

# Formas de recuerdo sin territorio\*

*WAYS OF MEMORY WITHOUT TERRITORY*

*FORMAS DA MEMÓRIA SEM TERRITÓRIO*

## **Carolina Noguera Palau\*\***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 13 - Número 1 / Enero - Junio de 2018  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 233-264

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2017  
Fecha de aceptación: 14 de febrero de 2017  
Disponible en línea: 13 de diciembre de 2017  
doi:10.11144/javeriana.mavae13-1.frst

- \* Artículo de Investigación. Se desprende del proyecto de investigación titulado 'Formas de recuerdo sin territorio', apoyado por la Vicerrectoría de Investigación y el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.
- \*\* Maestra en Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, magíster en Composición Musical por la Birmingham City University y doctora en Composición Musical por la misma universidad. Profesora asistente del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.



## Resumen

El objetivo principal de este trabajo es presentar una manera de aproximarse a la composición musical bajo la idea de las potencias creadoras del recuerdo y el olvido. En la metodología empleada, se toma como punto de partida la evocación como una necesidad por importar fragmentos del universo de músicas tradicionales a la disciplina de la música erudita como una forma de conexión y comunicación entre la academia y otros contextos y realidades musicales. Los resultados de esta investigación generaron dos intereses esenciales que dan lugar a posibles métodos de desarrollo musical. Por un lado, desde el enfoque en el aspecto tímbrico de la fuente sonora original, y por el otro, a partir del tratamiento morfológico del objeto melódico y la textura en que este es tratado. Esto conlleva mostrar cómo los procesos de desarrollo compositivo pueden ser gobernados bajo el principio de la distorsión como correlato de la presencia natural del olvido o de la subjetividad de la percepción en el ejercicio reminiscente, y a partir de ahí, concluir que los distintos niveles de variación que se crean entre el objeto percibido y la imagen de su recuerdo son consecuencia de la distancia que los separa, como quiera esta ser entendida (temporal, espacial, cultural, o de otros tipos). Desde el estudio de dos obras compuestas por la autora, se llegó a los hallazgos expuestos que, en última instancia, configuran un tipo de técnica compositiva que puede resultar de gran utilidad en la composición musical.

**Palabras claves:** composición; transcripción; recuerdo; técnica compositiva; distorsión

## Abstract

This paper provides an approach to musical composition from a notion of the creative powers of memory and oblivion within the frame of academic contemporary music. One of the most meaningful principles guiding the analysis is supported on Colombian rural music's oral tradition. Starting from such an invocation, the study shows how the compositional development processes can be guided by the principle of distortion as a correlate of oblivion's natural presence, or as the subjective nature of perception in the remembering exercise. The findings shown herein stem from the study of two pieces composed by the author, which configure a type of compositional technique of great use for artistic and musical creation.

**Keywords:** composition; transcription; memory; compositional technique; distortion.

## Resumo

Neste trabalho é apresentada uma maneira de se aproximar à composição musical sob a ideia das potências criadoras da memória e do esquecimento, no marco disciplinar da música erudita contemporânea. Um dos princípios mais significativos, que orienta tal reflexão, apoia-se na transcrição como uma forma de memória de um material pré-existente, proveniente da tradição oral das músicas rurais colombianas. A partir dessa invocação, este estudo amostra como os processos de desenvolvimento compositivo podem ser governados sob o princípio da distorção como correlato da presença natural do esquecimento, ou, da subjetividade da percepção no exercício reminiscente. Com base no estudo de duas obras compostas pela autora chegou-se aos achados expostos, os quais, em última instância, configuram um tipo de técnica compositiva que podem resultar de grande utilidade na criação artística e musical.

**Palavras chave:** composição; transcrição; memória; técnica compositiva; distorção

## INTRODUCCIÓN

“Las huellas del recuerdo que atormentan sin razón evidente el presente de un individuo no siempre pueden atribuirse a un tiempo y a un lugar determinados, ni incrustarse en la anécdota de un recuerdo autenticado; señala el antropólogo francés Marc Augé en su texto *Formas del olvido* (1998) tras definir el recuerdo como una “impresión”: la impresión “que permanece en la memoria” y a esta como “el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos” (11). Para Augé, según esta definición, lo que olvidamos es ya un acontecimiento tratado, un fragmento de materia interna, mas no una exterioridad absoluta e independiente: el producto de un primer tratamiento (la impresión) del cual el olvido no sea tal vez otra cosa que la continuación natural. Pero, además, sostiene, si tuviéramos que conservar todas las imágenes de nuestra infancia, nuestra memoria quedaría pronto saturada. Por ello, lo que queda es el producto de una erosión provocada por el olvido. El olvido, señala el autor, es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de esta. Lo que queda inscrito e imprime marcas, “no es el recuerdo, sino las huellas, signos de la ausencia” precisa Augé (14), citando al psicoanalista Jean-Bertrand Pontalis. Esas huellas están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo, señala Augé.

Este artículo surge del problema que se origina en una suerte de anhelo por volver a situaciones de la infancia que con alguna regularidad asaltan el presente al asociarse con sonoridades particulares. Músicas que muy seguramente presenciaron tales momentos. Dichos acompañamientos sonoros constituyen la imagen del recuerdo pretérito y se evocan alterados y distorsionados, no solo por el paso del tiempo, sino por la inmadurez conceptual con la que se vivieron y por lo cual impactaron de una manera desbordada. En este proyecto, se ha emprendido un recorrido introspectivo que se ha trazado mediante la formalización de los universos sonoros en cuestión, enmarcado en la composición de obras musicales originales. De esta manera, el ejercicio ha perseguido tener otra comprensión de las músicas perdidas y de la marca que el contacto con ellas dejó. Estas invocaciones aparecerán, entonces, en las composiciones de este proyecto como huellas desconectadas del contexto del relato del recuerdo concreto y su intervención en los desarrollos compositivos será desde el confinamiento de su terreno musical y cultural originales. Para ello, se han tomado extractos de improvisaciones u obras anónimas interpretadas por músicos de las tradiciones colombianas de chirimías caucanas de flautas y tambores<sup>1</sup> y de marimba de chonta,<sup>2</sup> y a través de ellos, encarnando lo que se recuerda como músicas de infancia, se ha hecho esta peregrinación.

Pareciera haber aromas de nostalgia en esta motivación. Y sí, los hay. Al respecto, señala Slavoj Žižek que “la nostalgia siempre invoca un objeto que está perdido o con el que ya no nos identificamos [...], y que] en ese sentido la nostalgia se convierte en una forma de fascinación con la contemplación en sí misma, la cual suele ser del mundo inocente del niño” (1989, 43).

Este tipo de búsqueda probablemente no consiga acercarnos más ni al momento de la infancia —de la que lógicamente estamos cada vez más lejos por el paso del tiempo— ni a las fuentes sonoras a que se están aludiendo. Por eso, se entiende aquí la nostalgia como un “estar incompleto” que intenta completarse con algo que resulta ser también un vacío. Esa lejanía y esa distancia es la que se quiere estudiar, y ese estudio se desea compartir en este artículo porque es una pregunta que muchos músicos y artistas de distintas generaciones y campos de acción nos hemos planteado a lo largo de nuestra carrera. Más

específicamente, es un interrogante que busca la integración de la disciplina en la que nos desenvolvemos como músicos profesionales con la tradición que nos ha acompañado en nuestra vida cotidiana o nos acompañó durante nuestra infancia, cuando aún no éramos músicos o no sabíamos que lo seríamos.

Esta búsqueda y este acercamiento-alejamiento al instante y al lugar de la infancia en cuanto acontecimiento musical se ha hecho dentro de las reflexiones de algunos filósofos como Gilles Deleuze con relación al análisis del espacio, al trabajo reminiscente de Proust y a la potencia creadora de la repetición desde el estudio de Consuelo Pabón. Igualmente, se han tenido en cuenta algunas anotaciones de Walter Benjamin sobre el ejercicio rememorativo de Proust, ciertas reflexiones sobre la traducción, el recuerdo y el olvido de Marc Augé y lo que el compositor italiano Luciano Berio ha definido como comentario a partir de la transcripción.

El carácter distorsionado con que las situaciones musicales del pasado han sido referidas en forma de recuerdo en las obras que acompañan la reflexión de este trabajo cumple un papel fundamental. Walter Benjamin, al hablar de Proust, señala que “para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo” y que en la obra de rememoración espontánea el recuerdo es el pliegue y el olvido la urdimbre (1980, 18).

En este trabajo, ha habido un ejercicio de transcripción de los fragmentos musicales que se están recordando, pero este recuerdo tiene su contraparte de olvido, por lo cual la alteración de las alusiones musicales puede, incluso, tener un peso mayor al que tienen las alusiones mismas. Además, no se trata solo de un ejercicio de memoria, de recordar las músicas de la infancia. Volviendo a Proust, ahora desde Deleuze, la unidad de *À la recherche du temps perdu* no consiste en la memoria ni en el recuerdo, incluso involuntario, sino en la narración de un aprendizaje. En su estudio sobre Proust, Deleuze señala que invoca el platonismo proustiano para el cual aprender es aún recordar. Por esto, “la memoria interviene solo como instrumento de un aprendizaje que la supera tanto por sus fines como por sus principios. *La recherche* está enfocada hacia el futuro y no hacia el pasado” (1970, 12).

Un caso similar enmarca la experiencia que ha constituido este proyecto. En él, en una de sus fases compositivas que son los ejercicios de transcripción de las “músicas de infancia”, ha ocurrido un aprendizaje y una apropiación de los distintos elementos de las músicas tradicionales en cuestión (tales como timbre, ritmo, entonación, acentuación y fraseo), no tanto para comprender su morfología, sino, sobre todo, para asimilar, entender y transformar el impacto que tuvieron y siguen teniendo en mí como compositora. Por tal razón, este ejercicio constituye una contribución al vocabulario y el pensamiento musical con el que en adelante nuevos retos compositivos puedan ser enfrentados desde la disciplina de la música docta contemporánea, mas no una expansión del repertorio de músicas tradicionales colombianas o un estudio etnomusicológico de estas.

Otro factor determinante en el papel de la distorsión de los referentes musicales de este trabajo es el de la interpretación. Más específicamente, la interpretación particular que se ha hecho para decodificar las chirimías y la música de marimba de chonta. Toda transcripción en música implica unas decisiones y un criterio de quien está enfrentándose a la captura de las fuentes sonoras. Hay siempre un ejercicio interpretativo en la práctica de la transcripción. Como señala Deleuze, “aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar [...] no se descubre ninguna verdad ni se aprende nada a no ser por desciframiento o interpretación” (1970, 13). Pero, además, toda transcripción constituye una traducción.

Marc Augé señala varias cosas al respecto. Una de las primeras imágenes que él muestra en su texto *Formas del olvido* es que la traducción es similar a un ejercicio de cartografía, en cuanto cada lengua natural ha distribuido las palabras sobre el mundo (el mundo exterior y el mundo interior del psiquismo). En este sentido, las palabras dibujan fronteras, pero dichas fronteras no coinciden de una lengua a otra. Por esto, el poder de provocación de los pensamientos ajenos está estrechamente relacionado con la cuestión de las fronteras, del recorte semántico que toda lengua y que todo campo de la música, en este caso, imponen a la realidad o a la materia sonora. Parafraseando la afirmación que expone Augé, podemos entender que el conocimiento de otra cultura, en este caso musical, tiene el mérito de relativizar toda adhesión a una sola (1998, 9).

Desde el punto de vista musical, Luciano Berio aporta una mirada complementaria del fenómeno definiendo la transcripción como una forma de traducción a otras equivalencias, a otros términos. Para él, el desarrollo entero de nuestra cultura es una historia de traducciones que nos permiten acceder a otros mundos y obtener así conocimiento y experiencias de otros. Según él, todas las civilizaciones tienden a poseerlo todo, por esto lo traducen todo: idiomas de todas las clases, cosas, conceptos, hechos, emociones, dinero, el pasado y el futuro y, por supuesto, la música (2006, 31).

Berio entiende el proceso de volver a textos preexistentes abordándolos en distintos niveles y experimentando con las diversas relaciones que se puede establecer con ellos. Según él, las transcripciones pueden darse en diferentes niveles, dependiendo de qué tan activo, complejo o creativo es nuestro acto de acceder al Texto. Cuando la transcripción se deriva de una pieza del repertorio de la tradición oral, esta equivale a una traducción a otro idioma. El resultado es un nuevo Texto, el cual necesariamente excluye algunos elementos por su aproximación y generalización al sistema visual y gramatical de la notación clásica. Este tipo de transcripción puede hacer emerger una más compleja, dado que es posible enriquecerla con elementos y desarrollos musicales nuevos. Asimismo, Berio considera otras formas indirectas de transcripción que implican procesos más elaborados y que tienen funciones diferentes. Tal es el caso de la transcripción como comentario, en el cual la referencia al Texto externo tiene una importancia temática y los elementos extraños y las experiencias del pasado son asimiladas o confrontadas. De manera distinta, una transcripción que enriquece y transforma la fuente original puede también ser considerada una forma de análisis. Al respecto, Berio señala que el mejor comentario de una sinfonía es otra sinfonía. Él aduce, por ejemplo, que el tercer movimiento de su *Sinfonía* es el mejor y más profundo análisis que pudo haber hecho del *Scherzo* de la *Segunda sinfonía*, de Mahler (2006, 40).

Si bien las reflexiones de Berio constituyen casi un prontuario para el propósito de este proyecto, el acto de componer tomando como punto de partida fragmentos musicales preexistentes ha existido desde tiempos inmemoriales. De hecho, más específicamente, el desarrollo de la música clásica siempre ha estado asociado a la práctica de músicas tradicionales.<sup>3</sup> Sin embargo, esta integración ha tomado formas muy diversas, entre las que podemos caracterizar una tendencia de "adaptación" de los elementos provenientes de las músicas tradicionales ajustándolos al sistema temperado de alturas y a los parámetros rítmicos de la práctica occidental. Este tipo de aproximación, desde mi punto de vista, suele dejar de lado importantes aspectos de la música tradicional que se asocian con idiosincrasias de la interpretación y con una inmensa gama de afectos que constituye una fuente importante de posibilidades expresivas. Igualmente, en este tipo de tendencia, hay una cantidad de elementos que tienden a ser

excluidos del universo sonoro, pues han sido relegados por las posibilidades de la notación musical, cuyas limitaciones y restricciones han predeterminado la naturaleza de las ideas y los lenguajes musicales que han prevalecido, según lo observa Trevor Wishart (1996, 12).

Si consideramos las diferencias evidentes entre las dos tradiciones respecto del lugar en que la música suele ser interpretada, la actitud que se espera de músicos y audiencia y el proceso de creación y preservación de las obras, varios contrastes se pueden observar. En el caso del repertorio popular tradicional, podemos encontrar la afortunada injerencia de un inmenso rango de posibilidades sonoras y expresivas que quizá desde el punto de vista del canon clásico podrían ser estimadas como insuficientes en control técnico, concentración y cuidado (tal es el caso de la posible aparición de ataques bruscos, afinaciones imprecisas o aproximadas, sincronizaciones rítmicas no metronómicas, o expresividad excesiva, entre otras). De manera similar, las condiciones materiales de las ejecuciones musicales generan fenómenos acústicos propios, como la coexistencia con ruido del ambiente u otras interpretaciones musicales simultáneas, alteraciones acústicas generadas por los cambios de distancia constantes entre la fuente musical y su receptor, bien sea porque los músicos se están moviendo, bien sea porque lo hace el oyente que no suele estar restringido a la inmovilidad de estar sentado en un auditorio. Todas estas condiciones generan un amplísimo rango de fenómenos acústicos, rítmicos, texturales y de entonación que, con frecuencia, son involuntarios y que pueden incluso pasar desapercibidos por intérpretes y oyentes.

No obstante, precisamente esos pormenores acústicos, sumados al papel activo y creativo del olvido y a la interpretación específica presentes en los ejercicios de transcripción en mi obra, serán tratados de manera temática en las composiciones de este proyecto. De ellas dos serán estudiadas en su proceso de creación en este artículo, a saber, *Fiestas de Pubenza* para quinteto Pierrot (flauta, clarinete, viola, violonchelo y piano) y *Cuarteto palenquero* para cuarteto de cuerdas.

Por un lado, se analizará el tratamiento de los materiales mediante el cual el “recuerdo” de una melodía se va olvidando, porque se va fragmentando, disolviendo o saturando. Por el otro, se analizará la traducción de un medio tímbrico a otro, donde a partir de una transcripción de uno de los elementos del currulao se pasa de la marimba de chonta al ensamble de cuarteto de cuerdas en el primer movimiento del *Cuarteto palenquero*, y tomando como base la transcripción de un bambuco interpretada por un conjunto de chirimías y tambores, se hace una traducción tímbrica al ensamble Pierrot.

## METODOLOGÍA Y ANÁLISIS

### “FIESTAS DE PUBENZA”

En el caso de mi obra *Fiestas de Pubenza*, su generación se ha dado a partir de la transcripción de un material preexistente, cuyo contenido espectral, entre otros, se busca comprender. Aquí los procesos de asimilación y transmutación se han dado según la transcripción como comentario. Esta técnica, si bien toma como punto de partida la transcripción como traducción desde la tradición oral a la escrita, haciendo además un análisis de los medios acústicos en relación con las formas musicales tradicionales, tiene como objetivo fundamental tomar distancia a través de una reflexión que desencadene la transformación del material

mencionado, dando lugar a la creación de una obra completamente nueva. En otras palabras, a partir de la transcripción de un material preexistente en el que se traduce un contorno melódico de la tradición oral a la escrita, se pretende desterrar el significante rítmico-melódico de su hábitat musical original —de su geografía cultural innata— en un proceso huidizo de repetición tras el cual vuelve transmutado en otro agente. Lo anterior describe un proceso de desterritorialización de una melodía tradicional que se reterritorializa en una idea musical, a partir de la cual se construyen distintos tipos de texturas que configuran una obra que bien puede clasificarse como perteneciente al repertorio de música docta contemporánea.

Esta obra consta de tres movimientos, donde los materiales del primero y el tercero tienen tratamientos complementarios que ilustran de manera elocuente lo que pretende mostrar esta reflexión. Distinto es el caso del segundo movimiento, por lo cual no será abordado en este artículo. El material principal de los movimientos uno y tres es la melodía de *El sapiroco*, bambuco de autoría anónima en la interpretación de la chirimía de Juan Ruiz. Este material fue tomado de la recopilación sonora *De correrías y alumbranzas* elaborada por el etnomusicólogo Carlos Miñana Blasco con el respaldo de la Fundación DE MVSICA y del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura de Colombia. Las piezas fueron grabadas en el encuentro de chirimías realizado en el municipio de Almaguer (Cauca, Colombia) en 1997.

Como se mencionaba, la motivación principal que constituye el desarrollo de esta obra es el proceso de alejamiento de la mera transcripción de los referentes musicales empleados. Y es en esa distancia donde se da lugar a una nueva obra, o en palabras de Berio, a un nuevo Texto. Lo que diferencia *Fiestas de Pubenza de El sapiroco*, lo que las distancia, se puede ver como un trayecto que se recorre desde la primera parte del primer movimiento. Allí se puede encontrar un proceso de alejamiento, de diferenciación, que se da por medio de la repetición y que toma como punto de partida una transcripción que interpreta los códigos tímbricos, rítmicos y melódicos de *El sapiroco*.

La estructura del primer movimiento de *Fiestas de Pubenza* se caracteriza por una transcripción inicial del tema *El sapiroco*, bastante cercana a la grabación que se menciona, pero con especial cuidado en no incurrir en una abstracción del tema que excluya las idiosincrasias interpretativas de este. Con el fin de ilustrar esta situación, se muestra de qué manera podría incurrirse en ella en la figura 1, donde se hace uso de una transcripción que atiende, principalmente, a las inflexiones melódicas y al lugar métrico de los ataques, eliminando tanto las redes contrapuntísticas que se derivan de la participación de varios flautistas que hacen melodías y contramelodías como la línea de la percusión. Esto daría lugar a una melodía en 6/8 que contiene las notas estructurales del tema de *El sapiroco*. La forma de la pieza se mantiene parcialmente y, en cada una de las reiteraciones de las distintas frases de cada sección, hay un interés especial en exagerar algunos fenómenos tímbricos que hacen evidente la heterofonía de la textura, la cual se manifiesta de distintas maneras. Por un lado, se puede ver la elaboración de una textura polirrítmica que exhibe los distintos puntos métricos de ataque de los varios miembros de la chirimía en un tejido sonoro que contiene distintas subdivisiones del pulso. Por el otro, hay un intento por representar las distancias posibles que puede haber entre los músicos al ejecutar la pieza y las cualidades diferentes de los instrumentos con que están tocando y los distintos niveles o estilos interpretativos que se pueden encontrar entre un músico y otro, con asignaciones tímbricas particulares para cada línea. En este sentido, la idea del ensamble Pierrot ofrece la posibilidad de que cada instrumento del quinteto sea un tipo de flauta diferente. Incluso la flauta será llamada a tocar de distintas maneras, con el fin

de encarnar la multiplicidad descrita. A medida que se resaltan las particularidades mencionadas, la obra empieza a dirigirse hacia lugares de mayor distorsión que hacen que haya una transformación considerable hacia el final del primer movimiento, punto en el cual ya no se hace reconocible el contorno melódico del tema *El sapiroco*. Como si su melodía se hubiera ya olvidado tras varios intentos vanos de recuperarla, de recordarla, mediante la repetición. Esto se puede observar en varios ejemplos que se citan y describen a continuación.



figura 1

Primera aproximación a la transcripción de la melodía principal de *El sapiroco*.

figura 2

*Fiestas de Pubenza*, 1 mov. cc. 21-24.

En la figura 2, podemos observar cómo la flauta lleva la línea principal tomada de la primera transcripción. En ella los acentos presentes en la grabación citada se hacen explícitos mediante indicaciones de dinámica, articulación y precisiones agógicas. Se hace también una indicación aproximada de lo que se infiere pueden ser las inflexiones de entonación que se perciben en la fuente original. Esto explica el uso de microtonos. Puede verse también que el violonchelo está en unísono con la flauta, en una intensidad más baja por el modo de producción del sonido (armónicos artificiales) y la dinámica que se indica, y en posición de segunda menor en algunos ataques para contribuir con la inestabilidad que se está buscando



representar. De la misma manera, encontramos que el clarinete hace un “unísono equívoco” con la flauta, al superponer subdivisiones del pulso binarias sobre ternarias y al reemplazar el diseño arpegiado de do menor que sugiere el tema original por una conducción por grados conjuntos. Igualmente, se puede observar que la mano derecha del piano y la línea de la viola hacen contramelodías o variaciones de fragmentos de la melodía principal en distintos lugares métricos, lo cual añade cierto caos a la textura. La mano izquierda del piano tiene una imitación de los ataques de lo que hace la percusión en la fuente original.

El tipo de tratamiento textural que encontramos en estos ejemplos es muy propio de las músicas tradicionales y se puede clasificar dentro de lo que se conoce como textura heterofónica. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* la define como la interpretación simultánea de varias voces que siguen una misma línea melódica con ligeras variaciones. Otras acepciones del término sugieren la interpretación de una línea melódica (en varias o en una sola voz) con acompañamiento de percusión.<sup>4</sup> En *Fiestas de Pubenza*, se toma la línea melódica de *El sapiroco* y se superponen a ella versiones imprecisas de unísono (figura 3) o variaciones de fragmentos de la línea en distintos lugares métricos y ornamentaciones deliberadas en cualquiera de las voces instrumentales.

figura 3

*Fiestas de Pubenza*, I mov. cc. 45-48.

La figura 3, en los segundos pulsos de los compases que aparecen, nos muestra la aparición de unísonos con distintas formas de producción del sonido, diferentes subdivisiones del pulso simultáneas y algunos ataques omitidos, con el fin de dar volúmenes variados a cada uno de los momentos de la línea melódica.

figura 4

*Fiestas de Pubenza*, I mov. cc. 86-88.

Desde el inicio de la obra hasta el primer punto de articulación fuerte en que el flujo danzario se detiene (justo antes de empezar la letra de ensayo F en la partitura general de la pieza), se encuentran alternancias episódicas que muestran formas dispares de recrear la heterofonía descrita. A partir de ese punto, el desarrollo se da según juegos libres del intervalo de tercera menor entre C y Eb con que empieza el tema (figura 4) y poco después otras reiteraciones del tema se suceden, combinando apariciones unas veces más completas que otras y modificando los niveles de transposición del motivo melódico principal. Después de unos cuantos segundos el tema principal empieza a abandonar los acentos agógicos que lo caracterizan para darle mayor continuidad rítmica al diseño de los arpeggios. Esto añade un nivel de tensión adicional al que confiere el ascenso de las transposiciones, a lo que se suma un incremento gradual en la dinámica.

Lo anterior desemboca en un punto climático en el que el tempo se incrementa de manera considerable y el tema sufre un proceso de abstracción para pasar a convertirse en un simple trémolo. En el caso de la flauta y el violonchelo, el batimiento se da en un intervalo de tercera menor entre C y Eb; y en el caso del clarinete, la viola y el piano, en uno de segunda menor que añade una sombra de disonancia a cada una de las dos notas del trémolo principal (figura 5).

Se puede ver, entonces, la reiteración constante de la melodía principal y la manera en que el exceso de repetición lleva a puntos de saturación y desdibujamiento de la línea. Esto también es explícito en las siguientes descripciones.

En la figura 6, encontramos lo que surge de la ruptura de los elementos que dieron forma y definición a la melodía de *El sapiroco*. Se trata, nuevamente, del tema, pero bajo un halo de abstracción diferente de la ondulación perpetua que se vio en el ejemplo anterior y que constituye la primera gran detonación del tema. Este aparece en tal lugar en forma de un contorno que se define como un punto medio que oscila entre uno más agudo y otro más grave que alude al diseño del tema original en el cual se da una alternancia desde C entre las notas Eb y G que completan el arpeggio en segunda inversión de la tríada en do menor. En este caso, las notas son reemplazadas por regiones de *clusters* en tres áreas diferentes del registro agudo del piano. La prosodia de la línea original pasa de mostrar subdivisiones ternarias del pulso a tener distintas subdivisiones en cada uno. En el segundo compás del ejemplo, de hecho, pue-

de verse cómo el primer pulso tiene una subdivisión de quintillos, el segundo de tresillos y el tercero de semicorcheas. Con esto se busca acentuar la inestabilidad del frenesí alcanzado por la acumulación de tensión que el desarrollo de la obra construye hasta ese momento.

figura 5

*Fiestas de Pubenza, I* mov. cc. 92-95.

figura 6

*Fiestas de Pubenza, I* mov. cc. 96-99.

En la figura 7, encontramos al inicio una reiteración del intervalo de tercera menor entre C y Eb en el violonchelo en armónicos artificiales en semicorcheas, a la cual se superpone la ondulación entre B y D en el clarinete en seisillos y en la viola en septillos con interrupciones en el medio de cortos silencios y a la que a su vez se superpone por un tiempo una oscilación entre Bb y Db en quintillos en la flauta. Ese pequeño fragmento, que se viene entretejiendo desde los compases anteriores, nos muestra una suerte de micropolifonía rítmica y armónica en cuanto cada pulso tiene distintas subdivisiones haciendo de todos los ataques un conglomerado amorfo y borroso y ensombreciendo de tal manera el intervalo de tercera menor que lo que se escucha es un clúster en movimiento. El ejemplo también ilustra lo que surge de esta disolución del tema. Se trata de una reiteración menos recurrente y cada vez más fragmentada del intervalo de tercera en la flauta y en la viola, un estatismo inmutable en el violonchelo y una aceleración a un trémolo en el clarinete que posteriormente pasa a quedarse en una sola nota y que lentamente se va atenuando para luego desaparecer.

K

Fl. *pp* *p* *pp* *mp* *p* *p* *pp*

B. Cl. *mp* *p*

Vla. *p* *pp* *p* *pp* *mp* *p*

Vc. *p* *pp* *p* *pp* *mp* *p*

Pno. *mp*

scratch the string with a coin

figura 7

*Fiestas de Pubenza*, I mov. cc. 146-149.

Hasta este punto hemos visto procesos de saturación por la repetición excesiva de una célula melódica. En contraste con estas construcciones podemos encontrar otros casos de difuminación —o desterritorialización— de la melodía. El siguiente ejemplo nos ilustra esta situación en el fragmento que tiene la flauta en el compás 115 (figura 8). Ahí se puede ver que el instrumentista debe tocar la línea superior y cantar la inferior para lograr cierta distorsión en el timbre. Esto está acompañado por un sonido de aire en el clarinete que contribuye al ensombrecimiento que se busca.

Fragile ♩ = 64

Fl. *ppp* *pp* *ppp* *p*

B. Cl. *pp* *mp* *pp* *p*

senza flz. air sound

(singing and playing)

*ppp* (singing)

figura 8

*Fiestas de Pubenza*, I mov. cc. 112-116

Otras situaciones que conllevan la distorsión de la línea sin pasar por el abarrotamiento de las reiteraciones las podemos encontrar en la figura 9. En el compás 117 con antecompás, observamos que la llegada es a un acorde con una fuerte carga de disonancia conformada por un sonido multifónico en la flauta, un clúster en el piano y los demás instrumentos en posiciones cromáticas e incluso microtonales. Este gesto constituye la primera parte del tema. Aquí el salto ascendente de tercera menor se reemplaza por uno mucho más amplio y abstracto. La segunda parte del tema ocurre con antecompás al 118, donde la distorsión tímbrica no es menor de la del gesto descrito. Podemos ver cómo el clarinete y la viola hacen el salto descendente en una disonancia microtonal, acompañada de la línea de la flauta con trémolo (también

en una posición que genera una disonancia microtonal) y por el violonchelo con un sonido de rasguño que presiona fuertemente y tapa las cuerdas para evitar la presencia de altura. Más adelante, también en la figura 9, podemos encontrar un ejemplo de alteración del tema. En los compases 119 y 121, la línea aparece fragmentada entre la viola y el violonchelo, llegando, además, a cambiar de carácter, articulación y dinámica de un pulso a otro.

figura 9

*Fiestas de Pubenza*, I mov. cc. 116-121.

Además de los ejemplos de distorsión de la melodía mencionados, podemos encontrar otros tipos de transmutación en el tercer movimiento de la obra. Los tratamientos del tema para lograr el efecto de indefinición que acentúa la acción del olvido se dan mediante una técnica compositiva muy empleada durante la Edad Media, el hoquetus,<sup>5</sup> y que Anton Webern a principios del siglo XX retomó de una manera muy propia, basándose en el concepto schoenbergiano de la *klangfarbenmelodie*.<sup>6</sup> Este procedimiento consiste en la orquestación de una sola línea en un ensamble completo, donde cada punto de la línea melódica se asigna a un instrumento diferente que genera una suerte de espacialización y fragmentación. La textura lograda, en el contexto de la música de Webern, se conoce comúnmente como puntillismo.

Las figuras 10 y 11 pueden ilustrar esta situación. En la figura 10, se observan nuevamente los materiales melódicos presentados en la primera parte del primer movimiento de la obra: la melodía principal y las secundarias derivadas de variaciones de fragmentos de la primera. Se puede ver que hay presencia de polirritmias en cuanto se encuentran superposiciones de distintas subdivisiones del pulso. En la figura 11, por el contrario, no aparecen polirritmias. La línea, repartida en todo el ensamble, está escrita en 6/8 para facilidad de montaje y sincronización rítmica. La textura es más seca y, podría decirse, más puntillista que la expuesta en el inicio de este movimiento.

De la misma manera que como ocurre en el primer movimiento, en el tercero la repetición alcanza una situación de redundancia que lleva, nuevamente, a la aparición de la deformidad y la disolución (figura 12). En este lugar de la obra, la reiteración se da no a partir de la melodía principal, sino de una de sus derivaciones. El ejemplo nos presenta subrayado cuál es el

material a partir del cual se pierde el contorno del tema. Se toman sus dos últimos ataques, que consisten en un E reiterado y, a partir de esa repetición, se cae en el exceso para llegar a un unísono en el ensamble con constantes fluctuaciones rítmicas y distintos relieves que se obtienen mediante diferentes dinámicas, articulaciones y combinaciones tímbricas.

Vivo ♩ = 92

Flute: lip pizz., norm., overblow

Clarinet in B $\flat$ : slap tongue, breathy

Viola: pizz., hit on the body of the instrument, c. l. batt., nail pizz., pizz. sul pont., arco

Violoncello: pizz., arco spiccato, c. l. batt., arco flautando, arco ord., pizz. sul pont.

Piano: mf, p, mf, p, mf

figura 10

Fiestas de Pubenza, III mov. cc. 1-5.

Fl.: lip pizz., Tongue Ram, norm., tongue pizz., key click

B. Cl.: slap tongue, breathy

Vla.: nail pizz., hit on the body of the instrument, pizz., arco c. l. batt. (percussive sound; damping strings), nail pizz., 1/2 c. l. batt.

Vc.: pizz., arco spiccato, hit on the fingerboard damping strings, arco

Pno.: p, 15<sup>ma</sup>, arco, 8<sup>va</sup>, hit on the body of the instrument

figura 11

Fiestas de Pubenza, III mov. cc. 28-34.

figura 12

Fiestas de Pubenza, III mov. cc. 102-108.



figura 13

Mosaico del círculo de Dionisios, Museo Arqueológico de Corinto, Grecia.  
Fuente: Matemolivares (2015).

En conclusión, podemos observar cómo la repetición constituye una fuerza transformadora, *degeneradora* y *regeneradora* del material, que lo hace viciarse, distorsionarse, alterarse, deformarse, disfrazarse, fragmentarse, destruirse, diluirse y desaparecerse. Y es desde la nada que vuelve a emerger al final del tercer movimiento. Esto evoca la imagen del círculo de Dionisios sobre la cual Consuelo Pabón hace algunos comentarios que ilustran el proceso de transformación que sufren los materiales en la obra *Fiestas de Pubenza*. En su texto “Diferencia y repetición en el acto de crear” (2006), la autora nos invita a remontarnos en el tiempo y entrar en el mundo griego arcaico para llegar al círculo donde nació la tragedia, como se puede apreciar en la figura 13.

El círculo [...] es visualizado en el mosaico como partículas que giran estableciendo una relación intensiva con respecto al centro ocupado por la figura de Dionisios, dios del no-ser, dios del devenir, dios de las múltiples transmutaciones. Desde el círculo emerge el actor trágico, el iniciado en la potencia de lo falso, quien se desdobra, vive múltiples intensidades afectivas y perceptivas que precipitan un abandono del yo, la muerte del individuo, y luego, el retorno a la vida desde la transmutación. (77)

La descripción anterior muestra ese eje de disolución que constituye un punto de fuga hacia el no ser y hacia el cual se dirige la fuerza que permite las reiteraciones constantes y las transformaciones que en el recorrido sufre el material para así morir o abandonar su identidad. Así es como la repetición constituye un movimiento giratorio sobre la identidad del material y su potencia de disolución. En los dos movimientos estudiados de *Fiestas de Pubenza*, encontramos una repetición maquínica de un fragmento que lo descontextualiza, lo hace perder su significado original en un movimiento huidizo al borde de la desaparición. Sobre esto Pabón advierte, citando al filósofo y artista Pierre Klossowsky, que en la imagen circular-vibratoria

las fuerzas centrífugas no huyen para siempre del centro, sino que se acercan de nuevo para alejarse una vez más; estas son las vehementes oscilaciones que transforman a un [ser] cuando no busca más que su propio centro [...], ya que si estas oscilaciones lo trastornan es porque cada una responde a una identidad distinta de la que él cree ser, desde el punto de vista del centro inencontrable. (1995, 308-316)

De lo anterior podemos entender que, en la primera transcripción del tema de *El sapiroco* en la versión particular que se ha considerado, están contenidas las potencias de lo falso. Es decir que el material contiene implícito, no solo el tema rítmico-melódico, sino también sus posibilidades de espacialización, fragmentación, disipación y eliminación.

## “CUARTETO PALENQUERO”

### *PRIMER MOVIMIENTO: BORDÓN Y REQUINTA*

El primer movimiento de este cuarteto de cuerdas toma como punto de partida un solo de currulao en marimba de chonta ejecutado por el maestro José Antonio Torres “Gualajo,” músico oriundo del municipio de Guapi en el departamento del Cauca en Colombia. El movimiento toma el nombre de los dos elementos sobre los cuales está hecha la improvisación, el bordón y la requinta del currulao corona. La composición del *Cuarteto palenquero* está hecha a partir de la transcripción de estos materiales y el ejercicio transcriptorio se ha hecho según una grabación casera que “Gualajo” tiene en circulación de manera informal, es decir, sin apoyo institucional o la mediación de una casa disquera o productora. Este compilado discográfico tiene un fin pedagógico, pues no contiene temas grabados, sino cada una de las líneas, capas y elementos que componen los distintos géneros. Es una suerte de descomposición analítica de ellos que permite al lego —como yo— entender y asimilar la estructura del tejido de la música de marimba del litoral pacífico colombiano.

Similar al proceso que se tuvo en cuenta en la composición de *Fiestas de Pubenza*, en este movimiento el desarrollo de los materiales busca una desterritorialización del fragmento de la fuente original por medio de la repetición. Igualmente, se persigue la traducción de un medio instrumental a otro, lo cual hace que la principal consideración sea tímbrica.



Una de las particularidades de la marimba de chonta (figura 14) es que sus teclas están cortadas de tal forma que la percepción de su timbre resulta como “rajado”. De alguna forma, el momento inicial del ataque de los sonidos encierra una suerte de multiplicidad que no ocurre en el timbre homogéneo de la marimba sinfónica. Con respecto al sistema temperado de alturas, la entonación de la marimba de chonta resulta imprecisa e inestable. De hecho, según Carlos Miñana (1990), la afinación de estos instrumentos evidencia una marcada tendencia hacia una escala *isoheptatónica*, es decir, la que divide la octava en siete sonidos separados por intervalos iguales de 170 cents.<sup>7</sup> Además, con relación a la manera en que este instrumento usualmente se toca, las articulaciones tienden a parecer como con cierto rebote, un tanto indefinidas.



figura 14

Marimba de chonta.  
Fuente: Perdomo (2016).

En el currulao corona, que es el género que se tuvo en cuenta para el ejercicio transcritivo de este movimiento, la estructura, al igual que en la de la mayoría de los ejemplos de música tradicional, es motorrítmica, lo cual provee de cierta claridad y simplicidad a la forma. Por esta razón, se genera una dualidad interesante: por un lado, se exhibe un diseño melódico claro y simple dentro de una estructura formal con características similares; y por otro, tenemos una cualidad sonora un tanto explosiva, cuyas impurezas espectrales hacen que la melodía se despliegue en una atmósfera sombreada y algo ruidosa, que añade cierta complejidad a su percepción. En *Bordón y requinta*, se mantiene la idea del motorritmo y de la melodía con sus implicaciones armónicas (aunque ensombrecidas con algunas segundas), haciendo que el interés central sea la representación del sonido “rajado”, “mellado”, de la marimba de chonta.

Volviendo a lo ya mencionado, en términos generales, mi apreciación del timbre de la marimba de chonta puede describirse como disparejo y ruidoso, características que se traducen en la obra y fragmentan la línea melódica mediante el uso de puntillismo y un contrapunto *polirrítmico* basado en una armonía tonal con tiznes cromáticos. La creación de la textura es conseguida mediante el uso del hoquetus, fragmentaciones motívicas y un amplio rango de registros y de niveles de dinámica. Esto lo ilustran los ejemplos de las figuras 15, 16 y 17.

Además, se crea una poliritmia general mediante el uso de unidades extramétricas, como tresillos y quintillos, y de un gran número de *acciaccaturas*. Sumado a esto, el medio percusivo general es representado por el uso de distintos tipos de *pizzicato* en las cuerdas (como *pizzicato* Bártok, *pizzicato* de uña (*nail pizz.*), *pizzicato sul ponticello*, *pizz.* detrás del puente (*behind the bridge*), normal *pizz.* y *pizzicato* con la mano izquierda (*left hand pizz.*), arcos con el lado de madera (*col legno battuto*) y el llamado a tocar en el cuerpo del instrumento, como se puede ver en los ejemplos mencionados.

Con respecto a la espacialización y la distribución de los distintos roles de la textura, en la figura 15 podemos ver un patrón motorrítmico en la viola y el violonchelo en los compases 2 y 3, y a partir del compás 4, solo en la viola. A partir de este lugar, el violonchelo se dispone a hacer ornamentos del motorrítmo mencionado (el bordón). La línea melódica (requinta) aparece alternándose entre los dos violines para dar volúmenes diferentes.

Con relación a la definición tímbrica de los ataques y las articulaciones características que se están tomando de la fuente original, en este mismo ejemplo (figura 15) se pueden encontrar *acciacaturas* en unísono (en cuerdas distintas para facilitar su ejecución). También podemos ver que el violín 1 es llamado a tocar el *pizzicato* con un *pick* (o plectro), mientras que el violín 2 hace un *pizzicato* normal. En el violonchelo, encontramos el uso de arco *col legno* en el compás 6 y *pizzicato* con la uña en el 7.

Figure 15 shows a musical score for measures 2 through 7 of the first movement of the Palenquero Quartet. The score is written for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violonchelo (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions such as 'pizz. with pick', 'pizz.', 'pizz. gliss.', 'arco col legno batt.', 'pizz. nail pizz.', and 'gliss.'. Dynamic markings include *pppp*, *f*, *mp*, *mf*, and *f*. Fingerings and bowings are indicated throughout the score.

figura 15

Cuarteto palenquero, 1 mov. cc. 2-7

Figure 16 shows a musical score for measures 20 through 26 of the first movement of the Palenquero Quartet. The score is written for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violonchelo (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions such as 'nail pizz.', 'pick pizz.', 'pizz.', and 'pizz.'. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *p*. Fingerings and bowings are indicated throughout the score.

figura 16

Cuarteto palenquero, 1 mov. cc. 20-26.

En la figura 16 se puede apreciar que la línea del bordón está en el violonchelo y la de la requinta está dividida entre los violines y la viola. A veces, estos tres instrumentos tocan homorrítmicamente esta línea (compás 20) o a veces se alternan para lograr la mencionada variedad de volúmenes (compás 21). Desde el punto de vista tímbrico, podemos ver que en el violín 2 aparece un armónico natural con *pizzicato* de uña en el compás 22 y a partir del compás 23 sigue tocando en *pizzicato* con plectro. La viola toca en *pizzicato* en el compás 22 y en el 23 hace un énfasis ornamental de la línea melódica con *pizzicato* Bártok. Como se puede advertir, la definición tímbrica de los gestos mencionados es constantemente cambiante.

Esto da como resultado que la sonoridad general pueda caracterizarse como tímbricamente heterogénea e inestable, siendo esta decisión producto de la traducción hecha del timbre de la marimba de chonta al formato de cuarteto de cuerdas.

En la figura 17, encontramos que el bordón aparece en el violín 1 en los compases 88 y 89. En los compases 90 a 93, pasa a estar en el violonchelo pero incompleto, es decir, omitiendo algunos de los ataques. Asimismo, parte del material melódico reiterativo que aparece inicialmente en el compás 88 en el violín 2, en el 90 aparece en el violín 1 incompleto. En el 91 y 92, lo tiene la viola y aparece también desfasado en el violín 2. Finalmente, en el compás 93 retorna de nuevo al violín 1, esta vez transpuesto medio tono abajo. En esta serie de apariciones, el material melódico cada vez se encuentra más incompleto y por tanto más abstracto. Los otros roles instrumentales consisten en añadir ornamentos a las líneas principales. Esta espacialización y fragmentación de la melodía, en cierto sentido, muestra un comportamiento semejante al que tiene cada sonido de la marimba y que ha sido traducido en mi ejercicio compositivo mediante la repartición y asignación de un sonido a varios instrumentos del cuarteto.

Con el proceso descrito, podemos ver cómo una vez más la repetición vierte su poder de afirmación, descontextualización y dilución de los objetos evocados.

Figure 17 is a musical score for a string quartet, specifically measures 88-93 of the first movement of 'Cuarteto palenquero'. It consists of four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violonchelo (Vlc.). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (mf, mp, p, pp). Performance instructions are provided for the Viola and Violonchelo parts, including 'pizz' (pizzicato), 'nail pizz sul ponticello', and 'pizz norm.'. The time signature is 3/4.

figura 17

Cuarteto palenquero, I mov. cc. 88-93

En una buena porción del primer movimiento del *Cuarteto palenquero*, la forma y el contorno general del material rítmico melódico permanecen idénticos a la fuente original. La razón de esta preservación es el interés en explorar la quietud y la regularidad de la repetitividad del currulao y sus posibles subsiguientes transformaciones, una vez se establece el bordón (patrón motorrímico) a través de sus persistentes reiteraciones. Al final de este movimiento, se usa esta cualidad de plácido estatismo para preparar el terreno hacia nuevas transformaciones. Esto lo podemos encontrar en la figura 18. Aquí el cuarteto entero se queda haciendo la línea del bordón en armónicos naturales y artificiales (violín 1, viola y violonchelo), o sonidos afines a éstos como el *col legno tratto* en el violín 2.

## SEGUNDO MOVIMIENTO: INTEMPERIES

Este es un movimiento de tránsito entre los universos del primero y el tercero. Por esta razón, surge del primero en una suerte de elisión continua y fluida. Esto lo muestra la indicación explícita en la partitura, *attacca*, pero además es evidente en la utilización, la presentación y el desarrollo de los materiales. El ya agonizante y pálido bordón que quedó suspendido y flo-

tante por poco menos de un minuto hacia el final del primer movimiento (figura 18) constituye el material de inicio del segundo, dejando solo las líneas del violín 2 y la viola. Este impávido estadio es abruptamente interrumpido por la violenta intrusión de un material contrastante, que constituirá la señal característica de este nuevo movimiento. Se trata de la irrupción del violín 1 con un trémolo en triples cuerdas haciendo un clúster cerrado y apoyado por un sonido de rasguño (*scratch*) en el violonchelo que subraya el carácter tupido, intenso y agresivo del gesto. Este material pretende situar los elementos del currulao fuera del marco imaginario del cómodo espacio de la sala de conciertos o la partitura. Nos saca a la intemperie, a la selva tropical del Pacífico colombiano, en el que se suele estar expuesto, entre otros fenómenos, a la presencia de zancudos y otros insectos. De esta forma, los elementos descritos encarnan una de estas pequeñas pero quizá molestas apariciones. Ellas ocurrirán en varios lugares del movimiento, siendo la primera la del compás 1 (figura 19).

figura 18

Cuarteto palenquero, I mov. cc. 120-127.

figura 19

Cuarteto palenquero, II mov. cc. 1-8.

La parsimoniosa y extendida calma del bordón interrumpido sufre una transformación progresiva cuando a partir del tercer compás empieza a descender su entonación en niveles microtonales. La línea en la viola, por su parte, transforma la subdivisión del pulso de corchea a quintillo en el compás 5, no solo para desestabilizar la percepción del pulso, sino también para dejar espacio para la adición de ornamentos o elementos extraños a la línea. Esto ocurre

de manera análoga en el violín 2 un compás después. Así, poco a poco, la reiteración del motritmo del currulao va dando lugar a una atmósfera alterada, desfigurada y enrarecida, donde paulatinamente los elementos van haciéndose irreconocibles. Este lugar en el que la textura está desbaratada y dañada se instala como consecuencia de las repeticiones casi maquínicas que sufre el bordón en el transcurso del primer movimiento de la obra.

Podemos encontrar otras apariciones de sonidos que simbolizan la presencia de insectos a partir del compás 15. Desde este punto empiezan a ocupar un espacio mayor en la textura general. Algunos elementos sueltos y muy tenues del bordón siguen ocurriendo, pero cada vez más desdibujados y abstractos, por lo cual difícilmente se pueden reconocer como asociados a tal rol. Así es como mediante este proceso se va configurando el olvido de su imagen sonora. En la figura 20, en los compases 15 y 20, aparecen nuevamente los trémolos de clúster con la simbología alusiva a ruido de insectos que se les atribuye, como se mencionó.

figura 20

Cuarteto palenquero, II mov. cc. 14-20.

figura 21

Cuarteto Palenquero, III mov. cc. 42-45

En la figura 22, en el recuadro que tiene el violonchelo en los compases 49 y 50, aparece un pequeño trozo anticipatorio del tema que será expuesto y desarrollado en el tercer movimiento, el cual se analizará a continuación.

figura 22

Cuarteto palenquero, II mov. cc. 49-50.

### TERCER MOVIMIENTO, ETELVINA MALDONADO

Así como veíamos que del primer movimiento emergía el segundo, igual es el caso para pasar al tercer movimiento. En este, la música brota de dos tipos de actividades. Por un lado, un flujo denso derivado de los desarrollos del segundo movimiento, caracterizado por timbres ruidosos, una armonía grisácea y sucia, por texturas *polirrítmicas* con un amplio uso de técnicas extendidas en los instrumentos y gestos de trémolo que representan sonidos de mosquitos. Por el otro, hay una actividad singular que surge de la anterior masa y contornea una línea melódica en sol mayor. Este segundo material se origina de una transcripción que hice del bolero *Adiós en el puerto* del compositor mexicano Ernesto Domínguez, en la interpretación de Etelvina Maldonado, cantante de la comunidad afrodescendiente del Caribe colombiano fallecida hace algunos años.

En esta transcripción, la atención se centró, especialmente, en las peculiaridades de la interpretación de la maestra Etelvina Maldonado. En consecuencia, aunque las notas del bolero son parte esencial de la transcripción, lo más importante de este ejercicio consiste en trasladar los gestos naturales y los elementos sónicos de su forma de cantar en notación musical. El proceso compositivo involucra la transcripción mencionada junto con otros procesos de ornamentación, fragmentación y ensombrecimientos cromáticos y microtonales de la línea y las amplificaciones de gestos expresivos presentes en el canto de Etelvina, tales como *vibrati* y *glissanti*. Además, el *rubato* natural que ella confiere a la canción está escrito con la mayor precisión posible en la partitura, lo cual hace que el flujo rítmico sea fluctuante e inestable. La figura 23 tiene un fragmento con el primer gesto melódico evocado. En él se pueden ver los detalles de las indicaciones de dinámica, entonación y expresión. Como se puede observar, la línea está primero asignada al violonchelo, y pese a que la última nota larga es mantenida en este instrumento, la melodía continúa en la viola.

De este movimiento hubo una versión preliminar en 2009, en la que la melodía del bolero evocada, tras haber hecho apariciones parciales y sutiles en el segundo movimiento (figura 22), aparecía de manera más contundente y con mayor lirismo y expresividad en el tercero. Las revisiones que se hicieron en 2015 llevaron a considerar que este tercer movimiento estaba consistiendo, en última instancia, en una mera exposición de la línea melódica sobre un fondo con ornamentaciones de ruido. Si bien este contorno melódico estaba escrito con lujo de detalles en cuanto a anotaciones interpretativas y tímbricas, no tenía mayor flexibilidad retórica o formal. Es decir, la línea aparecía como un objeto inmutable, quieto e incluso rígido, en medio de las atmósferas inestables y ruidosas derivadas del segundo movimiento. En conclusión, pese a la exploración tímbrica de la línea, faltaba integración y maleabilidad de este material, que bien podemos considerar como figura, con respecto al fondo que lo delineaba.

Ante esta situación, se plantearon distintas posibilidades de exploración que dieron una respuesta satisfactoria, a mi modo de ver, al movimiento y a la obra. Después de muchas incursiones en el material, este movimiento se puede articular en dos partes: la primera bien definida desde el punto de vista sonoro, la segunda oculta tras un velo de ruido blanco.

Para lograr un entendimiento adecuado del proceso de desarrollo que vive *Etelvina Maldonado*, consideraré sus materiales y sus relaciones bajo el concepto de *figura* y *fondo*.<sup>8</sup> En la primera parte del movimiento, podemos encontrar que los elementos de la dupla en cuestión están bien definidos entre sí. El contorno melódico del tema es diferenciable respecto del plano asordinado, aleatorio e impersonal. No obstante, este contorno sufre algunos procedimientos contrapuntísticos, como se describe puntualmente más adelante, logrando proliferar de tal manera que el fondo tiende a desaparecer y el espacio sonoro queda ocupado enteramente por múltiples reproducciones de la figura. Podemos decir, entonces, que en este caso la figura que inicialmente se diferenciaba del fondo llega a convertirse en este último. Distinto es el caso de la segunda parte del movimiento. Si bien desde el inicio del tercer movimiento hasta el lugar de articulación de las dos secciones la actividad textural tiende a incrementarse hasta lograr una completa saturación del espacio sonoro, la segunda parte de *Etelvina Maldonado* se establece como un contraste ante dicha situación. La figura se hace casi imperceptible y se presenta no ya sobre el fondo, sino como si estuviera detrás de él. Sus débiles apariciones son fragmentadas y poco diferenciadas de la textura del opaco y asfixiado pedal. En este caso, se puede afirmar que la figura está presente, aunque escasamente insinuada; y que de forma contraria a como ocurre en la primera parte, tiende, no ya a la reproducción, la insistencia y la propagación, sino a la desaparición y al olvido.

The image shows a musical score for the third movement of 'Cuarteto palenquero', measures 4-6. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features various dynamics (f, pp, mp, p, mf, ppsub, mf) and performance instructions like 'sul tasto', 'arco sul pont.', 'sordino', 'Molto espressivo e cantabile', 'Sul C. norm. cantabile, molto espressivo', 'spiccato', and 'ricoch'. Red boxes highlight specific passages in the Viola and Cello parts.

figura 23

Cuarteto palenquero, III mov. cc. 4-6.

En cuanto a las experimentaciones con la línea melódica, por un lado, se la considera como un todo, un objeto de principio a fin que deja ver la silueta completa. A partir de esta mirada global, se trazan divisiones imaginarias, como si se tratara de una suerte de rompecabezas cuyas piezas pudieran ser reacomodadas, permitiéndole sufrir fragmentaciones y reubicaciones que posteriormente den lugar a una interrupción de la narración o a una incómoda dislocación de ella. Esto se materializa haciendo uso de la ya mencionada técnica del hoquetus y de cambios cromáticos de tonalidad al pasar de un fragmento a otro. Podemos encontrar, entonces, trozos de la melodía en sol mayor, otros en la bemol mayor, e incluso otros en sol bemol mayor (figura 24).

figura 24

Cuarteto palenquero, III mov. cc. 8-10.

En este fragmento, en el recuadro que aparece en la línea del violonchelo, se muestra la primera parte del tema en sol mayor. La consecuencia lógica de este motivo aparece en el recuadro de la viola transpuesto medio tono hacia abajo. Esta célula melódica contornea un arpeggio en segunda inversión del sexto grado de sol bemol mayor, pero su resolución, que aparece en el primer tiempo del compás 10, nuevamente ocurre en sol mayor (cuando lógicamente debería haber sido sol bemol mayor).

De manera semejante, en el ejercicio de yuxtaponer un pedazo junto a otro, se busca intencionalmente transgredir los límites de cada fragmento y buscar así generar notorias superposiciones, de tal suerte que un trozo de la línea pueda empezar antes de que haya terminado el anterior, como en una suerte de *stretto*. En estas situaciones, cada una de las intervenciones está asignada a un instrumento diferente para hacer posible la polifonía descrita (figura 25).

Por otra parte, adicional a la técnica de yuxtaposición inconexa, se incrementan las posibilidades de desarrollo de la idea de la superposición recientemente descrita, y a partir de ahí se considera la línea como un sujeto que pueda tener imitaciones canónicas. En este movimiento, cada una de las imitaciones, como en cualquier género contrapuntístico, tiene desarrollos melódicos independientes, que en el caso particular conducen a la saturación (figura 26). Aquí podemos ver cómo en cada línea se toma como punto de partida el gesto melódico del tema que consiste en un ascenso diatónico entre B y E (que se puede apreciar previamente en el violín 2 en el compás 14 de la figura 26 entre Bb y Eb), y a partir de esa insinuación escalística, la línea se construye hilando distintas variaciones rítmico-melódicas del diseño en cuestión. Nuevamente, por medio del exceso de una repetición obsesiva y desesperada, la melodía se va desfigurando: se va recordando cada vez de distintas maneras, olvidándose en cada una de sus invocaciones.



Vln. I: gliss., gliss., *p*, *mf-mp*, gliss.

Vln. II: gliss., *f*, *mp*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*, *ppp*, *mf*, sul pont., flautando

Vla.: flautando, sul pont., *p*, *mp*, gliss., *mp*, *p*, *mf*, *mp*, arco, *mp*

Vc.: pizz., *mp*, *mp*, *mf*, gliss.

figura 25

Cuarteto palenquero, III mov. cc. 14-16.

Vln. I: *pp*, *mf*, *p*, *mp*

Vln. II: *p*, *mf*, *ff*, *psub*, molto sul pont., scratch: overpressed sound (damping strings)

Vla.: *p*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, cantabile, gliss., *pp*

Vc.: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *mf*

figura 26

Cuarteto palenquero, III mov. cc. 18-20.

Este lugar de altísima densidad contrapuntística constituye el punto de llegada del desarrollo de la primera parte del movimiento. Para llegar a tal situación de impregnación, como se puede comprender de los procesos descritos, ha habido una mayor actividad melódica. Es decir, la figura que sobresale respecto del fondo tiene una proliferación con ecos en distintas voces y lo que empieza siendo una textura heterofónica (de melodía con ornamentaciones) o incluso homofónica (de melodía con acompañamientos de armonías poco definidas), poco a poco llega a generar una polifonía.

Después de llegar a este lugar de gran densidad textural que constituye el punto de articulación entre las dos partes del movimiento, el desarrollo subsiguiente ocurre en una definición sonora débil, oculta, ausente, olvidada, como si la fuente sonora emitente se encontrara no solo lejos de su receptor, sino obstruida por una bruma ruidosa que estuviese haciendo incomprendible el tejido sonoro. Con esta sonoridad transcurre la segunda mitad de este movimiento. En él aparecen fragmentos del tema *Junto al mar* en distintas presentaciones, todas borrosas y abstractas (figuras 27 y 28).

figura 27

Cuarteto palenquero, III mov. cc. 30-36.

En la figura 27, en el compás 31 con antecompás, aparece el primer gesto melódico que caracteriza el bolero *Junto al mar*, como se puede ver en el recuadro. Tras la última nota de ese gesto (el si un cuarto bemol), la narración queda suspendida en esa nota. El tiempo se detiene. La percepción de este ya no avanza de manera horizontal, sino que profundiza en la textura del sonido en una trayectoria vertical. El tema continúa, varios segundos después, en el compás 40 (figura 28). En él se puede apreciar nuevamente la discontinuidad de los eventos melódicos que parecen ser relatados en una suerte de amnésico monólogo interior.

Tras estas sucesiones de exposiciones fragmentadas del material melódico difuso, termina la obra en un giro cadencial del tema original que esboza un gesto en sol mayor, tonalidad en la que está compuesto el tema citado en este movimiento. Este giro melódico se encuentra en los recuadros la figura 29.

figura 28

Cuarteto palenquero, III mov. cc. 40-52.

Podemos corroborar, entonces, que en la segunda parte de este movimiento la figura tiende a su extinción. Lo poco que aparece de ella está velado, interrumpido. Tiene una interferencia textural, la cubre un manto de confusión y borrosidad que busca hacer generar un contraste en la distancia. Según esto, es posible entender que la distancia con la que se observa la figura varía a lo largo del movimiento. Al inicio de este, cuando la figura se diferencia del fondo, equivale a como si pudiéramos verla en su totalidad. Como si estuviera ubicada en un rango visual en el que es posible dar cuenta de ella en su conjunto, de manera definida. No obstante, en la fase de su proliferación, se puede encontrar una analogía con una situación particular en la que al observar un objeto y manteniendo la vista concentrada en él, al mirarlo de cerca, este se desenfoca. Y en esa pérdida de foco y de nitidez, el objeto no solo se presenta borroso, sino que su contorno pareciera multiplicarse en muchas líneas muy finas y muy cercanas entre sí. Hay un desfase entre el límite de la figura y el fondo que lo contiene, similar, en un sentido alegórico, a la presentación de contrapunto imitativo expuesto en la descripción de la figura 25.



figura 29

Cuarteto palenquero, III mov. cc. 74-78.

Podemos entender este cambio en la distancia de apreciación de la figura como un giro desde la percepción óptica hacia una háptica, casi táctil, en cuanto ocurre un desplazamiento en la perspectiva que nos lleva a situarnos en una posición en la que ya no podemos dar cuenta de la narración del objeto desde la visión. Su proliferación nos envuelve, nos rodea, y no solo ya no percibimos su fondo dado que ella misma es figura y fondo de sí misma, sino que además la abundancia de su multiplicación nos ensordece, encandila y ofusca.

De la subsiguiente presentación del material melódico, aquella que se describió como borrosa, abstracta, difusa y con tendencia a la extinción, y que aparece ilustrada en las figuras 27 y 28, se dijo también que, en términos de su funcionalidad con respecto a la categoría perceptual de la relación figura-fondo, parecía estar detrás del fondo. Según esto, en términos de la distancia desde la cual el material está siendo observado, estas descripciones pueden funcionar como una representación de lo lejano: de una trayectoria amplia que nos separa del objeto y que nos impide verlo con claridad, como si la narración de la melodía en su extensión y en su definición no nos fuera revelada.

Las variaciones descritas sobre las formas de narración en que el tema de *Junto al mar* es expuesto, pueden considerarse bajo las categorías que los filósofos Deleuze y Guattari han hecho a propósito de lo liso y lo estriado (2000). Ellos tienen una reflexión interesante al respecto, al enunciar que la visión próxima ocurre en un espacio liso y que la visión alejada lo hace en uno

estriado. Del primero indican que remite a una percepción háptica, que puede ser visual, auditiva y táctil. Según ellos, en este espacio, no hay un discurso lineal y se caracteriza por la variación continua de sus orientaciones, sus referencias y sus conexiones. En él nunca se está enfrente de las cosas, se está perdido en ellas. Según Pierre Boulez, de quien Deleuze y Guattari toman sus enunciaciones sobre este concepto en el modelo musical, en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, haciendo sensibles los espacios musicales dimensionales, no métricos, mientras que en uno estriado se cuenta para ocupar (2000, p. 486). Este último Deleuze y Guattari lo definen “con las exigencias de una visión [un poco] alejada: constancia de la orientación, invariancia de la distancia por intercambio de referencias de inercia, [...] constitución de una perspectiva central” (500-501). En él se puede leer una linealidad. La textura de la construcción del discurso musical se aplanan y la melodía (una sola, por lo general) se contornea y se diferencia de un fondo o acompañamiento, como en una homofonía. Hay una jerarquía en la funcionalidad de los elementos y de esta manera la figura se puede ver con claridad, sin que al multiplicarse en texturas polifónicas se haga confusa, o sin que el fondo la pueda tapar.

De esta manera, podemos ver cómo en la primera parte de este movimiento la melodía se observa desde una distancia media, con una mirada óptica, y se diferencia con claridad del fondo, como si ocurriera en un espacio estriado. En el transcurso hacia la articulación del compás 30 que separa las dos secciones de este movimiento (figura 27), esta misma línea tiende a yuxtaponer sus fragmentos con transposiciones equívocas, a multiplicarse y a proliferar en un contrapunto denso y confuso, en el que la figura se vuelve fondo, no se percibe con claridad, su perspectiva ya no es central y presenta diversas ubicaciones. Es decir, el espacio en el que ocurre se alisa. Finalmente, en la segunda parte de *Etelvina Maldonado*, nos encontramos ante una nueva forma de espacio liso, pues el tiempo transcurre en una suerte de circularidad estática, de presente continuo sin marcaciones métricas audibles y las jerarquías propias de la textura homofónica se invierten, en cuanto el fondo oculta a la figura.

## CONCLUSIONES

Después de haber estudiado las dos obras *Fiestas de Pubenza* y *Cuarteto palenquero* bajo la idea de las potencias creadoras del recuerdo y el olvido (dupla inseparable, como se vio al inicio de este artículo), o en otras palabras, bajo la idea de la transcripción como forma de recuerdo de un material preexistente proveniente de otra tradición y desarrollado de acuerdo con procesos que llevan a la distorsión por la presencia natural del olvido o de la subjetividad de la percepción, encontramos hallazgos que bien podrían resultar de utilidad en la creación artística en general y la composición musical en particular.

Como se discutió previamente, el recuerdo es fruto de la fuerza viva de la memoria, de la erosión provocada por el olvido, para usar las palabras de Marc Augé. Entendemos el recuerdo como una impresión que permanece en la memoria, y como tal es un efecto producido por los órganos de los sentidos. Es una materia ya tratada, filtrada, alterada. La percepción y el recuerdo constituyen, entonces, productos por naturaleza modificados, en menor o mayor medida. De ahí que los distintos niveles de tal variación, aquella que se crea entre el objeto percibido y la imagen de su recuerdo, serán consecuencia de la distancia que los separe, como quiera esta ser entendida (temporal, espacial, cultural, o de otros tipos). En esa medida, la distancia ha significado también un concepto de amplia reflexión para este estudio.

De esta forma, es preciso anotar que en el trabajo de importar fragmentos del universo de las músicas tradicionales del Pacífico-Cauca colombiano a lugares como el de la música erudita contemporánea se han encontrado intereses particulares que bien pueden acotarse como el enfoque en el aspecto tímbrico de la fuente sonora original y el tratamiento morfológico del objeto melódico y la textura en que este es tratado.

Por un lado, según lo expuesto, encontramos situaciones en las que el propósito consiste en la representación del timbre mismo, o bien del ensamble de chirimías y tambores con las posibilidades del quinteto Pierrot, o bien del ensamble de marimba de chonta con el sonido del cuarteto de cuerdas. En estos casos, la forma de la pieza tradicional transcrita se conserva y el interés se centra en la traducción tímbrica y el desarrollo de esa conversión, es decir, en la exploración de las distintas posibilidades de expresión del afecto que la sonoridad en cuestión despierta. Por esto, el proceso de traducción no intenta limitarse a una representación fiel de la fuente tímbrica original, sino que transgrede esa barrera para exaltar aspectos particulares desde una mayor subjetividad, lo cual nuevamente invoca la idea de distorsión como motor creativo. Cabe anotar que la conservación del aspecto formal del material transcrito hace que la repetición como procedimiento de desarrollo no solo permanezca, sino que además sea llevada al extremo. Y esta insistencia, esta repetición maquínica, descontextualiza el objeto melódico y hace que emerja su desdibujamiento y nuevamente aparezca la distorsión desde el tratamiento retórico del aspecto rítmico-melódico del material.

Por otro lado, encontramos situaciones en las que se intenta ir más allá de la evocación del material y este aparece en términos de mayor abstracción. Obedeciendo a este espíritu son, además, los procesos de desarrollo correspondientes, los cuales ya no se limitan a la repetición como eje. Al contrario, encontramos que puede hacerse uso de técnicas contrapuntísticas, de omisiones y fragmentaciones que al invocar el material ajeno se guían por una línea abstracta, de amalgamaciones erráticas por superposición o aislamiento, o de experimentación con supuestas distancias entre el emisor del objeto melódico y su receptor.

En toda esta serie de perspectivas sobre objetos musicales preexistentes, que tanta fascinación y admiración me han suscitado, se encuentra mi postura. “Formas de recuerdo sin territorio” es la construcción desde la mirada que recuerda con nostalgia y se pierde en el ejercicio de la evocación. Ahí se olvidan la narración y el origen de los objetos pretéritos y se llega a una constelación de fragmentos descontextualizados desde donde se afirma la distancia.

---

## NOTAS

- <sup>1</sup> “La chirimía empezó a sonar hace siglos en las montañas del Macizo Colombiano, cuando los campesinos elaboraban sus instrumentos y se reunían a tocar melodías dirigidas por una flauta de madera, un instrumento que solo los habitantes de las montañas podían ejecutar con gran virtud. La chirimía se ha convertido en una expresión musical del Cauca que, con los años, se ha pasado de padres a hijos y a nietos. Niños que desde muy pequeños aprenden empíricamente a tocar flautas traveseras de caña, guacharacas, tamboras y triángulos. A medida que van creciendo, se unen a los mayores y salen a exhibir los sonidos de las montañas del Valle de Pubenza a todo el país. Los vientos de las chirimías se oyen en las fiestas tradicionales y en las decembrinas” (Bonilla 2013).
- <sup>2</sup> “En la región del Litoral pacífico colombiano los conjuntos que interpretan música tradicional tienen como base de la orquesta a la marimba de chonta, en la que se asocia la percusión a un efecto sonoro secundario producido por la vibración del aire; la acompañan dos cununos (en juego de macho y hembra), un bombo o tambora, un redoblante y cuatro o cinco guasás. El canto se ejecuta por un glosador que lleva la primera voz, cuyos versos son contestados por las respondedoras, mujeres que dialogan con aquél a modo de letanía y que marcan el ritmo por medio de sonajeros llamados guasás. Ritmos como el currulao, el pango, el andarele, la madrugada, el tiguarandó, el saporondó, el calipso chochoano, el tamborito chochoano, la juga, y cantos de exaltación religiosa como el chigualo, el alabao, el salve, y el arrullo mantienen características asociadas con raíces africanas que permanecieron en la vida cotidiana de las comunidades de origen africano en el Pacífico” (Ministerio de Educación Nacional, 2003).
- <sup>3</sup> El término músicas tradicionales suele usarse indiscriminadamente como sinónimo de música popular, música folclórica, música folk, músicas del mundo o world music. Según Karlos Sánchez Ekiza (2009), todas estas designaciones comparten características comunes que las definen, tales como la autoría colectiva, que se encuentran en un medio rural o de escaso desarrollo económico y tecnológico, que han surgido espontáneamente, que no son académicas y se transmiten de forma oral y que son distintas en cada nación, lo cual las convierte en identificables con ella. Sin embargo, para Luis Sandí (1957), lo folclórico y lo popular se diferencian en que los hechos folclóricos son colectivos y se constituyen en creencias colectivas sin doctrina y prácticas comunes sin teoría, tienen un carácter funcional que las asocia con actividades concretas y son consideradas patrimonio de una nación. Mientras que, según él, lo popular se asocia al término peyorativo de vulgar y suele tener fines comerciales. Por otro lado, el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* subraya la necesidad de usar el término folk en países de Europa y América, a diferencia de otros lugares, especialmente en África, en los que no se hace esa distinción. Además, se anota que el término se asocia con la supremacía de la cultura occidental que desconoce que las prácticas musicales son dinámicas y cambiantes de una región a otra y de una época a otra, especialmente con la masificación de nuevas tecnologías, como la radio y el gramófono (sin mencionar internet) (Wachsmann 1980, 693) Por todas las consideraciones expuestas, se prefiere el uso del término música/s tradicional/es.
- <sup>4</sup> Para una comprensión más completa de este concepto, complemento con la entrada que tiene *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* para Heterophony: “Del griego heteros, que significa ‘otro’, ‘diferente’. Este término, acuñado por Platón, describe la variación simultánea de una melodía. No es claro el rol de la ‘otra’ voz en la forma como el filósofo usa esta palabra; por eso, su significado puede variar desde una melodía contrastante, una armonización de la parte vocal, variaciones deliberadas o muy sutiles de ella, e involuntarias discrepancias entre voces al unísono. Los etnomusicólogos emplean este concepto para describir variaciones simultáneas, accidentales o preconcebidas de lo que se identifica como una misma melodía. También es empleado para discutir las propiedades de la música del Cercano Oriente, donde el instrumento provee de embellecimiento a la parte vocal” (Cooke 1980, 537).
- <sup>5</sup> Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* para Hocket: “Término medieval empleado para designar una técnica contrapuntística de los siglos XIII y XIV, cuyo efecto es el entrelazamiento de sonidos y silencios mediante un arreglo que distribuye la línea y la espacia entre dos o más voces” (Sanders 1980, 605).
- <sup>6</sup> Para una comprensión más completa de este concepto, complemento con la entrada que tiene *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* para Klangfarbenmelodie: “El término fue acuñado por Arnold Schoenberg en su *Tratado de armonía (Harmonielehre)* (1911) para denotar una sucesión de tonos-color relacionados entre sí de forma análoga a la relación que tienen las alturas en una melodía. Esto implicaría que la transformación tímbrica de una misma altura podría ser percibida como equivalente a una sucesión melódica, es decir que el oyente podría invocar el color de un tono (o timbre) como un elemento estructural de la composición. Una importante consecuencia del uso de este concepto es la serialización del timbre en música atonal, particularmente en conjunción con la técnica dodecafónica y los medios electrónicos” (May 1980, 96).

<sup>7</sup> Según Miñana, esto obedece a varias razones. Por un lado, a que el material con que se construyen las teclas, la palma de chonta, presenta muy poca uniformidad en su consistencia. Por otro, a que los constructores cortan las tablitas de las teclas con machete y para hacerlo se adaptan a la forma natural de la palma. Una razón adicional muy importante es que no existen unas medidas estándar o normalizadas para aplicar a los materiales para cortar las tablas, sino que los constructores se basan en un patrón auditivo según su propia memoria interválica (1990, 10).

<sup>8</sup> Según la psicología de la Gestalt o psicología de la forma desarrollada por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, la mente configura y organiza los elementos que llegan a ella a través de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria (pensamiento, inteligencia y resolución de problemas). La postulación principal de esta teoría es que el proceso de la percepción busca un equilibrio de formas estables y la organización total más completa posible. Uno de sus axiomas es que al observar una imagen completa localizada al frente de una que está incompleta, el ser humano, acostumbrado a examinar la realidad tridimensional, al percibir en dos dimensiones separa el primer plano del fondo. Este mismo principio indica que tendemos a percibir ciertos elementos como figura, con formas y bordes, y otros como fondo (Gaviria 2015).

---

## REFERENCIAS

- Augé, Marc. 1998. *Formas del olvido*. Traducido por Mercedes Tricas Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, Walter. 1980. *Iluminaciones I*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Berio, Luciano. 2006. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bonilla, Juan Pablo. 2013 "Al son de flautas y tambores". En *Órbita*, 29 de junio. <http://www.enorbita.tv/chirimia>
- Boulez, Pierre. 1971. *On Music Today*. Traducido por Susan Bradshaw y Richard Rodney Bennett. Londres: Faber and Faber.
- Cooke, Peter. 1980. "Heterophony". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. Vol. 10: 537. Londres: Macmillan.
- Deleuze, Gilles. 1970. *Proust y los signos*. Traducido por Francisco Mongue. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix. 2000. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Pérez Vásquez. Valencia: Pre-Textos.
- Gaviria, Guillermo. 2015. "Principios de la Gestalt". En *Textos de trabajo: Composición III*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Klossowsky, Pierre. 1995. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Traducido por Roxana Páez. Buenos Aires: Colección Caronte Filosofía.
- Ministerio de Educación Nacional/Ministerio de Educación Nacional. 2003. "Organología musical del litoral pacífico". En *Atlas de las culturas afrocolombianas*, acceso el 3 de diciembre de 2017, Atlas Afrocolombianos. "Organología musical del Litoral Pacífico": <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-85714.html><http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83205.html> (Acceso: 3 de diciembre de 2017).
- Miñana Blasco, Carlos. 1990. "Afinación de las marimbas en la Costa Pacífica Colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia". En *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico afrocolombiano*, editado por Juan Sebastián Ocho Escobar, Carolina Santamaría Delgado y Manuel Sevilla Peñuela, 287-346. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Miñana Blasco, Carlos. 2000. *De correrías y alumbranzas*. Bogotá: Fundación DE MVSICA.
- Pabón, Consuelo. 2006. "Diferencia y repetición en el acto de crear". En *Los límites de la estética de la representación*, editado por Adolfo Chaparro, 77-98. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Restrepo García, Hernando y Janeth Torres Caro. 1998. *Instrumentos musicales en Colombia*. Cali: Instituto Popular de Cultura de Cali.
- Rushton, Julian. 1980. "Klangfarbenmelodie". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. Vol. 8: 96. Londres: Macmillan.

- Sánchez Ekiza, Karlos. 2009. "Músicas populares, tradicionales y folklóricas en la sociedad vasca contemporánea." *Euskonews*, 11-18 de septiembre. <http://www.euskonews.com/0499zkb/gaia49901es.html>
- Sanders, Ernest. 1980. "Hocket." En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. V. 10: 605. Londres: Macmillan.
- Sandi, Luis. 1957. "Músicas populares, tradicionales y folklóricas en la sociedad vasca contemporánea." *Revista de la Universidad de México* 12. [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/6974](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6974)
- Wachsmann, Klaus. 1980. "Folk Music." En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrrell. Vol. 6: 693. Londres: Macmillan.
- Wishart, Trevor. 1996. *On Sonic Art*. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers.
- Xenakis, Iannis. 1992. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Žižek, Slavoj. 1989. "Looking Awry." *October* 50: 31-55.

**Cómo citar este artículo:**

Noguera Palau, Carolina. 2017. "Formas de recuerdo sin territorio." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 233-264. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.frst>