enfrentarse a una “obra orgánica”. Este desplazamiento de las expectativas es considerable y obliga a un cambio de actitud de recepción por parte del oyente, o directamente el abandono del intento. De acuerdo a esto podemos considerar a los artefactos creados por el grupo como “obras” inorgánicas propias de un pensamiento vanguardista.

Sin embargo, existen algunos elementos que atenúan esta conclusión. Por un lado, si bien el azar como ya vimos era parte fundamental del sistema de producción de esta música, había en el grupo una intención manifiesta de intentar lograr un control de la forma y una discursividad, que si bien no se basaba en sistemas, intentaba operar con aspectos gestálticos de la percepción. El oyente entonces podía acceder a claves de lectura que de alguna manera reestablecían otro tipo de organicidad, más plástica que musical, si se nos permite la metáfora. Bürger señala un fenómeno similar cuando reflexiona sobre los primeros collages que si bien hacen referencia a otras realidades,

siguen sometidos a la composición de figuras, equilibrios, etc. que la integran a la intención configurativa de una obra orgánica.

Por otra parte, la opacidad de sentido a la que nos referíamos, producto del *shock*, no alcanza en el GEIM (o incluso en cualquiera de los otros grupos de improvisación coetáneos, de cualquier adscripción estética que fueren) a producir la principal ruptura a la que aspiraban las vanguardias históricas, es decir, la pugna contra la institución arte y la disolución del hiato entre arte y vida. El principio estructural de lo inorgánico (montaje, liberación de la disonancia, no figuración, etc.) siguiendo a Adorno, es emancipador porque mostraría una ideología cada vez más ligada al sistema y ya no sería promesa de libertad. Sin embargo, la proyección política de la obra de vanguardia está limitada por la institución arte, que todavía constituye en la sociedad burguesa un ámbito separado de la praxis vital. Es decir, si bien algunas actitudes de las primeras vanguardias intentaron abolir las características esenciales de arte autónomo (como la separación de la actividad de la praxis vital, la producción individual, la recepción individual, etc.) sabemos que en este sentido fracasó. El intento de ruptura de la sucesión de estilos en una “Historia del Arte” hegelianamente concebida no originó la destrucción del arte como institución sino que más bien derivó en la atenuación o invalidez de las normas estéticas.

Desde una visión histórica, el GEIM se movía en un determinado marco estilístico. Es decir, el posible *shock* producido por sus artefactos estaba atenuado por la historia de la recepción de productos similares anteriores, aunque correspondieran a diferentes estéticas, que podían incluir también obras altamente racionalizadas y configuradas. La “música contemporánea” ya era un campo específico hacía mucho tiempo, incluso con especialidades profesionales, académicas, de divulgación, etc. Es cierto que la obra resultante en este “estilo” no es orgánica en el sentido tradicional, pero esto no atenta contra la autonomía de la música como arte, sólo obliga a otro tipo escucha. En efecto, la hermenéutica de recepción de este “estilo” implica una adecuación a cánones que se fueron estableciendo con el paso del tiempo. Las dificultades de recepción varían entonces según las competencias cognitivas del oyente. La siguiente cita de Bürger pareciera describir esta situación, en relación con el producto del GEIM:

“Es decir, se trata de la destrucción de la obra orgánica [...], pero no del cuestionamiento del arte, como ocurre en los movimientos históricos de vanguardia. En todo caso, se proyecta la creación de un objeto estético que se sustrae a las reglas tradicionales de valoración.” (Bürger 2010: 105)

Sin embargo, no habría que desestimar la dificultad de la aprehensión del sentido en este tipo de obra. La obra orgánica implica una estructuración sintagmática que modela su lectura. En la música, los sistemas tonales, modales, incluso dodecafónicos o seriales aportan las bases de esta estructuración para relacionar los sintagmas. De hecho, como señala Bürger:

“La lectura adecuada se describe por medio de un círculo hermenéutico: las partes de la obra se entienden del todo, y el todo de la obra se entiende de las partes. Es decir, una comprensión anticipatoria del todo se guía por la comprensión de las partes y es corroborada, a su vez por ésta.” (Bürger 2010: 112-113)

Podemos afirmar que la compulsión al cambio de hermenéutica receptiva aún hoy genera dificultades, pese a la perspectiva histórica. En este sentido, la producción del GEIM sigue produciendo perplejidad o rechazo en quienes la escuchaban o la escuchan con estrategias de lectura acuñadas para las obras orgánicas.^{xlv} Bürger lo aclara en la siguiente cita:

En lugar de continuar aplicando el principio del círculo hermenéutico mediante la relación del todo y las partes, el receptor debe suspender su búsqueda y dirigir la atención hacia los principios constructivos de la constitución de la obra. Pues en ellos se sitúa el carácter enigmático del producto. Por lo tanto, la obra vanguardista provoca una ruptura en la recepción, análoga al carácter disruptivo del producto (su no-organicidad).” (Bürger 2010: 115)

Coincidimos entonces con Bürger en que las vanguardias históricas, pese a haber fracasado con su pretensión de heteronomía del arte, de anular la distinción entre arte y vida, han transformado fundamentalmente al mismo en relación con una diferente manera de recepción. En este sentido, podemos afirmar que el GEIM se adscribía a esta línea de pensamiento, intentando obtener artefactos sonoros que generaran interés, con propuestas que apelaban a ampliar los hábitos de escucha, aún en la época de su creación. Aún hoy se pueden escuchar los registros grabados del grupo desde esta perspectiva. Podemos concluir esta sección con otra cita de Bürger que pareciera describir la totalidad de la actividad del GEIM mientras duró, sus presentaciones, su público, sus producciones y lo que la adscribía a los remanentes de una estética de vanguardia:

“Lo que queda es el carácter enigmático del producto, su resistencia contra el intento de adquirir sentido.”

5) Síntesis y conclusiones:

Luego de estas observaciones sobre un tópico aparentemente oscuro para la reflexión académica, intentaremos sintetizar algunas breves conclusiones.

Para adentrarnos en la problemática tuvimos que analizar no sólo los productos o artefactos que quedan registrados del GEIM, sino también el proceso de elaboración y configuración de los mismos, no limitado al momento de la instanciación improvisatoria, sino que también comprendió un considerable trabajo previo de preparación. También tuvimos que enfrentar los procesos de recepción, sobre todo el tipo de escucha y competencia exigida al oyente y el marco institucional e histórico en que éstos se llevaron a cabo.

A través de estos tres enfoques analíticos pudimos comprobar que en la práctica improvisatoria del GEIM se conservan algunos rasgos de las operaciones de las vanguardias y otros no. En principio, el uso del azar como herramienta de investigación tanto en el campo de lo material, como en los campos de lo formal, textural, organizativo, acústico, etc. permitió que el ensamble obtuviera productos que trascendieron el momento y lugar que les dieron origen y que pueden ser instalados dentro de la categoría de “obra”, si bien con un amplio margen de apertura.

En este sentido el uso de la improvisación como método de investigación y praxis permitió que la relativización del rol del compositor propia de las estéticas del azar fuera resignificada. El rol compositivo fue reintroducido, a través del sistema de trabajo del grupo, identificándolo con las decisiones que el intérprete debe tomar en un marco en donde opera un alto nivel de azar. El énfasis en el rol creativo de la ejecución, es en ese sentido comparable a estilos “pre-autónomos” como el de la música barroca o ciertas corrientes de la música popular. Quizás sea éste uno de los logros más significativos del GEIM: la fusión de los roles de compositor/intérprete en un trabajo creativo que no abandonaba a lo fortuito las decisiones estéticas. Como vimos, esta actitud operativa del grupo lo acerca al artista plástico que inscribe su accionar en la materia.

El GEIM nunca asumió la actitud de ruptura vanguardista hacia la institución arte, más bien se inscribió, con un producto original y bien pensado, en la tradición estilística e institucional de lo

que se ha dado en llamar “música contemporánea”, sin intención de atentar contra la autonomía de la música como arte.

Quizás estos aspectos coloquen al ensamble dentro del amplio y variado marco de la modernidad, habiendo desarrollado y profundizado un género relativamente “puro” sin inscribirse en las experiencias posmodernas de mixtura o disolución de los rasgos estilísticos.

Treinta años después, nos podríamos preguntar si las experiencias del GEIM han tenido herencia o continuidad, más allá del aporte creativo en la vida y producción de sus integrantes.

ⁱ El problema es mucho más complejo de lo que podemos abordar en este trabajo. Para una síntesis de los diferentes enfoques que el concepto de “obra musical” ha generado, ver GOEHR, Lydia (1994), en especial, la primera parte: “*The Analytic Approach*”, p. 15 y ss.

ⁱⁱ “El apogeo de esta complejidad es alcanzado en el período del dodecafonismo y en seguida en el de la serialización paramétrica total. El intérprete tiene mucha dificultad en tocar lo que se le prescribe, es por lo tanto impensable hacerlo improvisar por añadidura. No hay entonces azar, no se llama a la intuición, no existe lo imprevisto, siendo lo imprevisto sinónimo de incapacidad de realización técnica.” (Globokar 1982: 13)

ⁱⁱⁱ Citemos como ejemplo el “*Étude aux chemins de fer*”, pieza de 1948.

^{iv} “*Ionisations*” constituirá además una obra clave para el pensamiento de Carmelo Saitta, líder intelectual del GEIM, no sólo por su calidad de percusionista, sino también por la atención otorgada a su análisis que influyó notablemente en sus ideas y en su estética compositiva.

^v El piano aparece al final de la pieza, el cual si bien es evidentemente un instrumento “de percusión”, su utilización con grandes clusters ejecutados con todo el antebrazo elude la identificación de alturas puntuales y refleja las ideas de Varése sobre las masas sonoras, cercanas a los espectros inarmónicos del ruido.

^{vi} <http://youtu.be/GdWYacBhRIQ>

^{vii} Vinko Globokar, refiriéndose a fines de la década del 70', señala: “Los grupos de improvisación han desaparecido. Ya ninguna radio subvencionaría un concierto sin saber con anticipación lo que va a suceder” (Globokar 1982), por lo que deducimos que la improvisación, anteriormente, encontraba un lugar legitimado y rentado dentro del sistema, cosa que no sucedió con el GEIM y suponemos que con ningún otro grupo dedicado a la improvisación en la Argentina.

^{viii} El video citado más arriba (ver nota 14) muestra algunos momentos de este proceso.

^{ix} Aunque esto no quiere decir que se memorizaran fragmentos para su reproducción textual posterior. Lo imprevisto siempre estaba presente por definición.

^x Hoy Centro cultural Recoleta.

^{xi} Hoy Auditorio “El Alef”.

^{xii} Ver ut supra.

^{xiii} Se denomina “*live electronic*” a la música que utiliza sonidos instrumentales o electrónicos pero que no han sido grabados previamente. Los sonidos se modifican y transforman (cambio de timbres, envolventes, etc.) en tiempo real a través del uso de aparatos como amplificadores, filtros, moduladores y otros tipos de circuitos. (Sutherland 1994).

^{xiv} Para abundar sobre estos conceptos ver Saitta 2002 y Saitta 2011.

^{xv} Como señalamos en una cita anterior, para Saitta, en música, configurar sintaxis es equivalente a construir sentido.

^{xvi} Para abundar sobre estos conceptos ver Saitta 2002 y Saitta 2011.

^{xvii} Bazán no aclara cuáles fueron esos grupos y compositores que recibieron y elaboraron las influencias del GEIM.

^{xviii} Ver ut supra.

^{xix} LP (Wergo 60060), con los siguientes integrantes Vinko Globokar (France, 1934), Carlos Roqué Alsina (Buenos Aires, 1941.), Michel Portal (Bayonne, 1935) y Jean-Pierre Drouet (Bordeaux, 1935). Ver Bibliografía.

^{xx} Integrado por Mario Bertoncini (percusión, piano) Walter Branchi (contrabajo) Franco Evangelisti (piano) John Heineman (trombón, cello) Roland Kayn (órgano Hammond, vibráfono, marimba) Egisto Macchi (percusión, celesta) Ennio Morricone (trompeta) y Frederic Rzewski (piano), entre otros, fue fundado por Evangelisti en Roma en 1964 y estuvo activo hasta su disolución con la muerte de su fundador en 1980.

^{xxi} Ver discografía, en VARIOS AUTORES, *Grupo di Improvvisazione di Nuova Consonanza*.

^{xxii} “Muchas personas tienden a considerar extraño y ridículo que los músicos se refieran a las ideas [*Gedanken*, i. e., temas] en sus composiciones; y en efecto, a menudo sucede de tal manera que uno nota que los músicos tienen más ideas en su música que acerca de ella. Pero cualquiera que sea sensible a las maravillosas afinidades entre las artes y las ciencias no considerará al menos el hecho desde la obvia perspectiva de la denominada naturalidad, de acuerdo a la cual se supone que la música es sólo el lenguaje del sentimiento; y esta persona no encontrará intrínsecamente inverosímil que exista una cierta tendencia de toda música puramente instrumental hacia la filosofía ¿No podría la música meramente instrumental crear su propio texto? ¿Y el tema [de una obra instrumental] no se desarrolla, confirma, varía y contrasta de la misma manera que el objeto de meditación en una secuencia de ideas filosóficas?” Schlegel, Friedrich, *Athenäums-Fragment 444*, en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, II, ed. Hans Eichner (Munich: Ferdinand Schöningh, 1967), p. 254. Citado en Bond, Mark Evan (1991), págs. 166 y ss. La traducción es mía.

^{xxiii} Ver el siguiente enlace: <http://youtu.be/zY7UK-6aaNA>, última consulta 21 de enero de 2014.

^{xxiv} Para mayor abundancia en la aparición y desarrollo de este tipo de escucha ver por ejemplo: Weber 2011. Para las reacciones ante actitudes vanguardistas ver por ejemplo: Buch 2010.

^{xxv} Se entiende como “música poética” a la música compuesta, recepcionada y analizada a partir de las herramientas que la disciplina de la retórica aportó a los tratadistas barrocos. La música concebida como una estructura comunicativa (música como *ars dicendi*) más que como una estructura arquitectónica o matemática (música como *ars numeris*).

^{xxvi} Aunque no de la ejecución misma, ya que la reproducción de una obra electroacústica implica un grado importante de decisiones en tiempo real referidas a la *mise en scène* sonora de la misma.

^{xxvii} Habría que cuestionarse si éste fenómeno no sucede inclusive en los conciertos de ritual más tradicional.

^{xxviii} Esta observación no invalida que el fenómeno de realimentación de la interpretación basado en la recepción del auditorio no influya en una ejecución de música escrita, ya sea memorizada o no. Cualquiera músico profesional es sensible a este aspecto, pero consideramos que tiene un particular peso cuando la música es improvisada.

^{xxix} Ya explicitamos el método de trabajo del GEIM. Cuando decimos “ensayos”, insistimos, no hacemos referencia a la acepción más directa del término en el sentido de “pre-parar” música para “re-producir” posteriormente, por el contrario se trataba de sesiones de improvisación con audición, reflexión y prueba de materiales, secciones, texturas, etc. El video documenta este accionar. Sigo utilizando el término por convención y para diferenciarlo de las sesiones con público.

^{xxx} Hay que considerar que para la confección del CD no se hicieron prácticamente ediciones, sólo las de limpieza estrictamente necesarias que un medio basado en la escucha reiterada exige, por lo tanto no hubo cortes ni largos ni significativos. La Improvisación Nº 9 presenta una duración mayor debido a que en ella se planearon solos para cada uno de los integrantes.

^{xxxi} “*I think perhaps my own best piece, at least the one I like the most, is the silent piece... I wanted my work to be free of my own likes and dislikes, because I think music should be free of the feelings and ideas of the composer. I have felt and hoped to have led other people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music which they would hear if they went into a concert hall.*” (Cage en Davies 2003: 14). La traducción es mía.

^{xxxii} Comunicación personal.

^{xxxiii} El curador del Museo de arte Metropolitano declaró: “Sospecho que yo podría haber hecho cualquiera de los cuadros que vi” [...] Aldous Huxley dijo: “Se plantea la cuestión de qué le hace detenerse. El artista podría continuar eternamente (risas en el auditorio) [...] Un profesor de Yale dijo que *Cathedral* [tela de 1947] “resultaba un estupendo diseño para el estampado de una corbata.” (Emmerling 2009: 68).

^{xxxiv} POLLOCK, Jackson, ésta y las tres citas consecutivas: “*My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvases before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be ‘in’ the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West. / I continue to get further away from the usual painter’s tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added. / When I am ‘in’ my painting, I’m not aware of what I’m doing. It is only after a sort of ‘get acquainted’ period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well. / The source of my painting is the unconscious [...]*” escrito para el primer (y único) número de la revista *Possibilities* editada por Robert Motherwell y Harold Rosenberg (invierno de 1947) citado en Emmerling 2009: 65 (frag.), en O’Connor 1967: 39-40. En Friedman 1995: *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, Da Capo Press, Nueva York, pág. 99-100. En Comenas 1947 (s/f). La traducción es mía.

^{xxxv} “Lee Krasner declaró que al principio del proceso pictórico, la obra [*There Were Seven in Eight*, c. 1945] mostraba claras figuras, cabezas y cuerpos, pero que Pollock las fue cubriendo con pintura directamente aplicada con el tubo justificándose con las palabras: ‘Elijo velar la imaginería.’” (Emmerling 2003: 51).

^{xxxvi} El crítico del New York Times, Robert Coates, afirmó refiriéndose a Pollock: “Sólo puedo decir de tales obras... que parecen ser una mera explosión desorganizada de energía arbitraria y, por lo tanto, carente de significado”. (Emmerling 2003: 68).

^{xxxvii} “El método, frecuentemente en él, de determinar la obra final a base de recortar el cuadro de una superficie original más grande, eligiendo así el encuadre y el formato adecuado tampoco permite pensar en la arbitrariedad. La obra resultante no es el recorte de un todo mayor elegido al azar, sino un campo completo, lleno de concentración y tensión.” (Emmerling 2003: 71).

^{xxxviii} “Estoy particularmente impresionado por su concepto (de los surrealistas) del inconsciente como fuente de arte. Esa idea me interesa más que lo que hacen los pintores específicos, entre los que no incluyo a los dos artistas que más admiro: Picasso y Miró”, citado por (Emmerling 2003: 31). Notemos que los pintores que nombra no son reconocidos especialmente por congeniar con el concepto de automatismo inconsciente, que difiere por supuesto del de espontaneidad.

^{xxxix} Ver nota 87.

^{xl} “*I wanted to change my way of seeing, not my way of feeling.*”, “*And if you look at your daily life, you see that it hasn’t been dripped from a can either.*” Cage en Sandler, Irving *A Sweeper-Up After Artists* (London: Thames & Hudson Ltd., 2004) en Comenas 1947 (s/f). La traducción es mía.

^{xli} “*Pollock was visited by Ralph Manheim, a translator of German literature and his wife... As was his customary practice, Pollock invited his visitors into his studio. When Manheim learned that the paintings had yet to be titled, he volunteered a few suggestions, and within a few hours he and his wife Mary had titled the majority of works. Many of the titles relate to the idea of metamorphosis, such as Alchemy, Prism, Sea Change and Full Fathom Five (the last two from Shakespeare). Titles such as Phosphorescence, Shooting Star, Magic Lantern and Comet seem to have been inspired by the ubiquity of aluminum paint, the color Pollock used most often after black and white.*” Solomon, Deborah, (2001), *Jackson Pollock: A Biography*, Cooper Square Press, New York, pág. 179/181 en Comenas 1947 (s/f). La traducción es mía.

^{xlii} “*Like many conceptual works [...] Its merit lies primarily in its cognitive, artistically conceived properties, not in the aesthetic appeal of its sensuous qualities.*” La traducción es mía.

^{xliii} Cf. música de compositores como Gerardo Gandini o Marta Lambertini.

^{xliiii} Leamos aquí “obra fragmentaria, no orgánica” por “obra vanguardista”.

^{xlv} Prueba lo dicho el hecho de que el video que citamos en el texto, alojado en Youtube, recibió el siguiente comentario de un visitante: “horrible muestra del género”.

BIBLIOGRAFÍA

ARIZA, Javier (2003), *Las imágenes del sonido / Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

BAZÁN, Juan Francisco (2009), *Aproximación a la experiencia del Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (G.E.I.M.)*, Tesis de graduación de la Licenciatura en Composición, Departamento de Artes Musicales y Sonoras " Carlos López Buchardo", Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), no publicada.

BOND, Mark Evan (1991), *Wordless Rhetoric / Musical Form and the Metaphor of the Oration.* Harvard University Press, Cambridge, Massachusett, y Londres, Inglaterra.

BUCH, Esteban (2010), *El caso Schönberg / Nacimiento de la vanguardia musical*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, traducción de PONS, Horacio del original francés *Le cas Schönberg / Naissance de l'avant-garde musicale*, 2006. Gallimard, París.

BÜRGER, Peter (2009), *Teoría de la vanguardia*, Ed. Las cuarenta, Buenos Aires, traducción de BARTOLETTI, Tomás, del original alemán *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag (1974).

CAGE, John (2007), *Silencio*, Árdora Ediciones. Madrid, traducción del original inglés de PEDRAZA, Marina, versión que reproduce la maqueta de la edición original norteamericana (1961), Wesleyan University Press.

CHAVARRI, Norberto (2011), "Improvisación musical" en *Revista Experimenta*, Nº 10, 27 de diciembre de 2011, <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/archives/>. Última consulta, febrero de 2014.

COMENAS, Gary. Abstract Expressionism / 1947 en <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/abstractexpressionism47.html>. Última consulta, febrero de 2014.

DANTO, Arthur (1964), "The Artworld" en *The JoGurnal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

DAVIES, Stephen (2005), *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.

EMMERLING, Leonhard (2009), *Jackson Pollock / 1912-1956 / En los límites de la pintura*, Ed. Taschen, Köln, traducción del original alemán (2003) SASAIN, A., Barcelona.

GEIM (1986), *Cassette Grupo de Experimentación e Improvisación Musical /Improvisaciones conciertos1985-1986/Laboratorio de Investigación y Producción Musical*, Ed. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

----- (1997), CD, *GEIM diez años después*, ED002, Asociación Editar, Buenos Aires.

----- (2012), Video en la web, *GEIM: Grupo de Experimentación e Improvisación musical*, Youtube, <http://youtu.be/GdWYacBhRIQ>, última consulta marzo 2014.

GLOBOKAR, Vinko (1970), "Reacting", traducción al inglés de BERGSTROEN, C del original francés en *Musique en jeu*, Nº 1, Ed. du Seuil, París, 1970, pág. 70, <http://www.champdaction.be/en/role-performer-vinko-globokar/>, última consulta, febrero de 2013.

----- (1982), "Reflexiones sobre la improvisación". *Revista Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Universidad Autónoma Metropolitana, México vol.1, núm.2, pp.9-24.

GOEHR, Lydia (1994), *The Imaginary Museum of Musical Works/An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.

GOODMAN, Nelson (2010), *Los lenguajes del arte / Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, traducción de CABANES, Jem del original inglés *Languages of Art / An approach to a theory of Symbols*, Kackett Publishing Company, Inc. (1976).

GREGORIO, Guillermo (2011), "Conjunto de Música Contemporánea y Grupo de Improvisación de La Plata" en *Revista Experimenta*, Nº 10, 27 de diciembre de 2011, <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/>, última consulta, febrero de 2013.

GRIFFITHS, Paul, NETTL, Bruno et al. (1980) "Improvisation." En SADIE, Stanley *Grove Dictionary of Music & Macmillan Publishers*, London, New York, Hong Kong. Vol. 9. Pág. 31-56.

----- "Improvisation." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg2>, última consulta: febrero de 2012.

LAMBERTINI, Marta (2008), "¡Cenicientaaa...! de Marta Lambertini - Gente BA" en el blog *O-CULTO: sitio de difusión cultural*, 18 de julio de 2008, <http://o-culto-sitiocultural.blogspot.com/2008/07/cenicientaaa-de-marta-lambertini-gente.html>, última consulta: febrero de 2009.

MONJEAU, Federico (2008), "Ópera en su propia lengua", en *Diario Clarín*, Buenos Aires, 26 de julio de 2008.

NEW PHONIC ART (1971), *LP (Wergo 60060)*, Ed. GOLDSCHMIDT, Werner, Sello Wergo, GmbH, Mainz. Tomas de sonido: 23 y 24 de enero de 1971, Baden-Baden, Alemania.

O'CONNOR, Francis V. (1967), *Jackson Pollock*, Nueva York, The Museum of Modern Art.

OLIVERAS, Elena (2007), *La metáfora en el arte / Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Emecé editores.

PETTAZI, Paolo y otros (1997), *La cultura del 900, tomo 6 / cine, música*, México, Siglo XXI, traducción del original italiano de J. Almela.

SAD, Jorge (2006), "Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical" en Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Buenos Aires. Nº 20, mayo de 2006, págs. 63-71.

SAITTA, Carmelo (1978), *Creación e iniciación musical / Hacia un nuevo enfoque metodológico*. Ricordi Americana, Buenos Aires.

----- (1990), *El luhtier en el aula*, Ricordi Americana, Buenos Aires.

----- (1997), Cuadernillo del CD *GEIM – 10 años después*, Asociación Editar, ED002, Buenos Aires.

----- (2002), *El ritmo musical*, Saitta Publicaciones Musicales, Buenos Aires.

----- (2011), "La construcción del tiempo en las artes temporales" en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XXV, Nº 25, Buenos Aires, 2011, pág. 337

----- (2012), *La improvisación musical*, artículo en vías de publicación.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2005), *Theorie speculative de l'art*, Institut d'Art Contemporain (IAC), traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes, 2007.

SHAEFFER, Pierre Henri Marie (2003), *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Editorial, Alianza Música, Madrid, versión española de Araceli Cabezón Diego del original *Traité des Objets Musicaux* (versión abregée), Ed. du Seuil, 1966.

SCHIFRES, Fabio (2006), *Textos del Seminario de posgrado "Análisis e interpretación"*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 27 de Febrero al 3 de Marzo de 2006.

SHOENBERG, Arnold (1979), *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, traducción y prólogo de Ramón Barce del original *Harmonielehere*, Universal Edition, Viena, 1922.

SOLOMON, Deborah (2001), *Jackson Pollock: A Biography*, Cooper Square Press, Nueva York.

SUTHERLAND, Roger (1994), *New Perspectives in Music*. Ed. Sun Tavern Fields, Londres.

VIARIOS AUTORES, *Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza*, en Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Gruppo_di_Improvvisazione_di_Nuova_Consonanza. Última consulta: diciembre 2013.

WEBER, William (2011), *La gran transformación en el gusto musical / La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, traducción de VILLEGAS, Silvia del original inglés *The Great Transformation of Musical Taste/ Concert Programming from Haydn to Brahms*, 2008, Cambridge University Press, Cambridge y Londres.

APÉNDICE 1: Registros grabados del GEIM.

Cassette:

GEIM
no comercial

LABORATORIO DE INVESTIGACION Y PRODUCCION MUSICAL (LIPM)

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura
Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires
Departamento de Música, Sonido e Imagen

GEIM

Grupo de Experimentación e Improvisación Musical del LIPM

Improvisaciones conciertos 1985/1986

Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires
Auspicia Fundación Antorchas
Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires

IND. ARG. Dolby System

El G.E.I.M. inició sus actividades en forma regular en el año 1984. En 1985 fue invitado por el Departamento de Música, Sonido e Imagen del CCCBA a formar parte estable del laboratorio.

Sus objetivos, durante una primera etapa: especulación sobre las cualidades del sonido, en base a la ampliación de las posibilidades técnicas instrumentales.

Problemas de organización formal, a través del manejo de los principios de organización musical, de manera espontánea.

Durante una segunda etapa: incorporación de la amplificación electrónica y, progresivamente, el uso de medios para la modificación y control electroacústico del sonido instrumental.

Instrumentistas:
Gabriel Pérsico, *flauta*
Andrés Gersenzon, *oboe y flautas dulces*
Fabián Panisello, *viola*
Claudio Schulkin, *piano*
Luis Corazza, *técnico de sonido*
Carmelo Saitta, *cordinación y percusión*

Gráfica: Hur, J.B. Justo 3167, Bs. As.

Disco compacto:





APÉNDICE 2:

Texto del cuadernillo del CD, por Carmelo Saitta:

“El Grupo de Experimentación e Improvisación Musical nació en 1984. Andrés Gerszenzon -quien había reunido a un grupo de compositores/instrumentistas- me propuso la coordinación del mismo. A partir de allí, y luego de varios meses de trabajo intenso y entusiasta, el grupo adquirió su forma definitiva.

En 1985 fuimos invitados por Francisco Kröpfl a formar parte del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires) pasando a depender de la sección Investigación y Capacitación que estaba a mi cargo. Así comienza un período de producción regular y sistemático, de experimentación pero también de consolidación de principios compositivos; un período de constante análisis, de desarrollo de nuevas técnicas instrumentales y de improvisación y composición grupal.

Laboratorio de aprendizaje insustituible, el GEIM nos llevó de una improvisación donde se “manejaban” las reglas de una manera espontánea, a una improvisación donde se consolidaban nuevas reglas.

Diez años después nos parece que el producto de nuestras búsquedas, aquello que se constituyó en muestras anuales de lo alcanzado, tiene la misma vigencia y conserva el valor musical propio de esta actividad.

Finalmente, dejamos al oyente formar su propio juicio sobre esta elección.”

APÉNDICE 3:

Esquemas de improvisaciones y ayuda-memorias

Las imágenes 1 y 2 corresponden a esquemas de dos de las improvisaciones de 1985. La escritura presumiblemente corresponde a Carmelo Saitta.

improvisación
no

1) Estructuras en improvisación

- a) Textos completos
- b) Formas

2) Improvisación en:

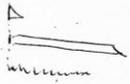
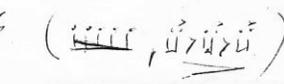
- 1) Registros
- 2) Objetos de acción
- 3) Tipo de organización (Temporal)
- 4) Velocidad
- 5) Direccionalidad? No? Direccionalidad?
- 6) Contrastes dinámicos

The diagram illustrates dynamic contrasts over time. On the left, a box contains a sequence of notes: 'v', 'p', 'v', 'p', 'v', 'p'. Below it, a box contains 'ppp' and 'f'. A triangle labeled 'Refrón' points to a vertical staff with notes. Above the staff, 'Refrón' and 'Sampler' are written. Below the staff, 'Refrón' and 'p' are written. A vertical line on the right is labeled 'f' and 'ppp'. The word 'etc' is written at the bottom right.

Handwritten musical score for '4'33" (part 1). The score is divided into several sections labeled with circled letters:

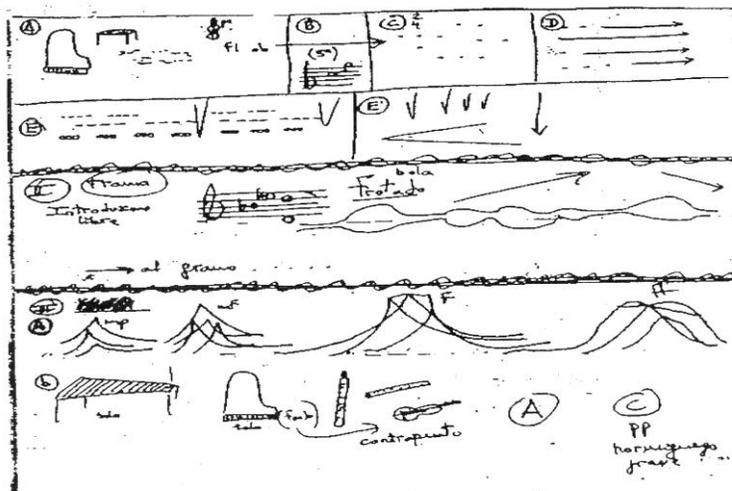
- (IV)**: Includes a wavy line and a pencil icon.
- (V)**: Labeled "(part)", includes a pencil icon and the text "+ ritmico + agudo + regresivo".
- (A)**: Includes a wavy line and a pencil icon.
- (B)**: Labeled "Himmel", includes a musical staff with notes.
- (C)**: Labeled "Pizzica", includes a musical staff with notes.
- (D)**: Labeled "Fl de da: pascuetria", includes a musical staff with notes.
- (E)**: Labeled "5 registros: otros (pp)", includes a musical staff with notes.

2º Impresión

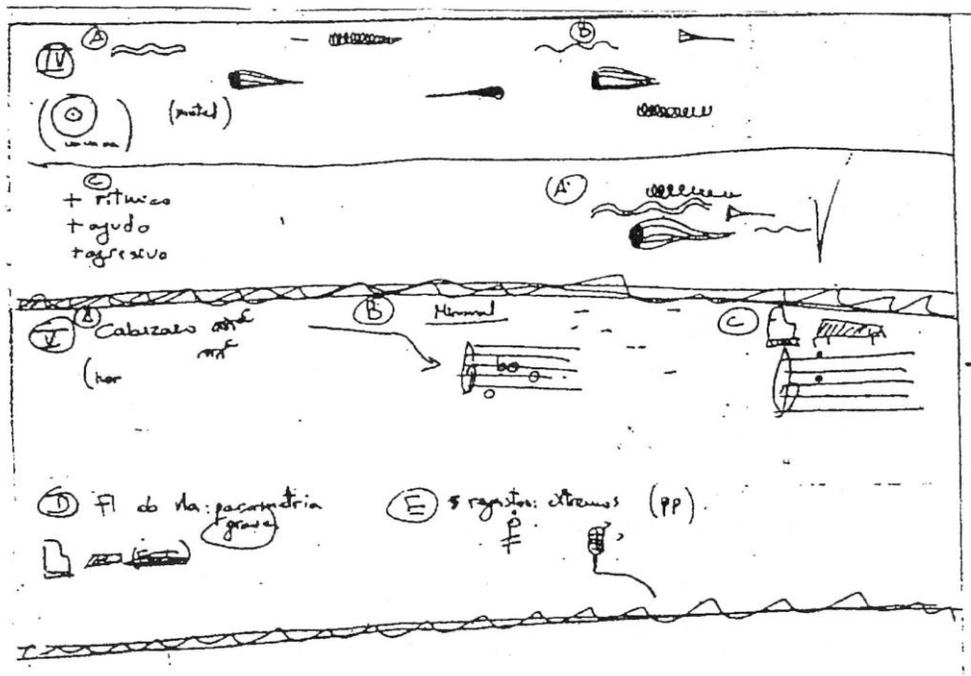
- 1) Poca Impresión
- 2) no identificación de la fuente
 - a) Nuevos Materiales
 - b) enmascaramiento
 - c) mezclas complejas
- 3) Situaciones críticas
- 4) Silencios
- 5) Continuidad vs. silencio
- 6) Incrementales y repetidos (, )

Handwritten musical score for '4'33" (part 2). It consists of four staves with various musical notations, including vertical lines, horizontal lines, and some notes. The notation is abstract and minimalist.

Especialización (¿Juego con la línea?)



Las imágenes 3, 4 y 5 corresponden a las improvisaciones de 1987. La escritura presumiblemente corresponde a Carmelo Saitta con anotaciones de Gabriel Pérsico, que señalan que al menos una de ellas se utilizó en otro concierto compartido con el saxofonista alemán visitante Tobías Delius.



Solos 3º Improvisación

a) Iº Viola IIº oboe IIIº Flauta IVº Piano Vº Percusión

b) Percusión Piano Flauta oboe Viola (acc.) Percusión Piano Flauta oboe viola Flauta oboe viola Piano Percusión

2º suelto - solos al libre (con instrumentos) u otros MATERIALES

? Solos con los Retróscos

Solos - Imp. 30' - efectos: a) Características instrumentales (solos)
b) Posibles disonancias (estilísticas)
c) Materiales en la impresión (???)

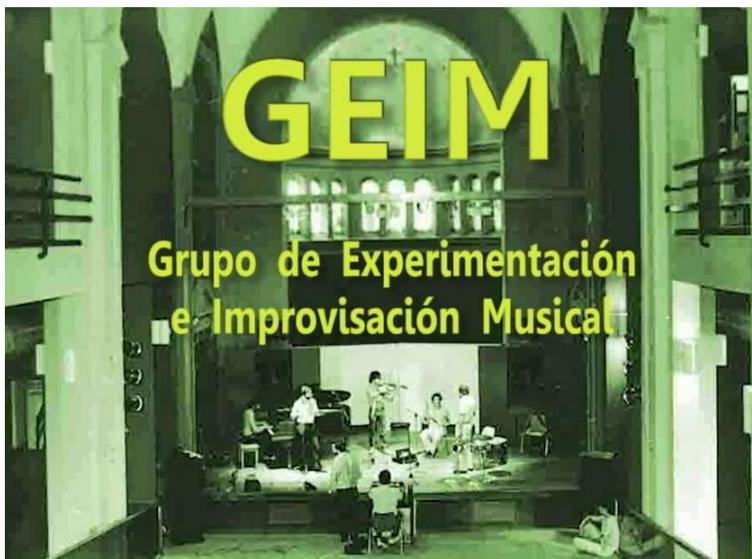
notas para:
- más melodías
- llevar a un nivel climático para entrar a Clavio

4º pausada con trazos (violante)
5º libre (solos de saxo)

Completar.

APÉNDICE 4: Clip del GEIM

Fragmentos de ensayos y conciertos (1987)



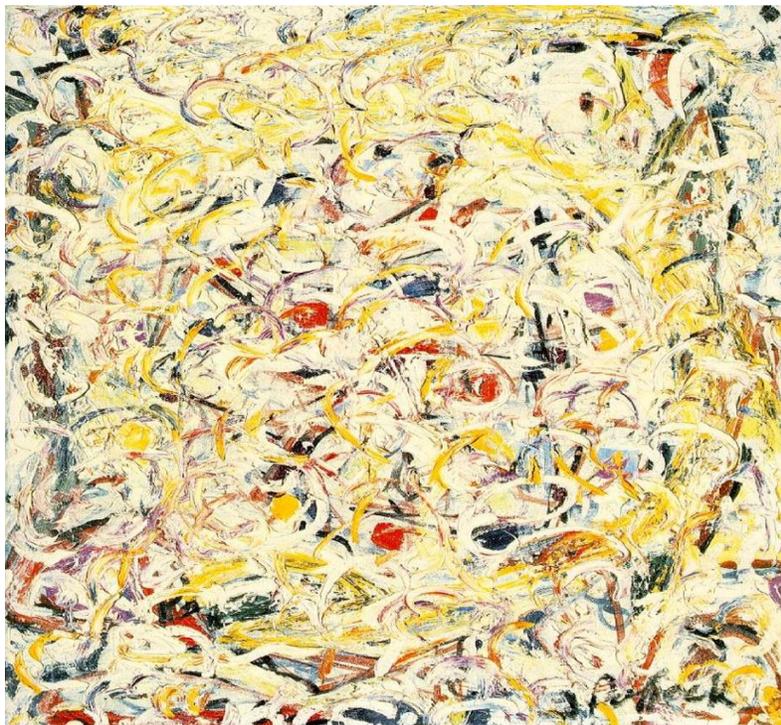
Vínculo: <http://youtu.be/GdWYacBhRIQ>

APÉNDICE 5:

Jackson Pollock: Shimmering Substance

Oleo sobre lienzo 76 x 61 cm

MOMA. Nueva York



Artículo nº 2:

Las grafías de interpretación abierta y su función en la creación musical

Teodoro Pedro Cromberg

Palabras Clave: grafía, creación, interpretación, representación

Resumen

Salvo en el caso de obras fijadas definitivamente en soportes mecánicos o electrónicos, la música es un arte de la interpretación. Sin embargo, cuando se habla de interpretación es posible hacerlo en más de un sentido: no sólo en el *expresivo*, como ocurre en la práctica musical corriente, sino también en el sentido *conceptual*, que es el que propician las grafías abiertas, las cuales emplean signos con significados no determinados previamente. A diferencia de la notación tradicional, cuyas principales funciones son las de conservación, transmisión e interpretación o las de organización y especulación, las grafías abiertas abonan sobre todo el aspecto creativo en tanto invención, favoreciendo la aproximación intuitiva de los músicos a la composición y la improvisación.

El artículo indaga en las posibilidades de esta función de las grafías abiertas o libres y propone reflexionar acerca de la relación entre éstas y las nuevas tecnologías.

La escritura

Los orígenes: lo gestual y lo pictórico

No es aventurado afirmar que el Hombre, antes de escribir, leyó. En la medida que se entienda la lectura como desciframiento de señales, la lectura del Cielo o del Universo era imprescindible para la supervivencia, ya se tratara de los tiempos de siembra o cosecha, o de conocer los augurios comunicados por el vuelo de las aves, las entrañas de las víctimas, los caparazones de las tortugas chinas. Porque, ¿qué otra cosa que lectura es el desciframiento de códigos? Ya se trate de la lectura de las runas, de la semiología moderna o del código genético, siempre se trata de ir tras el sentido. Cuando el Hombre del Paleolítico pinta o registra gráficamente las imágenes de su fantasía ¿no lo hace tras haber sido estimulado por la lectura voraz de los mensajes de los dioses, de esos códigos que eran cifrado pero también leyes?

Esas imágenes ocultas en el interior de las cuevas francesas o españolas, que en su “modernidad” nos hacen evocar los cuadros de Toulouse-Lautrec, presentan ya la función principal de lo más tarde se constituirá en escritura: la de conservar lo visto o imaginado para que no huya atrás del tiempo.

El lingüista Louis-Jean Calvet afirma que todos los medios de expresión de los que se ha servido y sirve el Hombre pueden incluirse en uno de estos dos grupos: el de la gestualidad o el de lo pictórico. El primero comprenderá aquellas expresiones por definición *fugaces* (la danza, el canto, la palabra,...), mientras que el segundo incluirá a las que presentan una cierta *resistencia al tiempo*

(pinturas rupestres, pictogramas) y que, además, en ciertos casos, *pueden transportarse* (tatuajes). Así, lo pictórico está agregando a las funciones de expresión o comunicación, las funciones de conservación (memoria) y traslado. Mientras que lo gestual está en el ahora y aquí, lo pictórico encuentra su sentido en lo relativo a la persistencia y la distancia. Porque lo pictórico deja una *huella*.

Esta relación entre lo gestual y lo pictórico, entre la oralidad y el grafismo, es lo que da origen a la escritura. Pero no hay que perder de vista que se trata de un proceso cultural de largo aliento cuyos frutos emergen tras larga maduración. Muy otra cosa, claro, es lo que cuentan los mitos creacionistas: Quetzalcóatl era para los aztecas el padre del arte y la escritura; Toth, el dios egipcio de las artes y protector de los escribas, Chang Ji, enviado de Huang Di (dios amarillo), el inventor de la escritura china.

Louis-Jean Calvet llama a la escritura: “ése encuentro entre un sistema pictográfico y uno gestual”, es decir, que la lengua y la escritura proceden del encuentro entre dos conjuntos de significantes de origen diferente, el gesto y lo pictórico, siendo la escritura la sumisión de lo segundo a lo primero.

Las primeras escrituras comienzan con el empleo de *pictogramas*, de dibujos que representan un objeto o una idea, pero sin decir nada acerca de su forma fónica, de “cómo suenan”. En realidad, recién cuando los *pictogramas* se constituyen en sistema se puede hablar de escritura y nos encontramos ya frente a *ideogramas*. En estos casos todavía no hay una relación entre la grafía y su pronunciación: el esquema de una cabeza de buey se nombrará de acuerdo a la lengua propia del hablante.

La escritura fonética surgirá luego de la escritura pictográfica o ideográfica, mediante el empleo, al comienzo, de *acrofonías*, en las que se empleaba un pictograma para representar el primer sonido del mismo: por ejemplo, el croquis de una mujer se utilizaría para representar el sonido “m”. De esta manera, varios pictogramas combinados permitían representar el sonido de una palabra: eran *fonogramas*. No es necesario extenderse mucho más en esto: lo que se quiere mostrar es la preocupación, relativamente temprana en la historia de la escritura, por graficar el sonido mismo y no solamente el aspecto semántico.

Por otra parte, la escritura puede alcanzar un valor estético, como ya se ve en los jeroglíficos monumentales, donde sus funciones no se limitan a la conservación o a la comunicación, sino que también son decorativas. Función estética que se presenta también en los trabajos de los copistas dedicados a la escritura hierática (sagrada) estilizada de jeroglíficos.

Y no se puede dejar de mencionar aquí la manera en que la evolución técnica condujo al abandono de los motivos naturalistas en favor del empleo de formas convencionales y de signos para determinaban la *entonación* (como ocurre en el alfabeto vietnamita).

Los números

No se sabe cuándo los hombres empezaron a contar, pero parece ser indudable que para la tarea emplearon las extremidades del cuerpo: no solamente los dedos de la mano, sino también los de los pies y brazos, antebrazos, etc. A tal punto que las palabras que designan números se habrían

originado en las partes del cuerpo (los *jíbaros* de la Amazonia ecuatorial llaman *uwej*, mano, al número cinco, instituyendo así una relación nemotécnica entre la cantidad de dedos y lo fonético).

La escritura de la música

Los primeros intentos de notación musical se remontan a las antiguas culturas mesopotámica, china, egipcia y griega y se ocupan de la altura, el ritmo, y de las acciones necesarias para producir sonido, siendo la altura la cualidad predominantemente representada.

Entre las estrategias empleadas, dos tipos han sido objeto de mayor consideración en Occidente: la notación alfabética y la diastematía. La primera relaciona alturas con letras, mientras que la segunda consiste en la concordancia del movimiento ascendente o descendente de las alturas emitidas con el movimiento de las notas escritas. Esta relación se presenta primeramente en la notación neumática cuya grafía se basa en los movimientos de la mano al dirigir la música. Sin embargo, en su primera modalidad, la *adiastemática*, la escritura neumática era poco precisa y su función sólo de “ayuda memoria”. La evolución posterior establece el principio diastemático y agrega líneas y claves, como se puede ver en la escritura cuadrada y aquitana.

El ordenamiento y la escritura de las duraciones presentaron también dificultades que sólo pudieron ser identificadas, y eventualmente resueltas, con el paso de los siglos: los modos rítmicos, el sistema de Franco de Colonia, la notación del Ars Nova, hasta llegar a lo que hoy se conoce como notación tradicional y a la notación gráfica, hija de la indeterminación.

Junto con este proceso, el desarrollo de la sensibilidad hacia los demás aspectos de la música también fue acompañado por la escritura, por lo que nuevos signos y refinamientos alcanzaron a los aspectos dinámico, de articulación, timbre, etc.

Las grafías musicales como representación

El acto de representar

El acto de representar es un acto de sustitución por el cual el Hombre aprehende el mundo. Se trata de una dialéctica entre lo real y lo abstracto, entre lo sensible y lo inteligible. Pierre Schaeffer hablaba de lo concreto y lo abstracto, y los llamaba “los dos isótopos de lo real”.

Otra manera de pensar el acto de representar es como una dialéctica entre lo presente y lo ausente: se está reemplazando al primer objeto mediante un segundo, el cual constituye su evocación.

Pero a lo que representa se le confiere un derecho: el derecho a representar. Un derecho que se sostiene en la capacidad de la representación para remitir a lo representado mediante: a) cierta similitud que existe en un nivel cualquiera (analogía) con el objeto primero, b) el establecimiento de una convención. Las analogías pueden ser pensadas como el conjunto de relaciones establecidas, por la imaginación, entre dos “cosas”, tanto físicas como abstractas, y referirse a la forma, las proporciones, las funciones, etc.

Por otra parte, el acto de representar implica una reducción de la información contenida en el original en virtud de un proceso de selección de las características a ser conservadas. De esta manera, no se seleccionará sino alguna de las características del objeto original, idealmente aquellas que mejor sirvan al objetivo de la representación. Pero el precio que se paga es la pérdida de información.

« Entre une idée, un objet et sa représentation doit s'établir une correspondance dont un des aspects est la conservation des éléments faisant l'objet de la représentation. Vu leur degré élevé d'analogie avec l'ensemble du départ, les représentations peuvent être utilisées comme substituts partiels des objets originaux. »

[Degueldre 2002, 64, cita tomada de "Quelques propriétés des représentations, le cas de la notation musicale", Mikhail Malt, 2010] 1

Esta reducción o pérdida es un aspecto muy importante de la representación, porque nos muestra que no es, ni mucho menos, neutra, sino que está dirigida a un fin que precisa la modalidad de la misma, es decir, cuál es la intención operativa del que diseña o elige un sustituto eficaz. En el proceso de abstracción se concentran los datos significativos a ser retenidos, en virtud de una operación futura. Se representa para algo, con intenciones en función de las cuales un mismo objeto original puede ser representado de muy diferentes maneras. Un corolario de esta afirmación es que no sólo no se podrán representar todas las características de lo representado, sino que sería inútil y contraproducente. *Es este objetivo ulterior el que determinará la mayor o menor eficacia de la representación propuesta.*

Las partituras musicales son un tipo de escritura, un sistema pictográfico que, como tal, representa en el espacio gráfico. ¿Qué se representa? La evolución de aspectos de lo sonoro en el tiempo. En la medida en que la música es un arte del tiempo, éste último siempre estará involucrado en la representación y, con el tiempo, las duraciones. En los casos excepcionales en que el tiempo no esté representado de alguna manera, puede afirmarse que es la música misma la que no lo está. Las partituras podrán leerse en sentido horizontal, vertical, circular, discontinuadamente; de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de arriba abajo, de abajo a arriba, a los saltos. Pero siempre el antes, el después, la simultaneidad serán parte inherente al pensamiento musical.

Sin embargo, la representación de las variaciones de lo sonoro en el tiempo puede ser más o menos apropiada: la primera notación neumática, diastemática o no, representaba mediante el dibujo de pequeñas curvas la quironomía del *chanfre* que, a su vez, tenía una relación analógica con la variación de la melodía. La función de esta primera escritura era meramente nemotécnica, y era útil en esta función, pero no lo habría sido como representación exacta de las alturas. De la misma manera, una partitura que tuviera la precisión de la, así llamada, escuela de la "Nueva Complejidad", poco serviría al músico de jazz, como no fuera para dejarla de lado.

Representación y función

Es relevante para el creador musical, por todo lo expuesto, determinar cuál será la función de la partitura a ser escrita. Como en el caso de las primeras escrituras de la Antigüedad, se trató al

comienzo de conservar y transmitir los cantos, las melodías que se juzgaban memorables. Pero, con el paso de los siglos y la evolución de las técnicas, el soporte visual demostró ser imprescindible para sostener ciertos desarrollos complejos del pensamiento humano.

Llamamos función a la tarea permitida por el empleo de cierto tipo de representación; al “para qué” de esa representación. Estas funciones se multiplican con la posibilidad de fijar visualmente lo fugaz. Mikhail Malt identifica una función de explicitación-focalización y pone como ejemplo la función tablatura:

“Une en est la fonction de tablature, soit d’indication d’exécution instrumentale. Dans ce cas précis, la représentation, par une réduction informationnelle, se focalise sur la représentation des positions des doigts, soit sur des cordes, soit sur un autre dispositif.”

Lo que Malt sugiere es que el tipo de finalidad de una representación, su función, determina, al focalizarse en lo que va a ser representado, la modalidad de la reducción informativa. Y habla más adelante de la función heurística, en virtud de la cual las representaciones nos ayudan en nuestro proceso de conocimiento.

Establecido entonces que la función es lo que determina aquello que es conservado del objeto representado, es posible reconocer en las diferentes grafías musicales otras funciones útiles, que se agregan a las de conservación y transmisión: las funciones de análisis, de especulación, de creación, de interpretación, etc. Naturalmente, es fácil ver como las funciones se superponen: no es posible hablar de especulación sin hablar de análisis, ni es posible hablar de creación sin hablar de interpretación o de improvisación; sin embargo, permanece el hecho de que la representación estará *focalizada* -según el decir de Mikhail Malt-, a un objetivo.

Grafía e invención musical

Ya se ha dicho que el fenómeno de la escritura no es un fenómeno estático, sino que debe ser visto como un proceso permanente de incorporación de nuevos elementos del cual no podemos vislumbrar su fin. Es un fenómeno que se enriquece en la medida en que nuevos objetivos, nuevas necesidades, dan origen a nuevos modos de representación. Se ha insistido también en que la primera función a satisfacer fue la de la memoria de lo fugaz. En las primeras escrituras ideográficas bastó con representar objetos o ideas. Cuando, más adelante, el objetivo fue conservar, y por lo tanto representar, los sonidos de la lengua que nombraba las cosas, se hizo necesario un tipo de representación distinta, la fonética. En ambos casos se ve como, una vez precisado el objetivo, es posible hablar de una evolución hacia soluciones más sintéticas, más eficaces.

En el caso de las grafías musicales, la historia de la notación occidental muestra la búsqueda, en tanto memoria, de una mayor precisión que permita conservar y transmitir, a través del tiempo y del espacio, y de la manera más fidedigna posible, las intenciones del creador, ya que se trata de que la obra pueda ser identificada en las diversas interpretaciones que le sean dedicadas. En su función de conservación, la notación permite entonces pensar la interpretación también como reproducción.

La idea de precisión se relaciona con lo numérico. Es así que los dispositivos inventados para prescribir la ejecución, vocal o instrumental, se relacionan, a su vez, con la medida. El intérprete “cuenta”. No solamente los tiempos, sino también los grados de la escala, las velocidades, los grados de intensidad. Esa cuenta está ligada a la precisión de la reproducción en la función de memoria y con un poco de fantasía se puede llegar a comparar el pentagrama con un ábaco.

Pero la música a la que todavía hoy se llama “nueva” hace ya más de sesenta años que ha introducido otras maneras de representar, basada en objetivos que ya no se relacionan con la reproducción fiel. Se trata de indeterminación, de imprecisión, de obtener resultados sorprendentes en la ejecución de la misma grafía. A lo discreto se opone lo continuo. El dibujo simple como representación de una línea melódica parece reverdecer.

En su libro “La Notación en la Música Contemporánea” Ana María Locatelli de Pérgamo señala que “la ruptura con la notación tradicional está motivada por distintos planteamientos estéticos”. Creo que en realidad se trata de diferentes concepciones en cuanto a lo que la escritura musical debe ser. Estas propuestas gráficas pueden exigir al intérprete no sólo capacidad expresiva, sino también decisiones en cuanto al desciframiento del código. Es decir que, como soporte gráfico, su relación con lo representado cambia: ya no se trata de qué es lo que preserva la representación, sino de lo que *no preserva* y debe ser entregado por el intérprete. El intérprete interpreta, pero ahora también en el plano de las ideas, no sólo de lo expresivo.

Conclusiones

Lo que se postula en el artículo es la existencia de un momento de indeterminación en el proceso de invención musical; un movimiento impreciso de la imaginación que puede, no obstante, ser capturado mediante el empleo de grafías analógicas libres que muestren la evolución en el tiempo de algún aspecto de la música, aunque sin definirla mediante grados: de esta manera, los bocetos podrían funcionar como estadios intermedios hacia mayores determinaciones, o también ser ya la “partitura” definitiva. La indeterminación-boceto puede así presentarse en tres situaciones musicales:

- 1) En la composición, como paso previo hacia mayores precisiones en ulteriores escrituras.
- 2) En la interpretación, como *semicomposición* a ser completada por un músico o conjunto de músicos.
- 3) En la improvisación, como apoyo visual.

De esta manera, la existencia de soportes gráficos alternativos de la obra que presenten diferentes niveles de elaboración, permitirían al intérprete decidir acerca de la profundidad su involucramiento creativo: si éste será sólo de naturaleza expresiva o si se tratará también de atribuir significado, *semánticidad* a los signos que se le presenten (grafías *libres*). Con esta aproximación, se otorga a la “música viva” la oportunidad de intervenir en la definición de la pieza, la cual podrá depender no sólo de la personalidad, sino también de la tradición en la que se hayan formado los posibles músicos (no sería la respuesta de un “músico de jazz” equivalente a la de un “músico de escuela”). El mismo creador puede enriquecer su experiencia musical no limitándose a escribir la obra, sino participando como instrumentista, como co-creador, como coordinador, etc. en la gestación final de la música.

Pero si la representación visual de la obra no registra aspectos de la música con la precisión que sí suministra la notación tradicional: ¿seguiremos hablando aquí de composición? ¿no se tratará más bien de una composición a medias? ¿no se aproximará más a la verdad hablar de creadores musicales y no de compositores? No se intenta acá, ni mucho menos, cuestionar la jerarquía de las elecciones creativas del artista, pero sucede que a veces supuestas paradojas pueden resolverse con una utilización más acertada de las palabras. La *semicomposición* puede ser la obra misma, pero obra de un *semicompositor*, en la misma medida que un boceto es el producto de la tarea de un *bocetador*. Y la composición será entonces una obra que proporciona toda la información necesaria para una interpretación sólo expresiva (entendemos que muchísimos casos concretos pueden hacernos dudar de esta clasificación rudimentaria: pero sólo se trata de proponer el problema).

Como se ve, la relación entre la música y su soporte visual puede ser de una enorme riqueza y es, virtualmente, inagotable. Porque se tratará de modalidades particulares de la relación entre lo *fugaz* y lo *pictórico* –para retomar las ideas de Jean-Louis Calvet–: el encuentro de dos maneras expresivas independientes. Las tareas de catalogación que han desarrollado algunos estudiosos, y que fijan ciertas soluciones de escritura en detrimento de otras, tienen un valor organizador indudable porque regularizan los usos, y es en el mismo sentido que obran los editores digitales de partituras. Sin embargo, estimulan también una tendencia hacia el congelamiento de las posibilidades representativas. En el otro polo de esta tensión se encuentra la invención libre de relaciones, la que el creador musical debe conservar como uno de sus principales tesoros. Nunca deberíamos perder de vista el gesto de la mano que dibuja, ese gesto que fue capturado genialmente por la notación neumática, un gesto que expresa, manifiesta y sintetiza a la persona individual en su afán de capturar la fugacidad de esa otra gestualidad: la de la música.

Referencias

Calvet, L-J.(2008) *Historia de la Escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Chion, M.(1995) *Guide des objets sonores*. Paris: Buchet/Chastel.

Locatelli de Pέργamo A. (1984) *La Notación de la Música Contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi.

Malt, M. (2010). Quelques propriétés des représentations, le cas de la notation musicale. *Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, nº3, 2010. p. 1-26.*

Smith Brindle, R. (1995) *Musical Composition*. New York: Oxford University Press.

Smith Brindle, R. (1996) *La Nueva Música*. Buenos Aires: Ricordi.

Szendy, P. (1998) *Enseigner la composition*. Paris: L'Harmattan.

Walker, R.(1997) Visual Metaphors as Music Notations for Sung Vowel Spectra in Different Cultures. *Journal of New Music Research*, 26, 315-345.

Tesina nº 1

El rol del intérprete en el pasaje de texto en discurso

Victoria Gandini

Licenciatura en Artes Musicales orientación Piano

Julio 2012

La presente investigación tendrá como objeto de estudio el rol del intérprete musical en el pasaje del texto en discurso en relación a los elementos sémicos y simbólicos de los distintos códigos que atraviesan un texto musical.

En este sentido me propongo abordar los distintos momentos de la lectura, entendiendo al intérprete como comunicador reflexivo capaz de situar la interpretación de un texto musical como producción de sentido.

Es necesario señalar que la concepción del intérprete que propongo no puede ser leída por fuera del marco de la contemporaneidad translingüística que atraviesa el campo de las producciones artísticas actuales - tanto de los hábitos de consumo como de la producción misma – y que esto implica que la lectura sémica de un texto musical, en especial la de producciones del S XX en adelante, sea, al menos, sesgada.

Buscaré ahondar en las posibles maneras en que pueden comunicarse los elementos extra musicales presentes en la poiesis de una obra sin interferir en el discurso musical – en el que también se encuentran presentes- y cuáles son los límites del intérprete en tanto comunicador al momento de seleccionar los elementos incluidos en la lectura.

Sobre la hermenéutica musical

Para desarrollar el rol del intérprete en el pasaje del texto en discurso empezaré por reflexionar sobre el proceso hermenéutico musical a partir de ciertos condicionamientos que nos parecen ineludibles. Asumiré al intérprete como comunicador reflexivo capaz de situar la interpretación de un texto musical como producción de sentido. Una producción que se da en determinado contexto, o, mejor dicho, determinado por el contexto en que se da.

A partir de aquí propongo un método hermenéutico que ya no entiende a la interpretación como “mero trabajo de desenmascaramiento, de develación o de desciframiento simbólico que se propone restaurar un sentido oculto, disimulado o perdido” (Gruner, 2010, Pág. 14) sino que por el contrario apela a la trasgresión de una ley establecida en pos de ampliar los márgenes de producción de nuevos sentidos, violentando los imaginarios colectivos para redefinir el proceso de producción

simbólica mediante el cual una sociedad y un época se explican a sí mismas el funcionamiento del poder.

Por esto busco analizar el hecho hermenéutico como un signo de una época, asumiendo que contamos con interpretaciones preexistentes, que, “si han sido eficaces no se han limitado a trasladar a un código inteligible un texto rico en incertidumbre”, si no que se han incorporado a la obra, a su contexto de recepción, y que por tanto los textos artísticos “nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o mejor, su estética es inseparable de su ética y de su política, en el sentido preciso de un Ethos cultural que se inscribe en la obra, y del cual forman parte las interpretaciones de la obra” (Gruner, 2010, pág. 11).

Entonces, la interpretación de un texto no implicaría solamente la apropiación de un discurso ajeno si no toda una producción de nuevas simbolicidades, la creación de nuevos imaginarios que construyen sentidos determinados para las prácticas sociales. Aquí es necesario aclarar que el presente texto no pretenderá ahondar en el campo de posibilidades que se abre al hablar de prácticas sociales o del vínculo del intérprete musical con el o los posibles públicos pero igual de importante es mencionar que por dejarlo momentáneamente relegado del desarrollo no lo estoy omitiendo o subestimando. Por el contrario, esa relación es estructurante al momento de pensar cualquier situación referida a la hermenéutica musical, pero para llegar a ese punto me parece fundamental desarrollar y evidenciar el proceso que atraviesa el intérprete al leer un texto.

Dicho esto, mi punto de partida será entonces afirmar que cualquier texto musical, e incluso cualquier producción simbólica, admite una multiplicidad de análisis y lecturas, pero que, por sí mismo, no autoriza una lectura antes que otra. El texto no contiene líneas punteadas por dónde recortar para establecer una lectura mensurable.

Podemos afirmar entonces que cuando se analiza un texto se está necesariamente poniéndolo en relación con algo que no está en el texto, aunque ese *algo* no se formule. (Verón, 1998, pág. 125). Es entonces quien lee el que lo vuelve legible al establecer la relación con criterios propios que se ponen en movimiento y que deben poder ser explicitados, de una manera u otra, sea por relaciones establecidas a partir de elementos de las condiciones de producción del texto o con las condiciones de producción de la lectura.

En el caso de los textos musicales, podemos establecer ese “algo” que no está en el texto, pero que es lo que lo vuelve legible, materializándolo en la figura del compositor, en el contexto de composición o en el contexto de la lectura.

Si bien es verdad que una vez terminada la obra se separa de su compositor para pasar a integrar distintos universos simbólicos, podemos decir también que al menos su mirada la sigue de cerca. Es esa mirada, la misma que ha seleccionado del universo-compositor los elementos para la producción, la que mira que la obra conserve sus rasgos estructurantes en pos de determinado planteo estético: la búsqueda de determinada sonoridad sobre otra, la amplitud de las dinámicas, lo particular de lo rítmico, etc.

Podemos decir que así como el intérprete establece un recorte sobre el texto para volverlo legible, el compositor es el primero que establece un recorte posible sobre los signos musicales, tiñéndolos de una connotación propia producto de su búsqueda y de su experiencia.

Algo similar ocurre al poner al texto en relación con el contexto de producción. Las producciones artísticas son productos epocales con funciones consensuadas y determinadas por las condiciones estéticas, sociales, políticas y particulares de producción, tanto de los artistas en general como de un compositor determinado en particular, en un determinado momento de la historia. Esta relación pone de manifiesto la temporalidad al menos dual de las producciones artísticas. Por un lado, indefectiblemente han sido creadas en determinado momento de la historia, heredando todo lo que la época haya podido imprimirle de acuerdo a la fortaleza de ese determinado momento. Por otro lado, para seguir existiendo en el tiempo, están obligadas a ser atravesadas por la temporalidad del momento hermenéutico. Es inevitable que desde ese momento presente se busque direccionar a la obra para recuperar de su contexto de producción los elementos que hayan quedado por fuera del texto pero resulten necesarios para su legibilidad.

Por último, es el intérprete quien selecciona este recorte sobre los elementos exteriores al texto pero que lo vuelven legible, y es a la vez, una nueva fuente de material simbólico que entrará en juego con el texto. Las características del intérprete se proyectan ineludiblemente en la selección de los materiales. Si consideramos que “entre las condiciones productivas de un discurso *hay siempre otros discursos*”, (Verón, 1987) debemos considerar también que entre las condiciones del análisis hermenéutico hay siempre presentes en la figura del intérprete otros discursos que vibran por simpatía con los existentes en el texto. Estos discursos son propios de cada intérprete y es por esto que los discursos resaltados en el texto dependerán de cada sujeto.

Es una posibilidad considerar, entonces, que para producir sentido en la lectura de un texto es condición dejar por fuera parte del mismo. El proceso hermenéutico implicaría entonces de algún modo una suerte de mutilación necesaria del texto, entendiéndolo como un campo inabarcable de posibilidades que exige, en pos de la producción de sentido, la exclusión de un material por sobre otro.

Por otro lado, el fenómeno musical no puede ser correctamente definido o descrito sin tener en cuenta su triple modo de existencia, como objeto arbitrariamente aislado, como objeto producido y como objeto percibido. Estas tres dimensiones fundan, en gran medida, la especificidad de lo simbólico (Molinó).

Este modo triple de la existencia del fenómeno musical encuentra un primer estadio en el momento del fenómeno musical como texto a ser leído, y se proyecta sin dudas en las características del proceso hermenéutico, ya que el intérprete debe situarse, simultáneamente, frente a la música como objeto que se ordena de acuerdo a sus propias reglas del juego. Como un sistema estable e independiente, con un contenido específico y que demanda una serie de exigencias técnicas para acceder a él.

Por otro lado es ineludiblemente un objeto producido, por lo cual, es un objeto que está puesto en red con una serie de circunstancias de todo tipo que lo ponen en juego con distintas temporalidades y con distintas estructuras simbólicas.

Finalmente, es un objeto que se constituye como tal en tanto es percibido, y que, al estar destinado a convertirse en discurso, es percibido como tal de manera efímera, ya que cualquiera fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido. La naturaleza del texto musical es, en ese pasaje de texto a discurso, materializarse como una producción de sentido, en un tiempo y espacio determinados.

Y si bien puede decirse que esto ocurre con cualquier texto, es probable que esta relación inexorable con distintos elementos exteriores se vea incentivada en el caso de textos musicales ya que éstos representan usualmente y en sí mismos, parte de un cuerpo mayor de obras de determinado compositor, o de determinados compositores que forman una escuela, o de determinado repertorio que el intérprete abarca.

En este sentido, planteo como necesaria la mirada retrospectiva hacia la temporalidad de la producción: no porque considere que es imposible la interpretación a partir de los elementos propios del tiempo del intérprete, sino porque entiendo que la hermenéutica musical es un proceso complejo que tiene una doble dirección que debe ser tenida en cuenta: el intérprete mira el texto, pero mira también el espacio en que ese texto será proyectado como discurso. Y lo mira como un espacio de comunicación, es decir, un espacio donde el discurso musical será nuevamente interpretado.

Esa potencial nueva interpretación plantea la necesidad, en pos de comprender los elementos del código estructural de la obra, de volver la mirada hacia el contexto de producción en la búsqueda de las herramientas que permitan alcanzar un acuerdo de sentido entre el texto, el intérprete y el oyente.

Por otro lado, “la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores” (Susan Sontag, 1984). Esto pone en evidencia el peligro del texto en desaparecer desdibujado por las interpretaciones. Porque cabe preguntarse hasta qué punto puede la interpretación exigir los múltiples bordes del texto sin modificarlos. Si tomamos como ejemplo obras emblemáticas como 4 33, de John Cage, podemos darnos cuenta rápidamente que los 4 minutos 33 segundos del silencio del intérprete interactuando con los 4 minutos 33 segundos de los sonidos de la audiencia han quedado sumergidos por las páginas y páginas de interpretaciones que se han escrito sobre la obra, y por las páginas y páginas que se han escrito sobre las interpretaciones de las interpretaciones. De todos modos, propongo también dudar sobre la inocencia del texto artístico, sobretodo partiendo de la base de que es la ambigüedad, la posibilidad justamente de múltiples interpretaciones, la que determina a un texto artístico como tal.

De esta manera, una de las consecuencias de una interpretación acertada - con acertada me refiero a que ha sido exitosa en cuanto a su comunicación- es que tiene la posibilidad de instalarse en un lugar de paridad con el texto. En el caso de la hermenéutica musical esto es una realidad material. La

mayoría de las veces los músicos tenemos acceso a una o varias interpretaciones de determinado texto musical, antes que al mismo texto. Esto determina que el proceso hermenéutico no esté ya solamente estructurado sobre la base de las competencias del intérprete, del contexto de la producción y del de interpretación, sino además que esté vigilado por la presencia omnisciente de las interpretaciones anteriores que conviven junto al texto como sus sombras.

Sobre el intérprete

En este marco hermenéutico el intérprete quedaría atravesado por una doble responsabilidad: la de llegar a un acuerdo con la voluntad del compositor expresada en el texto artístico, y la de llegar a un acuerdo con el público, que es a quien el intérprete se dirige. ¿Por qué? Porque en este texto planteo desde el inicio que el músico debe situarse en el rol de comunicador que articula el discurso con las herramientas de apropiación que permiten al público acordar, también, en el sentido del discurso. Me parece importante aclarar que planteo esto únicamente con la intención de dar visibilidad al hecho de que el intérprete ha recorrido un largo camino para llegar a un acuerdo con el compositor, es decir, un largo camino para comprender o interpretar.

Este camino no es otro que el proceso de lectura del texto. Un proceso que lejos de ser lineal, está caracterizado por las idas y vueltas a diferentes momentos de la historia, a diferentes momentos de reflexión subjetiva, a diferentes investigaciones que pueden ir desde la acústica de una época hasta los distintos lenguajes que han atravesado al compositor para formalizar su propio código. Un proceso que va y vuelve por el interior del sujeto intérprete en la búsqueda de asociaciones con su propio material simbólico, que va y vuelve con la necesidad de respuestas técnicas para acceder al texto (desde técnicas hermenéuticas hasta técnicas mecánicas que nos permiten tocar).

Afirmo entonces que el proceso de lectura de un texto musical, y por tanto la labor del intérprete, se inicia al momento de seleccionar la obra por sobre otras, ya que en esta elección se encuentran implícitas una serie de voluntades o necesidades del intérprete que de algún modo hallan en ese momento una resolución. Si pensamos, entonces, que al elegir una obra estamos iniciando la lectura podemos sostener también que ya hay, en el intérprete, una serie de competencias o conocimientos que se han activado y han empezado a indagar, si no directamente sobre la obra, al menos sobre el universo que la contiene.

Así como reconocemos que la elección de una obra por sobre otras desencadena una serie de procesos en el intérprete, podemos pensar, con Barthes, que “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se hay dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (Barthes. 1968).

Pero esta situación me coloca en una encrucijada. Por un lado, planteo que la figura del autor ha quedado desdibujada por la modernidad, pero por otro sitio un intérprete activo, comunicador y

productor de nuevos sentidos, es decir, que el intérprete es a la vez, autor de una nueva lectura, es enunciador de una nueva estructura de sentido que se genera a partir de otra obra determinada. Puedo decir – ya que pretendo entender al intérprete como un sujeto comprometido desde sus competencias y experiencias con el hecho hermenéutico - que el intérprete es autor de su interpretación. En tal caso, correría el mismo destino que el autor del texto.

Entonces apelaré nuevamente a la idea de acuerdo. El intérprete como comunicador que enuncia, en un tiempo determinado, acuerda con el compositor que ya no tiene injerencia sobre la realidad temporal del discurso musical - pero cuya existencia es innegable al menos en un punto de la historia - y se sitúa en un lugar determinado de enunciación. Este acuerdo en cuanto al lugar de enunciación incluye un direccionamiento determinado que visibiliza al otro actor que participa del mismo: el público. De esta manera, el intérprete –devenido autor en tanto enunciador – tendrá como objetivo el comunicar al público un mensaje determinado antes de desaparecer de la escena hermenéutica. Se genera de esta manera una concatenación de pasajes de sentido que tiene como único objetivo mantener vivo al mensaje.

Para esto, el intérprete usará sus prejuicios - entendidos como condiciones de posibilidad para seleccionar – al proyectar sobre el texto sus competencias (técnicas, estéticas, experienciales) para abarcar el objeto a comprender.

Estos prejuicios o condiciones de posibilidad son los que caracterizan, de algún modo, al intérprete musical y lo diferencian de otros posibles lectores. Si aceptamos que leemos e interpretamos sólo a partir de nuestras propias condiciones de posibilidad, y que estas condiciones de posibilidad dependen del camino recorrido, es decir, de la experiencia, podemos concluir que, entonces, el momento hermenéutico y el momento de elaborar esa interpretación en discurso pueden ser entendidos como intercambios de experiencias. Experiencias entre el compositor y el intérprete, y entre el intérprete y el público.

De esta manera, planteo entender al intérprete musical como un narrador, que, desde los orígenes del relato, tiene como primera intención la de transferir una experiencia para perpetuarla en los que escuchan. Con Benjamin sostengo que “la narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado – el campesino, el marítimo y, posteriormente también el urbano- es, de por sí, la forma similarmente artesanal de comunicación”. Y elijo esta forma de comunicación sobre otras porque considero que explicita la necesidad de un vínculo estrecho entre quien enuncia y quien recibe el mensaje. Elijo privilegiar esta figura del narrador porque considero que en el momento histórico que nos contiene, una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias. (Benjamín) En este sentido es que me preocupo por proponer un intérprete que narra, porque nadie le narra a la nada. El narrador es un sujeto consciente de las personas que lo circundan y tiene especial interés en que esas personas lo escuchen y sobretodo lo comprendan. Y esto de algún modo es así porque el narrador sabe que no busca transmitir el puro asunto en sí, sino más bien sumergir el texto en su propio universo de significaciones para luego recuperarlo. Es por esto que la huella del narrador queda adherida al relato.

De esta manera, el oyente - otro de los actores fundamentales del hecho musical- queda inmediatamente próximo al intérprete - narrador, ya que la relación entre ambos está dada, no solamente por la intención del intérprete en comunicar, sino en el interés del oyente en conservar lo narrado, y de ser posible garantizar la posibilidad de reinterpretación porque esto significaría el inicio de un nuevo círculo en la concatenación de pasajes de significaciones.

Toda esta situación comunicacional está signada por la voluntad implícita entre el narrador y el oyente de comulgar con un código común. En el momento de la narración ninguno de los actores involucrados dejaría librado al azar la arbitrariedad de un código que inhabilitara el momento del diálogo.

Me parece importante en este momento del desarrollo volver sobre el rol específico del intérprete. Si bien bajo esta concepción podría dar la impresión de que el intérprete se vuelve un par de las mismas dimensiones que la obra, el compositor y el público, quisiera hacer hincapié en que el intérprete deviene una variable más de la música, pronta a integrarse bajo las formas más diversas, las más inesperadas, al proceso de la construcción de músicas nuevas. (Molinó) A diferencia de lo que podría pasar en el romanticismo, la relevancia que estoy dando a la figura del intérprete está orientada a jerarquizar el mensaje. Lo que pretendo es exaltar la posibilidad que tiene el intérprete - en tanto interpreta para comunicar – de generar las condiciones necesarias para garantizar – o al menos facilitar – las condiciones de comunicación.

Dicho esto, insisto en que todos los momentos de la práctica musical pueden ser separados y privilegiados para dar nacimiento a nuevos tipos de variación; variación sobre las relaciones entre el compositor y el ejecutante, entre el director y el ejecutante, entre los ejecutantes, entre el ejecutante y el oyente. (Molinó) Esto se debe a que todo elemento perteneciente al hecho musical puede ser separado y tomado como variable estratégica de la producción musical.

El proceso de comunicación en relación a las condiciones de recepción.

Luego de haber analizado el rol del intérprete – y partiendo de la base de que no hay por qué afirmar que exista una correspondencia exacta entre una partitura, su producción por el compositor y su recepción con el oyente, dado que no hay relaciones simples entre las estrategias de composición y las características inmanentes de la partitura –me parece necesario retomar un aspecto que circunda cualquier proceso hermenéutico y que tiene que ver con las condiciones de recepción del texto devenido discurso, es decir, el hecho de que existen condiciones más allá del proceso hermenéutico que permiten orientar la descodificación del discurso en un sentido u otro.

Estas condiciones –que comprenden desde las condiciones físicas del espacio donde se emite el discurso musical hasta las características y competencias de los oyentes - pueden orientar a los destinatarios del mensaje a deducir el contexto de la obra, y con él los subcódigos a los que pudo haberse hecho referencia, fortaleciendo o debilitando las posibilidades de que el significado denotativo del mensaje y sus distintos sentidos connotativos se puedan identificar con mayor o menor claridad.

Es por esto que si considero, como dije anteriormente, que un discurso no es otra cosa que una configuración espacio temporal de sentido, debo agregar que esta configuración de sentido se completa necesariamente en la existencia del otro, y que entonces el anclaje de la producción de sentido está en lo social, como así también el anclaje de lo social está dado por la construcción colectiva de sentido. Por lo tanto, es en el nivel de la discursividad donde el sentido manifiesta sus determinaciones sociales, y los fenómenos sociales develan su dimensión significante.

De esta manera la circunstancia de comunicación se presenta como el conjunto de la realidad que condiciona la selección de códigos y subcódigos ligando la descodificación con su propia presencia, acotando el campo de posibilidades de relaciones entre el discurso y el “universo” discursivo, entendido este como el conjunto de factores heterogéneos que inciden en una situación comunicativa.

Será entonces otra de las responsabilidades del intérprete, en tanto comunicador, atender a cuáles de estas condiciones son pausibles de ser dirigidas como bandas de redundancia para el fortalecimiento de la comunicación y del entendimiento del mensaje, entendiendo que la circunstancia específica de la comunicación se estructura sobre el terreno heterogéneo de las características del enunciador y del receptor, y que comprenden las competencias lingüísticas y paralingüísticas, las competencias ideológicas y culturales, las determinaciones psi, las restricciones del universo discursivo y el modelo de producción y de interpretación.

Podemos decir entonces que el proceso de comunicación en relación a las condiciones de recepción se sostiene por el campo de posibilidades semánticas y hermenéuticas que surgen de la asimetría entre el enunciador y el receptor.

Por otro lado, quisiera agregar otra variable en lo que respecta a las condiciones de recepción de un discurso musical. El proceso de asimilación de un discurso artístico requiere un estado de distensión cada vez menos frecuente. La existencia de diferentes tipos de salas funcionales a producciones artísticas de carácter performático da cuenta de que el contexto material de la comunicación, con sus condiciones físicas y acústicas, incorpora – sin abrir aquí juicios de valor – una nueva cantidad de simbolicidades al influir sobre las condiciones de percepción del receptor.

Pero más allá de las condiciones materiales, quisiera hacer hincapié en las condiciones emocionales en que el receptor se dispone a la comunicación. Sostengo que las dificultades habituales para la comunión con el código de una obra podrían verse intensificadas si el oyente no estuviera dispuesto a dejar liberada una parte de sí en pos de entrar en la situación experiencial del sonido.

En este sentido sostengo que una de las variables de la actualidad a tener en cuenta en el momento del acuerdo entre el intérprete que enuncia y el receptor que oye es la posibilidad de trabajar en conjunto para lograr el contexto de enunciación apropiado para una comunicación eficaz.

Sobre la naturaleza de las producciones musicales en relación a la hermenéutica

Para reflexionar sobre la relación entre la naturaleza de la producción artística y el proceso hermenéutico podemos pensar que el procedimiento mediante el cual el arte se hace posible es aquel que permite convertir algo en otra cosa, localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes. Este procedimiento es la metáfora” (Belinche, 2011, pág. 29).

Si bien este es sólo un enfoque posible, lo elijo porque me interesa conservar la idea de la relación viva y permanente entre el universo de la producción artística y el universo exterior a ella que la posibilita, tanto en el momento de su creación, como en el momento de su interpretación e incluso percepción.

Para intentar un acercamiento al nivel metafórico del arte, tendré en cuenta entonces al menos tres condiciones constitutivas: 1. Conflicto o desvío: la metáfora es la subversión de un orden y su sustituto por otro orden; 2. Apropiación de una significación originaria y su puesta en acto; 3. Reemplazo y aumentación del significado primario por aquel que surge de una combinación. Uno de los puntos de partida se debilita, pierde consistencia; su volatilidad se repara, es restituida e incrementada en la síntesis (Belinche, 2011, pág.30).

La propiedad intrínseca de la metáfora, es decir la relación viva entre el sentido de dos imágenes posibles, genera una movilidad de modo tal que la obra se encuentra inestable entre estos dos mojonos que, en tanto simbólicos, se alimentan permanentemente de los nuevos significantes que trae el devenir.

De esta manera, la obra de arte es algo creado y conformado por nosotros, por el nosotros histórico, pero que no permanece simplemente ahí, no es idéntica a sí misma, sino que deviene y se transforma constantemente al estar inscrita en el flujo de la historia efectual. Además, la obra es intrínsecamente plural y polisémica, inagotable e inabarcable por la comprensión y la interpretación, y éstos son rasgos que serán constitutivos del mundo. La obra, pues, se presenta como algo creado y creador. Hay aquí una duplicación de la poiésis, porque la obra es fruto de una determinada poiésis y es, a su vez, poiética.

Estas particularidades de la obra son las que encuentran un correlato en el proceso hermenéutico.

Para situar estos elementos tomaré como ejemplo de análisis la obra “Musicaricercata” de Gyorgy Ligeti. A grandes rasgos lo primero que puedo decir es que la obra está constituida por un grupo de once números para piano, compuesta entre los años 1951 y 1953. Su título: “Musicaricercata” significa algo así como “música buscada”.

Estas once piezas emergen unas de otras a partir de un método compositivo que roza lo lúdico basado en la agregación metódica de las distintas notas de la escala cromática. En la primera utiliza casi exclusivamente un único sonido (la) en todas las octavas del piano, y sólo al final incorpora el re.

La segunda pieza ya utiliza tres sonidos y así sucesivamente va incorporando el total de la escala cromática hasta llegar a la pieza Nº XI.

En un primer análisis de la obra encontramos un mensaje con una estructura clara: once números con sus indicaciones de carácter. En tres de ellas hay además, referencias a una serie de situaciones concretas. Tal es el caso de los números IV, IX y XI.

En la pieza Nº IV Ligeti agrega la inscripción “à la orgue de la Barbarie”. Nos referencia con el organillo de manivela, más específicamente con su andar de tempo asimétrico en el que la vuelta de la manivela genera variaciones en el pulso. Acelerandos y ralentandos que son producto de una condición mecánica de ese artefacto. El elemento metafórico estaría dado justamente por esa característica del pulso que el compositor pide en el texto en la búsqueda de asimilar el tempo rubateado del organillo con el tempo de esta pieza. Este efecto que el compositor pide con la inscripción “à la orgue de la Barbarie” está definido desde la escritura musical a partir de la alternancia de mayoría de compases de tres tiempos con algunos pocos de dos, que provocan el efecto de algo que se traba y vuelve a empezar.

Por otro lado, la melodía, que gira mayormente sobre el movimiento en grado conjunto de cuatro sonidos agrega a la idea de la circularidad del movimiento de la manivela del organillo.

El Nº IX dice: “Adagio. Mesto. BèlaBartok in memoriam”. BèlaBartok fue un compositor y pianista húngaro que se dedicó además a la investigación de la música folklórica de Europa oriental. Si bien Ligeti tuvo intenciones de estudiar con Bartok, cuando finalmente pudo salir de su ciudad (a causa de la guerra) y llegar a Budapest, se encontró con que su mayor influencia musical había muerto. Si tomamos en cuenta que este número está dedicado a la memoria de Bartok, y que además de “adagio” la otra indicación de carácter es “mesto” (triste) nos permitimos asociar el pedido que hace el compositor sobre el pedal de resonancia y la administración de la interválica en pos de pensar que todos los sonidos de la obra buscan remitir al sonido de las campanas que anuncian. No podemos afirmar que anuncian la muerte del compositor, pero sí que Ligeti está tomando elementos de la sonoridad de las campanas (el ritmo y el timbre).

Por último, en el Nº XI, Ligeti escribe “Ominaggi a GirolamoFrescobaldi”, quien fuera un compositor italiano, barroco. En este periodo “ricercare” era el nombre genérico para cualquier pieza con contrapunto. Esta pieza está compuesta, sin llegar a ser una fuga, utilizando ese recurso. Por otro lado este término es el único que nos remite, si quisiéramos encontrar alguna relación con el contenido, al título de la obra.

Volviendo a las características que definen un texto como artístico, planteo que un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa. Es esta ambigüedad la que funciona como llave para el momento compartido del sentido, es decir, lo que posibilita que cada sujeto que participe tanto del proceso hermenéutico como del momento de enunciación pueda sentirse parte al poner en juego su propio material simbólico en pos de mantener vivo el mensaje de la obra.

En el primer número de “MusicaRicerca”, construido casi exclusivamente con un único sonido, esta decisión escapa de caer en la monotonía porque Ligeti propone, además de este único sonido estático, dos ejes dinámicos de articulación. Por un lado, la variación permanente de la altura de este sonido paseándolo por todas las octavas del piano, y por otro, de la dinámica: el pedido de un crescendo y acelerando casi desde el comienzo hasta el final de la obra. La tensión entre lo estático del único sonido y la movilidad exacerbada de la altura, la dinámica y el tempo es lo que permiten sostener el mensaje.

Si vuelvo a Eco: “La ambigüedad productiva es la que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación, y en un desorden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes” (Umberto Eco, 1974, pág. 123) .

En este primer número, Ligeti especifica las bandas de redundancia cuando escribe: “stringendo poco a poco sin al Prestissimo” (que llega explícitamente casi al final de la obra) y “crescendo poco a poco” como única indicación de dinámica en el cuerpo de la pieza. Sin estas indicaciones la ambigüedad ante este único sonido sería tal que el intérprete no tendría casi posibilidades de comprenderse con el compositor. Entonces, en definitiva, estas indicaciones funcionan también como señales de que el mensaje está siendo intencionado, que es una de las exigencias primarias del mensaje si lo que se pretende es la comunicación.

Por otro lado, esas bandas de redundancia (el crescendo y acelerando constante) son las que mantienen la tensión entre los elementos denotados y connotados – tanto en el intérprete del texto como en el futuro intérprete del discurso musical – y las que permiten entrever los elementos para la descodificación, es decir, para entender cómo está construido el mensaje. Asimismo, la novedad del procedimiento nos impulsa a desdibujar el significado denotado, es decir, que casi todo el número está construido con un único sonido.

Para volver sobre el sistema de análisis hermenéutico tomaré el recurso compositivo que empleó Ligeti para componer “MusicaRicerca”. Empezar la primera pieza con dos sonidos e ir agregando uno a la vez en cada nueva pieza hasta alcanzar el total cromático. Dije también que retoma el estilo rítmico y folklórico de Bartok, y agrego que se visibiliza en esta obra la búsqueda tímbrica que caracterizaría toda su obra. A partir de aquí podemos hablar del idiolecto propio de la obra, es decir “una especie de red de formas homólogas que constituyen el código particular de esta obra.

Anoticiarnos de la existencia de este idiolecto nos sirve principalmente para reflexionar sobre los tiempos del proceso hermenéutico, porque para comprender el mensaje de la pieza I, es necesario andar y desandar todo el camino de la obra para formarnos una idea completa de la propuesta y para recoger todos los elementos necesarios para la descodificación del mensaje. Es el intérprete quien redescubre las leyes que rigen la obra.

Por otro lado quisiera hablar del tiempo de lectura compartido entre el compositor y el intérprete. La hermenéutica implica siempre la concepción de dos entidades –en este caso producción artística – intérprete– que circundan un espacio común y que circunstancialmente se encuentran.

Conclusiones

En el presente texto me propuse desarrollar un análisis del rol del intérprete en el proceso hermenéutico partiendo de la base de ciertos supuestos fundamentales desde una mirada posible. Por un lado asumí al intérprete como comunicador reflexivo capaz de situar la interpretación de un texto musical como producción de sentido. Una producción determinada por el contexto en que se da y que apela a la trasgresión de una ley establecida en pos de ampliar los márgenes de producción de nuevos sentidos, entendiendo desde un primer momento a la esencia de la música como colectiva.

Por otro lado cristalicé en la metáfora el procedimiento mediante el cual el arte se hace posible en tanto permite convertir algo en otra cosa, localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes o dos puntos. Busqué destacar este procedimiento porque da cuenta del dinamismo que caracteriza tanto al momento hermenéutico como al momento de la comunicación, asimilando ambos procesos a la materia volátil del sentido.

Considero que estas particularidades, tanto del intérprete como de la obra, son las que encuentran un correlato en el proceso hermenéutico.

Comprendido de esta manera, cualquier texto musical admite una multiplicidad de análisis y lecturas posibles pero por sí mismo no autoriza una lectura antes que otra y es quien lee el que lo vuelve legible al establecer la relación con criterios que provienen tanto del universo de producción como del universo hermenéutico. Comprenderlo de este modo nos permite redimensionar un proceso que es materialmente solitario como colectivo en tanto el intérprete debe necesariamente relacionarse con otros actores y circunstancias en pos de elaborar el sentido de la obra.

De aquí en más la interpretación de un texto no implicará solamente la apropiación de un discurso ajeno si no toda una producción de nuevas simbolicidades, la creación de nuevos imaginarios que construyen sentidos determinados para las prácticas sociales a la vez que estructuras simbólicas que trabajan sobre la identidad del intérprete.

De esta manera es posible decir que el hecho musical en general, y el proceso hermenéutico en particular, representan mecanismos de fortalecimiento de la identidad, tanto subjetiva como colectiva, ya que implican el contacto permanente con la mirada de otro – la del compositor, la del contexto de producción o la de nuestro propio contexto -que nos delimita y nos lleva a consolidar una voz propia de enunciación.

Me interesa señalar que estos mecanismos de fortalecimiento se deben a que para producir sentido en la lectura de un texto es condición dejar por fuera parte del mismo. El proceso hermenéutico implicaría entonces de algún modo una suerte de mutilación necesaria del texto, entendiéndolo como un campo inabarcable de posibilidades que exige, en pos de la producción de sentido, la exclusión de un material por sobre otro.

En este marco hermenéutico que impone un recorte necesario, el intérprete quedaría atravesado por una doble responsabilidad: la de llegar a un acuerdo con la voluntad del compositor expresada en el texto artístico, y la de llegar a un acuerdo con el público, que es a quien el intérprete se dirige. Este doble acuerdo es el marco que posibilita el proceso de lectura del texto.

De esta manera, el intérprete –devenido autor en tanto enunciador – tendrá como objetivo el comunicar al público un mensaje determinado antes de desaparecer de la escena hermenéutica. Se genera así una concatenación de pasajes de sentido que tiene como único objetivo mantener vivo al mensaje.

Luego de haber analizado el rol del intérprete me parece necesario retomar un aspecto que circunda cualquier proceso hermenéutico y que tiene que ver con las condiciones de recepción del texto devenido discurso, es decir, el hecho de que existen condiciones más allá del proceso hermenéutico que permiten orientar la descodificación del discurso en un sentido u otro.

Estas condiciones pueden orientar a los destinatarios del mensaje a deducir el contexto de la obra, y con él los subcódigos a los que pudo haberse hecho referencia, fortaleciendo o debilitando las posibilidades de que el significado denotativo del mensaje y sus distintos sentidos connotativos se puedan identificar con mayor o menor claridad.

Será entonces otra de las responsabilidades del intérprete, en tanto comunicador, atender a cuáles de estas condiciones son pasibles de ser dirigidas como bandas de redundancia para el fortalecimiento de la comunicación y del entendimiento del mensaje, entendiendo que la circunstancia específica de la comunicación se estructura sobre el terreno heterogéneo de las características del enunciador y del receptor y acotando el campo de posibilidades de relaciones entre el discurso y el universo discursivo.

Concluyo entonces que interpretamos sólo a partir de nuestras propias condiciones de posibilidad, y que estas condiciones de posibilidad dependen de la experiencia. Así, tanto el momento hermenéutico como el de enunciación del discurso se conforman como intercambios de experiencias, quedando el intérprete en el lugar de un narrador. Un narrador consciente de las personas que lo circundan, que tiene especial interés en que esas personas lo escuchen y sobretodo lo comprendan y, de ser posible, garanticen la posibilidad de reinterpretación porque esto significaría el inicio de un nuevo círculo en la concatenación de pasajes de significaciones.

Me queda por decir que la primera intención al volver la mirada sobre el proceso hermenéutico ha sido rastrear las huellas de la peregrinación de un sentido particular de un texto musical determinado a un sentido más profundo que tiene que ver con la enunciación, con la posibilidad de hacernos oír, y en ese hacernos oír reiterar los acuerdos que nos congregan en la colectividad. Me parece apropiado decir que el intérprete interpreta para interpretarse. Para interpretarse como sujeto de una época, rodeado de pares de esa misma época, pero seguro también de que la mirada del pasado, del inmediato o del olvidado, empuja al sentido hasta ponerlo al alcance de la mano.

Bibliografía

Barthes, R. (1984) La muerte del autor. En: El susurro del lenguaje. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Belinche, D. (2011) Arte, poética y educación. La Plata: Secretaría de Publicaciones y Posgrado. Facultad de Bellas Artes – UNLP

Benjamin, W. (1936) El narrador. Madrid: Taurus

Eco, U. (1986) La estructura ausente. Barcelona: Lumen, 3 era ed.

Foucault, M. (2010). Nietzsche, Freud, Marx. Argentina: El Cielo Por Asalto

Gruner, E. (2010). Foucault: una política de la interpretación. En: Foucault, Michel, Nietzsche, Freud, Marx. Argentina: El Cielo Por Asalto.

Molinó, J. () Hecho musical y semiología de la música.

Sontag, S. (1984). Contra la interpretación, Barcelona: Seix Barral

Verón, E. (1987). La semiosis social, Barcelona: Gredisa

Recomendados

4'33''
REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

RECOMENDADOS

01 - 03	Vals con Rayuela y Tango - Amanda Guerreño	2:30
04	Trio Fantasia - Cecilia Rivas	3:00
05	Alucilongo - Adriana Figueroa Motta	2:50
06	Ballet - Eva Lipavsky	2:40
07	Uno que esperamos todos - Cecilia Rivas	2:40
08	Elegía a los Silencios - Irma Urteaga	2:30
09	In Nominis - Laura Oliva	2:30
10	Katharsis - Nelly Gómez	2:30
11	Imaginary Beings - Marcela Pato	2:30
12 - 14	Recomiendo al Barrio - Valeria Kozlov	2:30
15	A Caricco me voy - Sara Maman	2:30

Foro Argentino
de
Compositoras
TEJEDORAS DE SONIDOS

f a d e C

**Foro Argentino de Compositoras
TEJEDORAS DE SONIDOS**

El Foro Argentino de Compositoras festejó 10 años desde su fundación realizada el 8 de septiembre de 2004 por las compositoras Amanda Guerreño e Irma Urteaga, presentando su CD “Tejedoras de Sonido”.

Ha sido declarado de Interés Cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y le fue otorgada la Bandera de la Paz por la Fundación Mil Milenios de Paz.

Con creatividad, compromiso y diálogo, el FadeC propone una alternativa de cambio a través de la visión de la mujer y su intervención en los diferentes modos del quehacer cultural asumiendo un co protagonismo en los fenómenos estéticos, educacionales y sociales contemporáneos. El Foro realiza conciertos, conferencias, talleres y acciones solidarias.