

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes

Trabajo Final de Grado - Dpto. Música

caos[ex]música
Estudio de conceptos relacionados con el caos,
para la composición en música

Pablo L. Behm

Profesor Asesor: José Halac

-2014-

Prólogo

En este trabajo final se han abordado diversas fuentes que se relacionan con el concepto de Caos. Es desde este enfoque que se ha pretendido interactuar con los procesos de la composición musical.

La investigación ha sido abarcativa y el criterio para la apropiación de los contenidos es la lectura cruzada entre las mismas. El tema, de este modo, ha resultado una herramienta de pensamiento para la composición: se han tomado imágenes para influir en el nivel poético, ideas para generar técnicas y pensar problemas estéticos, y conceptos que nos han posicionado de una manera concreta en el quehacer compositivo.

El problema que se nos ha planteado reside en la propia composición. La necesidad de contar con instrumentos para nutrir un ideario y un modo de operar en los discursos sonoros nos ha llevado a pensar desde el caos y desde una serie de conceptos aledaños. Muchos autores y perspectivas han ayudado a definir con mayor precisión nuestra línea de estudio, que en todos los casos se manifiesta como un hacer teórico-práctico. El diseño de engranajes de composición y de herramientas para pensar el grado de predecibilidad de un discurso; el pensamiento de fenómenos estéticos relacionados con dichas herramientas; la construcción de estructuras para sistemas con diferentes organizaciones, y la filosofía del propio quehacer artístico son algunos de los temas que se han desarrollado en este escrito. Como hemos dicho, esto se ha realizado ponderando la diversidad de autores y disciplinas, e intentando dialogar entre las fuentes implicadas.

En nuestras búsquedas hemos analizado desde lo general a lo particular. El punto de partida ha sido el Diccionario de la Real Academia Española. Luego, hemos trabajado en la lectura de autores que investigan sobre el mismo tema, y hemos tratado de abarcarlos en un mapa epistemológico. Esto ha implicado pensar desde el mito y el imaginario de la religión (Balandier), desde el pensamiento popular y desde el pensamiento ciencia. Cada grupo de autores ha nutrido en particular este trabajo. Podemos decir que nos han enriquecido de modelos de pensamiento para construir mecanismos en la composición. En particular, salen de esta esfera Noé y Balandier, quienes puestos en diálogo, nos han dado particulares ideas para nuestra posición como artistas frente al fenómeno estético y a su lugar en el mundo.

Trabajar con el caos resulta en sí mismo ambicioso como proyecto. No habríamos logrado llegar a ninguna parte, si no se hubiera recortado el campo de acción para enfocar problemáticas puntuales respecto del tema y con objetivos concretos. Al respecto, hemos buscado materiales y organizado el escrito, intentando la mayor claridad posible.

La distribución del estudio se realiza en partes. Una primera enfoca el estudio de conceptos en la composición desde el ideario estético y técnico; la segunda arriesga una mirada ético-

realizativa desde lo compilado; una tercera busca analizar las piezas concebidas y, por último, la cuarta parte impulsa una serie de conclusiones que son el efecto de la investigación en cuestión.

Esta forma de ordenar el material responde a los objetivos que nos hemos propuesto. Se ha buscado generar ideas y engranajes compositivos vinculados con los conceptos sonoros que nos resultan familiares; se ha trabajado en torno de los “argumentos” o quehaceres constructivos de las piezas, lo que ha conllevado a una manera de pensar estéticamente los fenómenos dentro de las obras; y se ha buscado una manera coherente de proponerla, tanto desde el compositor hacia el intérprete, como desde el montaje al público.

Todas estas operaciones han sido posibles sobre los siguientes supuestos: Por un lado, la música puede pensarse en términos de información; por otro, el pensamiento musical trabaja en la percepción como una red donde la temporalidad se rebasa y se omnidirecciona. Finalmente, la idea de lógica discursiva puede pensarse desde diferentes paradigmas y modelos. Esta última afirmación supone, además, que la música puede tratarse en términos de discurso.

Sobre los resultados hablaremos más adelante. Creemos haber modificado y desplazado nuestros propios engranajes hacia un lugar que nos resulta sincero para el quehacer artístico. Esto en sí mismo constituye un logro personal y esperamos signifique algo interesante para el interlocutor.

Para terminar, debemos aclarar que no se han pretendido agotar las posibles miradas que puede haber entre los estudios del caos y de la música. Por el contrario, se ha intentado en el escrito brindar una mirada particular sobre estas constelaciones de conceptos, que pueden relacionarse entre sí en otras combinaciones y con diferentes resultantes estéticas.

De este modo presentamos la investigación. El índice que ofrecemos a continuación muestra un ordenamiento desde las construcciones más simples a las más complejas.

Prólogo a la Revisión

Los materiales que se han tratado en este corpus son el resultado de una interacción fluida entre ideas disparadoras, pensamientos estructurales y tensionales, y composiciones musicales. Desde distintos ángulos, hemos leído y analizado diversas fuentes, las hemos puesto en contraste y hemos arriesgado diferentes maneras de pensar la propia realización. Muchas expectativas y logros hemos experimentado en el transcurrir de experiencias que, de alguna manera, intentaremos observar a continuación.

En este "presente" en que se escribe, el material se encuentra en una primera revisión que se ofrece a poco tiempo de su lanzamiento público. En particular, hemos reflexionado alrededor de las constructivas observaciones que se recibieron del comité evaluador integrado por Mónica Gudemos, Luis Toro, Pablo De Giusto, Leandro Flores y César Alarcón. Su mirada ha ayudado a allanar los caminos para un avance más certero del lector sobre este escrito. Asimismo, ha favorecido al contacto con prácticas escénicas que desconocíamos a la fecha y esto nos ha llevado a reconsiderar algunos conceptos que se habían presentado de una manera imprecisa.

Puntualmente se han revisado aquellos sectores donde se observa la posibilidad de diferentes maneras de hacer arte, en especial el capítulo 5, y se han reconsiderado algunas afirmaciones analíticas respecto del fenómeno escénico en "Esta Ciudad", y en relación a ciertas maneras de naturalizar la percepción de los fenómenos estéticos, por confundir ésta con la propiocepción discursiva que nutre los procesos de pensamiento compositivo. Esto se aplica a obras como "Bloom" o "Esta Ciudad", donde arriesgábamos una interpretación desde la percepción que hemos revisado.

En la línea de los conceptos, hemos intentado una genealogía del material principal así como también un vocabulario de las palabras que usamos como pilares de nuestra construcción discursiva. Ambos nuevos materiales pretenden facilitar el acceso al trabajo en general y a la música en particular.

A grandes rasgos, consideramos que esta ampliación de la mirada a través de diferentes disciplinas, por intermedio del diseño de herramientas para el pensamiento de la música y del diálogo con los profesionales del área con quienes se ha compartido el material, ha sido muy enriquecedora. En el quehacer, esta manera integral de pensarse ha potenciado diferentes áreas del oficio en conjunto, y, dentro de nuestra propia carrera, nos ha motivado para la concreción de posibles futuras realizaciones. Porque, indudablemente, esta investigación no sólo constituye un lugar de llegada, sino más bien el punto de partida de numerosas ideas que han quedado en el camino y que, tal vez, se verán canalizadas en proyectos venideros.

Claro que esta tarea ha tenido altibajos, momentos de gran euforia, como también de dudas y de conflictos. Entendemos que el oficio comprende tanto los unos como los otros, y está en el

accionar del compositor temprar su personalidad para sobrellevar ambas situaciones. Estrategias varias se han sumado en este aspecto y esperamos cosechar los frutos aquí sembrados para nuevos emprendimientos creativos.

Debemos decir que en sus grandes dimensiones el tema planteado permitió un abordaje múltiple que acaparó nuestra atención e interés. De este modo, hemos rastreado las relaciones que se han establecido entre las unidades semánticas propuestas, que se han manifestado a través de los ejes técnico, estético y poético, y que han traído consecuencias en el pensamiento ético realizativo que se han dejado planteadas. Así, el desarrollo de herramientas técnicas y de pensamiento de procesos para el manejo de discursos, la mirada estética desde los principios propuestos y sus connotaciones en la propia obra, y el impulso de ideas que se vinculan desde el imaginario del proceso con los ítems anteriores han funcionado como un flujo de interrelación y retroinfluencia dentro del sistema de conceptos propuesto. Creemos habernos pensado integralmente en la obra y esto es un logro del trabajo, más allá de la dimensión que ha conllevado hacerlo.

Con todo lo dicho, queremos manifestar la conformidad y el entusiasmo que esta obra conlleva en su estreno. Agradecemos a quienes han intervenido de una u otra manera en esta realización y esperamos que el trabajo sirva de alimento para el ideario compositivo del lector que atraviesa estas páginas. Les presentamos el material sin ningún ánimo de agotar las posibilidades del tema abordado y esperamos que el lector encuentre argumentos sugerentes para el propio pensamiento.

Introducción

Genealogía de Conceptos - Terminología

Este trabajo final se presenta como un itinerario móvil a través de diversos contenidos que hacen de base para toda una construcción poética, técnica y estética, todos englobados dentro de una búsqueda en torno al concepto de **Caos**.

El escrito comienza definiendo la palabra y señalando cuales son las acepciones de la misma que marcaron los rumbos del trabajo. El caos se tratará como desorden, pero se profundizará desde el concepto de lo **imprevisible** y desde la búsqueda de recursos en diferentes estudiosos que se engloban en lo que se denomina la "Teoría del Caos". Lo imprevisible como atributo positivo de un discurso sonoro se ha vuelto así una búsqueda discursiva que ha dado con muchas herramientas para su pensamiento. Sin ir más lejos, se trata de un factor común con las ideas de **entropía** y de **sorpresa**, conceptos que completan la definición de la palabra caos, desde otros puntos de vista.

En lo puntual, la entropía es una herramienta que nos ha servido para medir por analogía los niveles de impredecibilidad. La sorpresa llevada al campo del arte se nos ha transformado en un fenómeno estético que nos ha hecho pensar el caos, así como lo imprevisible, desde otro ángulo. Al llegar a esta parte del trabajo se visualiza que la sorpresa entendida como grieta no es otra cosa que la idea griega de **Xaos** y esto afianza la familia de conceptos que proponemos.

Al mismo tiempo, la sorpresa propone una posibilidad que hemos decidido ahondar: el desafío de las **lógicas** discursivas. Este simple hecho nos condujo a pensar en la lógica, en tanto tradición y desde nuevos modelos de pensamiento. El caos se piensa así desde esta ciencia y eso nos abre todo un campo hacia las lógicas dinámicas y otras maneras divergentes de pensar las relaciones causa consecuencia. Nuevamente estamos hablando de impredecibilidad, desde la manera en que se vinculan causas y consecuencias.

El trabajo a partir de aquí indaga en las implicancias éticas, estéticas y políticas del hacer arte desde el caos y desde la apertura lógica. Desde allí el trabajo se posiciona y este es uno de los atrevimientos más grandes que hemos postulado.

De este modo, si tuvieramos que pensar en una manera de leer el trabajo graficamente, iríamos y volveríamos permanentemente al concepto de caos, el que ocupa un centro junto a la idea de lo imprevisible. Uno es un motor de búsqueda conceptual, el otro un común denominador discursivo que se asume como valor. Los conceptos que ocupan la periferia trazarían gran cantidad de vectores entre sí y en dirección a estos centros del trabajo.

A continuación definiremos de manera personal los términos que utilizamos para pensar este trabajo final y su red de conceptos, para facilitar el abordaje terminológico y el avance del lector sobre el escrito.

Por empezar trabajaremos con redes conceptuales y utilizaremos la noción para pensar la música. La palabra **Red** designa un conjunto de nodos y conectores que construyen sentidos dentro de una obra. Una red puede de ser micro o macro, y conectarse con otras redes. Se compone de nodos, pero cuando uno piensa macroformalmente, una red puede pensarse como un nodo y desde allí vectorizar hacia otra red, hilando relaciones y sentidos.

Un **Nodo** representará un punto neurálgico, un lugar de llegada y partida. En este trabajo se usa vinculado estrechamente con la idea de información, con un punto del discurso que se vuelve central porque contiene aquellas "diferencias que hacen la diferencia" y que, por lo tanto, significan

contenido. Esta noción se relaciona estrechamente con la idea de **Pec** (potencial expresivo compositivo), diseñada por José Halac. La sigla contiene la idea de punto neurálgico, asimismo, por tratarse de un material que tiene potencia, a nuestro entender, por su sustancia informativa.

Un **Conector** define la manera en que dos Nodos se vinculan entre sí, en un sentido estrictamente compositivo como simbólico (una transición o un concepto). Esta palabra define la línea que une dos nodos y por lo tanto es la herramienta que grafica la dinámica en que fluyen las informaciones. Al igual que nodo, se vincula con el concepto de **Vis** (Vector Interactivo Sincrético), sigla que, dentro del sistema de José Halac, significa el concepto con el que se vinculan dos PECS. Las formas en que se conectan dos ideas pueden ser ilimitadas y, al igual que con lo dicho para los conectores, significan el motor del flujo del pensamiento compositivo.

Aclarados estos conceptos vemos que **Vectorizar** es el verbo que utilizamos cuando queremos expresar la manera en que se conectan dos nodos, pecs, informaciones o ideas. La palabra se carga de sentido como significante de un lleno de contenido. Un material "vectorizado" se considera como información plena de conexiones posibles y por lo tanto, rica en contenidos discursivos.

Línea: Cuando hablamos con este término nos referimos a una construcción con una lógica discursiva propia que convive con otras que conllevan a su vez su propia configuración. Ambas construcciones conviven en el mismo contexto, sosteniendo niveles fuertes de presencia y relacionándose entre sí en mayor o menor medida. A su vez, en una línea puede considerarse uno o varios **Pecs** o Nodos, y estos relacionarse con otros propios de otras líneas a través de los conceptos de **conector** o **Vis**.

Las líneas pueden a su vez pensarse dentro de construcciones macro que hemos denominado **Prototipos**. La palabra se utilizará para designar un mecanismo constructivo que se sostiene en relación a los conceptos, más allá de las ideas sonoras que se utilicen para llevarlo a cabo. En este trabajo diseñamos dos, que pueden utilizarse con los más diversos materiales y lenguajes, sin perder esta característica de la que hablamos.

Estructura es la palabra que hemos elegido para hablar del nivel de sostén, de aquello que pensamos que permanece más allá de los niveles de desorden y que, por lo tanto, significa un lugar donde pararse, ya sea para pensar el discurso, para planear el diálogo con el instrumentista o para controlar variables dentro del desorden. Una estructura puede ser habitada por materiales determinados, indeterminados o aleatorios, sin perder su cualidad de sostén.

Aleatorio: Con este término nos referimos a aquello relativo al azar, que no presenta ningún tipo de control posible, que simplemente ocurre fortuitamente. Diferenciamos este vocablo de **Indeterminación**, ya que esta palabra contiene en su formante la idea de lo determinado. Consideramos que la palabra implica un grado de descontrol sobre un material que en un punto puede postularse con un grado mayor o menor de determinación.

Una estructura, a su vez, puede delimitarse y pensarse topológicamente. La palabra **Topología** se utiliza directamente desde la etimología, con su connotación de estudio de lugar. La idea nos permite pensar la notación y la música por regiones y esto nos conduce a tomas de decisiones sobre como trabajar con las mismas, más allá de las relaciones puntuales de cada línea puntual para con las otras.

Los límites topológicos de una estructura pueden delinearse a través de prototipos. También con la idea de **Hito** – (en inglés hit point), un vocablo que se utiliza para hablar de un momento en el discurso en el que ocurre un evento planeado. Así, una sorpresa de cualquier tipo puede pensarse

desde la idea de hito, como también una red de sorpresas encadenadas en un discurso o un mapa de tensiones.

La idea de un hito sorpresivo puede transformar la manera en que percibimos la **Lógica** de un discurso. La palabra se utiliza como un ordenamiento nutrido por un conjunto de reglas. Desde esta mirada muchas cosas pueden ser lógicas, y no sólo aquellas postuladas por la tradicional idea del concepto.

El estudio de estas variables se realiza desde la noción de **Parámetro**, por un lado, que se utiliza para denominar una cualidad del sonido a la que se apela para leer el discurso. Timbre, altura, duración, densidad, dinámica son algunos de los utilizados para estudiar la música en este trabajo final; y desde la **Percepción**, palabra que se utiliza como una herramienta para tratar de entender los discursos más allá de las ideas conceptuales. Si bien este nivel siempre está corriendo, la idea de censar aquello que uno percibe y ponerlo en consideración se utiliza como un campo visual desde donde mirar una y otra vez los conjuntos sonoros.

Introducida la terminología de base pasaremos al cuerpo de este trabajo final, esperamos que los materiales escogidos faciliten su lectura y comprensión.

Caos[ex]música -Estudios de conceptos del caos para la composición musical.

Primera Parte

I-Caos – Conceptos para una realización

1-Diseño de mecanismos y tratamientos para la composición en música

1.1-La acepción coloquial de la palabra Caos_____	2
1.2-El mito del inicio desde la ciencia _____	7
1.3-El concepto de Atractor en el diseño de estructuras y comportamientos discursivos_____	9
1.3.1-Atractor de Lorenz; un atractor extraño_____	10
1.4-La herradura de Smale _____	11

2-Herramientas técnicas para la realización

2.1- La noción de red en contextos caóticos. Relaciones presente pasado futuro para la organización de los materiales. P.e.c.s. y v.i.s. _____	15
2.2-Las herramientas estadísticas como instrumento de pensamiento y manejo de tensiones discursivas. Entropía y sorpresa. _____	17
2.3-La lectura multiparamétrica_____	19

3-El desbalance entrópico abrupto: Sorpresa_____ 21

3.1- Xaos: Grieta. La idea de sorpresa contenida en el origen de la palabra Caos. _____	23
3.2- El concepto de Kairós _____	24
3.3- El concepto de Catástrofe _____	26
3.4-El imprevisto como estrategia compositiva _____	27
3.5- La unidad en el Caos _____	29
3.5.1-El principio de fagocitosis. Un elemento exógeno que se incorpora __	29
3.5.2-El principio de unidad según Luis Felipe Noé _____	30

4-Caos y Modelos Lógicos

4.1-Causa- consecuencia en relación tradicional	32
4.2-lógicas fluidas- De Bono	34
4.3-El orden causal desde la Teoría del Caos	38
4.3.1-El efecto mariposa	38
4.3.2-Desórdenes causales	39
4.3.3-Simultaneidad de líneas argumentales de mismo nivel de importancia.	40
4.3.4-Causas Invisibles	40
4.3.5-La catástrofe	41

Segunda Parte

5- Posicionamientos realizativos posibles frente a los contenidos expuestos.

5.1-Hacia una nueva asunción del Caos	43
5.1.1-La representación del universo	45
5.1.2- El artista como multiplicador del caos	45
5.1.3- La continuación del universo	46
5.1.4- La multiplicación. Xaos y expansión del universo	47
5.1.5- Caos y arte independiente.	48

6-La estructura en el caos – el caos como estructura. Propuesta realizativa de cara a lo estudiado

6.1- Caos – azar - indeterminación: Micro estructuras en caos	54
6.2- Estructuras temporales en Caos	57

Tercera Parte

II- Análisis_____	60
7-Bloom, para Orquesta Sinfónica_____	61
8-Esta Ciudad, para Mezzosoprano y Ensamble_____	70
9-Ariadne 2.0., para 2 percusionistas y piano preparado_____	80
10-Hú!, para saxo soprano, saxo alto, fagot, trompeta, trombón y piano._____	87

Cuarta Parte

III-Conclusiones Generales:_____	95
----------------------------------	----

Quinta Parte

IV-Apéndice de Obras_____	97
---------------------------	----

V-Bibliografía._____	98
----------------------	----

Primera Parte

I-Caos – Conceptos para una realización

Caos.

(Del lat. chaos, y este del gr. χάος, abertura).

1. m. Estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos.
2. m. Confusión, desorden.
3. m. Fís. y Mat. Comportamiento aparentemente errático e impredecible de algunos sistemas dinámicos, aunque su formulación matemática sea en principio determinista.

De tal definición podemos observar que las acepciones nos llevan por tres áreas epistemológicas diferentes: La primera se puede pensar en relación al mito del origen que muchas culturas comparten y que se asimila a la idea de la teoría del Big Bang. La segunda acepción está relacionada con el uso común de la palabra; asociamos esta idea al conocimiento popular del término. La tercera acepción alude expresamente al conocimiento ciencia y nos abre a la teoría de sistemas, primer eslabón de la teoría del Caos¹. Común denominador de las tres es la noción de impredecibilidad que se explicita hacia la tercera. Esta será fundamental para proponer discursividades a lo largo del trabajo.

1-Diseño de mecanismos y tratamientos para la composición en música

Comenzaremos desde lo más simple: las ideas poéticas y científicas que hemos transformado en construcciones simbólicas para utilizar en música. Esta operación se ha realizado desde tres lugares, en concordancia con la definición de la RAE:

- 1-el imaginario popular,
- 2-el común denominador de los mitos que hablan del origen del universo e ideas disparadas de lecturas relacionadas;
- 3-el ideario de diversos fenómenos físicos y modelos matemáticos como los atractores y la herradura de Smale.

¹ Teoría del Caos: El nombre sugiere una paradoja. Caos, en el sentido ordinario, es precisamente la ausencia de orden; ¿y cómo podemos esperar imponer un orden disciplinado teóricamente en el desorden esencial? (Smith, 1998). Aún así, el autor sostiene que ya es demasiado tarde para cambiar este rótulo que engloba todos los avances e investigaciones relacionados con el concepto. Ibañez (2008) provee una lista minuciosa de los principales hallazgos e investigadores de este área (p.13).

1.1-La acepción coloquial de la palabra Caos

Cuando en lenguaje coloquial adjetivamos con la palabra caos, las más de las veces hablamos de un comportamiento desordenado, incluso desastroso. Nuestra primera acción compositiva fue diseñar una construcción simbólica, desde esta definición simple de la palabra.

Ahora bien, en lo inmediato notamos que en un sentido amplio, cualquier cosa puede ser un Caos, si uno interpreta la palabra como sinónimo de desorden azaroso o indeterminado². Este hecho nos llevó a buscar otros conceptos para tratar la palabra, y finalmente, a aferrarnos a la noción de sistema (Bertalanffy, 1989) Desde la clasificación más global dentro de este campo el desorden puede ser de dos tipos:

1. Propio de un sistema indeterminado o azaroso (abierto), donde ocurre de manera descontrolada;
- 2- Relativo a un sistema determinista (cerrado), donde se pueden generar condiciones concretas, como modelo de laboratorio, que se perciban como caóticas.

La noción de Caos como sistema implica una serie de condiciones en sus dos posibilidades. Como imprescindible nos presenta lo “errático” por definición, lo impredecible, aquello que no podemos predecir hacia dónde va. Desde este denominador común, hemos construido dos prototipos que reproducen simbólicamente lo impredecible, en este sentido puntual. En el primero usamos la sucesión y en el segundo la superposición. En ambos casos se experimenta con grandes cantidades de información³, por lo que se identifica el conjunto como desorden, y resulta difícil prever hacia dónde se moverá.

Modelo 1: se presenta una sucesión de cosas muy distintas (como constante), de modo tal que no llegamos a entender la serie que nutre el ordenamiento. En palabras de Arguello Pitt (2005): “El aparente caos se produce al no poder establecer patrones que nos permitan siempre volver a la estructura lineal del orden” (p.146);

Modelo 2: se presenta una superposición de “n” informaciones con un nivel de definición equivalente entre todas ellas y una independencia, en el tiempo.

2 “La indeterminación y el azar pertenecen a dos órdenes distintos. Lo indeterminado encuentra en algún momento una determinación, irrepetible pero certera: su diseño impone interpretaciones radicalmente distintas. Y aunque se congele en una escritura fija, el azar metódico, por su parte, llevará siempre consigo el pecado de su origen aleatorio” (Gianera, 2011)

3 “The word communication will be used here in a very broad sense to include all of the procedures by which one mind may affect another. This, of course, involves not only written and oral speech, but also music, the pictorial arts, the theatre, the the ballet, and in fact all human behavior” (Weaver, 1949, citado en Arana Rodriguez, 2009, p.10)

En ambos modelos podemos argumentar que la percepción hará un sentido⁴: “...es la atención y la escucha del otro lo que permite conectar “cosas” disímiles. Este collage no posee un sentido predeterminado sino que surge a partir de las resonancias de otros sentidos, es nuestra imaginación la que asocia sentidos aún donde no hubo intención de los artistas en producirlos.” (Arguello Pitt, 2005, p.147). En concordancia con lo dicho, la realidad es rica en ejemplos donde la percepción une cosas en las que no hay un sentido determinado. Este mismo fenómeno se relaciona directamente con la idea de múltiples posibilidades, de desorden, de desconexión, de caos.

[En el inicio de “Esta Ciudad” se utilizó esta estrategia, en relación al prototipo 1. La serie lógica no puede ser descifrada del todo y por ello se genera esta sensación de caos. Lo mismo sucede con la línea de percusión 2 en “Ariadne 2.0”, sección C.]

A través de los ejemplos, puede verse cómo el efecto de desorden es usado en la composición como una manera de “ordenar” una parte de la obra, la que se piensa como sistema. El prototipo se vuelve así un mecanismo de control del desorden, en complemento con otras herramientas que desarrollaremos más adelante.

Respecto del prototipo 2, la información superpuesta es comprensible hasta cierto límite. Pasado este, nos vemos en una situación de exceso de información, donde es difícil percibir los fenómenos puntuales de cada línea y donde quedamos obligados a optar entre enfocar parcialidades o hacer un macro en la totalidad.

[Hemos usado este modelo para el inicio de “Bloom”, donde se superponen una gran cantidad de líneas que generan una alta incertidumbre (hasta n^o2, inclusive). Con el tiempo se procede hacia la definición de agrupaciones dentro de ese gran desorden, lo que supone un camino hacia un orden de cosas (hacia el n^o3 de la partitura.)

Ambos modelos pueden utilizarse en contextos más o menos deterministas. Las diferencias decisivas entre unos contextos y otros están en la idea de control en la composición. En los ejemplos citados, la idea de control está presente y por tanto, son ejemplos de sistemas cerrados que postulan un comportamiento impredecible. Esto al menos en el nivel macro estructural, ya que internamente las obras pueden habitarse desde la indeterminación o el azar. Más adelante observaremos como la idea de control puede aplicarse a los diferentes niveles constructivos.

Cabe destacar que la impredecibilidad requiere necesariamente de un diseño. Con esto queremos decir que los prototipos no significan una fórmula automática. De hecho, la percepción,

4 “El sentido nos atrae como un agujero negro. La figura, el significado, es el territorio del orden. El fondo, el sentido, constituye el caos. Pero orden y caos, significado y sentido, constituyen una máquina” (Sprengelburd, 2002, citado en Bergallo-Roland-Yukelson, 2004, p.17)

pasado cierto tiempo, hace de todo ese complejo un hecho predecible. De este modo, cuando la percepción predice que lo que sigue será impredecible, se da una pérdida de tensión discursiva. Analizaremos esto más adelante en relación a las herramientas de medición, pero a grandes rasgos buscamos reparar en que nada de lo diseñado aquí pretende ser un intento automático de composición.

A continuación transformaremos lo postulado en herramienta analítica. Desde los modelos estudiaremos algunos casos compositivos famosos donde los desórdenes espacial y temporal postulan estos prototipos de trabajo.

“Inception” (Nolan, 2010) o “Triangle” Smith (2009). En ambas películas se trabaja con la superposición de realidades. Dada la naturaleza del cine, dicha superposición se da en lo sucesivo, pero virtualmente todo ocurre en lo simultáneo. La primera trabaja con los sueños como niveles de realidad habitable y este concepto, hacia el final de la película, superpone realidades que están ocurriendo a un mismo momento, unas dentro de otras, pero mostradas en lo sucesivo. La segunda trabaja con una realidad ampliada, donde un personaje se desdobra y puede verse a sí mismo en diferentes momentos del tiempo, como ejecutor de cosas que ocurren y que no pueden asirse rápidamente como lógicas. Ambas obras (Inception en la escena de los niveles de sueño, Triangle en general) están nutridas de un nivel de impredecibilidad permanente como resultado de la densidad de información tratada en simultáneo, en un prototipo 1. Queda postulado virtualmente el prototipo 2, ya que en ambos casos todo estaría ocurriendo a un sólo tiempo.

Asimismo, citar a “La persistencia de la memoria” (Dali, 1931) y a “Guernica” (Picasso, 1937) nos resulta ejemplificador. En el primero, dado el trabajo por contrastes de objetos que uno no ve juntos en la realidad, encontramos un caos por superposición. Luego recorreremos el cuadro y vemos por sucesión. En el caso del segundo, la superposición temporal que presenta vistas de los cuerpos desde muchas partes, puestas en un solo cuadro, supone un prototipo 2. Si uno recorre el cuadro por zonas, puede pensar que por momentos se trata de



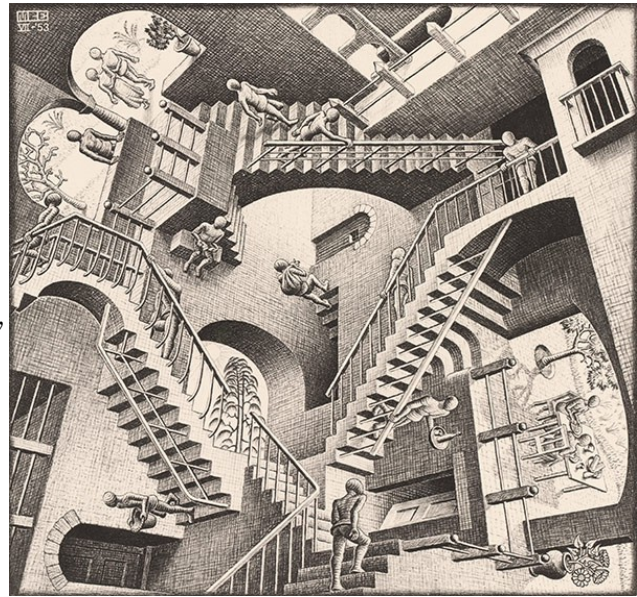
planos de lo mismo puestos desordenadamente en lo simultáneo.



[en “Esta Ciudad”, la idea del desorden sucesivo de materiales o conjuntos sonoros se emparenta fuertemente con la superposición disímil que los surrealistas ponen como constante en su arte. Este desorden onírico lleva-a mi entender- a una forma de construcción simbólica de lo caótico, y permite repensar el fenómeno desde otra óptica]

Otra dupla de obras nos ha resultado fuertemente inspiradora: “El inmortal” (Borges, 1949) y Relativity (Escher, 1953). El primero postula la ciudad de los inmortales: “Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo saber ya si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches”.. Esta ciudad enumera una serie de cosas del mundo que conocemos, pero privadas de su sentido urbanístico y funcional. La postal nos subyuga en un caos superposición, la enumeración nos lleva a un prototipo 1.

Escher, por su parte, postula espacios imposibles. El desorden es estructural. Los materiales carecen del contraste que hemos visto en los otros cuadros, pero flotan ilógicos en una estructura que los hace verosímiles. Este juego del autor nos abisma entre lo cuántico, lo onírico y lo caótico. En ambos casos, el nivel de entropía dado por la cantidad de información y por la manera en que esta utiliza nos hace permanecer en la obra sin perder la tensión discursiva.



[“Esta Ciudad”, en el inicio, propone un vínculo con Borges, ya que toma la idea de la ciudad de los inmortales. La impredecibilidad viene de aquello que puede dispararse hacia cualquier parte, por tratarse de algo concebido fuera del mapa de posibilidades de un humano y, por lo tanto, enormemente abierto y posible a múltiples sentidos y desenlaces. La música trabajada dentro de prototipo 1 tiene incontables caminos posibles para desenlazarse, y por lo tanto, altos niveles de entropía.]

Por último, si observamos “Incendio en el Jockey Club” (Noé, 1963), podemos notar lo mismo que señalábamos respecto del prototipo 2. La pintura se aprecia como totalidad, pero si nos acercamos encontramos parcialidades que son en sí mismas, y perdemos noción de conjunto. Desde una mirada micro un cuadro abstracto, desde lo micro hay figuración y acciones focales. Este diseño encierra un alto nivel de información organizado de tal modo que nos permite leer en varios sentidos, y desde diversas miradas, lo que se relaciona directamente con la idea de los prototipos y el manejo de la entropía.



El incendio del Jockey Club, 1963.
Técnica mixta sobre tela 199 x 150 cm.

Desarrolladas estas ideas sobre estructuras inspiradas en el uso común de la palabra Caos,

pasaremos a otras fuentes, la de los modelos narrativos y matemáticos.

1.2-El mito del inicio desde la ciencia

Si volvemos a la definición de la RAE, podemos vincular la primera acepción con la mirada de Balandier (1988): “El caos es el enigma que viene desde tiempos muy lejanos, cuando los mitos trataban de mostrar cómo todas las cosas provienen y son el resultado de génesis sucesivas” (p.9). El punto común es la clara referencia de la palabra al mito del origen que comparten muchísimas culturas, desde los primeros registros de la humanidad. Aún la teoría científica del Big Bang presenta analogías fuertes para con estas ideas del inicio. Este será uno de los disparadores constructivos desde este área del conocimiento.

No entraremos en detalle sobre los mitos ya que no se ha tomado ninguno en particular, sino todos en general. Se ha trabajado con el objetivo de diseñar un mecanismo compositivo que organice el material desde un desorden extremo hacia ciertas coagulaciones de orden. El mecanismo se basa en una búsqueda de ideas arquitectónicas para la música. La historia mítico/científica es la fuente donde se busca.

De algún modo se recoge aquí el quehacer decimonónico de la música programática, pero con un cambio de enfoque. En común con la música de programa tiene como punto de partida un relato. Se diferencia porque no se intentan caracterizar detalles de ese relato en la música, sino que se trabaja en transformar esto en un concepto que nutre un mecanismo técnico. Por supuesto que el oyente de esta música puede asignar contenidos musicales a pensamientos simbólicos puntuales, pero estos no están en la concepción de la obra. Lo que se pone en primer plano es la manera en que unas ideas sonoras enmarañadas en un prototipo 2 van entrelazándose y eso conduce al sistema todo hacia otro estado. La herramienta técnica que hemos usado se estudiará en el capítulo 2: Herramientas técnicas para la realización.

[En Bloom se ha trabajado con la idea de un desorden o un estado de materia en potencia, que luego de una explosión toma rumbos diversos y se condensa en un grupo de cosas ordenado, que trabajan dentro de una lógica y en un funcionamiento medido]

Analizaremos otros disparadores que hemos recogido de las lecturas de Balandier. Muchas ideas que se plantean respecto del mito y el ritual han disparado pensamientos que hemos capitalizado en este trabajo, de la misma manera que lo ya descrito.

Por un lado, el autor postula al rito como acumulación colectiva de conocimiento en forma

de símbolos. Es un saber que se reconstruye mediante el colectivo que conoce y practica este saber (Balandier, 1988, pp. 28-35). En este trabajo, estos conceptos se han incorporado en relación con la dirección descentralizada como rito de sostenimiento colectivo.

[Estas ideas tan análogas al mundo de la música nos dieron el impulso para trabajar en torno a la noción del rito del sostenimiento colectivo de la información. El resultado fue una búsqueda de notación que se propuso para Hú!, y que quedó en una prueba piloto para seguir explorando, dada la complejidad de la pieza y los tiempos de montaje. En esta notación, mucho de lo escrito se trabaja en términos de indeterminación, pero algunos materiales se sincronizan con precisión mediante símbolos diseñados para esto. El código de notación se transforma en código de sincronías. Los intérpretes tocan con cierta libertad sus partes, y sincronizan ciertos momentos. En los términos previos, sostienen colectivamente la pieza, sincronizando los momentos formales y los detalles pedidos.⁵]

Cómo puede verse en el caso anterior, motivados por el filósofo nos hemos preocupado por buscar formas de escritura que sobrevivan al desorden. Cuando Balandier (1988) afirma “La tradición obra con astucia frente al movimiento” (p.35) se refiere a que ninguna sociedad puede liberarse del desorden y por eso presenta mecanismos para contenerlo. En una analogía directa hemos aplicado esto a la relación notación performance, donde el conflicto es muy similar al enunciado: La partitura ordena, pero todo el tiempo puede desordenarse algo en la performance. La frase nos empujó a buscar dispositivos de escritura que permitieran este desorden que no se puede eliminar, sin quitarnos la posibilidad de tomar decisiones precisas dentro del mismo. Este trabajo se ha evidenciado particularmente en el montaje de “Esta Ciudad”, proceso que se llevó en torno a la apertura de la notación para la apropiación de la música, y donde se pusieron en juego diversos mecanismos de sostenimiento colectivo.

[Tres factores influyeron en el proceso de maduración de la notación: la dificultad de montar la música en las condiciones con que se cuenta, la necesidad de asunción del error para la performance, y la idea de generar una notación para juntar gente disímil, para mezclar diferentes maneras de habitar una música]

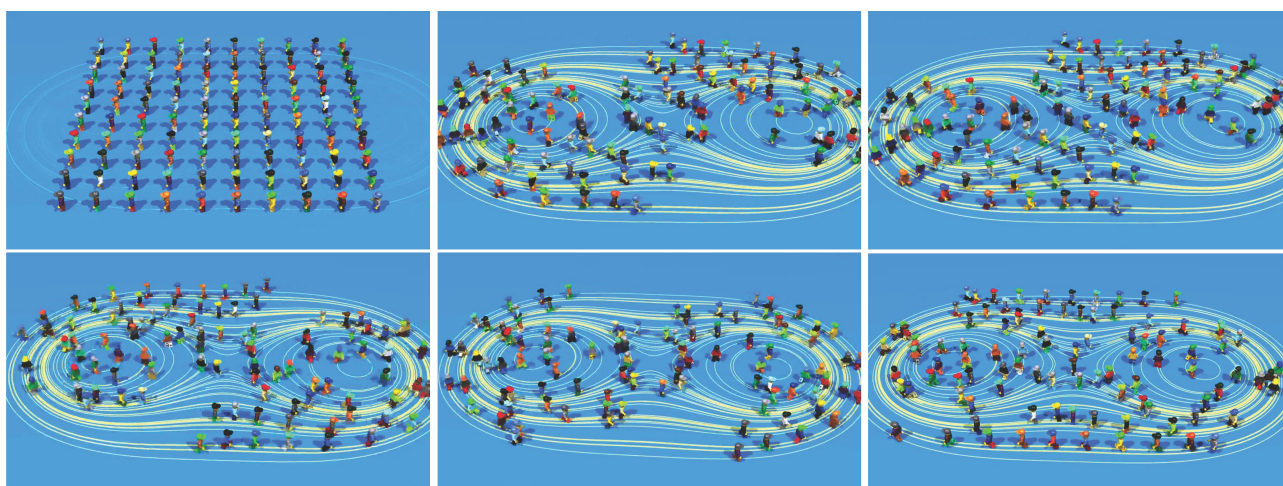
5 Ver Capítulo 6.

1.3-El concepto de Atractor en el diseño de estructuras y comportamientos discursivos

De la misma manera que hemos usado el mito del origen como engranaje compositivo, aquí estudiaremos la idea matemática de los atractores. Usaremos esta noción para nutrir la composición, dentro de esta línea del diseño de mecanismos o tratamientos.

“Un atractor... es un conjunto de puntos en un espacio sincrónico tal, que todas las trayectorias iniciadas en las cercanías convergen a su alrededor” (Smith, 1998, p.14)⁶. En nuestras propias palabras, dentro de un sistema de comportamiento dinámico, un atractor es un conjunto relativamente estable al que un sistema tiende con el tiempo. El atractor implica un converger, un imantarse de los objetos geométricos en torno de una trayectoria que se estabiliza parcialmente.

En el ejemplo presentamos un modelos de atractor en cuadros. Vemos cómo partiendo de un estado inicial estable, las trayectorias de los objetos se vuelven impredecibles en lo inmediato. No obstante hay zonas de atracción. Hacia los últimos cuadros se han estabilizado las tendencias.



Esta cualidad de los sistemas dinámicos es la que hemos tomado por analogía para pensar arquitecturas sonoras. De este modo, una composición concebida como un sistema dinámico se comporta de manera errática e impredecible. Al cabo de cierto tiempo, las líneas discursivas tienden a estabilizarse parcialmente y se equilibra su trayectoria. En los modelos que hemos diseñado, no hemos concebido el atractor como el destino de un sistema todo, sino como un foco donde los materiales quedan parcialmente estabilizados. Luego vuelven a romper la estabilidad, pero queda el atractor como un polo discursivo en el que puede organizarse nuevamente el discurso.

[Desde un punto de vista “arquitectónico”, Hú! se ha trabajado con la idea de los atractores. Esta conducta se ha aplicado a varias zonas de la obra donde los materiales quedan trabajando sincrónicamente. La obra de este modo

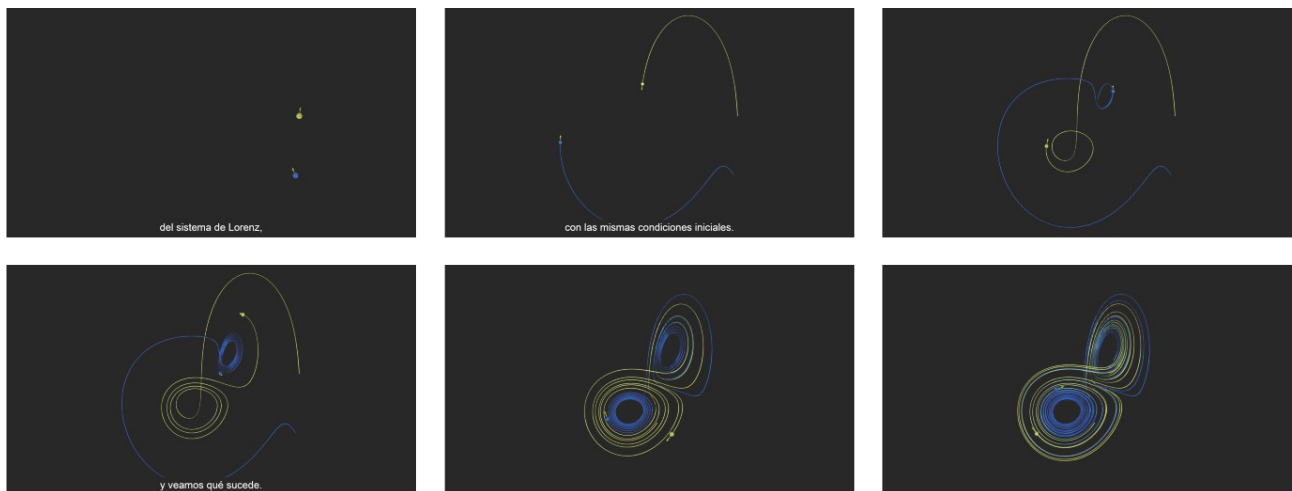
⁶“An attractor... is a set of points in phase space such that all trajectories initiated in its neighbourhood converge towards it”

oscila entre lugares donde el movimiento es impredecible y zonas donde las trayectorias se vuelven predecibles, porque se estabilizan. Bloom trabaja con 3 atractores o conductas que terminan por conglomerar el material a un mediano plazo y que significan una estabilidad a la que se llega luego de la confusión inicial]

1.3.1- Atractor de Lorenz; un atractor extraño.

Este juguete o modelo matemático se basa en el concepto anterior, sólo que a diferencia de este, representa un caso caracterizado por ser muy sensible a las condiciones iniciales del sistema. Esto implica que pequeños cambios en estas condiciones pueden generar grandes consecuencias. También funciona a la inversa: grandes cambios en las condiciones iniciales pueden generar consecuencias mínimas. Este modelo de atractor fue descubierto por Lorenz por un error en un ingreso de datos. Lo que resultó fue un atractor complejo, cuyas consecuencias no eran legibles en los datos ingresados. Comúnmente se conoce a este fenómeno como el efecto mariposa.

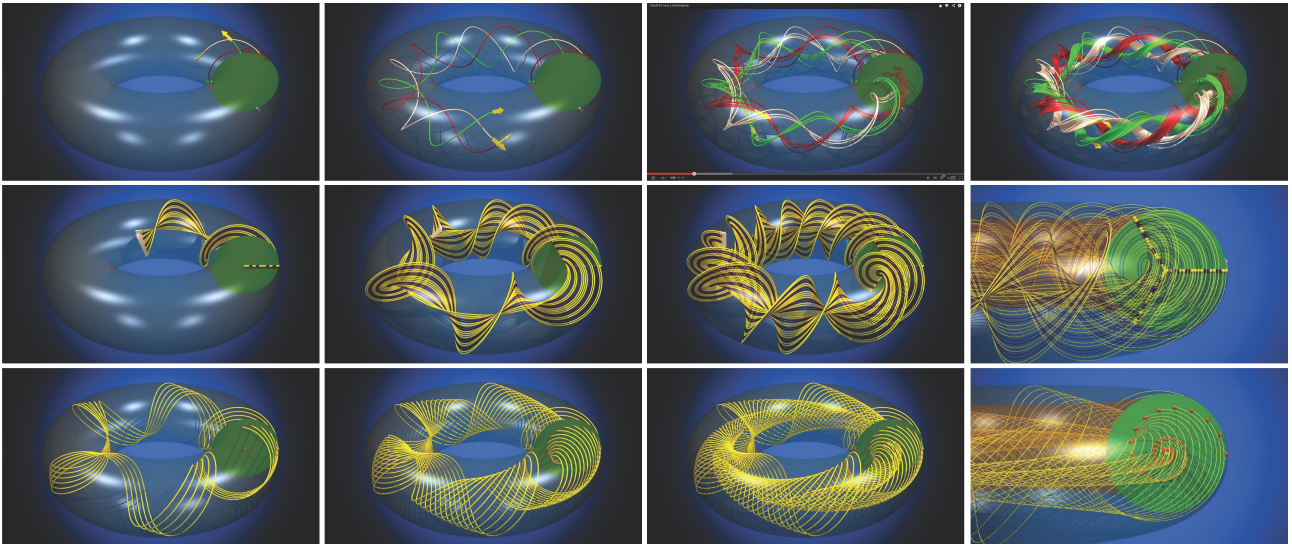
En el gráfico vemos como el sistema parte de una forma de movimiento que no permite leer hacia dónde decantará. Con el paso de los cuadros obtenemos la llegada a esta forma extraña, que se estabiliza y que da el nombre al fenómeno.



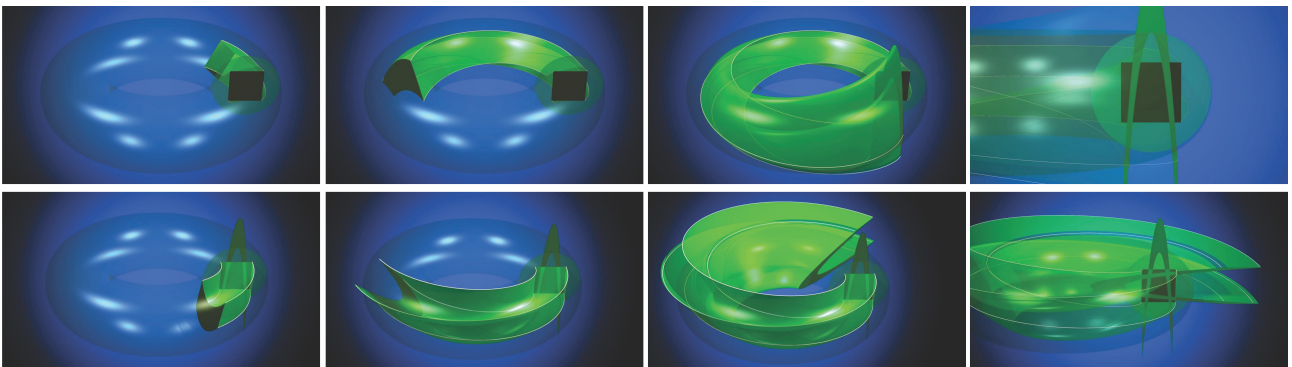
Así hemos construido estas diferentes mecánicas simbólicas dentro de la música, por analogía con estos estudios matemáticos. Algunas tienen que ver con el modo en que se mueven las líneas en el tiempo y en cómo se relacionan entre sí; otras con los vínculos causa- consecuencia en el tratamiento de los materiales. Todas ellas afectan al sistema de reglas que rige sobre las obras. Todas ellas afectan a la lógica discursiva de estos sistemas que hemos desarrollado.

1.4-La herradura de Smale⁷

Este descubrimiento matemático se basa en un hallazgo del científico estadounidense, asentado en experimentos previos. Si uno proyecta diferentes trayectorias en un anillo como el que presentamos a continuación, podemos ver muchos modelos diferentes de trayectorias vectoriales según el punto de partida de los vectores. Nótese que en los tres casos se parte de un punto diferente (un caso por fila):

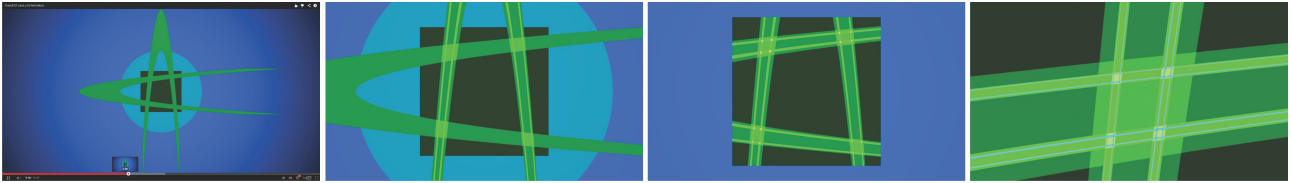


Smale estudió un modelo puntual, basado en un cuadrado que se proyecta rotando constantemente en las dos direcciones. De esta experiencia resulta una deformación constante de la figura geométrica. La misma termina por convertirse en una herradura, como vemos en el gráfico. En una dirección la herradura queda parada, en la otra se rota.

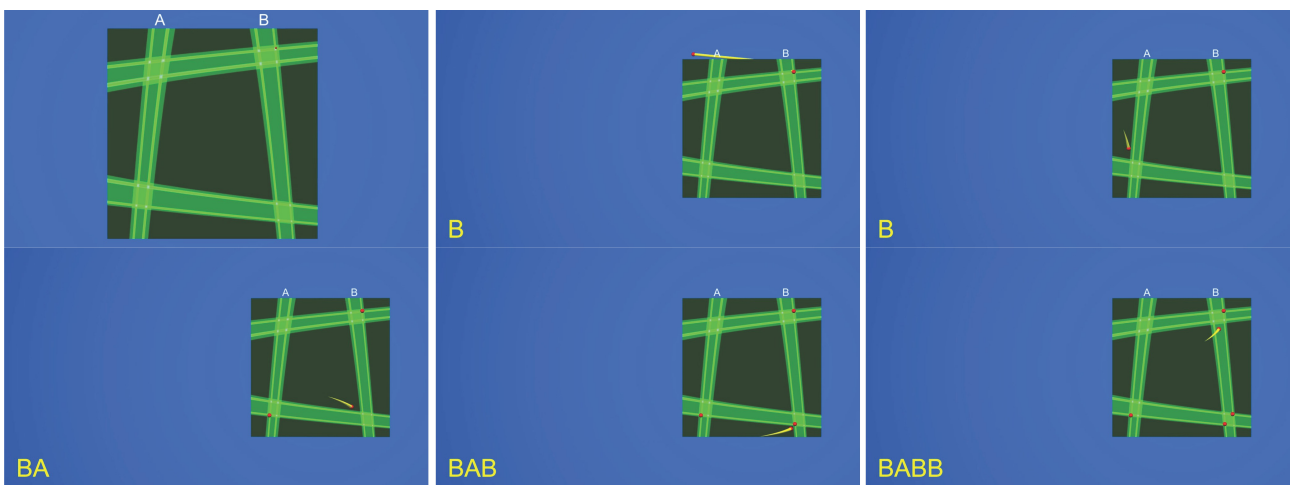


Sucede que la estructura que se dibuja entre las intersecciones de las herraduras es muy estable, y se repite hasta el infinito en niveles micro formales. Esto la asemeja a la idea de fractal.

⁷ Se recomienda ver explicación animada disponible en: <http://www.chaos-math.org/es/caos-vi-caos-y-herraduras>



Lo curioso es que si uno continúa proyectando trayectorias vectoriales desde cada punto de la intersección, existen infinitas trayectorias posibles. En otras palabras, todas las combinaciones son posibles. Por lo tanto, es imposible predecir trayectorias, aún con una estructura estable en todos sus niveles.



Esta noción investigada por Smale coincide con un concepto que intervenimos en este trabajo final: la estructura en el caos. Existe la impredecibilidad, por lo tanto las trayectorias son indeterminadas. Pero la estructura es absolutamente estable, en todos sus niveles.

La asunción simbólica de este concepto coincide con pensamientos arquitectónicos y propios de la estructura de los organismos vivientes. El palafito⁸ es el modelo arquitectónico que usaremos para relacionar el concepto. Diseñado para convivir con la naturaleza, suele vincularse con regiones donde las construcciones deben montarse sobre arena o agua. A los fines de no sedimentar la arena, ni cortar las corrientes acuáticas, se construye de esta manera. La estructura habita el



⁸ La foto es de la laguna de Arcachon, Francia. Tomada de Wikipedia.

medio sin impedir que su devenir caótico ocurra.

Este mismo principio puede pensarse también en las grandes arquitecturas, las que, si bien sedimentan, deben diseñarse en términos móviles para no sucumbir ante la naturaleza móvil de los suelos.

Por otro lado, si pensamos en el cuerpo de los animales, aún el propio caso del hombre, la estructura ósea es un constructo habitado por niveles y niveles subestructurales en permanente movimiento. La impredecibilidad abunda en todos los ejemplos. De Gainza-Kesselman (2003) trabajan con los conceptos de mapa y cartografía corporal (p.33). Este trabajo profundiza la relación que ocurre entre el cuerpo como imagen de la especie y la apropiación que cada cuerpo hace de esa imagen. Este concepto es muy cercano al de estructura en el caos que venimos tratando, en cuanto hay una estructura que se modifica por las circunstancias y se habita desde esa contingencia. El resultado es una estructura que convive con el caos.

Si bien trabajamos a fondo sobre estos conceptos en la parte 6 (estructuras en caos-indeterminación), señalamos que la operación simbólica se basa en el mismo mecanismo. Se han usado de disparador diversos estímulos arquitectónicos, matemáticos y biológicos para pensar en construcciones musicales.

A diferencia de los puntos antes tratados, en este lo que se determina es la manera en que conviven los elementos en una obra, la manera en que coexisten determinismo-indeterminismo, y cómo eso se plasma en la escritura. Los modelos por fuera de lo musical nos han influenciado en el modo de pensar las estructuras en la composición.

Es interesante pensar que cualquier obra del canon musical es una estructura. Tocada como un todo rígido resulta completamente ajena al fenómeno sonoro que representa. Desde este punto de vista, habitar cualquier obra implica tomar las estructuras y construir desde lo impreciso o caotizante en lo micro. A ese respecto, este trabajo no propone nada nuevo, sino que explicita una situación que se pone de manifiesto en la música desde que la notación existe.

[En Hú! Hemos utilizado una notación precisa en su nivel estructural. A este nivel es clara y definida, pero permite infinitas combinaciones de material en los niveles internos. En Ariadne 2.0 se ha usado el concepto vinculado a la temporalidad. Hay una estructura exacta por momentos, que puede habitarse combinando materiales de diversas maneras]

De este modo puede observarse cómo hemos hecho uso de analogías y representaciones simbólicas varias para apropiarnos de conceptos no específicos de la música y llevarlos hacia la composición. Los parámetros que estas operaciones afectan son variados, pero en todos los casos se

apunta a pensar el hecho compositivo. El capítulo que continúa no difiere a este respecto, si bien se concentrará en el diseño de herramientas para medir niveles de tensión discursiva. Desde allí pensaremos en los procesos para nutrir las arquitecturas que en este capítulo hemos diseñado.

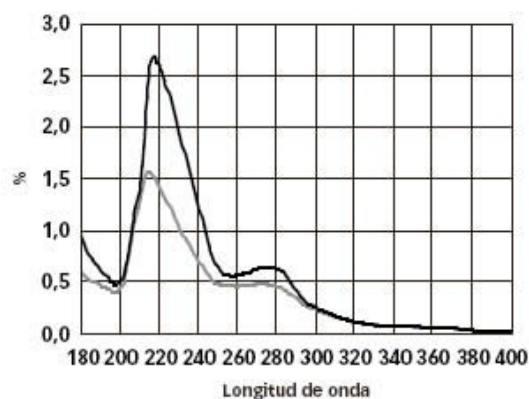
2-Herramientas técnicas para la realización.

Este capítulo nace junto con la idea de los modelos que hemos estudiado en el capítulo anterior. La necesidad de tener control, sobre la manera en que se conectan las ideas en la obra y sobre la tensión discursiva, nos llevó a explorar en dos direcciones. Por un lado estudiaremos las conexiones de ideas dentro de la obra desde la semántica de la red; por otro, haremos foco en la entropía como medida del desorden.

2.1- La noción de red en contextos caóticos. Relaciones presente pasado futuro para la organización de los materiales. P.e.c.s. y v.i.s.

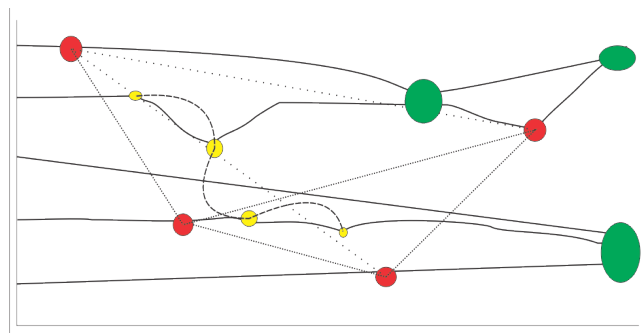
Dentro de las búsquedas de control en diferentes sistemas constructivos, hemos sido particularmente influenciados por la utilización del sistema de ejes cartesianos para la lectura de parámetros de sonidos electrónicos e instrumentales. En el planteo de la herramienta, el eje de ordenadas representa la línea de tiempo (o la variable que quisiéramos asignarle) y el de abscisas el parámetro con la gradación que elijamos para el mismo, a la manera de los estudios de envolventes tímbricas en diagramas de dos ejes.

Desde este modelo trabajamos para analizar y desarrollar muchos aspectos de la composición. La herramienta funciona muy bien para comprender cosas separadas y enfocadas, como cortes en la composición. Ahora bien, cuando buscamos comprender relaciones de largo alcance notamos que la expresividad de este lenguaje analítico es insuficiente, sobre todo en lo que hace a describir las conexiones de las partes en el todo. En lo personal, creemos que “conectar las ideas para generar cosas nuevas es lo único que hace al hombre diferente del animal” (Sir Ken Robinson, 2010)¹ y es por ello que nos resulta interesante buscar una semántica que puede servirnos para entender el fenómeno.



Afirmamos que la música se desenvuelve en tiempo lineal para quien analiza y/o escucha, por un lado, pero también es futuro y recuerdo para cualquiera de los agentes involucrados en la comunicación sonora (compositor, intérprete, oyente). En este sentido, muchos elementos de un discurso sonoro presentan relaciones que no se podrían comprender desde un corte, por profundo que sea el análisis que hagamos del mismo. Así, por sobre la naturaleza de la evolución paramétrica en el tiempo, ocurren líneas de conexión entre distintos fenómenos descritos mediante este sistema de ejes. Estas conexiones son ilimitadas y viajan en todas direcciones temporales.

¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6Fr3HBQCthE>



Dadas estas observaciones, buscamos otros lenguajes analíticos cuya expresividad nos permitiera pensar estas relaciones. De allí viene el hallazgo de la idea de observar estos cortes como nodos dentro de redes, es decir, puntos significativos del discurso que se conectan de

diversas formas hacia el pasado (memoria del evento), el futuro (suposiciones desde el evento y su trayectoria) y el mismo presente, un punto fugaz en la escucha.

Hemos dicho “puntos significativos” del discurso sonoro. El interrogante se desplazó hacia la medición de la “significación”, es decir, hacia la observación de la cualidad por la que un punto en la escucha es de mayor significación que otro. En otras palabras, el cómo se determina qué es nodo y cuándo se trata de una línea conectiva (en el contexto de una Red²). Estas fueron las preguntas que se dispararon desde la herramienta y que nos movieron hacia el mundo de tratar la música como información³. Desde este lugar, asignamos el valor de “significativo” a puntos que coincidieran con la idea de sustancia informativa. La idea de conector se atribuyó a las formas de vincular estas informaciones entre sí.

En la misma línea que buscábamos encontramos una investigación formalizada de José Halac (2013). Este autor trabaja con el análisis de aquello que pasa en la música desde dos elementos: P.E.C.S. (potencial expresivo creativo sincrético) y V.I.S. (vector interacción sincrético). El primero de ellos se asimila a lo que nombrábamos como nodo. El segundo a las líneas conectivas de una red. Esta investigación fue un gran hallazgo para el aspecto técnico de nuestras construcciones⁴.

[En Bloom trabajan juntas la idea de atractor y la de funcionamiento en red. En el comienzo de la obra los P.E.C.S. están mezclados, y confundidos. En la medida que se empiezan a mezclar se arman P.E.C.S. más grandes (macro P.E.C.S., formados por P.E.C.S. que se vectorizan. Estos macro P.E.C.S. son susceptibles de combinarse a posteriori. De este modo la sintaxis de la obra se va expandiendo desde un mecanismo técnico que va aclarando las ideas. Esto es lo que permite realizar el concepto del caos al orden, desde un punto de vista técnico]

² Nota bene: la potencia de la red como lenguaje, la expresividad del mismo, tiene que ver con lo dinámico, con aquello que funciona no en un presente en el que se mira un nodo de una manera estática, sino en relación a un pasado de sí mismo y en relación con otros nodos que hacen del presente del primero lo que es, sin que podamos entender el mismo de otra manera que en este conjunto de hechos.

³ The most fundamental notion of information, attributed to a number of different authors, is "a distinction that makes a difference" (MacKay 1969), or "a difference that makes a difference" (Bateson 1973: 428). Information theory, then, is fundamentally the rigorous study of distinctions and their relations, inasmuch as they make a difference. (Collier, 1999)

⁴ Disponible en: http://josehalac.com.ar/writings/pens_sinc.pdf

2.2-Las herramientas estadísticas como instrumento de pensamiento y manejo de tensiones discursivas. Entropía y sorpresa.

Retomaremos en este momento la definición de la RAE que trataremos al inicio de este trabajo. La tercera acepción de la palabra “caos” responde al conocimiento ciencia. De acuerdo con esta se trata de un “comportamiento” que ocurre dentro de un sistema. “Lo errático” o “impredecible”; es el sine qua non de la definición. Esto hace referencia a una forma de moverse de la información en el sistema. Desde este punto de vista, en un sistema caótico no podemos prever qué es lo que va a pasar con informaciones dadas en el tiempo. Tampoco podemos determinar exactamente qué tan errático es. Es por ello que los estudiosos del caos echan mano a otro concepto que evidencia esa condición variable que implica este primer concepto:

Entropía.

(Del gr. ἐντροπία, vuelta, usado en varios sentidos figurados).

1. f. Fís. Magnitud termodinámica que mide la parte no utilizable de la energía contenida en un sistema.
2. f. Fís. Medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden.
3. f. Inform. Medida de la incertidumbre existente ante un conjunto de mensajes, de los cuales se va a recibir uno solo.

En este caso, el común denominador de la definición gira en torno de la idea de “medida del desorden o de la incertidumbre” que hay en un sistema. Es esta condición la que tomamos como referencia en relación con la idea de caos como un sistema de comportamiento errático e imprevisible. Puede llamarse caos a muchas cosas muy diferentes, pero es esta herramienta, la variable entropía, la que nos permite anclar o hablar de grados de impredecibilidad o de incertidumbre dentro de los mismos. En otras palabras, nos permite un seguimiento de los niveles o las cantidades de desorden en el sistema creado o analizado, cosa muy útil, si entendemos a todas las obras de la literatura musical como sistemas y a los niveles de informaciones enunciados en ellos como relativos y cambiantes.

Vistos desde aquí, los modelos diseñados para la composición nos permiten una serie de reflexiones. En el modelo 1, por ejemplo, estamos en presencia de una sucesión de cambios de información. Desde aquí podríamos postular un contexto musical de bloques con un cambio total de las variables del discurso de uno a otro. El grado de imprevisibilidad o entropía en este caso se podría considerar constante si fuera así “ad eternum”. Sin embargo, si hubiera bloques que abandonan esta compilación extremista, estaríamos ante cambios en la medición. La entropía bajaría o subiría, según el caso. Esto no podría someterse a una medición algebraica, pero sí evaluarse estadísticamente, comparativamente y conceptualmente. Un caso concreto se daría si a un minuto de bloques sucesivos disímiles y extremadamente cambiantes se opusieran dos minutos donde la información fuera igual a sí misma. En tal situación, nuestro nivel de entropía caería marcadamente, si bien tendríamos la situación del minuto inicial como indicio de que de un momento a otro podría pasar cualquier cosa.

[En “Esta Ciudad” se ha trabajado con un inicio basado en el Prototipo 1. Las ideas cambiantes plantean una situación con un alto nivel de entropía, ya que nada tiene que ver con nada. Con el tiempo los materiales se irán entrelazando y la búsqueda compositiva trabajará para mantener el nivel de entropía]

Si habláramos de un modelo 2, en cambio, el caos se puede pensar desde la superposición de perfiles, de líneas, de informaciones que ocurren en simultáneo. Acumulado un cierto número de líneas informativas, la percepción quedaría solo con algunas de estas y, pasada cierta cantidad de tiempo, se perdería completamente el sentido, no habría posibilidad de desentrañar la lógica. Así, el grado de impredecibilidad sería mayor mientras más perfiles se superpusieran y si de golpe se detuviera este tratamiento, para pasar a una menor cantidad de objetos superpuestos, estaríamos ante un descenso muy fuerte en los niveles de entropía, al darse un contexto asible. Consideramos que la naturaleza de esta medición reside en el siguiente principio: a mayor cantidad de información mayor cantidad de combinaciones posibles. Esto usado durante algún tiempo genera un discurso impredecible.

Es interesante observar que este paso desde el desorden a la comprensibilidad del sistema puede llegar a incidir de manera contraria a la que enunciamos en el párrafo previo. En la percepción a veces ocurren fenómenos contrarios a la teoría. En lugar de descender la atención por la baja en los niveles de entropía, el cambio podría generar un nuevo llamado de atención, que superase los niveles previos. Esto se debe a la renovación que genera un contexto nuevo en la audición, ante un discurso que ha saturado la escucha ante la situación de no poder entender hacia dónde se mueve.

[En Bloom el trabajo inicial apunta a este estado de cosas. No se sabe hacia dónde va a ir el discurso, pero las cosas que se escuchan se pueden unir de formas varias, con foco en diferentes materiales o como conjunto. Del mismo modo que en “Esta Ciudad”, este recurso se usará por algún tiempo hasta que de un momento a otro empieza a trabajarse en una vectorización de los materiales en diferentes conjuntos. En adelante los materiales serán los mismos, pero agrupados de una manera diferente, siempre buscando mantener niveles altos de impredecibilidad]

Desde estas observaciones podemos ver que la noción de caos como sistema de comportamiento impredecible implica relatividad. Este punto de vista se basa en que, dentro de cada obra tenemos un orden de cosas que puede compararse en cuanto a la entropía. La variable oscilará en el tiempo y uno puede medir si es más alta o más baja en relación con otro momento en el tiempo, dentro del mismo sistema. De igual modo, una obra puede medirse respecto de otra, en cuanto a esta variable. Así, la composición puede leerse como un sistema con comportamientos mensurables en términos de desorden.

2.3-La lectura multiparamétrica

Desde un punto de vista técnico, asir estos conceptos se traduce en observar los materiales como informaciones, y en hacer un seguimiento de los parámetros en el tiempo. De este modo, cualquier cambio puede detectarse de un momento a otro y esto puede evaluarse en relación con aquello que venía sonando previamente. A través de esta herramienta podemos observar modificaciones en los niveles de entropía de un sistema musical, así como también explicar cambios que puedan ocurrir de un momento a otro en un discurso sonoro.

Como herramienta analítica, este mismo concepto puede usarse para medir cualquier obra de cualquier época como un sistema y analizarlo desde la variable entropía. Muchas obras no pretenden desorden para sí, sino por el contrario, son una manifestación de orden y equilibrio. Sin embargo, la impredecibilidad es un valor en muchos discursos artísticos. Tomemos el modelo de la sonata clásica: El punto de partida es orden, estructura, medida. La sección central supone en cambio un aumento de la entropía, una potenciación de la tensión, para luego volver al orden y resolverse, desenlazar. Claro está que si tomamos a los grandes maestros veremos una interacción de esta estructura, de este todo organizado, con una serie de estímulos que lo mantienen en un estado de impredecibilidad. De una u otra forma es un sistema. Está ordenado, pero no por eso es previsible. Muy difícil es medir el grado de entropía de una primera sección como un hecho aislado.

Sin embargo, el solo hecho de medir el momento expositivo del tema contra el desarrollo nos hace saltar a la vista que los niveles de entropía han crecido fuertemente hacia la sección central.

Si tomáramos en cambio una obra temprana de Schubert, podríamos considerar el estilo desde esta herramienta. La 4ta sinfonía, por ejemplo: En el primer movimiento nos encontramos con un nivel en la introducción, bajan los niveles hacia la exposición, pero luego, en la sección central, el hecho de variar solo la armonía, dejando intactos el tema con sus rasgos, hace que los niveles de entropía no se muevan en gran medida. Muy al contrario de Beethoven, Schubert suele generar contrastes de un momento a otro, incrementando los niveles focalmente, para luego volver a los previamente establecidos. Claro que estamos hablando del 1er Schubert y no del de las últimas obras. En la 8va sinfonía del mismo autor, nos encontramos con ejemplos de aumentos repentinos de los niveles de entropía. Esto entra en el ítem que analizaremos a continuación, ya que muchas veces el compositor apela a cambios bruscos de un momento a otro para generar tensión y de este modo, rompe fuertemente el estado de entropía sostenido, dando como resultado un fenómeno que nosotros denominamos con la palabra sorpresa.

En concreto, consideramos que estas formas de pensamiento podrían aplicarse a un alto número de discursos, y en general podría arriesgarse para cualquier caso una lectura desde los niveles de información, los nodos y sus vectorizaciones y sus comportamientos paramétricos en el tiempo. Aun así, pensamos que la gran virtud de la herramienta reside en que puede cambiarse el foco de pensamiento hacia los grados de tensión e impredecibilidad, y hacia un control de la sustancia informativa de un discurso en sus diferentes momentos. Estos conceptos sutiles resultan fundamentales para toda la literatura musical, y siempre presentan dificultades para abordarse, opacados por nociones más formalistas.

Pasaremos ahora a una manera puntual de entender la entropía. Si bien ya la hemos introducido, trabajaremos en explorar aquello que ocurre cuando se da un desbalance entrópico abrupto. Esto abrirá ciertos caminos en lo técnico e incidirá fuertemente en lo estético.

3-El desbalance entrópico abrupto: Sorpresa

El estudio de este concepto se desprende del descubrimiento y la observación de un comportamiento particular de la información en los sistemas. Se trata de un fenómeno que ocurre cuando se produce un desbalance abrupto de los niveles de entropía. En la cotidianeidad hablamos de sorpresa. En este trabajo trataremos el concepto desde esta designación y lo utilizaremos para nutrir la composición desde el manejo de tensiones y desde el pensamiento estético. Empezaremos por exponerlo desde la definición de la RAE.

Sorpresa.

1. f. Acción y efecto de sorprender.
2. f. Cosa que da motivo para que alguien se sorprenda. En el armario había una sorpresa. Coger a alguien de, o por, ~ algo.
 1. locs. verbs. [sorprender](#) (|| tomar desprevenido).

Sorprender.

(De sor-, y prender).

1. tr. Tomar desprevenido.
2. tr. Conmover, suspender o maravillarse con algo imprevisto, raro o incomprensible. U. t. c. prnl.
2. tr. Descubrir lo que alguien ocultaba o disimulaba.
3. tr. Perú. Engañar a alguien aprovechando su buena fe.

Analizaremos algunas palabras de la definición, para construir nuestro propio uso: “Desprevenido”, por un lado, contiene parcialmente la idea de no predicción; esto vincula inmediatamente el concepto con la variable entropía. Por otro, “Conmover, suspender o maravillarse con algo imprevisto, raro o incomprensible” tiene un aspecto más emocional, que se relaciona con la percepción y el efecto de los sentidos en la misma. En el caso de la palabra “imprevisto”, se trata de un concepto esencial a las dos definiciones antes enunciadas, y también está presente en la idea de entropía y en la definición de Caos.

Con esta mirada pretendemos explicitar el vínculo entre las nociones que se ponen juntas en este trabajo. La sorpresa implica una manera particular de tratar la información en los discursos y este hecho completa el ideario de conceptos que se viene construyendo para alimentar la composición en sus procesos internos. El concepto vincula así elementos de corte más científico con las relaciones perceptivas.

Desde el punto de vista de la entropía y el trabajo paramétrico que veníamos desarrollando, podemos entender el fenómeno de la sorpresa como una modificación muy significativa en el tratamiento del total paramétrico del discurso. Hablamos de parámetros para referirnos a las características intrínsecas del material sonoro: altura/registro/frecuencia, duración/ritmo, timbre/orquestación, articulación/modos de toque, dinámicas, etc. Un cambio de muchos parámetros al mismo tiempo genera una rareza en la escucha. Entendemos esto como sorpresa.

En este sentido podemos usar el concepto como herramienta de análisis. Observando en la literatura musical, de hecho, encontramos este tipo de tratamiento. Los Mitos, de Oscar Bazán, constituye un ejemplo. Se trata de una música de raíz repetitiva, en la que la materia expuesta se reitera con variaciones tímbricas y registrales, una y otra vez, hasta dar con un acorde en el que convergen todos los instrumentos. Aquí se presenta su primera “sorpresa”, el agregado de las voces de los instrumentistas reforzando el acorde.

La obra continúa como pieza instrumental, de tal modo que la acción, el desarrollo de los materiales y la “narrativa” de la pieza se basa en un discurso de alturas y duraciones. No obstante, hacia el final, casi a manera de coda, el compositor pide a los instrumentistas que canten y que agreguen palmas, percusión, golpes, etc. La situación es altamente “sorpresiva” en cuanto a lo que considerábamos “norma”, desde el punto de vista de los parámetros. La rítmica mantiene la cohesión de unos materiales y otros, no obstante tenemos algo que no fue introducido ni preparado. En sí misma, la casilla final de la obra genera un crecimiento abrupto en los niveles de entropía. La obra termina enérgica, climática. La sorpresa cumple un rol esencial en el arco tensional de la obra¹.

[La idea de sorpresa ha nutrido la concepción y la toma de decisiones en gran parte de la música compuesta para este trabajo final. La transformación del elemento escénico “soprano” en instrumento de percusión primero y en bailarina en “Esta Ciudad” está diseñada desde este concepto. El cambio de parámetros es notable y el resultado estético pone la obra en un lugar entre la música y la danza]

1 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tux--xp9ifs>

De este modo vinculamos esta constelación de conceptos. La idea de sorpresa tiene que ver con un desbalance en los niveles de entropía en el sistema. Ahora bien, este tratamiento particular de la información genera un fenómeno estético puntual. Esto nos expone por primera vez en el trabajo una herramienta que apunta a un proceso perceptivo y que deriva en consecuencias estéticas.

Ya hemos visto cómo la entropía ofrece una herramienta de medición. Los modelos expuestos en el capítulo 1 muestran comportamientos para secciones y algunas ideas para nutrir procesos. La sorpresa implica la emoción y por lo tanto presenta un posicionamiento ante lo discursivo. Vista desde aquí, define procesos y formas puntuales de construir el mapa de tensiones en el tiempo. Las construcciones que en este capítulo se citan muestran procedimientos que impactan de una manera definitiva en la percepción del fenómeno estético, que apuestan al quiebre en las obras, que juegan con el límite lógico de lo discursivo en música.

En esta dirección exploraremos un conjunto de ideas a través de la visión griega de la palabra Caos.

3.1- Xaos: Grieta. La idea de sorpresa contenida en el origen de la palabra Caos.

Cómo puede verse en la definición de Caos con la que iniciamos este trabajo, se trae la palabra caos desde la voz griega Xaos. Allí encuentra, entre los significados, la idea de grieta, de abertura que implica un universo de posibilidades nuevo, un todo no previsto. Para nuestro propio asombro, en la idea de Caos está implicada la de sorpresa, y en este término la manifestación de impredecibilidad. Al llegar a este punto observamos que la palabra Xaos contiene el total de los elementos desarrollados hasta el momento.

Si llevamos esta noción a los sistemas podemos pensar en una construcción simbólica: dado un conjunto planteado con sus reglas, vemos algo que no está previsto y que nos modifica la percepción del todo. La grieta nos muestra un mundo de posibilidades nuevo que se lee respecto del anterior, pero que a su vez está incluido en éste y viceversa. En ese diálogo ocurre la resignificación, un momento donde la relación entre el sistema y la abertura generan un nuevo sentido.

Dada la grieta, los niveles de entropía crecen abruptamente y esto implica la idea de sorpresa, si bien no todas las sorpresas son iguales. Una sorpresa donde existe la reconceptualización del todo puede conservar gran parte de los parámetros intactos y aun así elevar los niveles de entropía enormemente. Este tipo de sorpresa no puede medirse estadísticamente. Es un momento de revelación, de eureka, de kairós y ocurre como un cruce entre el nivel técnico, el significado y el sentido, que como ya hemos dicho en el capítulo 1 a través de Spregelburd, funciona como una máquina (2002).

[La idea de la grieta fue particularmente puesta en juego en Hú!, donde el aroma a música latina es permanente, pero en un nivel sutil, no explícito. La aparición de un loop que manifiesta el carácter latino constituye un

primer guiño que luego se explicita con la aparición del grito clásico del mambo hacia 1/3 de la obra. Este hecho cambia la manera de escuchar el todo, resignifica lo que estamos percibiendo, abre un universo de posibilidades nuevo para el espectador y para la composición]

Este punto de vista que aquí abrimos nos ha movido en la búsqueda de modelos para construir. En tal empresa hemos encontrado numerosos modelos, que podemos clasificar en dos grupos: La sorpresa como revelación y la sorpresa como ruptura.

Cuando hablamos de la sorpresa como revelación nos referimos a un sistema donde ocurre una resignificación de un todo ya expuesto a partir de este hecho sorpresivo. Como ruptura, el hecho sorpresivo implica el final de una forma de organización para dar paso a otra nueva, o bien, un elemento contrastante que queda como un hecho en sí mismo, más allá de la lógica del sistema.

En la primera línea hemos encontrado la noción de Kairós en la poética de Ariana Andreoli². En la segunda, el concepto de catástrofe de Rafael Spregelburd. Completaremos la exposición con la técnica compositiva de “tentar el imprevisto” (Gandini) y la teatral del “chino en la escena”. Finalmente trataremos el tema de la unidad a través de Luis Felipe Noé.

3.2- El concepto de Kairós

La cultura griega contaba con tres palabras diferentes para hablar del tiempo. Kronos, Aión y Kairós. Las tres designan formas diferentes de percibir la temporalidad y se representan en seres míticos que forman parte de las primeras generaciones que se relacionaron con el Caos original³.

A diferencia del concepto de sorpresa pensado desde la física y explicado en términos de cambio de parámetros, el concepto de Kairós implica una entidad metafísica, un fenómeno en el que la linealidad pasado – presente – futuro se rompe y el tiempo comienza a vivirse como un todo.

Si aplicáramos la noción a una construcción simbólica, podríamos diseñar una sorpresa como hecho Kairótico, un evento que se da en una obra para revertirla por completo, darla vuelta entera, rebasarla y transformarla en un solo momento. El concepto representa otra manera de pensar la grieta, desde los sentidos, desde la experiencia emocional de la revelación.

Esta noción es observada en particular en la película Hierro 3, de Kim Ki Duk. En este film nos encontramos con una serie de parámetros que todos asociamos al mundo de lo real, lo que uno vive cotidianamente y lo que uno piensa de las normas que rigen lo humano, a saber:

²Ariana Andreoli - Bailarina – Clown/Actriz – Creadora/Educadora - Dedicada a la práctica e investigación de, desde y hacia el cuerpo-movimiento-escena. - Grupo CLAP! Mudanzas Escénicas (desde 2006) - Integrante de grupo de gestión-creación del Espacio La Caracola, espacio de formación y entrenamiento en Danza y Circo. Cba desde octubre 2011. Más información: <http://www.clapmudanzasescenicas.blogspot.com.ar/>

³ Amanda Nuñez. Disponible en: <http://www.artediez.es/exchange/kronos/tiempo.pdf>

- Los personajes son seres humanos, narrados con virtudes y defectos, sin características eufóricas, sólo con rasgos individuales en su forma de vivir.
- El mundo que se habita es un mundo real, en una ciudad donde hay casas, barrios, vehículos, ricos, pobres, etc.

Desdolar las características visuales, nos lleva a la apreciación de que la “realidad” puede verse representada por parámetros como:

- la iconicidad de los personajes y del mundo en que viven, los que se filman al natural,
- la ausencia de efectos especiales,
- la correspondencia entre las leyes que rigen a los personajes y las leyes físicas de la existencia humana,
- el tratamiento del color; sin exageraciones o efectos visuales más que aquellos que el director quiere para la realidad que plasma,
- el tratamiento del sonido con gran hincapié en los sonidos ambientes, con algunos refuerzos con la idea de dramatizar,
- Los diálogos acotados, muy acordes a los personajes allí situados, sin exageraciones o efectos extraños en las voces,
- El montaje de las escenas apuntando a la comprensión de los otros parámetros,
- La velocidad discursiva.

Todas estas características nos hablan de una historia en la que se transcurre dentro de una “norma”, basada en ciertas leyes que asumimos como lo “real”, con la sola excepción del tratamiento situacional de los personajes, que presentan ciertas características que podemos asumir como antecedentes de lo que considero la “gran sorpresa” de la historia. Sin embargo la sorpresa nos golpeará de lleno, cuando el personaje contraiga la habilidad de desaparecer; de ser invisible a los ojos de quien él quiera serlo.

De modo que tenemos un contraste entre la “norma”, aquello que asumimos como “real” y esta situación que se presenta hacia el final de la película. Que una persona se vuelva invisible es algo “irreal”, algo por fuera de lo estereotípico que la película trae desde el comienzo, algo fuera de la lógica en la que veníamos moviéndonos.

En este caso, no obstante, si uno analiza algunos parámetros del discurso, uno encuentra una coherencia respecto del contexto, ya que la situación de la que hablo está contenida en la misma historia. Este parámetro es propio de la historia y su narrativa. El personaje, desde el vamos es “invisible” a la sociedad. Vive en la ausencia, vive donde el otro no puede verlo, a espaldas de las personas, de la ley, de la sociedad toda. En cierto sentido, diferente del que la historia cobra hacia el final, el personaje es “invisible”. Hasta tal punto lo es, que la trama se desata cuando es visto por primera vez, desde que seguimos la historia que nos presenta el director. Al ser visto, se ve involucrado en la vida de la “norma”, es traído allí por la mirada. A partir de ahí se desarrolla la

historia. Hay, entonces, una primera sorpresa, cambian las reglas por primera vez. Posteriormente, la historia vuelve a su cauce con la misma convención, con variaciones. Pero se vuelve una historia normal, de dos amantes que huyen de la convención social, de la ley y de los ojos del mundo.

La desventura arroja a nuestro personaje a la cárcel, y es allí donde ocurrirá la transmutación; el paso de lo visible a lo invisible. La desaparición simbólica total del personaje, que puede tomarse de varias formas, pero que en definitiva no es otra cosa que una nueva situación de los personajes en el mundo, un estado en el que uno de los amantes es visible y el otro invisible.

Así, encontramos la sorpresa plasmada de una manera sutil y fantástica, con la posibilidad de múltiples lecturas, con la chance de aferrarnos a diferentes simbolismos, o como el presente análisis ha hecho, a la misma idea de “realidad” que nutre la historia.

De este modo, podemos decir que es una sorpresa preparada. Toda la ejercitación en la celda, nos prepara. Aún la historia misma nos prepara, sólo que es una sola escena la que genera el vuelco y nos hace ver de otra manera la película completa.

Entendemos que la sorpresa puede ser focal, construida de un momento a otro, pero el Kairós, así como la grieta, necesitan fundamentalmente de un plan compositivo fuerte, que ponga las cosas en un estado tal que el evento transforme la obra por completo, la atraviese, la revierta. Por supuesto que el fenómeno puede darse en una secuencia azarosa. En este trabajo final nos concentraremos en el primer tipo de mirada.

3.3- El concepto de Catástrofe

Otro modelo muy interesante de Xaos nos representa “Bastardos sin Gloria” de Quentin Tarantino. Allí el trabajo es ficcional, pero a partir de una historia que está escrita, cerrada y difundida de una sola manera por 60 años. Tarantino la interviene y ficcionaliza adentro. El resultado es que dudamos durante un tiempo qué tan hondo calará la realidad esa ficción. La sorpresa como Xaos ocurre, y la historia nos revela una ficción impensable que cambia el rumbo de la historia. La ficción se filtra y rompe con la historia contada. El argumento cae en la ficción de lleno. Esto resulta revelador para un espectador que conoce la historia de memoria y se ve “transformado” por una sorpresa que cambia el curso de los acontecimientos para declararse ficción hacia el final de la obra.

La catástrofe, según Spregelburd (2002) es una sorpresa en el sentido que aquí estamos explorando, con la particularidad de que la misma ocurre sin anunciarse y a una velocidad más rápida que la razón. Es un hecho impredecible. Cuando esto ocurre, cada cosa es causa y efecto de sí misma⁴. En este sentido se diferencia de la sorpresa Xaos-Kairós. Es un hecho no anticipado, una

⁴ La catástrofe es el sitio de la otredad, el lugar donde causas y efectos se presentan a una velocidad infinitamente

ruptura que da un giro a la obra. La obra dialogará en adelante con la ruptura y sumará lo anterior, pero no se genera el efecto pasado presente que en el otro tipo de sorpresa.

[En “Esta Ciudad”, la sección de percusión irrumpe hacia los 3 minutos y medio, sin previa causa. El comportamiento violento de la sección puede equipararse a este tratamiento de la catástrofe]

Psicosis de Alfred Hitchcock es un ejemplo clave de sorpresa catástrofe. Es la historia de un robo y una huida. El personaje principal es el autor, y la historia parece tratarse de la psicosis que le genera todo lo que ocurre en su vida desde este hecho. Lo curioso de la obra es que ocurre una sorpresa catástrofe: el personaje principal muere, en manos de un asesino serial. Este hecho cambia el curso de los acontecimientos, destruye el argumento que se venía sosteniendo para desde allí dar paso a un nuevo argumento. Claramente hay elementos de la sorpresa como Xaos, sólo que el hecho sorpresivo no puede verse anunciado en ninguna de las acciones de los personajes desde el inicio, por lo que se genera este quiebre discursivo que asimilamos a la catástrofe.

Estas son las sutilezas que hemos encontrado dentro del concepto de Sorpresa. Para cerrar expondremos una mirada de tipo técnico compositiva y una apreciación estética, a partir de reflexiones respectivas de Gandini y Noé.

3.4-El imprevisto como estrategia compositiva

Gandini postulaba que la composición no podía enseñarse más que mostrando maneras de hacerse. De ahí en adelante, era imposible recorrer más camino que el de hacer. En concordancia con esto, el compositor mostraba materiales y estrategias de su paleta de recursos. Entre ellas, muy en primer plano mostraba la idea de imprevisto, acompañada de la estrategia de “asaltar el imprevisto”, empujar el “asalto”.

Creemos que esta manera de proceder ante un material que se ha estancado, tiene que ver con la grieta, con agrietar el material y tentar la posibilidad de que ocurra la revelación Kairótica. El autor propone así una invitación a la contingencia como estrategia, y eso conlleva una manera de pensarlo del lado del oficio de escribir.

[En Hú!, el proceso compositivo ocurrió de esta manera. Se trabajó desde un lugar que no tenía que ver con estas ideas propuestas. La obra tuvo un momento de estancamiento, que se resolvió con la estrategia de explicitar

más rápida que la razón y entonces cada cosa es causa y efecto de sí misma. Es decir, como lo expresa Del Estal, “en la catástrofe las causas son sumergidas en el efecto”. (Sprengelburd, 2002, citado a través de Bergallo-Roland, 2004, pp. 24 a 27)

algo que potencialmente estaba en la obra: el sabor latino. Esto se realizó mediante la idea tentar el imprevisto, introducir el grito, y crear la posibilidad, y es desde allí que se destrabó el proceso compositivo y movilizó un argumento fuerte sobre el que construir]

Muy similar a esta postura es la propia del procedimiento teatral que consiste en “poner un chino en la escena”. Un elemento sin sentido, en un momento de construcción puede ser un lugar grieta, un Xaos, un elemento que nos haga ver nuevos universos dentro de los que ya están ocurriendo.

[En el entrenamiento para la obra *Orgías del Té*⁵, Andreoli destinaba un tiempo por ensayo a la construcción de escenas. En un ensayo en particular, la tentación del imprevisto dio sus frutos: una bailarina enfurecida por un ejercicio de exploración se mostraba crispada, enloquecida, con gritos, enojada. Luego de empujar esta situación al límite pidió a un músico que entrara en escena con una guitarra y le tocara algo. La canción “De mí” de Charly García fue lo que apareció. El resultado fue increíble, la bailarina enfurecida tiraba puñetazos al aire mientras el músico cantaba la frase “Cuando estés mal, cuando estés sola, cuando ya estés cansada de llorar...”. La escena fue rotunda, y se utilizó luego dentro de la construcción general, con el mismo criterio. Una escena catástrofe.]

Tomar estos modelos creativos nos resulta elemental y consideramos que podemos hacerlo en las dos líneas anteriormente expuesta: en la primera línea se diseña un argumento con un hecho revelador, una sorpresa que permite el momento kairótico, que construye desde la revelación. En la segunda, se genera un sistema para luego encontrar una grieta, una abertura o bien generarla, como un procedimiento de intervención del sistema creado.

[para “Esta Ciudad” el mecanismo compositivo consistió en un diseño. La idea de la obra nació de la ruptura. Como tal, debía ocurrir el quiebre y sin que este se anunciara. Esto conllevó el diseño de una manera de que pasen las cosas en el tiempo, una planificación, para que cuando la sorpresa catástrofe ocurriera, no se perdiera el encanto de la misma en medio de una exuberancia asfixiante.]

Este ejemplo postula una mezcla de las ideas anteriores. El diseño se hace para que la sorpresa ocurra, ya sea del tipo Kairótico, ya del tipo catástrofe. En “Esta Ciudad” se prepara el terreno para la sorpresa, pero esta no dialogará con el pasado. Será un quiebre discursivo en adelante, una estructura lógica dinámica hacia el futuro.

5 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=efDn9GQ2Xko>, desde 32:30 min.

3.5- La unidad en el Caos

Una de las preocupaciones técnicas que se nos plantean cuando hablamos de sorpresa es el principio de unidad. Trabajar desde el Caos implica un terreno donde lo exógeno es omnipresente. Spregelburd (2004) diría al respecto: ¿Es posible la transgresión cuando no hay ley fundante? (p. 7). Por analogía podríamos formular la pregunta: ¿Es posible la ruptura lógica cuando el sistema se construye desde la totalidad?.

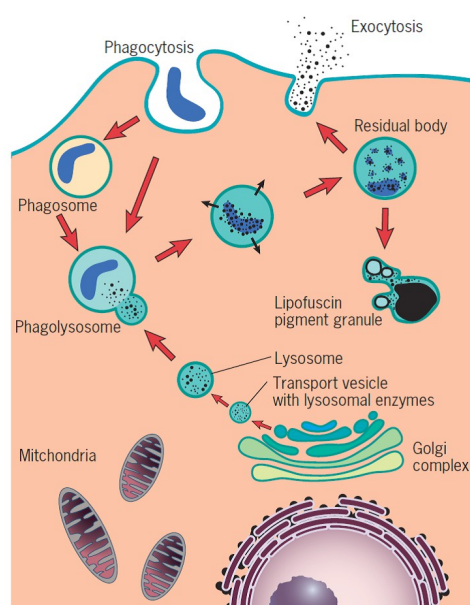
Estas preguntas ponen en términos absolutos conceptos que serán muy diferentes en la teoría y en la realización, y que pueden tener miles de soluciones en un amplio abanico de grises. Aun así, motivan pensamientos referidos a esta problemática atemporal. En este escrito postularemos dos miradas.

3.5.1-El principio de fagocitosis. Un elemento exógeno que se incorpora.

Desde la mirada biológica encontramos este fenómeno propio de las células. La célula se alimenta a través de este principio. El proceso consta de un inicio, donde lo exógeno respecto del organismo celular está fuera del mismo. En un segundo corte, vemos como lo exógeno hace contacto con las paredes del organismo. En una tercera mirada, el organismo lo comienza a incorporar. El proceso puede tener diferentes duraciones, pero al fin y al cabo un elemento exógeno termina dentro del organismo y pasa a cumplir un rol dentro del mismo.

Por analogía, una obra que se choca contra un elemento exógeno empieza a fagocitar el elemento hasta volverlo parte de sí. En esta construcción simbólica lo exógeno no es un problema a la unidad. Basta con que contemos con las condiciones y el tiempo necesario en relación a las mismas para que el discurso pueda efectuar tal operación.

[En “Esta Ciudad” el elemento “Cantante” se transforma en un elemento exógeno. De la nada, aparece un cuerpo que baila. En un principio, la relación es de conflicto, pero el discurso comienza el proceso de fagocitosis y termina por formar parte de la obra, que es tratada por analogía con un “organismo”]



3.5.2-El principio de unidad según Luis Felipe Noé

Resulta de gran interés el pensamiento del pintor sobre este tema.

“Aquello que integra una totalidad mantiene una coherencia con los otros elementos aunque sean totalmente diferentes y diversos. La coherencia consiste justamente en ser miembros de un mismo todo. La unidad de lo divergente. Cuando decimos un caos estamos diciendo uno y no dos; allí está el orden implícito. No hay que confundir unidad con unicidad. Un orden implícito es una armonía implícita que, como está fuera de nuestro concepto de lo tal, la creemos ausente.

Estéticamente reclamar la unidad de una obra no tiene sentido alguno porque al ser esta una obra, pese a su complejidad, no es más que eso: una obra. Allí está su unidad” (2009, p. 110).

En este texto podemos ver como el artista desvía el juicio sobre la unidad para proclamarla y declararla inevitable. Esta es una operación muy interesante ya que nos lleva a pensar la obra desde otros aspectos como su contenido, su construcción, su arquitectura, etc. La obra es una unidad, los elementos que en ella habitan pueden funcionar de modos más o menos interesantes, pueden tener o no contenidos y pueden estar impulsando ideas o ser puro estilo (Schönberg, 19 , p.67-84)

De acuerdo con esto podemos postular que las herramientas aquí diseñadas son un camino para pensar dentro de las obras y para diseñar arquitecturas que funcionen en términos de tensión. El problema de con que se llenan no será menor, pero tampoco existirá bajo el temor de exceder una cantidad determinada de información que se supone válida para un sistema, sólo por convención.

En la secuencia para trombón de Luciano Berio estamos ante una obra en la que la idea de sorpresa catástrofe se manifiesta hacia el comienzo. Nuevamente se trata de una obra que se presenta en términos instrumentales desde el comienzo y que, mediante una transición basada en el uso de la sordina, se conduce hacia una expresión verbal que el instrumentista debe ejecutar hacia 1:45 de una obra que dura unos 6:30 minutos.: why?.

The image shows a page of a musical score for 'sequenza V' by Luciano Berio, specifically for Trombone solo (1966). The score is written on three staves. The top staff is labeled 'sequenza V' and 'r trombone solo (1966)'. The middle staff is labeled 'luciano berio'. The bottom staff is labeled 'why?'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and a 'Sealed' stamp at the end of the bottom staff.

Está claro que hay una ruptura en el parámetro del sonido. Hay un cambio del sonido amplificado y con timbre de trombón hacia la voz al natural. Y debemos considerar que en sí mismo no se trata de un gran cambio, ya que la envolvente del sonido, la articulación, las alturas y el ritmo se conservan. Hay un cambio en la dinámica, y en la instrumentación, la que, considerando que se trata de la voz humana, instrumento que ante su sola presencia capta la atención del todo, se subraya como una unidad de sentido única. Desde los parámetros observamos un desbalance en los niveles de entropía lo suficientemente significativo como para generar sorpresa, pero lo que realmente rompe con lo que viene ocurriendo es la pregunta. No tenemos una respuesta, pero nos deja pensando, deja infinitas preguntas a infinitos espectadores que podrán tener infinitas respuestas. La pieza dice algo único a través de esta sorpresa, que nosotros clasificamos como catástrofe, aunque contiene ingredientes de momento Kairótico y de Xaos.

Esta sorpresa nos genera un quiebre discursivo imponente. Después de ella ocurre un quiebre en el tratamiento, un antes y un después en el discurso. De por sí articula, pero al mismo tiempo Berio introduce nuevos materiales en lo inmediato, mezclados con otros no muy instalados. Todo esto enrarece la sección, pero el tratamiento de materiales es muy lógico, nada queda suelto y con el tiempo se asimila hasta el material exógeno de la sordina pegando contra el pabellón. En sintonía con Noé, no hablamos de unidad sino de construcción de gran inventiva.

A través de estos ejemplos podemos ver cómo, poco a poco, el trabajo se ha desplazado desde el diseño de contenidos y las herramientas hacia el pensamiento estético. El extremo tocado fue el pensamiento de la unidad en la composición. Basados en Noé hemos hecho foco en los rasgos que creemos vuelven un planteo sólido. Seguiremos en esta dirección, y trataremos un aspecto que consideramos esencial dentro de un sistema: su lógica de construcción, aspecto importantísimo para pensar los contenidos y su diseño arquitectónico dentro de la unidad inevitable.

4-Caos y Modelos Lógicos

Lógica.

(Del lat. *logĭca*, y este del gr. λογική).

1. f. Ciencia que expone las leyes, modos y formas del conocimiento científico.
2. f. Tratado de esta ciencia. *Escribió una lógica que fue muy comentada.*

Siguiendo la línea de Noé (2009) pensamos: Si bien la unidad de una obra no puede romperse, sí puede hacerlo su lógica. Como la definición lo explicita, por lógica entendemos el conjunto de reglas que nutren un ordenamiento. Ante la afirmación del caos como sistema de comportamiento impredecible, podemos decir que nuestro foco de estudio no es la excepción. En este capítulo estudiaremos las lógicas que nutren el pensamiento compositivo dentro de la poética que desarrollamos.

En el apartado anterior hemos hablado de la idea de sorpresa-grieta-kairos-catástrofe. En todas las definiciones y ejemplos que expusimos, nos hemos encontrado con que el fenómeno estético depende en gran medida del orden causal. Visto de otra manera, los pensamientos aquí desarrollados se basan en un principio lógico: en un sistema dado se infieren de ciertas premisas tales conclusiones. Así, un tratamiento puede ser la conclusión de un grupo de premisas; una sorpresa puede ser una conclusión compleja; y una catástrofe una conclusión sin premisa.

Consideramos que aquí hay un foco de pensamiento estético- crítico, ya que el orden tradicional se rige por una sucesión necesaria de una conclusión a sus premisas correspondientes. Mucho material de nuestro tiempo es moderno desde muchos sentidos, pero resulta fuertemente conservador en la relación lógica entre sus partes. Pensar otros paradigmas discursivos requiere abrir el modelo lógico e intentar posibilidades. Empezaremos un grupo de modelos desde la teoría del caos, ya que, desde nuestro punto de vista, esta “ciencia de la totalidad” abre otras formas de causalidad que son muy sugerentes para pensar sistemas dinámicos que proponen otros órdenes causales.

4.1-Causa- consecuencia en relación tradicional

La lógica tradicional estudia dos principios fundamentales: la demostración y la inferencia. Ambos principios implican la derivación de conclusiones a partir del trabajo con ciertas premisas. De este modo, podemos decir que observa la manera en que ciertas consecuencias se infieren de

ciertas causas. En palabras de Watzlawick (1998, citado a través de Bergallo – Roland, 2004, p. 25), “El efecto de una causa debe seguir a la causa, nunca puede ser enteramente simultánea o preceder temporalmente a la causa. Así lo quiere el “sano entendimiento humano”. En definitiva se trata siempre de una relación de posteridad y en esa imagen del mundo parece imposible que un efecto pueda ser su propia causa”.

En relación con esta noción, podemos decir que el pensamiento occidental entero está estructurado desde esta lógica. La música no es la excepción. De Bono (1996, p.13) asigna esta responsabilidad al grupo de los tres griegos (Sócrates, Platón y Aristóteles), quienes llegan a nosotros por el descubrimiento del pensamiento clásico post medieval. Según el autor sirvió como un arma tanto para la Iglesia (contra la herejía) como para los Humanistas. “El pensamiento clásico quedó establecido como el pensamiento de la civilización occidental”, afirma (p.14).

De Bono ataca esta tradición por excluir componentes importantísimos del pensamiento humano como la percepción, las creencias y las verdades locales. Esta acción ofensiva resuena en este trabajo donde, como hemos visto, se piensan engranajes estéticos desde la sorpresa, concepto de importante contenido emocional.

La música, desde que la notación existe, ha sido influida por la lógica tradicional. Pasando por manifestaciones extremas en diferentes épocas, la lógica tradicional es aún un polo contemporáneo de pensamiento y percepción musicales. No es raro, si consideramos que es la misma lógica que se utiliza para regir la sociedad en todos sus niveles. La lógica rígida, según De Bono (p.16), se basa en el principio de identidad. Se manifiesta a través de qué son las cosas y qué atributos tienen. El autor afirma: “...La inclusión, la exclusión, la identidad y la contradicción son la materia de la que está hecho el razonamiento. Creamos cajas con categorías, clasificaciones y palabras. Juzgamos si algo pertenece a una cierta caja y, si pertenece, le otorgamos todas las características propias de esta caja. Esa es la base de nuestro juicio y de nuestra certeza...”.

Contra este principio el autor propone la idea de la lógica fluida, concepto que inaugura un campo vasto que excede e incluye a la lógica rígida, de la misma manera que el caos lo hace con la idea de orden tradicional. Respecto de la omnipresente frase “Hay que poner orden al caos”, Noé (2009, p. 110) declara: “Esto equivale a querer incluir todo lo que se desborda de nuestra concepción de orden dentro de él, sin ensanchar los márgenes de aquella. Es tratar de cubrir una olla grande con la tapa de una más chica: en este caso la tapa se cae y entra a participar como un elemento más de aquello que está adentro. Las concepciones cerradas, por apriorísticas del orden, están destinadas a ser ingredientes del Caos.

De todo lo dicho, hemos encontrado lógicas fluidas en el arte. No se trata de un escrito fundacional, sino de la construcción de un punto de enfoque del hacer arte. Estudiaremos el modelo

a continuación.

4.2-lógicas fluidas- De Bono

En “El Lobo Estepario”, Hermann Hesse se nos presenta una coherente transición de su personaje principal planteada dentro de una lógica rígida. La historia se mueve entre dos contrarios en oposición permanente, dentro del personaje, que funcionan como un motor. Este motor hace mover al personaje entre dos categorías, dos cajas que lo movilizan a encontrarse con los estímulos que van generando esta transición desde un hombre solitario y misántropo hacia un hombre capaz de tolerar muchas situaciones sociales que en esencia rechaza. Su lado hombre y su lado lobo se disputan y pelean entre sí, en todas las situaciones.

Ahora bien, la historia transita, pero con diferentes intensidades, como si fuera una línea permanente con tramos que se diferencian en su pronunciación. Estos tramos pueden ser interpretados desde el modelo que proponemos, ya que desde el comienzo hasta la tres cuartas partes del libro, estamos en presencia de una unidad sin fisuras que se mueve entre la situación introspectiva del personaje y el mundo exterior, en una concatenación causa- consecuencia de tipo tradicional. El costado subjetivo es más estático, el de la realidad más dinámico. De este último viene el desarrollo del argumento, siempre en tensión con el plano estático de la subjetividad, que se queda en su lugar durante toda la obra.

Pero nos concentraremos en el último cuarto de libro, que transcurre en un contexto extraño, fuera de las leyes del resto de la novela; un contexto subjetivo, con personajes de la realidad mezclados en una narrativa bastante onírica que nos cuesta asociar a la realidad tal como la concebíamos desde el resto de la obra. Así, en poquísimo espacio de tiempo (que para el personaje implica una desfiguración total de la variable tiempo), el personaje visita una serie de puertas de un teatro de ilusiones que otro personaje le presenta, las que lo llevan a situaciones y lugares de su mente como en un sueño, como en una realidad donde las reglas lógicas se alteran absolutamente, mientras las del yo subjetivo del personaje quedan intactas.

Retrospectivamente, la novela se mueve en una mecánica que rápidamente se nos hace conocida. Fluctuamos entre la subjetividad y la realidad junto con el personaje, a tal punto que el vaivén se nos hace bastante predecible y poco interesante. Ahora bien, con el cambio de reglas de la realidad del último fragmento, entramos en una turbulencia, en un espacio donde cualquier cosa puede pasar, dentro de un contexto poético onírico, que no tiene una correspondencia total con ninguna realidad. Podemos atribuir una serie de elementos a ciertas emociones subjetivas del personaje o a cosas de esta realidad que hemos estado presenciando, pero difícilmente podemos adjudicar una entidad unívoca en el mundo real que hemos estado explorando.

En otras palabras, los índices de la variable entropía han cambiado considerablemente. La lógica se ha quebrantado. El personaje que antes se moviera de un lugar al otro, durante la novela, ahora se encuentra frente a un abanico muy grande de posibilidades de destino, y la realidad ha

cambiado por este mundo onírico simbólico, hecho que nos permite atribuir los hechos a muchísimas posibilidades subjetivas. Perdemos el piso, nos vemos enfrentados a algo que nos lleva para cualquier lado, sin estar nosotros con la certeza de que está pasando o de a dónde estamos yendo. Simplemente se está en lo que está pasando, pero no hacemos pie, ni entendemos del todo a dónde va el autor. Lo interpretamos, lo seguimos, pero las posibilidades son muchísimas, la historia se ha ido de los términos entrópicos a los que nos acostumbró, para meternos en un terreno desconocido e imprevisible.

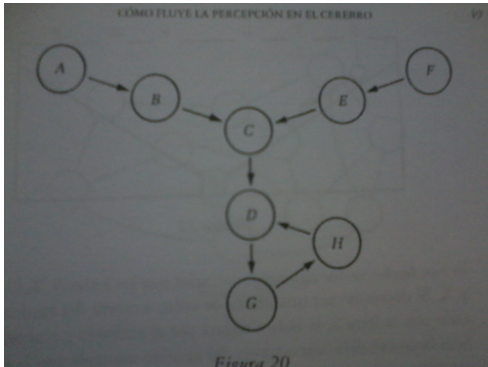
En el ejemplo vemos cómo la obra oscila, según la mirada de De Bono (1996, p.16), entre dos lógicas: la rígida de la norma social y la fluida del yo subjetivo y la conciencia. “Lógicas Fluidas” desarrolla ideas sobre las maneras de percepción en sistemas dinámicos. Frente a las lógicas clásicas habla de lógicas basadas en la percepción, uno de los viejos problemas esquivados por el hombre.

[En Esta Ciudad el argumento pone en foco este problema puntual. Se establece un ensamble de músicos que trabaja con una conducta propia del medio de arraigo tradicional. Sin embargo, de un momento a otro, un músico (Mezzo soprano) se sale del conjunto y se transforma en una bailarina. Esto cambia la obra, la lanza hacia un terreno gris, la pone en el ámbito de la transdisciplina y esto está directamente vinculado con la noción de lógica dinámica]

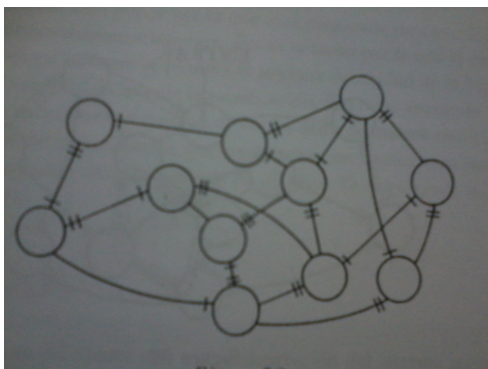
De Bono habla de la lógica del “hacia”, contra la lógica del “es”. Las preguntas que el autor instala son “¿Hacia dónde fluye?, ¿Hacia dónde conduce?, ¿Hacia dónde señala?”. “...Si a la imagen cinematográfica de un huevo sigue la imagen de un elefante, entonces el huevo nos lleva al elefante. Si te conducen en un coche a través de una ruta pintoresca y a la vista de una idílica cabaña en el bosque le sigue la vista de una central eléctrica, entonces eso es lo que sigue a continuación. Por tanto, el sentido de <hacia> no se limita a <convertirse en> o a <cambiar a>, aunque esto también se incluya en la muy amplia definición de <hacia> como lo que suceda a continuación. Un sistema estable puede convertirse en un sistema inestable. Una cosa lleva a la otra...(p.27-28)”

[En Ariadne 2.0 se ha trabajado con un cambio de lógicas. A una primera sección caracterizada por un crecimiento proporcional sigue una sección donde este orden se rompe, para dar paso a un ordenamiento temporal caótico, desordenado. Esto ocurre con toda la naturalidad, mientras se trabaja desde los parámetros para construir una consecuencia desmedida que habite esta parte de la obra.]

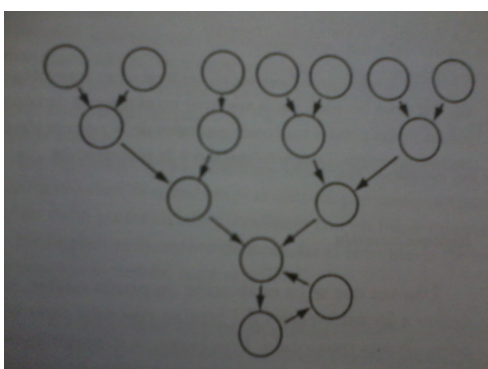
Consideramos que el aporte del autor respalda sólidamente este conjunto de búsquedas estéticas según las cuales se construye desde la heterogeneidad de materiales, desde desbalances entrópicos abruptos y desde pensamientos lógicos divergentes que coexisten con los tradicionales. De Bono (1996, p. 36-179) profundiza sus búsquedas con analogías de organismos auto organizados. En su exposición encontramos paralelos enormes entre la idea de lógica fluida y el concepto de atractores que hemos expuesto en el primer capítulo, con la idea de loop o bucle que usamos en la composición y con las relaciones entre “estabilización de un sistema” y fluidez del mismo.



[En Hú! La conducta repetitiva está presente, pero al tratarse de loops irregulares, no es evidente. Parte del proceso de develar la sorpresa de la obra está en explicitar la conducta repetitiva del material. Un comportamiento se asocia al fluir, el otro al estabilizarse. En “Esta Ciudad”, asimismo, tenemos diferentes tipos de secciones, relacionadas con los mismos principios. La obra procede como un comportamiento dirigido, que fluye. Llegado a cierto punto, la obra se enreda sobre sí misma, los materiales se vuelven repetitivos, como en un atractor. El sistema se estabiliza.]



De Bono (1996, p45-67) analiza posteriormente la percepción desde el punto de vista de los sistemas auto organizados. Allí postula que “los circuitos nerviosos del cerebro ofrecen un sistema en el que a un estado de actividad sigue otro, y a este otro más, y así sucesivamente” (p.48). La



idea de estado es asociada por el autor con una fotografía de la actividad cerebral, como un corte. En los diferentes modelos de flujo entre estados vemos reflejada nuestra idea de cortes como nodos que se enlazan en redes, esto expuesto en el capítulo 1. Los diagramas de organismos auto organizados nos ponen en contacto con mapas de nodos conectados entre sí. Según De Bono un sistema auto

organizado puede fluir hacia otra organización de un momento a otro, conectar sus partes de otras maneras, reestructurarse por completo.

[En Bloom hemos trabajado con este principio de reorganización del sistema todo. Los materiales en un primer corte se encuentran en un estado de desconexión o de conexión poco concreta. La sección en la que se concretan las partes del todo se asocia al orden, porque el

sistema de relaciones se estabiliza. Pero esta estabilidad fluctúa y lleva a nuevas organizaciones de los mismos materiales o nodos. En esto reside la sensación de impredecibilidad que percibimos como resultado]

Todas estas ideas expuestas por el autor presentan un bagaje teórico que respalda muchos de los conceptos aquí puestos en juego. Aún incluso funcionan como fuente de ideas para la composición como los conceptos explorados en el capítulo 1. En esta línea, podemos trazar un comportamiento análogo a las ideas aquí expresadas en el siguiente ejemplo:

En Yesterdei, Roland – Bergallo (2004) proponen el concepto de movimiento como opción a la dramaturgia clásica. El mecanismo que las autoras eligen es el reemplazo de la causalidad rígida por un orden causal abierto. Su confrontación con el teatro clásico se corresponde con el trabajo de De Bono: En el planteo, el teatro clásico es el teatro del "es". Yesterdei plantea un teatro del "hacia"¹.

Todo lo enunciado es transferible a la música. En una lectura entrelazada, el trabajo de De Bono (1996) es una pieza fundamental que amalgama los materiales de Balandier (1988), Halac (2013) y Andreoli con las intuiciones acerca de composición y caos que en este trabajo se exponen. Al mismo tiempo nos da un sustento fuerte en relación con la percepción de la información, uno de nuestros principales instrumentos de estudio para este planteo. Su mirada parece darnos maneras de leer sistemas, se vincula con la lectura de nodos y conectores, y se inserta en el fértil terreno que se ubica entre las redes, la información y los sistemas dinámicos.

[En “Esta ciudad”, el comportamiento de la cantante bailarina representa un nodo, un P.E.C., o un “estado”. Este se conecta de diferentes maneras con otros que coexisten al mismo tiempo. Ahora bien, este nodo se transforma y esto afecta su vínculo con todo el conjunto. Afecta al sistema todo y a todas sus conexiones. Desde esta manera de construir, pensamos que se postula un terreno interesante para la concepción de piezas en la línea del modelo lógico que hemos presentado.]

Para cerrar este apartado, debemos decir que este concepto de lógica que expone De Bono nos trae a colación el concepto de límite que se usa en matemáticas y a la variable entropía, como lugares de la ciencia formal donde los resultados se estudian como tendencia y no como una certeza inquebrantable. Esta manera de mirar los fenómenos explicita un campo de acción que podemos leer en diversas obras y que nos ha nutrido como modelo en este trabajo final.

1 Fragmento disponible en: <http://www.victoriaroland.blogspot.com.ar/p/videos.html>

Continuaremos analizando algunos aportes que abre la teoría del caos a la lógica, desde la forma en que se relacionan las nociones causa y efecto.

4.3-El orden causal desde la Teoría del Caos

Como Noé (2009) y De Bono (1996) afirman, la mirada desde el Caos propone un mecanismo de ampliación lógico. En este trabajo pensaremos cómo afecta la teoría la relación causa- consecuencia.

A primera vista identificamos la lógica tradicional con la idea de que las causas y las consecuencias son proporcionales. En música, la tradición se manifiesta en un criterio constructivo tal que la postulación de un material “x” implica una causa que debe tener su correlato en un efecto, en alguna parte de la misma obra. Este es el engranaje lógico del clasicismo, por ejemplo, en la mirada de Charles Rosen (1986).

4.3.1-El efecto mariposa

Es justo aquí donde la Teoría del Caos efectúa un cambio de paradigma, a partir de la revelación de Lorenz que conocemos con el nombre de Efecto Mariposa y que se expresa en el siguiente postulado: “¿Puede el aleteo de una mariposa en Brasil desatar un tornado en Texas?” (Lorenz, 1972, citado a través de Leys, Ghys, Alvarez, 2013). La frase, resultado poético de un experimento científico resume una situación causal que ocurre en los sistemas dinámicos. Este efecto habría sido descubierto por Lorenz² en un pequeño error al ingresar un dato en la computadora antes de ir por el almuerzo. Al regresar el sistema había tomado un rumbo inesperado. La pequeña diferencia en los datos iniciales había producido enormes consecuencias para todo el sistema.

El experimento terminó por un gran descubrimiento que puede enunciarse en términos lógicos: “A pequeñas variaciones iniciales pueden corresponder enormes consecuencias. A la inversa, grandes variantes iniciales pueden tener consecuencias insignificantes”.

Numerosas obras trabajan con esta idea. El concepto es muy sugerente y la mayoría de las realizaciones lo toman de manera textual, muchas con una extrema eficacia.

En “Los crímenes de Oxford”, Alex de la iglesia propone el efecto Mariposa como una manera de teleología. En el planteo se desenlazan una serie de asesinatos, el modelo es el detectivesco. Uno de los personajes referencia infunde el principio de causalidad a una serie de hechos casuales. Toda la película es un investigador detrás de pistas falsas. Hacia el final vemos a los personajes enfrentados y allí uno le devela al otro que una pequeña acción

2 Ver Capítulo 1. Atractor de Lorenz.

desencadenó enormes consecuencias. Y que luego el infundió causalidad a lo casual, para despistarlo. El planteo es teleológico porque el orden causal apunta o parece apuntar hacia un mismo lugar que se ubica hacia el clímax de la obra. La salida es caótica, cuando se postula la casualidad y la desmesura causa-consecuencia.

En esta línea nos hemos nutrido de la teoría para postular algunos modelos. Uno textual, donde materiales en una obra que pasan desapercibidos se vuelven consecuencias desmedidas, y otro donde, dados los materiales, existen muchísimas versiones o desenlaces posibles que se constituyen en una obra, a la manera de la técnica variación de la tradición. Este concepto une dos influencias. Por un lado, el film “The Butterfly Effect” (2004), por otro, la inferencia del postulado causal antes enunciado que se usa para numerosas disciplinas: un caso puede tener muy diversas soluciones y desenlaces. Muchas trayectorias diferentes pueden llevar al mismo caso.

Es maravilloso ver que esta teoría presenta ejemplos muy antiguos de realizaciones, como los “hechizos protectores” en la decoración. Según Gombrich la presencia de caos en los adornos tiene que ver con espantar a los demonios. La relación pequeños efectos grandes consecuencias queda a la vista en el pensamiento mágico. Pequeñas acciones en la cotidianeidad protegen al hombre de las grandes inclemencias de la existencia (1979, p.323).

4.3.2-Desórdenes causales

Otro recurso consecuencia de la aplicación de la teoría del caos es el desorden causa-consecuencia como modelo narrativo. Este tratamiento puede verse utilizado en numerosas obras de arte narrativo y queda muy vinculado al concepto de “Caos como orden latente aún no asumido” que presenta Luis Felipe Noé.

Un recurso muy interesante que se utiliza en “Memento” (Nolan, 2000), es la narrativa de una memoria que ha perdido su capacidad de retener a largo plazo. Esto conlleva una mente confundida, con la necesidad de venganza que lo fuerza a tatuarse para construir su historia. El relato es caótico, en este sentido. Hay un ordenamiento implícito que se va asumiendo poco a poco y que termina por contar la historia.

Similar es aquel que utiliza Gaspar Noé (2002) en Irreversible, sólo que aquí es una narrativa lineal inversa, que se va aclarando con el tiempo.

[Esta Ciudad comienza como un Caos usado desde este criterio. No develamos el sentido de estas cosas inconexas que se presentan hasta que las mismas empiezan a

conectarse entre sí y a generar sentidos. El caos se manifiesta así como un orden que se va asumiendo, y que cobra sentido con el tiempo]

A través de este último ejemplo observamos cómo este procedimiento se relaciona en gran medida con nuestro Prototipo 1, construido en el primer capítulo. Allí decíamos que la impredecibilidad ocurría porque no podíamos desentrañar el ordenamiento que nutre a la serie. Aquí volvemos a ver el concepto desde una mirada más estética.

Como ya hemos dicho, Spregelburd (2004) se pregunta: ¿Dónde está la desviación cuando ya no hay centro?- ¿Es posible la transgresión cuando no hay ley fundante?. Es esta pregunta la que se utiliza en *Yesterdei* de Roland Bergallo (2004), aplicada a la trama argumental. En ella el ordenamiento en argumentos principales y secundarios se ha desafiado en todos argumentos de la misma importancia. El resultado es un nuevo caso de caos sucesión, nuestro prototipo 1, donde la falta de un argumento que devore a los otros, nos hace perder la idea de dirección y de causa-efecto.

4.3.3-Simultaneidad de líneas argumentales de mismo nivel de importancia.

Esta manera de diseñar argumento principal y argumentos emergentes como líneas con idéntica prioridad se vincula con el concepto de presencia en la danza de Ariana Andreoli³, como una respuesta a la composición en el caos. La obra de Roland Bergallo (2004) sería un caos sucesión⁴. La idea de presencia de Andreoli es caos por superposición. Aquí encontramos postulado nuestro prototipo 2.

[En *Orgías del Té* se hizo un trabajo de entrenamiento profundo para que todo elemento de la escena estuviera allí con la misma presencia. Con presencia se buscaba que los materiales que diseñaba cada bailarín/músico fueran fuertes y definidos, para que resultara un Caos de elementos que no se devoran entre sí, sino que se sostienen en la diferencia. Este concepto es análogo al de sucesión antes planteado, solo que en lo simultáneo, y se corresponde con nuestro prototipo 2⁵.]

4.3.4-Causas Invisibles

Gödel (1931, citado a través de Del Estal-Spregelburd, 2009) postuló: “Todo sistema cerrado de formulaciones axiomáticas incluye una proposición inenunciable, indecidible, con los elementos

3 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=efDn9GQ2Xko>

4 Ver cita 1, capítulo 4.

5 Ver cita 6, capítulo 4.

de ese mismo sistema”. En relación a este postulado, Spregelburd (2009) diseña una obra en la que pasan cosas como lo más normal del mundo, como si respetaran un orden lógico que desconocemos, pero que está, que subyace. De nuevo se nos aparece la idea de Noé que versa sobre el caos como sistema cuyas reglas aún no hemos vislumbrado.

[En ensamble para hormigas⁶ amigas la intrusión de juguetes con sonido en una pieza de video arte con música en vivo responde a una lógica de este tipo. Los juguetes son ajenos y sorprendivos, pero tejen un hilo conductor que coexiste con el otro mundo. En el fondo, su lógica reside en el concepto. Las hormigas traen cosas al hormiguero en caravana. Vemos que traen un palito, una hoja o un pedazo de caramelo. Traen una serie. Como toda serie pueden repetirse objetos y hacer un patrón, o pueden no hacerlo y postular un caos por sucesión. Los juguetes en esta pieza son aquellas cosas que completan la serie de las hormigas en el imaginario, aquellas cosas que las hormigas postulan en su caravana impredecible, del lado de la escena en vivo, del lado de la música. El espectador ve que esto ocurre de manera natural y espontánea. El ordenamiento subyacente existe en la obra]

4.4.4-La catástrofe.

En el capítulo 3 hemos observado este tipo de sorpresa. La idea de catástrofe en relación al orden causal es una noción interesante ya que, según Spregelburd (2002, citado a través de Bergallo Roland, 2004), en este fenómeno se abole la causalidad. En la catástrofe, el conjunto que se postula es causa y efecto de sí mismo.

Spregelburd ubica la catástrofe en el sitio de lo otro, en tanto ocurre fuera de nuestra razón. La catástrofe nos enfrenta a lo desconocido ya que no podemos determinar las causas de un suceso...”. “La catástrofe es el sitio de la otredad, el lugar donde causas y efectos se presentan a una velocidad infinitamente más rápida que la razón y entonces cada cosa es causa y efecto de sí misma”. “En la catástrofe las causas quedan sumergidas en el efecto”. (Del Estal – Spregelburd, 2002, a través de Bergallo Roland, 2004)

[En “Esta Ciudad” ninguna causa tiene la entrada de ruidos del tracto vocal que desenlaza el solo de percusión hacia el final de la segunda parte. Es una sorpresa catástrofe, un hecho aislado que articula el

6 Experimento realizado en el marco de este trabajo final. Disponible en: <https://soundcloud.com/proyectordeensamble/ensamble-para-hormigas-amigas>

discurso. Lo mismo ocurre con el comienzo de la danza, en ese cuerpo escénico que se desprende de esta conducta. Este segundo hecho ya responde a un orden de transformaciones. Primero se ha vuelto “percusión”, ahora se vuelve un cuerpo que danza. Desde un punto de vista estrictamente musical, no es otra cosa que un enigma, una multiplicación de una obra hacia dos niveles que trabajan en convivencia desde que uno se desprende del otro, hasta el final.]

Lo interesante de este modelo es que postula a una vez dos formas de causalidad que resta definir: La presencia de hechos sin consecuencia y de consecuencias sin causa. Ambos casos están contenidos en la idea de catástrofe. Podemos remitirnos a nuestro capítulo 3, donde trabajamos con diferentes modelos discursivos en relación a dicho tipo de sorpresa.

Para finalizar, debemos decir que consideramos útil este desarrollo sobre las lógicas y la composición porque, por un lado, propone un punto de vista alternativo para la construcción clásica causa y efecto, con una exposición de todas las formas que hemos encontrado de relación causal dentro de un sistema. Por otro y en lo personal, inaugura la senda para experimentos en modelos de comportamiento para discursos. En tercer lugar legitima formas de funcionamiento de piezas que tienen que ver con narrativas divergentes de la lógica tradicional. En resumen, nuevamente hemos trabajado los ejes de la creación de las herramientas analíticas y del pensamiento estético. Pasaremos ahora a pensar en el quehacer del artista en relación con lo explorado y con las infinitas posturas que pueden pensarse respecto de esto que llamamos hacer arte.

Segunda Parte

En la primera parte hemos realizado un trabajo de génesis de materiales, hemos pensado herramientas de análisis y postulado ideas estéticas en torno de diferentes visiones alrededor de la palabra Caos. Esta segunda parte tratará de conceptos ético- estéticos y de posturas realizativas, de cara a la composición, la performance y el montaje.

5- Posicionamientos realizativos posibles frente a los contenidos expuestos.

5.1-Hacia una nueva asunción del Caos.

A lo largo de esta investigación hemos encontrado diferentes formas de entender la figura del artista. En un principio abordamos herramientas que no afectan en gran medida la postura ética, pero a medida que avanzamos en el trabajo, nos hemos posicionado detrás de un tipo de fenómeno que hemos estudiado desde la técnica y desde la estética. Estos conceptos, sumados a los pensamientos de Noé (2009) y Balandier (1988) nos han hecho pensar un grupo de posturas realizativas que marcan un camino a recorrer en el quehacer de este arte que se propone.

El disparador fue la reflexión sobre la obra “El Desorden” de Balandier (p.17-39). En los primeros capítulos se habla del mito como ordenamiento social; y del ritual como el espacio donde se actualiza la convención. Ambas son herramientas sociales del orden; sirven como una estrategia para controlar el caos que no puede eliminarse, solo puede contenerse. El maestro de ceremonia/chamán/sacerdote es la persona autorizada para sumergirse en el desorden y desde allí traer la ley ordenadora, como se expone en los rituales cíclicos.

Esta mirada que expone Balandier nos llevó a pensar la figura del artista. Por analogía, la obra de arte es la ley autorizada. El artista-creador se ha sumergido en el caos, como persona social con el permiso para hacerlo y desde allí ha extraído un orden. La sociedad decide cuáles son los órdenes que autoriza y de esta forma la obra de arte funciona como ley, como norma.

La concepción planteada desde esta mirada coincide con un tipo de realización artística de corte más tradicional. Sea cual fuere la tradición en la que se asila, la música que se autoriza socialmente tiene que ver con sostener un conjunto de normas que dialogan con el grupo social al que esta práctica pertenece. En dichos contextos, la obra acabada y mostrada es un vector directo de esta manera de hacer, de crear. Ahora bien, ¿existe la posibilidad de hacer arte de otra manera?. Esta es la pregunta que surge del encuentro con Noé y con su actitud respecto del Caos.

Este autor propone al respecto una asunción ideológica, que afecta fuertemente un período de su realización donde abandona el formato tradicional y se aboca a pintar fuera del cuadro, excediendo los límites de la pintura tradicional. Este gesto nos hace reflexionar sobre nuestro propio

quehacer en el arte. Sin duda, la posibilidad de sentar un público en la platea e impartir la obra ordenadora es el camino estándar y hacia allí hemos ido con Bloom y con Hú!, en las primeras audiciones. También lo haremos en el concierto final que resulta de esta investigación. No obstante, se abre otro camino. Lo expondremos.

En principio, podemos decir respecto de este tema que hay dos formas de posicionamiento: por un lado, existe un hacer que replica el modelo del artista, persona autorizada para bucear en el caos y extraer orden. Pero, por otro, ampliando este concepto, podemos decir que existe otra manera de ver al artista, y esta es como figura multiplicadora del Caos. En la primera mirada el caos existe, el rol consiste en sumergirse allí y extraer orden. En la segunda, el caos existe, el artista lo multiplica y funciona como un expansor. Por extraña que sea la cita, el personaje del Guasón, de “El Caballero de la Noche” de Nolan ha sido revelador.

El personaje se muestra como la locura, como un malhechor que no tiene aspiraciones, que funciona como un fundamentalista para quien el caos es una causa en sí misma que no requiere otra cosa que expansores, que humanos alineados en su favor. En su declaración a Harvey dos caras expresa: “Soy un perro persiguiendo autos. No sabría qué hacer si agarrara uno. Sabes, yo solo hago cosas. La mafia tiene planes, la policía tiene planes, Gordon tiene planes. Son estrategias. Estrategas tratando de controlar sus pequeños mundos. Yo no soy un estratega. Yo intento mostrarles a los estrategas que patéticos son sus intentos de controlar las cosas. Así que cuanto te digo que tú (...) Los estrategas te pusieron donde estás. Tú eras un estratega, tenías planes y mira a dónde te llevó todo eso. Yo sólo hice lo que hago mejor. Tomé tu pequeño plan y lo di vuelta. Mira lo que hice a esta ciudad con un poco de nafta y unas balas. ¿Sabes que he notado?. Nadie se aterra cuando las cosas salen de acuerdo a lo planeado. Aún si el plan es horroroso. Si mañana le digo a la prensa que un criminal va a morir o un camión con soldados va a explotar nadie entra en pánico, porque es todo parte del plan. Pero cuando digo que un policía va a morir, ¡todo el mundo enloquece!. Introduce un poco de anarquía. Altera el orden establecido y todo se transforma en caos. Yo soy un agente del caos. ¿y sabes lo que pasa con el caos?. Es bastante justo....

Este guión, que nos recuerda a Cage en Darmstadt, completó una mirada a través de la saturación de contrastes entre dos maneras de hacer arte. La hemos visualizado de la siguiente manera:

- El artista como persona socialmente autorizada por la sociedad para bucear el caos y de allí extraer un orden.
- El artista como multiplicador o expansor del caos.

5.1.1-La representación del universo

Según Luis Felipe Noé en “El Artista... ¿Y eso qué es?”¹, el artista representa mundos. En la representación simbólica los expone de manera tal que genera nuevos mundos que contienen el mundo de los espectadores y que, a su vez, en la intersección entre ambos, engendran otros nuevos. La representación simbólica es nuestra tradición. En los símbolos está el orden, están las miradas particulares del universo que lo legislan. Ésta es la percepción del artista que funciona dentro de una tradición, la que le permite el caos para su construcción de sentidos, pero lo que se valúa es el producto ordenado. Ahora bien, propondremos un ejercicio intelectual para enriquecer el campo a partir de una pregunta: ¿Cómo podríamos salirnos de allí?. Intentaremos esbozar una serie de propuestas.

5.1.2-El artista como multiplicador del caos

El acierto que a nuestro entender abre una respuesta interesante se produce en relación al verbo reproducir. Si en vez de reproducir el universo en la obra de arte habláramos de expandir, reflejar o multiplicar, entraríamos en una manera diferente de ver la obra de arte. Pensamos que el sentido de cada uno de estos verbos mencionados ilumina nuevas maneras de pensar la creación. Postularemos los modelos.

5.1.3-El reflejo del universo

La idea de reflejar implica darle a aquello que se muestra la impronta desordenada que tiene la vida. En este modelo ponemos en escena una estructura y unos comportamientos que son reflejo de la realidad, que rompen la barrera entre lo que pasa fuera del escenario y lo que pasa dentro del escenario. No supone ordenar un desorden, sino que el procedimiento implica liberar lo que pasará sobre el escenario a la misma contingencia que opera en la mecánica de la vida.

Antony Braxton trabaja de una manera muy especial su música. En la performance de “Composition 355”², por ejemplo, todo el equipo de músicos están tocando en medio de una estructura móvil, donde tienen que acomodarse y orientarse en equipo, buscar un hacia desde la notación. Cuando uno observa una performance, ocurre una fuerte impronta espejada con la realidad, en cuanto vemos a los músicos trabajando explícitamente en que la música suene, aún haciéndose señas parciales y dialogando. Esto es parte de la performance.

Este principio nos ha nutrido en la manera de escribir este trabajo final. Expondremos los principios y búsquedas dentro del mundo de la notación en el capítulo siguiente. Aun así, anticiparemos se han buscado herramientas para la coexistencia, a la manera de Braxton, pero

¹ Noescritos

² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oYkHFh3ZWKc>

también bajo la fuerte influencia de Ariana Andreoli³ (Orgías del Té, Amaranto y La Chapanay) y de Luis Toro⁴ y La Turba⁵.

[En la obra Orgías del Té, Andreoli juntó un grupo heterogéneo de artistas escénicos. El entrenamiento se enfocó en exacerbar las particularidades de cada cuerpo y sus movimientos desde el concepto de presencia. Exacerbar y volver muy presente un cuerpo y ponerlo en escena con muchos otros es lo que denominamos un prototipo 2 y se vincula con la idea de sostener diferentes miradas dentro de una obra de arte. Una dirección muy parecida ocurría en la Turba, grupo caracterizado por sostener fuertes individualidades en escena]

Gilliam (2009) en “El imaginario del doctor Parnasus” dice, a través del diálogo entre Parnasos en el cuerpo de un monje y el diablo⁶: “El Diablo: ¿y qué es lo que hacen ustedes aquí?. Parnasus: Repetimos las palabras que sostienen el universo. El Diablo (tapa mediante su poder las bocas de todos los monjes, luego pregunta): ¿y entonces por qué el universo sigue existiendo?. Parnasus piensa y concluye: Podrás tapar la boca de todos estos monjes, pero de ninguna manera podrás tapar las de todas las personas que ahora, a un momento, están sosteniendo el universo”.

El director inglés, otro amante del caos, postula aquí una revelación. Sostener con solidez una postura respecto de las cosas, más allá del hacer instaurado y consensuado, es una forma de sostener el universo. Desde aquí y pensando en diferentes artistas, hemos construido un ideario.

[Esta mirada nos influenció fuertemente. En los trabajos para ensamble la presencia de músicos que no pertenecen al mismo mundo musical fue una intención puesta en esta dirección. En todos los casos se trabajó con mezclar gente heterogénea y trabajar en exacerbar y limar la individualidad para construir. Esta es una manera de sostener al universo. Es una manera de reflejar el caos en la escena]

5.1.4-La continuación del universo

La Turba es un ejemplo emblemático de obra que continúa la realidad, que destruye las paredes del escenario, para continuar las contingencias de un lado con las contingencias del otro.

³ Disponible en: <http://www.clapmudanzasescenicas.blogspot.com.ar/>

⁴ Disponible en: <http://losnumerosquecantan.wordpress.com/>

⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=okVrfPlfiQo> y <http://laturbaencordoba.blogspot.com.ar/>

⁶ Los caracteres de esta película nos hacen pensar en la dupla Orden Caos, Dios Diablo, en el mismo sentido que Kusch. América Profunda.

En sus performances solía ser normal que el público participara, pero además muchas veces resultaba fuertemente determinante en la obra para la construcción de sentidos y de estructuras⁷.

Esta manifestación artística postula una forma de construir desde un lugar muy diferente del expuesto como tradicional. El escenario se rompe, no se sabe dónde está el artista y dónde está el público. Tampoco si las cosas que pasan de un lado y otro son la obra o son la simple realidad.

5.1.5-La multiplicación. Xaos y expansión del universo

[Para el montaje ideal de este trabajo final se ha pensado en este principio. Montar un grupo de obras en una encrucijada cualquiera de una ciudad es postular el evento como un Xaos. La ciudad ocurre, como lo hace para cualquiera y tanto el citado como el transeúnte desprevenido se chocan con algo donde no se supone. El show multiplica el caos de la ciudad. Mientras, abre la grieta para tentar el universo de posibilidades. En esta primera versión, no obstante, se realizará de manera tradicional.]

El caos aquí se ha vuelto un recurso poético para incidir en cómo se percibe la obra. Se rompe la sala y se buscan transgredir las paredes sagradas de lo escénico. El caos se ve multiplicado en esta acción, se vuelve un disparador que construye desde el montaje aquellos significados simbólicos que se propone desde este trabajo final.

En conclusión, hemos presentado otra idea de la fisonomía del artista en la sociedad: la que lo presenta como agente que multiplica el caos. Desde esta postura, puede el creador comportarse como un constructor de espejos que multipliquen el desorden inherente a la realidad y no solo como un artista que tiene acceso al conocimiento gnóstico, desde el que representa el mundo. En concordancia con Noé (2009), entendemos que, según esta percepción, se concibe un mundo dentro del que se encuentran el entorno y el espectador. A diferencia de la posición del pintor mencionado, en nuestra visión el arte puede postularse desde estos otros puntos expuestos. El compositor, dado el caso, continúa cumpliendo este rol de revelador de conocimiento, pero ya no como una bajada imperativa de la ley al mundo de los hombres. Así, se rompe, se cambia la condición del demiurgo regulador de la realidad por la del creador abierto siempre a nuevos descubrimientos y posibilidades.

⁷ Ver cita 4, Capítulo 5

Creemos que esta posición produce una gran riqueza en cuanto propone otros fundamentos para tratar problemas muy vigentes del arte contemporáneo, como la relación arte- público, la noción de arte urbano, la idea de arte intervención y el nuevo paradigma de público participativo.

5.1.6-Caos y arte independiente.

Pensando a través de Bourdieu (1992) la búsqueda de sacralización de la obra genera una dependencia muy fuerte del artista para con los dueños del capital, ya sea este de tipo económico o de tipo simbólico. Volverse capital así, implica pasar por la mirada de unos u otros y el artista resulta así, por lo tanto, una especie de bufón que intenta ser visto por aquellos que tienen poder sobre los bienes culturales.

Existe un paralelo con lo que venimos planteando, a través de Balandier (1988). El bufón está al servicio del orden, su función es una manera de postular la ley mediante la ridiculización de aquello que se quiere prohibir. La figura del sacerdote de Balandier puede relacionarse de esta manera con la del bufón. El artista, para entrar en el canon del capital debe cumplir con los fines de quienes controlan las reglas del arte en una sociedad. El arte se vuelve así tributario del orden, sirve para transmitir un orden funcional a la sociedad.

Pensando al artista y su postura social hemos dado con esta idea y nos hemos propuesto buscar lugares para escapar al bufón. Así nos aparece el arte independiente como respuesta, no como estado “por defecto” sino como estado de virtud. Ser independiente puede tener el punto de vista derrotista de quien lo hace como opción de que le tocó y como puede. Pero también significa el poder de hacer, sin responder a la idea hegemónica del hacer arte, escapando deliberadamente del lugar del Bufón. Sin capital al que seducir, el arte independiente puede pensarse emancipado de este mercado de bienes que son el trasfondo de este debate social.

Claro que este lugar es parte de una mecánica; y hasta el arte independiente corre riesgos en lo que hace a caer en la piel de un bufón. Creemos que escapar de lo hegemónico tiene que ver con pararse en un lugar verdadero como artista y sostenerlo con la misma presencia de la que hablábamos, sostener ese pedazo de universo postula el caos a la manera de Gilliam. El artista produce cosas verdaderas y presentes, y esta es una manera de asumir la responsabilidad del arte en el caos.

Se puede argumentar que el caos no puede desaparecer, hagamos lo que hagamos. Adhiero a este pensamiento, pero cierto es que uno puede asistir a niveles de entropía terriblemente bajos postulados como modelos desde la promesa del orden hegemónico. Una realidad rica en posturas verdaderas se opone a este modelo, potente en la heterogeneidad de un mundo donde se sostiene cada parte con la presencia de una manera de pensar la ética del artista en su contexto, hacia una nueva asunción del caos.

6-La estructura en el caos – el caos como estructura. Propuesta realizativa de cara a lo estudiado

Uno de los resultados de lo investigado en este trabajo final es la revisión de la notación musical. Visto de otra manera, la notación y los pensamientos que exponemos sobre la estructura se han retroalimentado desde que emprendimos la acción de repensar la escritura. El salto decisivo hacia una escritura híbrida ocurre bajo estos fundamentos: una música donde deben convivir instrumentistas de mundos disímiles, donde algunos órdenes temporales serán abiertos; y un proyecto de asunción del caos como el que planteamos, que no podría realizarse dentro del fijado sistema tradicional. Pasaremos ahora a estudiar desde dónde hemos ajustado el sistema a nuestros intereses.

En esta exploración hemos indagado en la escritura indeterminada circunscripta a la idea de estructura compositiva. Por estructura compositiva entendemos la que permite la existencia de indeterminismo y aleatoriedad, dentro de una estructura compuesta, totalmente determinada. Como hemos estudiado, esta exploración se asimila a diferentes contenidos vinculados a diferentes influencias:

1-Desde el conocimiento intuitivo podemos hablar de la arquitectura de muchos pueblos que construyen en la arena y en el agua. Puntualmente podemos hablar del palafito¹, de las costas uruguayas. Los nativos de la región de Rocha construían casas separadas unos metros del piso por columnas. La casa comienza a unos 2 metros del piso. La función de esta arquitectura es no sedimentar el médano. Este universo de arena es habitado de esta forma sin interrumpir su funcionamiento. La estructura existe sin acabar con la dinámica de la arena. Cuando las casas se empiezan a construir de manera estándar, el médano se sedimenta y el medio todo se vuelve cambiante, con consecuencias variadas, entre las que podemos citar el avance del mar hacia las ciudades.

2-Otro afluente a esta idea corresponde a toda el área de pensadores relacionados con la filosofía de la ciencia, como el caso de Balandier (1988). Dicho autor sostiene la noción de que la ciencia evoluciona y crece, pero se encuentra restringida a una especie de macro contorno de saber, más allá del cual solo le queda reconocer que existe lo desconocido en niveles a los que aún no se tiene acceso. De otro modo, mientras más sabe la ciencia, más se da cuenta de que hay un universo micro y macro que no pueden definirse más que por sus contornos.

¹ Ver cita 10, Capítulo 1.

3-Un concepto matemático sostiene asimismo esta búsqueda: La herradura de Smale analizada en el Capítulo 1 nos pone en línea con este mismo concepto, visto desde las ciencias duras.

4-Por último, desde el estudio de la danza contemporánea hemos absorbido un concepto relacionado con la técnica. En la visión de Andreoli² Gainza-Kesselman (2003) el cuerpo tiene una estructura que no debe ser fijada, que debe estar disponible. Esto permite múltiples posibilidades de danza sin que el cuerpo se rompa.

Los cuatro conceptos trabajan sobre la misma noción: una estructura que es habitada por lo desconocido, ya sea por infinitesimal, ya sea por indeterminado.

Posteriormente se experimentó con otros niveles de determinación-indeterminación. Estas experiencias pusieron de relieve que el fenómeno descrito está omnipresente en cualquier partitura musical de todos los tiempos, ya que siempre lo escrito está delimitando a un funcionamiento y una estructura que llega hasta cierto nivel que termina transmitiéndose desde la oralidad y que queda en los niveles interpretativos. Técnicamente estaríamos ante estructuras habitadas por ciertas indeterminaciones, se trate de Mozart, Boulez o quien fuere. En este sentido, nuestra exploración solo explicita al máximo este tratamiento de la estructura y el contenido, de diferentes formas en cada obra:

[Para “Hú!” el concepto giró en torno de esta idea de permitir micro variaciones para cada performance que no derriben la estructura macro. Existe así un diseño de estructura fijo para la obra, pero dentro los músicos tienen una flexibilidad para trabajar el material que el compositor elabora. Esto responde a una búsqueda por analogía con la problemática de la ciencia en la contemporaneidad. Responde a un orden, supone un ordenamiento del universo de posibilidades, pero a su vez se comporta de una manera muy flexible en la vinculación interior de sus componentes. Esta manera de concebir las relaciones contrapuntísticas supone una escritura de tipo abierto.]

² Ver cita 1, Capítulo 3.

De esta búsqueda se desprende un pensamiento pragmático para las performances, que deriva en un uso de esta notación para todas las obras, teniendo en cuenta que esta noción de estructura puede ser habitada con notaciones indeterminadas de muchos tipos, pero también por notaciones determinadas. El sistema proponte así, tanto para el director como para los intérpretes, tomar decisiones personales sobre qué tan rígida – blanda resulta una performance, y para el compositor encarna la posibilidad de trabajar con el performer con la partitura como una guía que se ajusta a las particularidades que esa persona en sí propone.

[Para “Esta Ciudad” y “Ariadne 2.0.” se trabajó con la misma idea de estructura para optimizar la coordinación de los intérpretes con el director y entre ellos. La única obra que quedó fuera de esta idea es “Bloom”, por la tradición del orgánico y la dificultad para ingresar cambios en las rutinas de ensayo.]

Aquí vemos la particella de mezzosoprano para “Esta Ciudad”. Los cortes facilitan la comunicación entre este sistema que se desarrolla para esta línea, otras notaciones no estándar y las notaciones tradicionales que se incluyen en la obra.

Desde nuestro punto de vista, la mayor de las virtudes del diseño son los cortes claros para

la coordinación. Es interesante observar que este simple cambio de diseño en la manera de anotar la música supone una forma de incluir en el sistema elementos concebidos desde la escritura tradicional junto con otros concebidos desde otros lenguajes notacionales y tipos de artista, de diferentes formaciones y experiencias.

[en Hú!, el trabajo se llevó a cabo en el marco de las residencias compositivas 2014 de proyecto[red]ensamble. Allí, la convocatoria de instrumentistas se realizó de una manera muy inclusiva, sin separar los tipos y niveles de instrumentistas. Eso implicó el trabajo con conjuntos diversos de formaciones musicales, gran desafío que esta música contempla y apoya. En Esta Ciudad, por su parte, se incluyeron otras diversidades con artistas de gran experiencia, pero de ámbitos y con habilidades muy diferentes. Todo esto conlleva desafíos evidentes, pero suma a la música ese estado de presencias encontradas que perseguimos desde el planteo de este Trabajo Final]

En este camino realizativo tomamos como supuestos algunas nociones como referencia: 1- la notación tiene una función primordial como mapa de acción (Berio); 2- la idea de diseñar notaciones que absorban el error (Toro), como búsqueda de salida del problema que supone la complejidad y la coordinación; 3- pensamos en una notación que facilite el acceso del instrumentista a una música que resulta compleja en la superposición y el ensamblado, y que puede resultar exitosa en muchas de las combinaciones posibles entre los componentes internos que se han usado. Esto supone un sincerarse con aquello que uno escucha con el oído compositivo como “tendencia” y que podría resistir variadas opciones de realización, así como también pararse en un lugar relacionado con las herramientas de la obra abierta. 4-Por último, que la música hable del caos no debe implicar una notación caótica necesariamente. En todo caso estamos hablando de una posibilidad, pero sabemos que una lectura clara y explícita trae innumerables ventajas en el ensamblado de la música.

Dentro de estos lineamientos y con la herramienta de los cortes de sistema descrita más arriba hemos diseñado diferentes variantes de notación para cada obra, en relación con los fines puntuales que perseguimos.

Para “Hú!” el concepto gira en torno de esta idea de permitir micro variaciones en cada performance que no derriben la estructura macro. Existe así un diseño de estructura fijo para la obra, pero dentro los músicos tienen una flexibilidad para trabajar el material que el compositor elabora. Este desarrollo se maneja aún como “pauta”, desde la hoja de indicaciones de la obra, dada

la complejidad de diseño que acarrearía. Un esbozo de diseño que no hemos llegado a plantear en la partitura general, pero que queremos dejar porstulado es el siguiente.

En el fragmento presentado puede verse como los cortes de sistema dejan en claro qué va en cada parte. Aún así, dentro de cada corte vemos instrumentos inactivos, instrumentos escritos de modo tradicional y instrumentos escritos

The image shows a musical score fragment with multiple systems. The first system includes a key signature of two flats and a time signature of 3/4. It features a first ending marked with a star and a '2' below it, and a second ending marked with a star and a '3' below it. The second system continues with a '3' time signature and a 'p' dynamic marking. The third system shows a '3x3' marking and a 'p' dynamic. The fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventh system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The ninth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The tenth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eleventh system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twelfth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirteenth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fourteenth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifteenth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixteenth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventeenth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighteenth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The nineteenth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twentieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-first system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-second system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-third system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-fifth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-seventh system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The twenty-ninth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirtieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-first system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-second system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-third system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-fifth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-seventh system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The thirty-ninth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fortieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-first system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-second system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-third system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-fifth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-seventh system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The forty-ninth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fiftieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-first system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-second system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-third system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-fifth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-seventh system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The fifty-ninth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixtieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-first system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-second system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-third system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-fifth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-seventh system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The sixty-ninth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-first system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-second system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-third system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-fifth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-seventh system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The seventy-ninth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eightieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-first system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-second system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-third system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-fourth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-fifth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-sixth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-seventh system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-eighth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The eighty-ninth system features a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The ninetieth system includes a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic. The hundredth system shows a '3' time signature, a 'mf' dynamic, and a 'p' dynamic.

alternativamente. La caja que puede verse hacia el centro del gráfico, indica que el instrumento toca la caja aproximadamente hacia el final del fragmento, mientras otros están tocando normalmente.

Para “Esta Ciudad” se trabaja sobre la convivencia de diferentes notaciones en una misma estructura. Estas pueden convivir porque coexisten en la misma macro notación. “Ariadne 2.0.” se trabaja con el concepto de temporalidad que desarrollaremos hacia el final de este capítulo.

[En Bloom la notación responde al modelo tradicional. Esto se debe al funcionamiento tan pautado de una orquesta, donde todo funciona de una manera, y la partitura facilita o empeora las cosas de acuerdo a cómo se ajuste a las mecánicas establecidas. A la distancia pienso que aun así, muchas de las ideas allí trabajadas podrían ser tratadas a la manera de “Hú!”, ya que una estructura con tales niveles de información resistiría comportamientos variados respecto de los materiales escritos, como de hecho ha ocurrido con la performance que presentamos.]

“Hoy ya no pensamos en el determinismo como la evolución de una sola trayectoria sino como en la evolución colectiva de todo un conjunto. La sensibilidad inicial de las trayectorias se compensa por la tendencia estadística de todo el conjunto” (Leys, Ghys, Alvarez, 2013) Influídos por las teorías que aquí trabajamos y en acuerdo con la afirmación, nos interesó postular una notación de sostenimiento colectivo. Allí se junta la idea con Balandier (1988) y la noción del rito como conocimiento que se sostiene de manera colectiva.

[En la escritura de este trabajo final se trabaja mucho en el movimiento del conjunto por sobre las individualidades. Este hecho se condice fuertemente con el cambio de paradigma en la manera de

pensar los sistemas deterministas. En el mismo sentido en que se expresa la definición, la música resultante de estas notaciones sería actualmente pensable en términos de determinismo]

En esta línea hemos arriesgado intentos de diseño de una notación para trabajar con marcas, dentro de la música de cámara, a la manera de Braxton. De este modo, tenemos las marcas de corte de las que hablábamos previamente y sabemos que las secciones se “llenan” con la información que hay entre dos cortes. Ahora bien, dentro de esta información puede haber sincronías, que se traerían mediante símbolos puestos exclusivamente para esto. En nuestro modelo experimental decidimos usar los símbolos de @ y # como maneras de enviar marcas y recibir marcas.

The image shows a musical score snippet with three staves. The first staff starts with a tempo marking of ♩ = 94 and a dynamic marking of *mp*. It contains several measures with notes and rests, ending with a double bar line and a * symbol. The second staff begins with a measure marked with a box containing 'A' and a dynamic marking of *mp*. It features annotations such as @ 2 T, # (Fig.) 2 T, and a * symbol. The third staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes annotations like @ 4T and (Pno 1 T) with a * symbol. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

En el modelo gráfico observamos las marcas mencionadas, seguidas de una cantidad x de tiempos. En algunos casos, también se presenta un instrumento entre paréntesis, que representa el responsable de la marca que este instrumentista recibiría en el #. Los * representan en esta versión sincronía colectiva.

La experiencia no fue exitosa, por diversos motivos. En primer lugar, la música propuesta es compleja en sí misma, y supone contar compases disímiles, tocar muchas notas y aprender a dar levares. En segundo lugar, los instrumentistas, en su mayoría, pertenecen al mundo de las notaciones cerradas. Aún así se experimentó con dejar solamente marcas de sincronía global (*), para que el ensamble pueda decidir si ser dirigido o tocarla sin marca. El trabajo terminó siendo dirigido para el estreno, cuidando que no se alteraran las búsquedas estéticas aquí estudiadas. Aún así, cabe mencionar que en “Esta Ciudad”, algunas particularidades propuestas para el vínculo música escena, así como el modelo de dirección muy coherente con nuestro planteo llevado a cabo por Luis Toro, permitieron que partes puntuales se dirijan desde adentro del ensamble y no desde el director, hecho que muestra la plasmación de la idea de una manera sutil y al servicio del ideario estético de la pieza.

6.1- Caos – azar - indeterminación: Micro estructuras en caos

El azar existe, para pesar o regocijo del artista. Desde nuestro punto de vista, vale la pena postular el concepto en la obra, en tanto tenga alguna manifestación que supere a la que ocurre por

defecto. En otras palabras, existe el azar como virtud, además del azar por defecto.

Sobre el azar en este trabajo, podemos decir que se ha usado como medio creativo, para generar materiales y para la toma de decisiones. Esto no es nada digno de mención a menos que pensemos desde las formas de trabajo de grandes artistas como Paco Gimenez (a través de Arguello Pitt 2005). Pensarse contra estos procedimientos habilita lugares para mirar y enriquecer la propia obra. En relación a ellos, este trabajo toma algunos procedimientos compositivos desde el azar, como aquello que ejemplificamos para Hú!, donde “tentamos el imprevisto” y dejamos que la obra nos insidiera.

Aun así, nada ha llegado al papel en estado de azar para mostrar. Todo ha pasado por el autor, quien toma las decisiones deterministas para transformarlas en informaciones para los músicos. Tal vez la manera más creativa de tentar al azar en este trabajo está en estas maneras de anotar la música ya que, dada la complejidad en la solución inmediata de la lectura del material por parte del intérprete, la obra es lo que pasa en ese cuerpo a cuerpo con el material, no como defecto sino como virtud. La contingencia es una virtud de estas estructuras deterministas que se dejan habitar por muchos tipos de material. En otras palabras, la obra es aquello que ocurre mientras el intérprete se enfrenta al ir y venir del sistema.

[En Hú! El trabajo con loops es extremo. Todo está calculado para que ocurra en el tiempo que indican los compases, pero esto implica un toque maquinal, lejano a la realidad de un intérprete instrumental.

Por lo tanto, el intérprete tiene el material y a la vez marcas que le permiten caer donde la estructura lo requiere. Esto permite que el azar teja su trama en el mundo interno de una obra donde todo está determinado. En el ejemplo vemos un corte fundamental, donde pasamos de un momento de gran densidad, con partes fijas y partes proporcionales, a un lugar de baja densidad, a dúo. En este tipo de secciones puede medirse la eficacia del sistema, ya que los intérpretes conociendo el límite de la caja, el punto de llegada y la nueva salida logran alcanzar el resultado que se busca.]

Esta manera de leer yendo hacia adelante y hacia atrás genera una gran resistencia en el instrumentista. El hecho de sostenerla radica en la idea del funcionamiento de la memoria, fenómeno que hemos pensado desde el desorden temporal en Bergallo- Roland (2004) y Nolan (2008).

[en Hú! El material se trabaja en un permanente circuito de loops. Esto podría ser lo opuesto a un mundo de informaciones caóticas, dado el alto grado de “redundancia” del material (Arana Rodriguez, 2009). No obstante, es en el efecto perceptivo propio de la pérdida de la conciencia temporal donde este trabajo opera, considerando que la confusión temporal es una manera de desorden o de universo de posibilidades en sí mismo, y que esta lógica nos expone de una manera particular al fenómeno interpretativo]

The image shows a complex musical score with multiple staves. It includes time signatures of 3/4 and 2/4. The score is marked with various dynamics such as *ff*, *mp*, *f*, and *p*. There are also numerical multipliers like *x3* and *x2*. A box labeled 'Q' is present at the top. The notation includes triplets, slurs, and other musical symbols.

Otro experimento notacional que llevamos a cabo es la herramienta que diseñamos para la bailarina cantante. Allí, en lugar de loops se trabajó con “memos”, pequeñas cajas con giros melódicos que se aprenden de memoria y que se traen a colación a través de un símbolo más el número. Sumado a esto se usaron los números de Luis Toro³ como herramienta de cuenta. De hecho la idea de anotar esto así a alguien que no lee fluidamente el sistema tradicional viene de este método, en mixtura con el ejercicio de la memoria de acciones que se ejercita en artes escénicas.

The image shows a musical exercise for a vocal performer. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 2/4 time signature. It contains the lyrics 'taia ta ta ta ta ta ta' with numbered boxes (1, 2, 3) highlighting specific melodic motifs. The bottom staff has a bass clef and contains the lyrics 'pa tia ta ta ta ta ta ta ta ta' with numbered boxes (1, 2, 3, 5) highlighting specific melodic motifs. The exercise is marked with *mf*.

Finalmente, dado que trabajamos con este concepto de estructuras que se llenan, señalamos que hemos hechado mano a un principio del diseño (a modo de Factor de seguridad), que “consiste en utilizar más elementos de los que se consideran necesarios para compensar los efectos de variables desconocidas y evitar fallos en el sistema” (Butler-Lidwell-Holden, 2003). Un error

³ Disponible en: <http://losnumerosquecantan.wordpress.com/>

posible de sistema sería, por ejemplo, que los instrumentistas lean más rápido de lo que deben y no lleguen a cubrir el espacio de tiempo que deben. Se perdería densidad y esto generaría un fallo en la obra. De ahí la indicación explícita de quedar en un material bisagra (barra de repetición + continuidad antes de la caja general) que hemos usado para Ariadne 2.0, por ejemplo.

The image shows a musical score for Ariadne 2.0. It features four staves: a piano staff, a guitar staff, a bass staff, and a grand staff. The guitar staff has a 5-second duration marked '5 seg' and includes a 1/8 note with an 'x' mark. The piano part has a 6-measure section labeled 'Lata', 'Moneda', and 'Papel'. The bass part has a 3-measure section labeled 'Redo a/bord. aro' and a 3-measure section labeled 'Cinta scotch'.

6.2- Estructuras temporales en Caos

[La obra “Orgías del Té, danza de lo imperfecto⁴”, realizada en un trabajo compositivo colectivo de música y danza, dirigido por Ariana Andreoli. Allí mi rol compositivo más fuerte fue diseñar la estructura a donde habitaban 5 músicos trabajando desde la improvisación – composición. La estructura permitía ser habitada por piezas compuestas, así como también por improvisaciones, ya fueran pautadas, ya libres. Nuevamente la estructura era dada fuertemente por la danza, sin embargo las señas internas del ensamble y la asunción de ciertos movimientos de la danza como disparadores construían niveles de estructuración muy fuertes, sin bloquear este estado de múltiple construcción de materiales dentro.]

El resultado fue muy positivo y allí se sembró un germen compositivo que recogeríamos con estas búsquedas. Asimismo, se presentaron preguntas respecto de la temporalidad que encuentran una respuesta en el próximo apartado. En ese momento se resolvieron con entrenamiento. Desde estas herramientas podrían dinamizarse el trabajo.

La notación nos lleva a pensar la temporalidad en dos sentidos: por un lado, pone de manifiesto un vínculo entre las temporalidades griegas que estudiamos en la sorpresa kairós. En ese

⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=efDn9GQ2Xko>

pensarse vemos que existen nociones de múltiples temporalidades en el mismo fenómeno. Una de lo micro, donde pueden coexistir Kronos y Kairos⁵. Una de lo macro, donde reina Kronos. Visto desde las redes y la memoria, vemos el mismo fenómeno de un tiempo de un tipo en lo micro, sometido a lo lineal.

Desde un punto vista práctico, la última experimentación realizada en esta investigación tiene que ver con asignar marcas cronométricas a los claros espacios de corte de la notación. Esta acción señala una simple, pero importantísima diferencia. Con el cronómetro podemos controlar tiempos de procesos que pueden echarse a perder si fallan, y podemos transformar los estímulos de la partitura en acciones precisas en relación al tiempo lineal y al procedimiento formal. La estructura temporal, de este modo, no padece los riesgos que podría correr en una performance donde las decisiones temporales quedan más ligadas a la idea de interpretación.

The image displays a musical score for three sections of a piece. The first section, starting at 2:24, features a 'Set Bassura' and 'Piano' part with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The second section, starting at 3:53, includes 'Latas' and 'Piano' parts. The third section, starting at 4:48*, features 'Set Bassura', 'Bongó', 'Conga', and 'Pno. P.' parts. The score is annotated with various dynamics (e.g., *mp*, *ff*, *f*, *p*, *ppp*) and performance instructions such as 'Golpear tomando el tarro', 'Anicia set bassura', and 'timbre dal piano: pagel bolso Astrog'. A small note at the bottom of the first section reads 'Sumar color y resonancias de platos a los sets de perc 2 y Pno'.

[En Ariadne 2.0 se llevó esta idea de estructura basada en el tiempo al extremo. La estructura real está controlada por un cronómetro. Así se sincroniza, mientras los músicos trabajan con estructuras que son gráficas, son espacio. La obra así explora el fuerte impacto que tienen las duraciones medidas en la percepción, a la vez que realiza un experimento con las maneras de sincronizar, uno de los objetivos de este trabajo]

En este caso ocurre además un fenómeno: La estructura temporal, nutrida por Fibonacci, se postula como orden lógico. Uno de los procedimientos de la obra será romper esta lógica, para postular un manejo temporal de otro orden.

⁵ Ver Capítulo 3. Sorpresa Kairos.

A manera de conclusión parcial, podemos ver cómo en los apartados anteriores se observa la manera en que las decisiones en el tiempo afectan la percepción de las tensiones, y las implicancias estéticas de las piezas sonoras. Al mismo tiempo, hemos visto que dentro de los tratamientos se encuentran infinitos puntos entre el determinismo y el azar. En esta segunda parte hemos trabajado sobre la realización y sus pormenores, hasta llegar al código de comunicación de las ideas al intérprete, lugar problemático para la concreción estética de los planteos que integran este trabajo final.

Consideramos que el tema es muy rico y revelador, ya que nos ha conducido a tratar, de una manera integrada, los diferentes aspectos que atañen a la composición y a la realización en música. Pasaremos ahora a analizar, desde un enfoque técnico, las piezas que forman parte de esta poética desarrollada.

Tercera Parte

Análisis de Obras.

Consideraciones generales.

Lo primero que se nos aparece frente a la idea de analizar estas composiciones es la pregunta ¿para qué?. Este cuestionamiento es simple, pero muy interesante, ya que nos pone en relieve aquello que nosotros queremos decir de las obras y en función de qué. La respuesta es múltiple. En primer lugar, necesitamos hablar de génesis y construcción para cada caso, y de la coherencia del planteo para con las ideas teóricas que propone. En segundo lugar, estos análisis funcionan como un corpus de aplicación de conceptos a obras sonoras. Por último, la búsqueda a través de los parámetros resulta ideal para repensar cómo están usadas las sutilezas en función de lo que se presenta.

La propuesta, por lo tanto, consiste en observar cómo han funcionado los planteos conceptuales, estéticos y técnicos para cada obra en particular. De este modo, usaremos las herramientas de análisis visualizadas desde el caos, desde la observación del total paramétrico. El objetivo es desentrañar el funcionamiento íntimo de cada pieza y desnudar el resultado de la exploración en relación con las ambiciones del trabajo.

Nos valdremos del análisis paramétrico. Con esta herramienta pretendemos abarcar el panorama completo y sus detalles, y a su vez, llegar a una buena cantidad de relevamientos de datos para que haya un buen terreno para hablar de las obras. Esperamos que esta sección del trabajo sirva para disipar posibles dudas sobre los conceptos que hemos tratado y permita ahondar en la comprensión de estas creaciones.

A continuación mencionaremos algunos aspectos del discurso que se han tratado para todas las obras por igual. Debemos decir que los orgánicos de este trabajo final fueron elegidos jugando entre los límites del reglamento y los intereses del compositor. En esta decisión, se pensó en combinar de diferentes maneras todos aquellos items que el reglamento propone, en orgánicos más grandes y en formatos que resultaron ricos al concepto.

La idea de riqueza refiere a un interés compositivo en torno del binomio homogeneidad – heterogeneidad. En unos casos, el grupo de instrumentos está consagrado, y responde de una manera estándar; en otros, el grupo es heterogéneo y tiene combinaciones raras de timbres. En todos los casos se juega entre estos dos polos, de modo que puede una orquesta, o un grupo homogéneo dentro de ella, sonar heterogénea, como también un grupo diverso sonar homogéneo.

La concepción de estas músicas se ha realizado en constante ir y venir entre el nivel macro,

que tiene una cantidad de información considerable y que responde a diferentes motivaciones dentro de ciertos prototipos que desentrañaremos, y el nivel micro, que se construye desde la línea que cada instrumentista debe ejecutar y, por lo tanto, resulta de un interés particular en el todo que implica la textura general. Ambos niveles se conciben en simultáneo, es decir, si la resultante global es un conjunto ppp con salientes en sfz, las líneas estarán determinadas por esta idea, pero se construirán desde su propia búsqueda de interés. Lo mismo puede aplicarse a las articulaciones o al ritmo en general, por ejemplo.

En consecuencia, en un principio, el tratamiento de los parámetros se ha pensado en estos dos niveles. Luego podemos hablar de otros que ocurren desde la vectorización del material. Tal es el caso de Bloom, por ejemplo, que analizaremos a continuación.

1-Bloom

Bloom nace de la idea de hacer una música caótica, partiendo del inicio de todas las cosas (sea desde el mito de la creación o desde el big bang); un relato que se presenta desde la misma definición del concepto de caos. Esta idea originaria es en sí misma abierta y de procedimiento simple: Se trata de partir desde el desorden para ir hacia el orden.

Desde esta idea simple buscamos la manera de llegar al orden no sólo como el fin de un proceso. Pretendemos que, una vez arribado el modelo de orden que hemos diseñado (que es totalmente relativo), el discurso se mantenga impredecible y con contenidos. Para ello diseñamos toda una estructura donde los conceptos de vectores y nodos (V.I.S.- P.E.C.S¹.) y la idea de grietas (Xaos²) sucesivas generan el sentido de los procesos macrodiscursivos.

Concepto - Tratamientos - Lectura estéticas

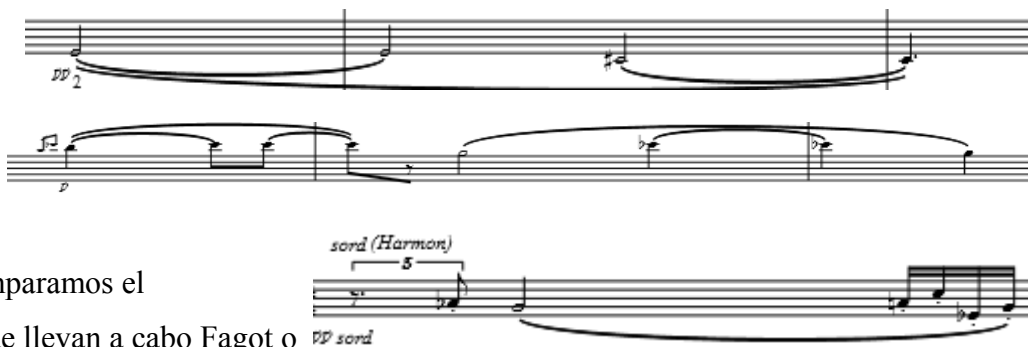
El caos como sostenimiento de un propio lugar en el conjunto: con este enunciado hemos pensado la mecánica de la obra. Así, debemos decir que entre la técnica y la poética ha mediado un ideario nutrido por Gabrielle Roth (1989), bailarina que trabaja desde los estados de la materia. Ella clasifica, desde allí, 5 ritmos: fluido, staccatto, caos, lírico y quietud dinámica. Este pensamiento ha nutrido las líneas individuales, las que conviven en un desorden prototipo 2. Cada elemento responde a uno de estos estados o a combinaciones de los mismos y la música que el intérprete debe habitar más allá de la manera de tocar de los otros intérpretes, que tienen otros caracteres. De esta manera se busca que el prototipo y el discurso todo se sostenga desde materiales presentes, vívidos, para dar una vibración intensa al prototipo planeado por superposición. Debemos esta manera de

1 Ver Capítulo 2, cita 4. Base teórica disponible en http://josehalac.com.ar/writings/pens_sinc.pdf

2 Ver Capítulo 3.

pensar las partes en el todo a Ariana Andreoli³, cuya forma de trabajo compositivo en la danza, mixturada con las ideas propias de esta composición, han hecho el sentido concreto que hemos expuesto.

Algunos ejemplos de este tratamiento pueden analizarse desde el



comienzo. Así, comparamos el

comportamiento que llevan a cabo Fagot o Clarinete, que es de tipo “quietud”; el de los trombones y trompetas, que se comportan en un “staccatto-quietud”; el de las flautas, que presenta una diversidad en sí misma “caótica”; el de las cuerdas que se manifiesta de a ratos “lírico”, de a ratos “staccatto”, de a ratos “caótico”. Este simple corte en la textura nos muestra una manera de pensar los materiales en el conjunto. La coexistencia está nutrida desde este pensamiento interno, y los parámetros del discurso se organizan en función del mismo.



Yendo a las categorías estéticas que proponemos, dentro de esta lógica de funcionamiento, hemos dicho que se busca la manera de arribar a un orden sin perder el interés y la fuerza de los materiales. Para ello hemos trabajado con la idea de vectorizar las partes del conjunto y de generar sorpresas a la manera de Xaos Kairós, revelaciones del material que nos hacen ver el todo y sus partes desde el hito⁴. Así, en n°3 por ejemplo, el material revela por primera vez una organización en tres macro P.E.C.S. y este hecho es un punto de llegada a nuestra idea de orden para la pieza, a la vez que una revelación del material que se usa desde el inicio.



3 Ver cita 1, Capítulo 3.

4 Con hito nos referimos a evento o “hit point”, palabra que se usa para designar un punto clave en procesos de acciones puestas en cadena. Aquí la cadena nos lleva al evento que designamos como sorpresa Kairós. Desde ahí vemos toda la obra retrospectivamente.

Podemos considerar otro hito de este tipo la revelación del mega P.E.C. de nº 10. Allí la orquesta toda se alinea para construir un sólo material. Estamos en el opuesto del inicio. La orquesta ha partido de una superposición de numerosos pecs para luego revelar 3 configuraciones y finalmente llegar a 1 configuración global.

This image shows a page of a musical score, specifically measures 10 and 11. It features multiple staves for different instruments, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), and brass (Trumpets, Trombones, Tuba/Euphonium). The notation is dense, with many notes and rests, indicating a complex orchestral texture.

Asimismo, hacia el final y desde nuestro imaginario compositivo, podemos decir que a partir de nº 11, se construye la última sorpresa de la obra. El tutti caótico vuelve a invadir, la obra parece explotar y de un momento a otro tenemos un silencio, o lo que en tamaño orgánico representa el símbolo del silencio. Esto se constituye en momento kayrótico, ya que algo que no le pertenece

ocurre y se genera un momento donde los materiales son contrastados por la nada. La obra da un lugar para ser pensada y esta grieta implica una gran diversidad de posibilidades frente a ella.

This image shows a page of a musical score, specifically measures 11 and 12. It features multiple staves for different instruments, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense, with many notes and rests, indicating a complex orchestral texture. There are some markings like '110' and '111' on the staves.

Cabe aclarar que el silencio no llega a ser tal; un clarinete tocando dal niente y la resonancia del piano funcionan como conexión. El silencio es un símbolo del silencio, es decir, frente a la situación que implica la resonancia orquestal (necesitamos tiempo para escuchar silencio en la sala) se ha tomado la postura de que el mismo fuera una resonancia que se une con una nueva sección que brota desde allí. A partir de entonces se construye una coda con un material diferente de lo trabajado en el resto de la obra. Pensando desde el concepto, se ha generado un mundo de posibilidades nuevo, nacido de la grieta.

El engranaje técnico:

La obra creció en un proceso de aplicación de los conceptos cosechados de las ideas de redes, con sus vectores y nodos, V.I.S. y P.E.C.S. en la terminología de José Halac. Respecto de la exposición "Notas iniciales al pensamiento sincrético"⁵, hemos pensado en el siguiente concepto: Un conjunto de P.E.C.S. pueden aglomerarse en un macro P.E.C. Un P.E.C. puede ser un conjunto de micro P.E.C.S. vectorizados. Esto puede llevarse aún más al extremo: Un conjunto de macro P.E.C.S. puede englobarse en un mega P.E.C. Del mismo modo, un micro P.E.C.S. puede ser un conjunto de mini P.E.C.S. Sobre la noción se trabaja en esta obra. La escala, pasada en limpio sería la siguiente:

nano P.E.C.S. - mini P.E.C.S. – micro P.E.C.S. - P.E.C.S. – macro P.E.C.S. – mega P.E.C.S.

En el inicio de la obra se trabaja desde el prototipo 2. Allí el caos se da por superposición de capas que se usan de modo abigarrado primero, todo en el mismo registro. Luego ocurre la explosión, y allí la textura se abre en frecuencias y dinámica. Esto supone un paso más en la construcción del discurso: los materiales, si bien son muchos y difíciles de asir, se comienzan a aclarar. El paso siguiente consiste en operar entrelazando los que, a simple vista, son una masa desordenada. Los materiales se conectan así y se afianzan en tres macro P.E.C.S., complejos de material donde intervienen P.E.C.S. que se conectan para trabajar como una unidad más grande.

Estos macro pecs rigen el discurso en adelante. La obra se piensa así a tres partes (si bien estas partes se vectorizarán de diversos modos, y esto afecta decididamente a la impredecibilidad del discurso). En un principio, la organización del material gira en torno de las familias instrumentales: un macro



P.E.C. se aglomera en las maderas, otro en los metales y un tercero en las cuerdas. El próximo paso se construye mediante nuevas maneras de vectorizar los P.E.C.S. Los materiales de cada macro P.E.C. comienzan a relacionarse cruzadamente en un discurso de entropía constante, de impredecibilidad permanente.

Una nueva sección se genera desde el n°9, tras un corte en el discurso, y se trabaja como una mirada desde otro lugar hacia los mismos materiales. A partir de aquí se construye un nuevo nivel, donde toda la orquesta realiza un sólo P.E.C., un mega P.E.C. que pone a la orquesta toda en el rol de alimentar una sola información, hacia el n°10.

⁵ http://josehalac.com.ar/writings/pens_sinc.pdf

Desde esta instancia se vuelve al prototipo 2, para luego dar con la grieta que hemos descrito anteriormente. La Coda puede pensarse como otro mega P.E.C. donde el material liso y sostenido se elabora desde toda la orquesta. Este material, a su vez, se trabaja contra materiales de puntos. Ambos se relacionan en una nueva vectorización.

Estructura

Bloom puede pensarse en varias partes, las que coinciden con varios de los procesos de vectorización de material de los que hablamos anteriormente. La obra comienza con una Introducción que se realiza en dos partes: Una primera (desde el inicio hasta N°1 inclusive), con todo el material organizado en un prototipo 2, pero cerrado en la zona central del registro; la segunda conserva el prototipo, pero se ensancha en el registro (N°2).

Luego de esta introducción, sin cortes, se genera la vectorización de los 3 macro P.E.C.S. (N°3) que significan el comienzo de la exposición de los materiales en su formato más claro. Frente al “desorden” propio del prototipo 2, este orden de vectorizaciones atrae la percepción. Toda esta sección procede hasta el n° 9 y puede dividirse en partes, separadas por las diferentes situaciones que se generan a partir de vectorizaciones. La primera se puede dividir en algunas subsecciones. Por empezar tenemos un proceso entre n°3 y n°5 inclusive, que puede verse internamente como un a (n°3)– b (n°4) – a (n°5), con un crecimiento hacia el final que va hasta poco antes del solo acompañado de piano. Ahí hay un impás desde el que empieza a crecer todo de nuevo. Este se manifiesta desde n°6 y se emplaza hasta el n°8.

La tercera macrosección se trata de una textura de loops que se presentan desde todas las líneas. Esta disgregación de la información constituye toda la primera parte de esta sección (n°9). La segunda parte responde a lo que hemos designado como mega pec (n°10). La última responde al nuevo ataque del tutti (n°11), dentro del prototipo 2, que conduce a la grieta.

La macrosección final es una gran coda, donde se trabaja nuevamente con la idea de mega pec, ahora basada en las notas largas que se vectorizan contra puntos. De esta manera se busca un final que rompa con los tratamientos que hemos visto anteriormente y con niveles de entropía altos.

Melodía - Armonía – Alturas - Intervalos

Las alturas en Bloom responden a lógicas diversas, con miras a la construcción de los macro P.E.C.S. Los mismos se han construido de antemano y desde esta mirada se han definido las líneas individuales para cada instrumento. Se ha partido de materiales muy concretos, pero se han dejado los mismos como puntos de llegada. El lugar de partida ha sido el desorden de estas partes y el proceso se basa en la construcción del orden. Analizaremos así las alturas para cada macro pec en n°3 y la manera en que estas se relacionan para convivir en el tutti.

El macro pec que ubicamos en los vientos madera trabaja como un loop colectivo. En ese material Flautin usa Sib, Fl. Re#-Mi-Sol-Re nat, Oboe Do# y Re nat, Clarinete Do y Si nat, y Fagot Mib-Si y La. Son nueve notas que se trabajan como una pantonalidad. Cada línea presenta una organización modal, propia de lo repetitivo, pero el macro nos da un nivel de disonancia considerable, propio de los choques del material cromático.

En los bronces trabajamos con otro macro pec. Se trata en este caso de un giro veloz en la trompeta seguido de un ataque sincrónico de toda la sección. Sobre el acorde tenido, algunos bronce tocan puntos. Las notas que se utilizan tienen que ver con poner de relieve los intervalos de 4tas o quintas, mezclados con segundas, en acordes abiertos. En compás 19 vemos, por ejemplo, un Fa# mayor con la 3ra en el bajo y agregado del sol nat. La trompeta luego agrega Solb-Re y Sib, el resto de la sección toca Si nat como puntos. La configuración es, nuevamente pantonal.

The image shows a musical score for brass instruments, likely trumpets and trombones, across several staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The score illustrates a complex, multi-layered texture characteristic of the 'macro pec' concept discussed in the text.

Las cuerdas y el piano por último, trabajan con un material de tipo arpeggio – escala quebrada descendente. Las doce notas se usan en este pasaje, pero de nuevo como pantonalidad. El giro se vincula a diferentes centros, según el tramo de la construcción que elijamos, pero a su vez maneja un nivel de disonancia alto.

Analizado esto, podemos ver cómo el material trabaja en su globalidad en torno de los doce sonidos, pero los organiza de manera tal que coexisten diferentes modalidades dentro de un tutti que suena pantonal.

Por otro lado, es necesario mencionar que más allá del criterio de notas elegido, se ha pensado mucho en las bandas de frecuencias del discurso sonoro como disparador para operar sobre los materiales. Con esto queremos destacar que el material se organiza primero por saturación de la banda de medios. La clarificación tiene que ver con ocupar todo el rango de sonidos que la orquesta puede dar y desde allí la obra transcurre. Las transmutaciones de elementos que pertenecen a un rango de frecuencias y luego se migran a otros son una herramienta compositiva fundamental. Ejemplos de esto pueden verse en el apartado siguiente, el que refiere al ritmo en esta pieza.

El ritmo:

El ritmo responde a las mismas intenciones: La construcción y la distinción en la convivencia de los P.E.C.S. Se han diseñado rítmicas estáticas, rítmicas fluctuantes y materiales muy direccionantes. Todos estos conviven en la textura, pero de acuerdo con el lugar que ocupan

en ella tienen mayor o menor incidencia discursiva. Pasaremos a estudiar cada uno de los macro P.E.C.S. por separado.

Siguiendo a Meyer⁶, el primer P.E.C. que trabajamos (nº3) en las maderas, se han usado dos tipos de pies métricos: El troqueo y el anfibraco. El material de bronce es un gran afibraco (el giro de trompeta es corto, los bronce generales largo, y los puntos hacen de cola -corto-). El material de las cuerdas es una gran yambo que funciona a partir de la caída del piano, la que hace de corto, y reposa en el Do# grave.

Nótese en este macro P.E.C. de las cuerdas la virtud del material rítmico irregular. Es muy interesante el manejo, ya que poner el mismo en registros agudos no representa gran cosa. Trabajar en los graves, por el contrario, implica prácticamente un cambio de tempo. Así, cuando este material se mueve en la superficie nada pasa, mas cuando el mismo se hunde en el fondo genera una revolución en el discurso. Este ha sido un gran hallazgo de la pieza, ya que la misma presenta variados tempos a la percepción, siempre a través de este recurso.

Textura

El pensamiento textural es heterogéneo en general. La obra tiene subtexturas (macro P.E.C.S.) bien definidas que conviven con otras. Esto supone una textura donde coexisten diferentes tipos texturales. Sobre esto descansa en gran medida el principio de tensión discursiva basado en la impredecibilidad. La cantidad de información cambiante genera en el discurso una gran cantidad de fluctuación de difícil predicción y esto es considerado como un valor para el trabajo.

Aún así hemos usado el prototipo 2 diseñado en este trabajo final. El mismo trabaja como un tratamiento. Significa una manera textural, un contrapunto complejo, construido con 12 partes. Al comienzo los materiales están mezclados en el prototipo, como en un contrapunto libre, en Stasis, fenómeno que implica un macro más lento habitado por movimientos rítmicos que dan vida internamente. Cuando los macro P.E.C.S. se definen, hablamos de un contrapunto de texturas. Texturas diferentes son las partes de un contrapunto, en una misma textura.

Es interesante hablar aquí de cómo se re – vectorizan los macro P.E.C.S., después del nº 4. A través de estrategias rítmicas recombinatorias, el material toma diferentes versiones de sí mismo. Lo que fuera anacrusa de un anfibraco se vuelve cola del mismo, o se transforma en impulso de un yambo. Esto recombina nuestros macro P.E.C.S., hecho que se conjuga con dispersiones de elementos que antes trabajaran en bloque. Un ejemplo de este principio reside en el tratamiento de los valores irregulares en el grave. En el macro P.E.C. de cuerdas esto era una consecuencia de un proceso (si bien en la introducción se daba sin tener relación con nada -pno. Nº 1, por ej-). A partir

6 Cooper-Meyer: (2000). *Estructura rítmica de la música*. Idea books.

de n° 4 este material se da autónomamente.

En un sentido amplio la dispersión es desorden, la condensación es orden. Ambos conceptos trabajan juntos en el sostenimiento de los valores de entropía. El material coagula como si hubiera atractores⁷ en el discurso, para luego dispersar y vaporizar el material. El proceso es permanente y pueden darse las partes del mismo en lo sucesivo, así como en lo simultáneo.

Dinámicas y articulaciones:

En este contexto de tantas capas, estos parámetros son muy importantes para lograr claridad en el conjunto. Se han usado diferentes articulaciones en lo individual, así como dinámicas, siguiendo la idea de los estados de la materia de Gabrielle Roth. Esta forma de usar las dinámicas distingue y alía cosas entre sí. Cuando los P.E.C.S. se definen, ahí vemos cómo estaban funcionando subyacentemente los parámetros.

La dinámica ha servido para el pensamiento macro, pero también ha sido fundamental dentro de secciones muy densas. Allí la percepción sola se queda con elementos y relaciones. No obstante hemos marcado algunas cosas con la dinámica y la articulación, para que resulten claras al oído.

Timbre

El trabajo con el timbre ha sido uno de los fuertes en la separación de materiales dentro de las texturas densas. En este sentido, se ha decidido tratar los macro P.E.C.S. por familias, para después transgredir tal orden y generar nuevas vectorizaciones.

Respecto del pensamiento timbre ordinario/ruido, se ha pensado en el ruido como una categoría que convive con el material sonoro de color normal. El sucio/ruido/distorsión es una presencia que se trabaja e introduce paulatinamente. Así, se deja intuir y poco a poco va sembrándose en una textura que no lo deja protagonizar procesos. Hacia el n°10 se coagula en un mega P.E.C. que actualiza el trabajo con este parámetro a un momento donde se desarrolla este aspecto.

Temporalidad:

Por último, pensamos en un modelo de temporalidad que manipula al oyente desde este manejo de orden -desorden del que hablamos. Manipulaciones del tempo encubiertas, cambios de densidad cronométricas, reorganizaciones y dispersiones del material dan cuenta de operaciones que buscan una música de acción y manipulación de tipo dramático. En este esquema, consideramos válido incluir tipos estáticos y movimientos relacionados con la Stasis, en lo sucesivo y de manera superpuesta. Esto da gran riqueza al tipo de discurso que desarrollamos. Es interesante observar que

⁷ Ver Capítulo 1.

el principio de Stasis es omnipresente y que la mayoría de las veces se logra la propulsión a través de motores que se implantan en el discurso, que lo hacen moverse inexorablemente, como ocurre con los valores irregulares en el grave, o los tutti homorrítmicos.

2-Esta Ciudad

Esta ciudad nace de una idea simple concebida en lo transdisciplinario: un material que se comporta de una determinada forma en el aspecto escénico y que, de un momento a otro, se desprende hacia un lugar que no se supone, por estar este fuera de la práctica tradicional de la música. En concreto, hablamos de una mezzosoprano que canta con un ensamble y que, súbitamente, se comienza a mover por el escenario como una bailarina. La obra termina por resultar para ensamble y mezzosoprano, pero a la vez para ensamble y danza. Así, se desarrolla en el entre de las disciplinas, y no termina de pertenecer ni a una, ni a la otra.

La estructura:

Comenzaremos hablando de la estructura, para que el lector pueda anclar las ideas que aquí se exponen con puntos de referencia claros. En lo macroformal, podemos hablar de 4 secciones, divididas a su vez en subsecciones:

- Una primera (desde el inicio hasta n°1), que funciona en torno de la idea de desconexión de sentidos. En el comienzo, nada tiene que ver con nada. Uno puede hacer sentido con cosas, pero la obra se esfuerza en despistarnos. Frente a esta desconexión de elementos, enfatizada desde los timbres contrastantes organizados en familias, una de las construcciones (c.11 a 14 y c.42 a 48) implica una convergencia. Se trata de la textura construida por adición de notas largas que atacan a diferentes tiempos. Allí los timbres se mezclan y el tutti trabaja en conjunto. Durante toda la primera parte este segmento es el único espacio que presenta una relación de continuidad en el tiempo. El resto son cosas disímiles y contrastantes en diferentes grados. Por ello funciona como estructura. En el caso de la tercera aparición (si consideramos la intervención de mezzo sola de c.31 cómo referente al mismo constructo) resulta un vector de dirección, si consideramos que se trata de algo que reconocemos y dado el proceso armónico que se diseña.
- Una segunda (n°1 a n°3 inclusive), donde se trabaja con dos puntos fijos, soprano y piano, y la desconexión toma forma en torno al ritmo. En la parte central del registro del orgánico la mezzo emerge de esta textura que funciona como vector. El resto del ensamble sigue trabajando desde la desconexión, pero ahora vectorizada por el sentido rítmico. Esto conecta, esto enfatiza los sentidos del material, al ponerlo en relaciones de continuidad con los otros. Esta parte tiene tres subsecciones, que va en un índice creciente de intensidad, densidad cronométrica y velocidad metronómica.
- La tercera parte (n°5 a n°21 inclusive) tiene que ver con la homogeneización del tutti, tras el puente que comienza en n°4. Los materiales empiezan a trabajar orgánicamente, como un

gran contrapunto. Esto supone una homogeneidad que no se abandonará en lo sucesivo. La obra ha avanzado hacia la conexión de las cosas y la amalgama de tratamiento. Esto funciona como una flecha que va hacia adelante, que avanza hacia el final de la obra. Esta tercera parte es rica en subsecciones. Podemos dividirla en varias etapas, una primera (D -nº5 a nº9, D´ -Nº10 a nº12 y D´´-nº13 a 14) que va a hasta la toma del mando de soprano. Una segunda, donde se trabaja con el prototipo 2 (E -nº15 a nº18), y una última donde se filtra y quedan los agudos para generar el momento previo a la explosión (E´ -nº19 a nº21).

- La última parte (nº22 hasta el final) es un tutti fortísimo y homofónico que se interviene rítmicamente. Presenta tres subsecciones. Una primera que expone y desarma (F nº22 a nº24). Una segunda que funciona como coral lento que detiene todo (nº25 a nº28). La última puede considerarse una coda (nº29 hasta el final). Allí todo precipita hacia el solo final de danza.

De este modo vemos cómo la obra trabaja con una dramaturgia transdisciplinaria. Al mismo tiempo, se busca que la música pueda habitarse más allá de esta condición escénica. El resultado es una música con superposición de múltiples “argumentos”, algunos propios del sonido y otros que afectan todo el fenómeno estético. Aún así, debemos destacar que el componente dramático de la escena es muy fuerte y la percepción centrará la atención en esto. Un elemento tan fuerte como la voz llama toda la atención para balbucear primero, ser cuerpo que danza luego y finalmente decir cosas concretas. La obra toda está muy determinada por este elemento que se trabaja evolutivamente, y se integra a una obra que empieza siendo pura, en una lógica cambiante dinámica y fluida.

El engranaje poético:

Desde un punto de vista poético, la obra está embebida de aquel cuento que se cita hacia el final de la tercera parte: “El inmortal”, de Jorge Luis Borges. El cuento posee un fragmento donde el personaje se encuentra en la ciudad de los inmortales. Su descripción es contundente y expresa varios elementos de una arquitectura despojada de su sentido funcional y de lo que se supone como motivo de cualquier construcción:

“Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los

ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo saber ya si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches”.

En la cita podemos observar importantes relaciones entre el trabajo de Borges y nuestra idea de prototipos 1 y 2. La ciudad del escritor presenta una sucesión de cosas sin sentido. La pieza comienza en este lugar: se suceden varios fragmentos muy disímiles, que no hacen sentido en conjunto. La analogía es directa.

Asimismo, el cuento trabaja aquello que nosotros tomamos como Sorpresa Kairós, ya que se guarda para la salida de la ciudad la revelación máxima. El personaje principal se revela allí como inmortal, porque el hombre alimaña que lo espera fuera de la ciudad es el mismo Homero, que ha bebido de la misma agua del río, ahora vuelto una alimaña del desierto. Ahí se nos revelan las causas ocultas de la historia: El protagonista ha caído moribundo en el río de los inmortales y ha convivido con quienes lo antecedieran en el acceso al agua de la vida eterna.

En la pieza hemos construido desde la sorpresa. No se ha trabajado con una sola, sino por el contrario, se han encadenado una serie de sorpresas que puestas en lo sucesivo potencian los efectos de los hitos planeados. Así, la aparición de melodía en el inicio de segunda parte (nº1), la rareza del timbre de woodblock en mezzosoprano (tracto vocal -desde nº2-), la irrupción catástrofe de la percusión desde c. 90, la dilución de procesos relacionados con graves y agudos que se cumplen en lugares inesperados (nº1 a 3, se cumplen en nº4), el cuerpo que se transforma en danza (nº5), la cita del texto de Borges hacia la mitad de la pieza (fin de nº21) y la explosión del final (nº22), son muestras de ello. La obra encadena elementos sorpresivos en un orden de aparición tal que unos hitos no opacan la sorpresa de otros. A este respecto, es un tipo de obra en la que se corre riesgos de sabotaje ante el exceso o el ordenamiento incorrecto de los materiales. El orden que se ha elegido es imprescindible para que se perciban las sorpresas como tales.

Relaciones con la coreografía

Estos seres que Borges describe como repugnantes, pero que son quienes han bebido el agua que los hace inmortales y se han lanzado al abandono o a lo esencial de la vida, han nutrido el imaginario de la coreografía. En la misma, hay un trabajo de metamorfosis que parte desde la postura estándar del cantante contemporáneo en escena hacia el “bicho”. La migración ocurre en escena, en la transformación que la obra realiza entre las disciplinas.

Aún así, debemos decir que este imaginario fue ocurriendo durante el planteo compositivo y en el encuentro con Sabrina Lescano, la cantante bailarina que tomará este rol en el estreno y que está a cargo de la coreografía. De la misma manera esto ocurrió con “Las ciudades invisibles” de Calvino, que puede pensarse en una relación intertextual con el cuento de Borges. El personaje de

“El inmortal”, tras migrar en busca de las aguas que den muerte a los inmortales, es descrito como un anciano que había vivido miles de ciudades y hablaba alternadamente varias lenguas. De algún modo, la migración en “caminata” que hace la bailarina por la escena a partir de “E” puede verse como parte de ese argumento: allí balbucea ciudades, como quien ha olvidado o recuerda todo junto. A la vez, este personaje es un peatón más en cualquier gran ciudad contemporánea.

Estas historias han nutrido y afianzado un ideario poético que es correlato de un pensamiento técnico. Expandiremos la operación.

Lecturas estéticas y comportamiento escénico

Estudiaremos aquí la manera en que la aparición de los eventos incide estéticamente en el discurso. Ya hemos hablado del rol de quien canta y se convierte en bailarina. Desde n°1, este cuerpo significa una primera acción pro avance de la sección de percusión, la que a su vez conlleva la catástrofe. Si observamos esta aparición desde el total paramétrico (c°90), podemos decir que no estaba contemplada en el discurso esta desmedida acción fff. La percusión sorprende y quiebra el discurso, desde lo tímbrico principalmente, pero también porque todo el discurso parece ir hacia otra parte y de repente se choca contra este desenlace. Desde un punto de vista conceptual, mezzosoprano ha despertado la percusión (desde n°2). A partir de allí, ese cuerpo se revela y comienza a habitar la obra desde otro lugar. Esta manera de comportarse conduce a una próxima eventualidad. Hacia el n°12, mezzosoprano obedece-desobedece la dirección. El comportamiento transgrede el código lógico de la escena.

Cuando hablamos de código lógico de escena nos referimos a una construcción que hemos realizado, basados en aquella tradición académica que postula la escena como un espacio solemne, donde se espera que un ensamble se comporte como un conjunto de cuerpos al servicio de la música y no de la danza. En este ámbito, no está previsto que nadie pase por sobre el director, ni mucho menos que destruya el orden diseñado para un funcionamiento estrictamente musical, fenómeno que de hecho ocurre en otros ámbitos donde la música está más en función del entretenimiento que de la inteligibilidad de un concepto estético-poético. Esta propuesta ubica la obra en un lugar del mapa de creaciones contemporáneas donde lo escénico cobra relevancia junto con la música y no queda en un plano de menor importancia respecto de la misma. Debemos decir, en relación a este mundo, que nuestra propuesta permite pensar al elemento escénico como un plano dentro de la composición, el que puede interpretarse desde la entropía, la sorpresa, la lógica y el total paramétrico.

Desde este punto de vista y en este mundo que hemos creado, este cuerpo es un dispositivo “fuera de control”, en medio de una estructura ordenada. El cuerpo desafía el sistema de reglas. Un cuerpo que cumple un rol, de repente se sale y transforma la manera en que la obra se percibe. Asociamos el fenómeno estético decisivo de la pieza a la idea de Sorpresa como Catástrofe, ya que

la obra sufre un golpe que es causa y efecto al mismo tiempo, que no se puede entender en términos de causalidad tradicional. A partir de esa idea construimos el contexto y fuimos diseñando diferentes situaciones buscando que este evento clave de la obra se luzca como tal. Diseñamos así un caos por sucesión para el inicio, y a través de los vectores y nodos fuimos construyendo relaciones entre estas cosas inconexas que estaban en la situación inicial. Este construir conllevó una nueva situación que la percusión destruye, de la misma manera, como un evento catástrofe.

De este modo diseñamos la sucesión de “hit points” que nutren la obra de una estructura formal formulada desde la idea de sorpresa, impredecibilidad y con un constante uso de elementos surgidos de la idea de Caos.

El engranaje técnico:

Hemos hablado del prototipo 1. La obra comienza con una serie en la que no podemos encontrar principio de ordenamiento. Las partes están sueltas y contrastan entre sí. Nada hace sentido. Sembrado esto, ponemos a funcionar la idea de los nodos y las redes. Si cada uno de estos funciona como un nodo de información, ponerlos en proximidad rítmica generará constelaciones de estos nodos. Se los conectará desde el ritmo. Esta es la operación que se realiza. Mientras el material se maneja y se piensa en una estructura que se ha diseñado para contener el desorden (que veremos en el próximo ítem) ocurre paulatinamente esta coagulación que sostiene la acción de toda la primera parte.

La idea de los atractores es tomada aquí por analogía con el principio de coagulaciones que ocurre con los materiales divergentes que la obra postula. En una primera instancia es posible por el manejo rítmico, pero luego el principio ocurre en diferentes momentos de la obra desde diferentes parámetros. El funcionamiento de estos atractores reponde a la polarización

los bloques, por familia instrumental. Aún así, por dentro oscilan. En las primera y segunda partes los materiales son homogéneos. Se mueven dentro de familias tímbricas. Esto conlleva una cierta homogeneidad, pero por dentro presentan heterogeneidades (inarmónico-ruido) que unen potencialmente el material de las diversas familias entre sí. El discurso funciona como una suerte de música tónica con puntos de ruido.

Hacia la tercera parte los materiales se presentan en condición homogénea y tónica. A diferencia con la primera y segunda parte, el ruido y lo inarmónico se dan de manera sincrónica y colectiva, y resultan como una banda. A la banda tónica se le irrumpe una banda de ruido. Son ahora dos homogeneidades que se oponen, que friccionan. La cuarta parte de la obra trabaja con un tutti homorrítmico que se interviene. El resultado mezcla homogeneidades y heterogeneidades, pero allí el timbre opera globalmente. El ruido se categoriza y se usa como mancha, en una textura que es homogénea en sí misma. En un sentido amplio es una nueva versión de lo acontecido en la primera parte.

Es muy importante destacar aquí que la idea de sorpresa catástrofe que ocurre en la explosión de percusión es fuertemente atribuible a este parámetro. La percusión no cumple rol alguno hasta este momento, en el que entra a partir de un morphing y desde allí se devora todo. Es decisiva la omisión previa, para lograr un efecto contundente.

La red de materiales

Pensando en el tratamiento y los materiales, podemos ver cómo, a partir de lo expuesto en esta introducción inconexa, se recuperan los materiales para toda la pieza. El material que se presenta entre compases 8 y 10 es muy interesante, ya que invade la textura desde el tratamiento

que propone, hacia la tercera parte. En la cuarta se consagra. Materiales relacionados con el ruido, asimismo, proponen un cambio de rol, pero se conservan de la misma manera, hasta el final. Casos como los acordes del piano o las texturas libres proponen un juego que va a ser esencial para el final, cuando se superponga lo uno a lo otro. La percusión siempre se conserva en choque, como si vaticinara la catástrofe, desde el inicio.

La Temporalidad:


Esta pieza tiene tratamientos diversos en lo que a este parámetro hace. Aún así, podemos englobar la pieza más del lado de las músicas que manipulan al oyente desde sensaciones de movimiento, en contraposición con aquellas estáticas. Aún así, encontramos una serie de situaciones vinculadas al concepto de Stasis. De cualquier modo, lo que nos lleva a inclinar la obra hacia lo motriz reside en que la música siempre propone algún tipo de movimiento paramétrico, más grueso o más sutil, que provee esta sensación de ir hacia.

Así se trabaja con un estatismo por dispersión en la primera parte, que se conduce por conexiones y tensionamiento armónico. Hacia la segunda parte, nos vemos con un tratamiento que direcciona desde las frecuencias, el enrarecimiento del timbre, la densidad cronométrica y la incorporación de la percusión. Rota esta dirección caemos a un momento Puente, donde el principio de Stasis domina. La dirección aquí estará dada por frecuencias. Ya en D, zona en la que caemos por corte, se trata de una sección que se maneja en un tratamiento de contrapunto libre (el principio de stasis sigue presente, pero cambia el tratamiento), con enrarecimientos varios a nivel tímbrico. Algunas coagulaciones en acordes se oponen, y esto carga de tensión el discurso, mientras el material transita desde lo más grave hacia lo más agudo.

La última sección propone un vector de energía, por contar con un ritmo propulsor. Las negras a un pulso de negra 150 mueven hacia adelante el material y a su vez la textura se rebasa de elementos extraños que terminan dispersando, pero sin perder esa energía motriz. Un contraste a la mitad del tempo hacia F' genera una vuelta atrás en ese sentido, sin embargo el mismo procedimiento en marcha comienza a moverse de nuevo rápidamente, y de este modo se carga todo el proceso que conduce hacia el final de la obra.

Ritmo

El ritmo se trabaja como elemento para exagerar contrastes. De hecho la convivencia de materiales que contrastan desde el ritmo es omnipresente.

V  Musical score for Soprano and Piano, marked "Soprano se desploma". The score consists of multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The score is divided into sections, with some parts enclosed in boxes. The overall structure is dense and intricate, reflecting the text's discussion of temporal and rhythmic complexity.

Los materiales se trabajan con ritmos cambiantes en lo sucesivo. A una textura de solo rodeada por irregularidades rítmicas sigue otra homogénea, como coral. Luego un tratamiento contrapuntístico. Este aspecto del discurso tiene que ver con el movimiento, la detención, el contraste, la confusión.

El manejo de las alturas - Melodía – Armonía –Intervalos

El manejo de las alturas se ha realizado con la lógica del set, por un lado. Por otro, se ha pensado en términos de frecuencia para organizar muchos aspectos de la obra, para los procesos macroformales.

Respecto de la primera noción, se han construido materiales que hemos usado para una primera parte (prototipo 1). Estos encierran la mayoría de las situaciones que veremos después en la obra. Todos ellos presentan características diversas: Algunos están basados en lo tímbrico; allí la altura está pensada en términos de frecuencia. Otros trabajan específicamente con alturas, como ocurre con la sección de viento en c. 8 al 10. Tanto los unos como los otros tendrán un tratamiento en el tiempo y formarán parte de una construcción que los vinculará en todas las secciones, desde algún punto de vista.

Es necesario considerar que el pensamiento sonoro se trabaja desde el set, el que funciona como una especie de “piel sonora”. Con esta expresión nos referimos a que la armonía, la melodía y las alturas se piensan desde la manera de sonar que se pretende para la obra y que responde a un set de alturas. A partir de este se verticaliza, se horizontaliza, se trabaja con los timbres, y se opera de maneras diversas sobre el material con esa epidermis funcionando. El set de alturas para la obra comprende las notas Do#-Mi-Fa#-Sol#-La#-Re. Sol nat, y se amplía con algunos sonidos como “do nat, Si nat y Mib”. “La nat” es la altura en torno de la que se construyen los pilares en la primera parte, siempre asociada a Mezzosoprano. También es el eje para la segunda parte, y funciona como un oasis al que se llega en sucesivas etapas de la tercera parte, asociado a momentos de stasis.

Como puede verse, se trata de un set versátil, donde pueden ponerse de relieve relaciones propias del semitono, como relaciones de tono, tanto para el aspecto horizontal como para el vertical. Con ese criterio se utiliza, y de las posibilidades de contraste que existen entre sus posibles versiones se extrae la posibilidad de sorprender sutilmente desde este aspecto, como ocurre en nº9, donde Fl. se destaca al poner de relieve una organización de tipo modo menor, alrededor de Lab. Esto genera un color particular para este momento, basado en el cambio de centro que el set permite.



Por otro lado es importante notar que la altura se piensa en un vínculo estrecho con la

estructura y los procesos. Así, por ejemplo, desde n°1 podemos ver cómo el discurso nos conduce por los medios, pero con una creciente tendencia al registro agudo. Esto ocupa toda la primera parte y se defrauda al caer en el solo de percusión. Luego de este, encontramos los puntos de llegada, hacia n°4. Primero la textura de armónicos y multifónicos, rica en agudos es uno punto de llegada de los procesos que convergen hacia el agudo. Inmediatamente después la obra toca su punto más grave de su discurso (n°5), en el máximo de contraste. Desde allí comienza a emerger en una largo proceso desde el grave hacia el agudo. Esto ocupará toda la sección intermedia. El final busca abarcar, en general, todo el rango de frecuencias. Con esto buscamos mostrar cómo las frecuencias son fuertemente estructurantes en la pieza, mientras que los sonidos puntuales remiten más que nada al color general que tiene la música, sin condicionar más que los procesos micro.

El manejo de intervalos y armonía quedan circunscriptos al mismo set que hemos analizado.

28 Soprano se conduce a la izquierda del director

Más en silencio

29

The image shows a musical score with three systems. The first system is for Soprano, with the instruction 'Soprano se conduce a la izquierda del director'. The second system is for other instruments, with the instruction 'Más en silencio'. The third system is for another instrument. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3-Ariadne 2.0

Esta pieza trabaja con la idea del laberinto como forma perceptiva. Desde nuestros prototipos propuestos puede entenderse como prototipo 1 (caos por sucesión). La analogía se piensa desde la manera en que se percibe lo desconocido cuando se busca una salida: encontrar una intuición de salida es una grieta en la percepción, que puede ser verdadera o falsa, pero que se comporta como algo nuevo que tenemos que encajar en el patrón. Lograr dilucidar la serie en un laberinto es encontrar la salida. Dos tipos de sensaciones se postulan, así: La salida, que supone un vector de energía y acción; y el letargo, característico de creer encontrar una salida y defraudarse al descubrir que no lo es.

Este juego de percepciones nos hizo diseñar un conjunto de partes que son “acción y letargo”; y sensaciones de salida, que suponen el final de la pieza. El letargo animado por pequeños destellos de intuición es el estado original de la pieza. Los instrumentistas deben estar entre estas percepciones. La acción depende absolutamente de la grieta que permite ver la revelación de la salida. El estado permanente es la fluctuación

El engranaje poético

La obra nace de un juego con el mito del Minotauro. En el mito, el vértigo de la historia está en el encuentro y el enfrentamiento de Teseo con el Minotauro. La salida está resuelta por el hilo de Ariadna, por lo que la tensión de la historia se disipa tras el fin del monstruo. Ahora bien, ¿qué ocurriría si pasaran cosas con este hilo, si esa certeza se rompiera?.

Lo que se postula es un laberinto circular, infinito. Basados en este juego que implica omitir la parte segura de una historia, concebimos una discursividad de entropía oscilante y permanente. La operación consiste en tomar una historia como modelo de tensiones discursivas y alterarla en el imaginario para que esto repercuta en el sistema de tensiones de la obra musical.

De este modo, la percepción se exita y se defrauda, múltiples veces. El juego de las salidas como expectativa es permanente. Las salidas son la posibilidad, la grieta ilusoria. La expectativa crece con la promesa de la salida y se defrauda ante la no salida. En ese ir y venir transcurre la obra.

Lecturas estéticas

En esta pieza los conceptos puestos en juego se manifiestan de una manera particular. Lo caótico ocurre desde el punto de vista de la entropía constante, desde los niveles de desorden permanentes. La sorpresa, del lado de la primera escucha, se postula como ilusión, como promesa que se defrauda una y otra vez. Para escuchas sucesivas, estamos ante una obra que presenta una situación de combinación optativa de partes. Esto supone una obra siempre distinta, hecho que

postula la sorpresa como elemento ineludible de la performance.

La estructura. La forma.

La obra trabaja con una estructura temporal muy fuerte que rige una serie de secciones que deben percibirse claramente como diferentes. La raíz de esta afirmación reside en que se pretende jugar con la percepción del cambio abrupto de lugares sin llegar a hacer pie en cada uno de los espacios por los que se pasa. Dentro de este paradigma, se han desarrollado 3 secciones macro, cada una con diferentes partes en lo micro.

Parte I: Una estrategia que se ha usado en materia de tensiones ha sido la de instalar la cifra dorada, el crecimiento proporcional de Fibonacci. En una estructura de partes cambiantes, el material A hace de ritornello y se utiliza para cada marca de tiempo. Así, cada vez aparecerá A más pronto y, por ser este el lugar más conocido y pregnante, se generará un ir hacia.

Este proceso se cierra como una promesa de eventualidad que no se concreta, ya que, tendiendo la aceleración formal a seguir exitando el discurso, se lo corta y se comienza a trabajar con otra lógica temporal. Esto funciona así, porque la serie nutre una forma de causa- consecuencia: A es más corto que B; B ha sido más corto que C, C más que D y así sucesivamente. De repente se rompe esta causalidad y se defaude la percepción de avance. Así se sorprende con el paso a II.

2:24 - 3:53 - 4:48* - 5:22 - 5:43

Esta primera parte funciona como un laberinto. Volvemos una y otra vez sobre materiales que tienen un sabor a lo anterior, pero que se han reconfigurado como algo nuevo. Toda esta sección trabaja en torno de tres cosas:

- 1-Una lógica de crecimiento en espiral;
- 2-Una dualidad entre el set basura y el tradicional;
- 3-Un presencia subyacente de atractores que condicionan el discurso.

Parte II: El concepto de atractor ha sido usado exhaustivamente en la segunda parte, donde el conjunto tiende a conglomerarse en torno de ciertos timbres, a un ritmo rápido. Muchas coagulaciones con sucesivas liberaciones del material que ocurren bajo esta lógica. El material genera este tipo de convergencias y toda la segunda macrosección trabaja de esta forma. La segunda parte renueva la audición, por algunas razones:

- 1-Se rompe la lógica del espiral, cuando en el discurso ya se ha hecho más obvia (por la aceleración continua);
- 2-Los materiales se fagocitan. Deja de vivirse el “esto es de un set, esto es del otro”

para empezar a vivir con un orgánico que trabaja como un organismo respecto de los timbres;

3-Los atractores se vuelven omnipresentes. El comportamiento tímbrico, de hecho, responde a esta lógica. La idea de que todo gire en torno al Morphing es una consecuencia de todo lo que pasó antes.

La sección 3 es un nuevo cambio de óptica.

1-Se rompe la lógica por 2da vez, si bien se retoma la aceleración, pero normal, algebraica;

2-Esto supone un abandonar lo que pasó en la segunda sección, para pasar a otro comportamiento;

3-Lo que ocurre aquí puede evaluarse como una nueva forma de configurar el mismo atractor que da inicio a la pieza.

El engranaje técnico:

Desde el punto de vista de los prototipos, la obra se maneja en una variedad permanente, que asociamos al prototipo 1. Se suceden situaciones diversas, que tienen continuidad desde las líneas individuales, pero que, en lo macroformal, parecen nutrir una serie cuya lógica de ordenamiento no podemos descubrir. A modo de ejemplo, la parte I está construida desde el desarrollo de cada una de sus líneas, desde un punto de vista motivico y con miras a una continua aceleración formal. La parte II, en cambio, presenta una temporalidad circular, estática por la profusión de material estancado en lo que hace a su desarrollo motivico, y donde todo gira en torno de una manera de tratar el timbre nueva para la obra (morphing). Internamente, a su vez, la sección I busca el contraste entre cada una de sus partes internas, acentuando esta sensación discursiva de extrañeza, de estar extraviados. Estos tratamientos son asociables a la conducta de este prototipo 1, estructurado por sucesión.

♩=100
(Golpear tomando el tarro)
sempref
mp ff mp f
Bongó
Conga
(Golpear tomando la lata)
sempref
hacia set basura
timbre del piano: papel bol.

Internamente la sección I está construida una vez más por el principio de los atractores. A diferencia de las otras piezas, que parten de contextos desordenados que tienden a organizarse, Ariadne 2.0 inicia desde un atractor. Así, el material se presenta en un motivo rítmico incisivo, a tempo, al que se aplican los dos instrumentistas que comienzan la obra. A partir del mismo se

disparan diferentes materiales: Un percusionista persiste en esta conducta que no cede, mientras el otro cede, se afloja a través de valores irregulares que deforman el ritmo. Allí se delínean nuestros P.E.C.S., los que hasta el momento estaban autocontenidos en este atractor inicial que se retomará varias veces.

Este hecho inicial configura una conducta decisiva para la convivencia de los materiales: por un lado, unos se manejan a tempo, incesantes, y otros ceden y se deforman en valores irregulares; por otro, este tratamiento desde lo homogéneo hacia lo heterogéneo, homorítmico -heterorítmico, atractor y dispersión, será uno de los argumentos permanentes de la obra.

Durante toda la primera parte el material rítmico será exclusivo de cada percusionista. Perc. 1 sostendrá la precisión y regularidad, mientras perc. 2 persiste en las irregularidades.

La segunda sección de parte I reconfigura las relaciones. El perc. 1 transforma su material en un colchón, mientras perc. 2 se asienta en la irregularidad desordenada. La tercera sección, del mismo modo, encuentra a todas las partes en un nuevo estado, con perc. 1 fragmentado y perc. 2 transformado en serie.

Analizado esto, podemos ver cómo la conducta del material es retomada en B por Perc.

1 (se vuelve colchón), en C, discontinuada, en E por Perc. 2, que retoma rigidez y actitud, en F, donde conserva intactos los partrones con un cambio decisivo en el timbre. De la misma manera, los materiales irregulares de percusionista 2 tienen un hilo de continuidad permanente en ese perfil. Es claro cómo las secciones se reconfiguran por completo, pero la actitud rítmica es toda del mismo origen.

Cuando llegamos a la sección II nos topamos con que tanto la situación de la serie se ve utilizada en el camino tímbrico que siguen las curvas instrumentales, así como también los puntos de llegada que retoman la conducta de los atractores. Los materiales rítmicos siguen estando dentro de la misma esfera de trabajo, ahora sometidos a esta nueva conducta.

Ritmo:

El ritmo se trabaja en el marco del binomio rígido blando. Estos dos extremos son los que permiten la coexistencia de materiales y resultan una posibilidad de convergencia, dentro de la lógica de los atractores. Tocar juntos en esta música es extraño, la acción representa un punto de convergencia que se da en ciertos momentos y que tiene una relación con este concepto, que también se da en el plano tímbrico. Así, cada vez que se vuelve sobre el material A vemos

funcionando el extremo rígido y es esta recurrencia la que funciona como nexo con la parte II, que trabajará con el mismo concepto, pero desde el timbre.

En cuanto a los materiales, se desarrollan permanentemente en contraste, de modo tal que se escuche todo en la textura. De este modo se separan, unos en actitud rítmica, dentro de una organización netamente binaria, otros desde el uso de valores irregulares. Ambas temporalidades se vinculan también a usos tímbricos, y esto ayuda a organizar el conjunto rítmico, de modo tal que unos y otros se escuchen en la textura, al mismo tiempo que ocurre este “argumento” rítmico.

The image shows a musical score for Part II, beginning at 5:43. The score is divided into two sections. The top section is marked "5 seg" and features a "Retorcer" instruction. The bottom section is marked "13 seg" and includes various percussive and textural instructions such as "raspados de tarro plástico contra madera", "raspados sobre cuero, con mano", "raspados lata", "Tambor (raspado)", and "redoble". The score is written for multiple instruments, including piano and percussion.

Temporalidad:

Desde un punto de vista de acciones temporales, se trata de una obra con gran impulso motriz, si bien internamente contiene fricciones de material que funcionan de contención al discurso.

Toda la parte I se desarrolla como un movimiento de trayectoria inexorable, por el diseño realizado desde Fibonacci. Esta aceleración formal macro está compuesta de diferentes momentos micro, los que a su vez proponen modelos de acción. Algunos son direccionantes desde densidad o incorporación de timbres; otros responden mejor al modelo de stasis, con gran motricidad interna, pero poco movimiento como conjunto.

La parte II responde por completo al modelo de Stasis, con una gran actividad de índole tímbrico que conduce la acción. La dirección aquí es dudosa, esto es uno de los ingredientes para el

manejo de la entropía. No sabemos cuándo van a cerrar las cosas, cuándo van a terminar los procesos y decantar en timbre, cuándo va a terminarse la coagulación tímbrica.

La parte III es también de trayectoria inexorable. El material trabaja achicando cada vez más su ciclo. Esto conduce unidireccionalmente hacia el final.

Alturas:

El manejo de las alturas inarmónicas se realiza desde la organización del set heterogéneo. Los sets funcionan para realizar colchones, motivos y dispersiones. Ciertos momentos implican agrupaciones símil escalísticas, que sirven muy bien como desarrollos motivicos.

El manejo es muy controlado en la primera parte y se caotiza hacia la segunda. Aumentan las maneras de relacionarse de las alturas, se complejizan, y los niveles de entropía crecen puntualmente en torno de este parámetro.

La tercera parte funciona en base a un set. El ritmo está organizado como una textura de tipo afro, de gran poder motriz.

Muchos procesos se han pensado asimismo desde las frecuencias. Perc 1, desde el inicio hasta la entrada de las congas hace un proceso de ensanchamiento de registro. El tope grave será la conga grave. Se genera, asimismo, una migración tímbrica. Perc. 2 sigue un orden similar. Empieza trabajando con una sola frecuencia y luego se expande a todo el set, primero para trabajar libre, luego para serializarse.

Por lo demás, el set se desarrolla de la misma manera que en las piezas restantes lo hacen

con el concepto de “piel sonora”, basado en el set de alturas. El color de la obra depende de esta heterogeneidad que se postula desde los sets. Controlar ese color es un equivalente al manejo armónico de la obra.

Timbre:

El complemento de estos colores que mencionamos para las frecuencias está en el color de los instrumentos que se usan para la pieza. El color del orgánico es muy heterogéneo y en él se incluyen tanto instrumentos tradicionales como objetos de diverso tipo que amplían el color del set.

Hemos clasificado el mismo en 5 colores: plástico, vidrio (cristales), madera, papeles (ruido blanco) y latas. Estos cinco tipos de color generan una piel muy heterogénea que se usa con diferentes criterios para las distintas partes. A su vez, para cada percusionista hemos pensado en 2 sets, uno convencional y otro que hemos llamado “basura”, por la naturaleza de los objetos que se percute.

Estos dos mundos que cada percusionista maneja se han usado como campos de fricción en el discurso, de modo tal que la gradualidad para moverse de uno a otro constituye un parámetro de acción discursiva, así como también la fricción en simultáneo entre un set tradicional y otro “basura”.

Con estos dos criterios se ha operado. Toda la sección I por ejemplo, trabaja con la fricción entre todos estos componentes. Esto la caracteriza y allí se exploran relaciones de este tipo. La segunda, en cambio, desarrolla un mayor dinamismo en el recorrido del set, pero aquí los colores se vuelven primordiales. Los instrumentistas trabajan con el concepto de morphing, llegan a lugares donde los materiales suenan muy homogéneos, para desde allí desarmar y mover hacia lo heterogéneo y rearmar nuevamente.

La última sección se comporta de manera rítmica tradicional, si bien la obra busca un final con una vuelta a la fricción inicial.

4-Hú!

Esta obra nace de un trabajo con fase, para ensamble. La connotación latina y la figura de Pérez Prado llegan después, muy a la manera de Gerardo Gandini, como un “tema oculto” que está en la música y que no se revela. Luego, esta revelación funciona por dos vías: una, la intuitiva, que nos hace arriesgarla como posible destino de la obra, y otra, la de la “tentación del imprevisto” como manera en que la obra se dispara. De allí nace la idea de la voz “cantada” que irrumpe en el texto. De este modo vemos cómo, en su concepción, la creación se vincula con el autor argentino y con el concepto de sorpresa que exponemos en este trabajo final.

El engranaje poético:

La música de Pérez Prado se nos ha vuelto una cantera de exploraciones. Atraídos por sus complejidades, bellezas rítmicas, sus repeticiones, riquezas, rarezas formales y su divertida función social, esta música ha impactado en nuestra subjetividad como un fenómeno jugoso, lleno de impredecibilidades y de sorpresas.

En lo particular, esta música presenta una gran simplicidad en su envoltorio, en relación con la riqueza de su construcción. Así se trata de una música bailable, liviana e informal que atesora grandes niveles de imprevisibilidad en su devenir, en sus configuraciones focales, en sus construcciones sucesivas. Desde mi punto de vista, el fenómeno reside en la arquitectura de Pérez Prado, la que propicia además grandes sorpresas y osadas decisiones constructivas.

Relaciones entre el concepto y la música - Lecturas estéticas

En primer lugar y en relación con la música del autor cubano, hemos diseñado esta obra desde “una piel sonora” de tipo politonal, de un aspecto relativamente sencillo. Dentro de esta piel hemos utilizado numerosos mecanismos relacionados con nuestro planteo, que apuntan a la impredecibilidad del discurso y a la construcción desde las estructuras y engranajes aquí tratados.

Por otro lado, desde un punto discursivo trabajamos con la idea de sorpresa, a la manera de Kairós, ya que la revelación de Pérez Prado que se propone busca desnudar la naturaleza de la pieza como un descubrimiento desde el cual leemos todo lo acontecido y aquello por suceder. Desde un punto de vista lógico la obra trabaja con una ruptura fuerte: La voz humana aparece de la nada en un contexto netamente instrumental. Esta decisión está dada por la búsqueda de explicitación del motivo oculto de la pieza, el mambo, el que se manifiesta en una sorpresa que revela la música desde otro lugar.

The image shows a musical score for the piece '4-Hú!'. It is divided into two sections, I and II. Section I (measures 26-27) features a Piano (Pno) part and a Trumpet (Trb.) part. The Piano part is marked with 'ppp' and 'ff', and the Trumpet part is marked with 'ff'. Section II (measure 28) features a Trumpet (Trb.) part with the vocal line 'Hú! Hú!'. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and repeat signs.

El concepto de impredecibilidad se ha trabajado en vínculo estrecho con la noción de atractores. El material, como veremos más adelante, oscila entre la coagulación y la dispersión total. Las coagulaciones son claros modelos de atractor, mientras las dispersiones son inestabilidad relativa del sistema. Entre estos dos polos se construye una música basada en la variación de los mismos materiales, buscando contrastar, sorprender, diverger y manipular al oyente desde muchos ángulos y puntos de vista.

El engranaje técnico:

En esta pieza se utilizan los prototipos 1 y 2, para diferentes partes. La obra en sí misma se puede apreciar como una gran superposición permanente de los materiales con los que trabaja, ya que los 6 instrumentistas presentan material permanentemente. Las texturas que resultan funcionan de a 6 capas con informaciones familiares, pero diferentes, por lo que puede asociarse todo al

prototipo mencionado.

La obra funciona así como un sistema que trabaja de un modo análogo a lo autoorganizado, pero que se coagula y estabiliza sus variables, de un momento a otro. Estas estabilizaciones son, a su vez, situaciones donde los materiales se vinculan de una manera

diferente, donde se explicitan en relación con otros. Los atractores en esta pieza son polos donde la organización del material es determinada y concreta, en contraposición con el general de la obra, que se maneja como tendencia.

Respecto del pensamiento en nodos y redes, podemos descubrir niveles. El más pequeño en P.E.C.S. está representado por los giros melódicos estereotípicos que residen en cada línea del discurso desde el inicio de la obra. Dentro de la dispersión general de los materiales ocurren conexiones rítmicas diversas y se coagulan materiales parcialmente. Esto construye P.E.C.S de mayor calibre y tiende a conformar construcciones macro que se vuelven puntos de sincronía general. Es de este modo como se construyen los macro pecs, como se vectorizan los materiales en diferentes escalas.

De esta vectorización resultan las sorpresas y los elementos de la forma que dan sentido a la pieza. La congregación de materiales en un momento de la forma, como loop que incluye el total de la textura, es una manera de pasar en limpio algo que está construyéndose permanentemente, pero que no se pone de manifiesto.

El pec de la voz, como una cita de estilo, un guiño que termina de sedimentar esto que viene dándose de modo sutil y encubierto, representa una sorpresa kayrós desde un punto de vista conceptual, pero catástrofe desde un punto de vista técnico. Esta segunda mirada puede arriesgarse porque el material no vuelve a ponerse en diálogo y de este modo resulta un pec que no se vectoriza, un hecho suelto que no tiene relación con el conjunto. En un sentido amplio se retoma como marca de dirección, pero queda sin entenderse si existe algún tipo de relación más que conceptual entre los gritos y la música.

Temporalidad:

Podemos hablar de dos grandes percepciones. Una, la dispersión permanente, que implica una superposición de P.E.C.S que no parecen relacionarse en absoluto o que se relacionan de modo casual. La otra, la conglomeración, donde se muestran los mismos materiales vectorizados, y se

actualizan relaciones que parecían casuales, pero que apreciamos desde allí como el motivo oculto de la obra.

Dado este tipo de materiales muy rítmicos, el discurso puede verse como dirección inexorable. La misma se da por diferentes operaciones rítmicas que se relacionan con lo macro estructural. Aún así, la pieza es rica en sensaciones diferentes en cuanto a la temporalidad: Nos encontramos con procesos direccionantes desde organizaciones rítmicas sutiles (introducción),

momentos stasis (ppp con sf -final de L), momentos estáticos como los previos a la explosión de acordes (fragmento antes de N, o previo a E1), momentos direccionantes por trabajo con la lógica del espiral (desde Q hasta R). Si seguimos el cuadro anexo podemos ver cómo se suceden diversas sensaciones temporales en el conjunto.

Tocar el loop siempre ppp, introduciendo sfz (f) a piacere, para volver al ppp súbito inmediatamente. No puede haber más de un sfz por compás y no más de 4 en todo el pasaje. Los sfz deben administrarse entre todos los miembros del ensemble para que lleguen hasta el final del pasaje.

La estructura:

Hú! responde a una organización en dos grandes partes. La primera va desde el inicio hasta la letra L inclusive, sin los últimos 5 compases, que ya funcionan como conectores / introducción de la segunda parte. La segunda se desarrolla desde 5 compases antes de M hasta el final.

La primera parte se caracteriza por exponer el material y trabajar en función a la idea de loop como atractor. Sucesivas coagulaciones parciales trabajan con esta idea y es en I donde termina por delatarse esta intención, seguida de la explosión de la revelación del tributo a Pérez Prado y del cierre en ppp, con el loop como elemento principal, al final de L.

Esta primera parte puede dividirse a su vez alrededor de 3 grandes hitos: el primero, en letra C, que constituye el primer lugar donde la información se ordena.

Todo lo anterior se percibe como un ir hacia esta sección. El segundo, la letra H, donde se presenta un duetto y vuelve a percibirse una noción de orden tras un crecimiento fuerte en los niveles de desorden. El tercero, hacia la letra I, donde se coagula el loop a 6 partes que estabiliza nuevamente la información y revela la naturaleza de la pieza. El material que sucede a I es una especie de explosión y cola, efectos del momento Kayrótico que se da con el grito Hú!

La segunda parte sostiene el mismo trabajo, el que ya se ha vuelto la manera de moverse de la obra, pero los materiales ahora se aglomeran en torno del otro atractor: el coral a la manera de sección de Brass que se da en letra N. Este coral se repite 4 veces y funciona como pilar estructural de esta parte de la obra.

Ni bien cerramos el material ppp que funciona como cola de la primera parte, el discurso comienza a reconstruirse y plegarse sobre sí mismo. Toda esta sección alrededor de M es una gran rampa o introducción a N, primer pilar estructural de la segunda parte. Luego de este pilar se trabaja en la construcción de modo espiralado, con los mismos materiales. Esto conduce a R, próximo pilar. Un solo que pretende copiar los segmentos donde la percusión queda sola, propio de la música de Pérez Prado, se sucede por una nueva presentación de R. La idea del solo, ahora con tutti rítmico arriba, se repite desde U. A partir de W estamos ante una gran coda que consiste en replegar la obra sobre sí misma, exponer todos los fragmentos de la primera parte achicados y sucesivamente, como en un prototipo 1. Esto resulta un momento intermedio que nos conduce al último pilar, que cierra la obra.

Construcción melódica

En Hú se ha prestado particular interés a la línea individual, la que se construye con total coherencia respecto de sí misma y se pone a convivir con un contexto. De aquí resultan presencias fuertes en convivencia, donde cada instrumentista debe sostener su lugar en la textura, y con la intención de que las partes no se devoren entre sí.

Alturas y armonía:

Las alturas se comportan como un set. Este set se ha diseñado desde un contrapunto nota contra nota a 2 partes, construido con una línea que se mueve hacia el agudo, y la otra que lo hace hacia el grave. La primera (Saxo sop., inicio) parece moverse en torno a Fa como centro, si bien las alteraciones debilitan la sensación de centro. La segunda parece apuntar a Lab, con la misma salvedad (Trb, inicio).

La fragmentación de dos partes a cinco fue el trabajo inicial que se hizo sobre estas alturas.

Desde allí se concibieron otros materiales, pero se conservaron dos tendencias que el original traía consigo: La dirección de sus partes y la interválica.

A partir de esta idea se comenzó a construir la obra, de acuerdo con las ideas de variaciones que expondremos más adelante. La lógica del set se impuso a través de estos elementos y se utilizó durante toda la obra. Sólo excede a la misma la construcción del pilar estructural de la segunda parte, el que presenta algunos intervalos que exceden el planteo inicial. Esto genera un desbalance sutil que ayuda a la efectividad de este coral como elemento de contraste.

El último paso que se dio consiste en la liberación de la notación tradicional. Dada la complejidad de la pieza en sus niveles rítmicos, se decidió permitir apertura en la ubicación de los eventos, desde la notación. Esto conlleva un mapa de alturas donde los choques son aproximados y no exactos. Esta libertad supone un tipo de toque que pone al instrumentista en la posibilidad de frasear y tener más “feeling” expresivo. La globalidad no se resiente, porque las alturas están topológicamente respondiendo a este color sonoro y los eventos que deben ocurrir sincrónicamente se garantizan a través de marcas en la notación.

Ritmo

El ritmo es uno de los elementos más importantes para la construcción de las líneas. Así como la altura logra una “piel” sonora, el ritmo logra todo este color latino que tiene la obra por argumento. Luego de diseñados (no olvidemos que partimos de un contrapunto nota contra nota), el ritmo se utiliza como matriz, de modo tal que las decisiones rítmicas tomadas en las primeras secciones se reutilizan textualmente en toda la obra, sólo que recombinadas.

Estas recombinaciones suscitan por momentos cambios como aquel que ocurre con fagot antes de F. Las mismas, en conjunto con las texturas, son responsables de los cambios seccionales más importantes de la obra. De este modo, si bien los cambios y direcciones se mueven más desde las densidades, las selecciones rítmicas son las que dan efectividad a los cambios interseccionales, en todos los niveles. A este respecto, es de particular efectividad la convivencia del binario y ternario que rige en toda la obra.

Dinámicas y articulaciones

Los comportamientos individuales de cada línea son la materia de la pieza. Con tal rol, estos determinan lo macro. Las articulaciones y dinámicas, por tanto, tienen una doble génesis. Por un lado, responden a una lógica de línea. Por otro, pretenden generar sensaciones texturales macro. Visto de otro modo, dentro de un rango dinámico determinado se construyen los materiales dinámicos particulares para cada línea. De este modo se tiene definición individual dentro de un conjunto con un rango definido.

Las articulaciones se han pensado en torno a 4 tipos: 1-Legatto; 2-Staccatto; 3-Staccatto dentro del legatto; 4- Staccattissimo.

Textura-tratamiento:

Como hemos dicho, se ha trabajado con melodía y ritmo como matrices de material. Una vez logradas las mismas, se ha buscado alimentar la pieza desde diferentes modelos que propusimos como ejercicios, a la manera de una variación. Desde algunos de estos modelos se fue armando una sucesión que creemos efectiva para el tratamiento de la impredecibilidad. Muchos otros fueron descartados. Enumeraremos la lista en que se trabajó: 1-Unísono, pero con rítmicas que generan esta sensación de divergencia.; 2-Capas rítmicas bien marcadas donde se perciba esto típicamente afrocubano del ternario contra binario; 3-Ritmo que funcione como punto fijo, para arriba atentar contra el mismo, como pasa en el ejemplo de Agon (Stravinsky); 4- Solo largo para saxo. Pero no expandirlo a otro nivel. 4b-versión con cortes del tutti. 4 c- El solo pasa de largo y queda un solo instrumento; 5-Textura en la que dos niveles se comportan como tambores fijos, y los otros tres solean sobre alguna idea parecida (como sucede en el candombe con la dupla piano chico vs. Repique); 6-Voces sobre el discurso: gritar, festejar, generar movimientos desde el cuerpo, a ver qué pasa con eso que yo quiero mover en el nivel sorpresa). Esto es muy probable que quepa sobre los loops; 7-Otras tipologías de movimiento, como vortex, helix, etc; 8-Convergencia rítmica, mas no de alturas y otros parámetros. (acordes generando una rítmica determinada); 9-divergencia post convergencia. Explosión; 10-Fragmento en el que se lleva la idea de 5 niveles de información diferentes al extremo (un verdadero caos en cantidad de información); 11-Sucesión de momentos cortados por silencios. Sorpresa de las apariciones; 12-Los silencios anteriores llenados por solos, dúos, etc, basados en formas distintas (el sólo del saxo es propio de ese instrumentista, por lo tanto, si el clarinete hace un solo tiene que ser otra cosa, completamente diferente) – Acá se une con el experimento ABC. Cada uno con su complejo sonoro íntegro trabaja con series. Una serie podría ser: Multifónico, grupo de notas a gran velocidad, nota larga tradicional, nota staccatísima. Glissado; 13-Nota larga, en contraste con todo este mundo de la textura picoteada con staccato. En definitiva lo que se genera es un nivel alto de disonancia. Todo lo oculto en la nota corta sale a luz; 14-Puntos de ruido o de eso otro que dan estos instrumentos, en medio de la textura. Valen voces, golpes, etc. Llaves multifónicas voces. La sonoridad de la caña sin el instrumento, usada como silbato.-Ho-Ahh ja!-Ahh ja ho!-Números-Sí, sí, sí, yo quiero mambo-Qué le pasa a Lupita (no sé) – bis -, qué le pasa a esa niña (no sé), y qué lo que quiere (bailar), porque ella no baila (su papá), qué dice su papá (que no), qué dice su mamá (que sí), que baile esa niña (sísí), que baile lupita (sí sí) que baile ese mambo-; 15-Puntos de salientes dinámicas; 16-Claves rítmicas golpeando los instrumentos. Todo esto es muy susceptible de ser usado sobre loops; 17-Corte seguido por golpe en los graves, nota tenida, sólo por encima; 18-Tutti rítmico con ataques de tipo enlace armónico; 19-

Cánticos afrocubanos- gritos típicos de los géneros como : Hó!. Esto, según la experiencia de tocar y hacerlo, es fácil de meter entre y después de loops; 20-Sucesión de agrupaciones menores al quinteto, a gran velocidad; 21-Los cinco instrumentos, realmente cada uno en su mundo, desde el total paramétrico. Uno enfocado en el timbre, el otro en un solo, el otro haciendo multifónicos, otro con la caña sola, etc. (esto puede ser sobre claves diferentes, o sobre patterns rítmicos varios, o simplemente como un bloque); 22-Los perfiles se acomodan con el criterio de generar otros choques armónicos. Este se relaciona enormemente con la idea de notas largas, como puede verse; 23-Los cinco instrumentos, loopeando, cada uno en su loop; 24-Situaciones de Stasis; 25-Situaciones de sucesión muy veloz de cambios de una cosa a otra, entre todos los materiales generados; 26- Los cinco instrumentos en unísono, con un solo perfil melódico. Una variación sería que partan de ahí y empiecen a descuajaringarse; 27- Un plano de continuidad vs los instrumentos atacando y relativizando el tiempo.

Todos estos tratamientos se postularon a los fines de generar materiales. Curiosamente, la mayoría de ellos sobrevivieron en la obra de alguna manera. Esta gran diversidad es la que hace que la obra maneje niveles de entropía altos, ya que es difícil saber para qué lado va a salir disparada, cuando estamos en contextos de cambios tan contundentes a corta distancia de tiempo.

Conclusiones:

De este modo, transcurriendo las cuatro obras, podemos ver cómo se han plasmado estas ideas estéticas y técnicas en discursos sonoros. Como puede notarse, la convivencia de los principios enunciadas es común a las piezas y las mismas comparten cierta unidad estética, aún con materiales muy diferentes.

Dicho esto y con la idea de la impredecibilidad como valor, creemos que los conceptos han movilizado una serie de herramientas técnicas que dan sus frutos en la composición. Las piezas, aun cuando trabajan con materiales que giran sobre sí mismos y con el principio de Stasis como temporalidad predominante, ofrecen un modelo de construcción de tipo movimiento inexorable y un trabajo de manipulación de la sensación de tiempo, en contraposición con lo que ocurre en muchas músicas basadas en la repetición.

Consideramos que el recorrido compositivo ha sido productivo y muy formativo a la vez, ya que sentimos haber conquistado cierta seguridad en el trabajo con los parámetros dentro de un ideario estético. Además, hemos encontrado herramientas técnicas que nos han permitido plasmar todo lo dicho en piezas que funcionan de manera orgánica. Un paso más allá, y sabiendo que queda mucho por descubrir y abordar, hemos intentado componer desde alguna nueva manera de pensar la creación musical. Queda abierta una cantera de exploraciones que seguiremos indagando. Sin más, esperamos que el trabajo logre alimentar el ideario artístico del lector.

Cuarta Parte

Conclusiones Generales:

A manera de cierre haremos una última lectura integradora del corpus de conceptos que hemos tratado en esta investigación. Debemos señalar que el proyecto se volvió algo ambicioso, porque el tema planteado permitió un abordaje múltiple que acaparó nuestra atención e interés. Así, hemos rastreado las relaciones que se establecieron entre las unidades semánticas propuestas, que se han manifestado a través de los ejes técnico, estético y poético, y que han traído consecuencias en el pensamiento ético-realizativo. Esto ha conllevado una complejidad, pero también nos ha dejado un saldo interesante de pensamiento sobre la propia realización.

Compilando, podemos decir que el desarrollo de herramientas técnicas y de pensamiento de procesos para el manejo de discursos, la mirada estética desde los principios propuestos y sus connotaciones en la propia obra, y el impulso de ideas que se vinculan desde el imaginario del proceso con los items anteriores han funcionado como un flujo de interrelación y retroinfluencia dentro del sistema de conceptos propuesto. Esta mirada desde diferentes ópticas ha permitido una definición del propio quehacer compositivo sin precedentes para nuestro proceso, y nos ha dado el pie para pensar en una práctica realizativa coherente con el todo, la que se nos presenta como la línea para construir futuras ideas.

Estrictamente no podemos hablar de una serie de conclusiones por la naturaleza del trabajo propuesto, donde no existen hipótesis cerradas que determinen el trabajo en general. No obstante debemos decir que hemos puesto a prueba varios razonamientos realizados en base a la observación de fenómenos y conceptos, en un conjunto de obras que se han desarrollado y que presentamos a continuación. Este conjunto, acompañado por el corpus de análisis es tal vez la conclusión del trabajo en sí misma, ya que allí podemos considerar probadas nuestras principales propuestas, a saber:

- La obra puede diseñarse como un sistema de apertura variable. En un sistema cerrado los niveles de entropía pueden controlarse de una manera más minuciosa; y en los abiertos el control es menos posible.
- El grado de apertura puede diseñarse para un nivel de la obra, dejando indeterminados otros niveles. Esto permite un grado de control considerable de la variable entropía;
- El pensamiento en torno del concepto de red es aplicable a una obra y alimenta la visión

sistémica dentro de la misma;

- Una obra pueden pensarse en términos de condiciones iniciales y desarrollos lógicos diversos de las mismas en el tiempo;
- Los procesos tensionales resultan relativamente mensurables en términos de entropía;
- La sorpresa como punto de llegada parcial en un discurso resulta una manera de trazar argumentos para el mismo y de estructurar el conjunto;
- Una sorpresa puede proponer un quiebre de un planteo en el tiempo, y aún así ser incorporada dentro de la lógica de la obra;
- El concepto de unidad puede pensarse en términos de lógicas;
- La intervención de los paradigmas lógicos genera nuevos modelos de pensamiento para el desarrollo de fenómenos estéticos;
- El concepto de caos como estructura- estructura en el caos tomado de otras disciplinas puede aplicarse a la composición en música;
- El artista puede pensarse como un factor de construcción de orden social, mas también como multiplicador del desorden. Esto supondría una manera diferente de la tradicional para el artista como realizador.

Finalmente, creemos haber pensado en la obra de manera integral y esto es un logro del trabajo, más allá de la dimensión que ha conllevado hacerlo. Queremos manifestar la conformidad y el entusiasmo que esta creación conlleva en su estreno. Agradecemos a quienes han intervenido de una u otra manera en esta realización y esperamos que el trabajo haya servido de alimento para el ideario compositivo del lector que ha atravesado estas páginas. Sin más, los dejamos con el corpus de partituras que se presentan para este trabajo final.

Quinta Parte

Apéndice de Obras

En este apartado se presentarán las obras que han resultado del proceso que motiva este escrito. A modo de presentación de las mismas, queremos señalar una serie de aspectos que las mismas presentan:

Por un lado, debemos decir que las piezas están cerradas en lo que a estructura y diseño compositivo refiere. No obstante, y esto vale para las tres piezas que se van a presentar en vivo, la notación está en un campo de desarrollo, ya que muchos de los sonidos que se incluyen en la performance, por tratarse de rarezas que dependen de cada instrumentista, se definirán con los responsables de tocar la versión del estreno. Esto es aplicable a todos los toques no tradicionales sobre los instrumentos que se presentan.

Por otro lado, en nuestro planteo se habla de lograr partes presentes dentro de los contextos de las obras. Para ello, buscamos que el instrumentista pueda llegar a asumir el material como propio y por esto trabajamos con las líneas individuales como el sastre que mide a quien va a vestir y elabora un traje dentro de esas medidas. Esta búsqueda puede alterar algunas notas y pasajes de las obras, cambiar algunos sonidos por otros y hasta desarrollar alguna notación de tipo particular como la que hemos observado para mezzosoprano en "Esta Ciudad".

Por último, debemos señalar que se usará el mismo esquema para las dos obras que llevan percusión, ya que se ha pensado trabajar con los sets fijos, de manera tal que el cambio de orgánicos no rompa con la dinámica de montaje de las obras en el concierto. Dicho esto, pasamos al cuerpo de los trabajos, el que se adjunta en formato A3 en el sobre anexo.

Apéndice 1:

Bloom, para Orquesta Sinfónica

Apéndice 2:

Esta ciudad, para mezzosoprano y gran ensamble

Ariadne 2.0, para dos percusionistas

Hú!, para saxo soprano, saxo alto, fagot, trompeta, trombón y piano

Bibliografía:

- Arana Rodriguez, B. (2009). *La teoría de la información como método de análisis musical* (pp.3-12). Disponible en : <http://es.scribd.com/doc/69010537/Bienvenido-Arana-Rodriguez-La-Teoria-de-la-Informacion-como-metodo-de-analisis-musical>
- Arguello Pitt, C. (2005). Modalidades de componer de Paco Giménez. La poética de la desconexión y el caos. *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el trabajo de Paco Giménez.* (pp. 146- 150) Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas
- Balandier, G. (1988-2003). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales* (cuarta reimpresión). Barcelona, Gedisa editorial.
- Bergallo, F.-Roland, V.-Yukelson, A. (2004). El caos. Marco global para la creación de una poética. *Una poética de la memoria: principios compositivos para una dramaturgia del caos* (pp. 10-32)
- Bertalanffy, L. (1989). El significado de la Teoría General de Sistemas *Teoría general de los sistemas : fundamentos, desarrollo, aplicaciones.* (7ma reimpresión - trad. Juan Almela)(pp. 39-53). D. F., Fondo de Cultura Económica
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del Arte* (Trad. Thomas Kauf). Barcelona, Editorial Anagrama
- Butler, J. - Lidwell, W. - Holden, K. (2005). *Principios universales del diseño.* (trad. Remedios Diéguez Diéguez). Barcelona, Blume.
- Collier, J. (1999). *Information.* Disponible en: <http://web.ncf.ca/collier/information/information.html>
- Cooper-Meyer: (2000). *Estructura rítmica de la música.* Idea books.
- Gombrich, H. (1980). El Borde del Caos. *El sentido de orden: estudio sobre psicología de las artes decorativas.* (pp. 316 – 325). Barcelona, G. Gili.
- Leys, J., Ghys É., Alvarez, A. (2013) - Chaos, La película. Disponible en: <http://www.chaos-math.org/>
- Del Estal, E. (2009). La tabla de los pecados, Del Bosco. *La Inapetencia. La Extravagancia. La Modestia* (1ra edición) (pp. 17 - 24). Buenos Aires, Atuel.
- De Bono, E. (1996). *Lógica Fluida. La alternativa a la lógica tradicional.* (1ra de). Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- De Gainza, V. - Kesselman, S. (2003). Capítulo 1: El paradigma corporal en las nuevas pedagogías. *Música y Eutonía: El cuerpo en estado de arte.* (pp. 11-24). Buenos Aires, Lumen.
- Eco, U. (1977/1990). *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.* (12a. Reimpresión). México, D.F. Gedisa.
- Gianera, P. (2011). *Formas Frágiles* (1ra ed.). Buenos Aires, Debate.

- Halac, J. (2013) – *Notas iniciales al pensamiento sincrético*. Artículo no publicado. Disponible en : http://josehalac.com.ar/writings/pens_sinc.pdf
- Halac, J. (2013) – *Curso de Morfología Dinámica y espectral*. Artículo no publicado. Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/vtnaq5j8cq3rrs1/CURSO%20DE%20MORFOLOGIA%20DINAMICA%20y%20ESPECTRAL.pdf?dl=0>
- Ibañez, E. (2008). *La teoría del Caos, la complejidad y los sistemas*. Rosario, Santa Fe, Homo Sapiens Ediciones.
- Noé, L.F. (2009). Eso que llamamos Caos. *Noescritos*. (pp.109-112). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Noé, L.F. (2009). El artista... ¿Y eso que es?. *Noescritos*. (pp. 235-250). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22a. Edición). Disponible en: <http://www.rae.es>
- Roth, G.-Loundon, J. (1989) Liberar el cuerpo. El poder de ser. En. Sabanes, G. (trad.). *Mapas al éxtasis. Enseñanzas de una chamán urbana. La curación por el movimiento* (pp. 43 -76). Buenos Aires, Planeta.
- Rosen, Ch. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza Editorial.
- Schönberg, A. (1963). Música nueva, música vieja, el estilo y la idea. *El estilo y la idea*. (pp. 67 a 84). Madrid, Taurus.
- Smith, P. (1998). *Explaining Chaos*. (2da ed.). Cambridge University Press.
- Spregelburd, R. (2004). Prólogo. *La estupidez. El pánico: heptalogía de Hyeronimus Bosch* (1ra edición) (pp. 7 - 14). Buenos Aires, Atuel.
- Spregelburd, R. (2009). Nota del autor a la primera edición. *La Inapetencia. La Extravagancia. La Modestia* (1ra edición) (pp. 5 - 9). Buenos Aires, Atuel.
- Spregelburd, R. (2009). Nota del autor a la presente edición. *La Inapetencia. La Extravagancia. La Modestia* (1ra edición) (pp. 11 - 15). Buenos Aires, Atuel.
- Toro, L. (2012). *Los números que cantan*. Disponible en: <http://losnumerosquecantan.wordpress.com/>