



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes.

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.

Programa de Doctorado en Música.

**MESTIZAJE CULTURAL Y NACIONALISMO EN LA MÚSICA  
ELECTROACÚSTICA IBEROAMERICANA DE LA PRIMERA DÉCADA  
DEL S. XXI: EL CASO CONCRETO DE VENEZUELA**

Tesis Doctoral presentada por:

YOLY ROJAS RAMÍREZ

Dirigida por:

DR. MIGUEL MOLINA ALARCÓN

Valencia, abril, 2015

## **Agradecimientos**

*Agradezco a todos los compositores que han colaborado en la investigación;  
a Miguel Molina por su apoyo oportuno como director;  
a Julio Pérez Serrano, Nuria Lloret, Carlos Perales y Rosa M<sup>o</sup> Rodríguez por sus  
valiosos aportes;  
a mis padres por apoyarme siempre en toda mi carrera;  
a Rosibel, Claudia y Roberto por los enormes favores recibidos;  
a Carla, Franso, Sergio, Liber, Gabriela y Raquel por ser hogar;  
a Rodolfo, Beverly, Johana y Silie por existir;  
a Mila, M<sup>o</sup> José, Geraldin, Ana H., Aranxa y Ana S. por su ayuda pertinente.*

...a todos los que me han apoyado por suavizar mi camino  
y a todos los que se interpusieron en él, por crearme nuevos retos...

## RESUMEN (Castellano)

### **Mestizaje cultural y nacionalismo en la música electroacústica iberoamericana de la primera década del S. XXI: El caso concreto de Venezuela**

El *mestizaje cultural* es un planteamiento filosófico de José Briceño Guerrero que se enmarca dentro de los estudios en torno a la problemática de la identidad en Latinoamérica. Dicho planteamiento se entiende como la interacción de los *tres discursos del pensamiento americano*; tres visiones del mundo que se conectan y se enfrentan constantemente desde el siglo XVI hasta nuestros días. La visión de este filósofo venezolano está en consonancia con diversos enfoques sobre la problemática de la identidad en la región, principalmente con los aportes de Octavio Paz y la propuesta en torno a la *transculturación* de Fernando Ortíz.

El objetivo general de la presente investigación consiste en realizar un acercamiento estético a la música de tradición escrita en Iberoamérica, dentro del marco de la reciente Globalización y en base al *mestizaje cultural*; enfocándonos en el caso concreto de la música electroacústica creada por compositores venezolanos en la primera década del siglo XXI.

Los objetivos específicos se orientan a: determinar la relevancia del nacionalismo musical en Iberoamérica y su conexión con los cambios socio-políticos de la región; establecer las bases teóricas necesarias para el estudio de la problemática de la identidad nacional y del uso de los referentes culturales en el marco de la Globalización; resaltar la pertinencia y necesidad de un cambio de enfoque en torno a los estudios históricos y estéticos de la música de tradición escrita de Iberoamérica; y realizar un acercamiento estético a las obras electroacústicas creadas por compositores venezolanos en la primera década del siglo XXI.

La carencia de estudios estéticos previos en torno a la música de tradición escrita en Iberoamérica nos ha impuesto adoptar una metodología de investigación de carácter multidisciplinar, con el fin de abordar los antecedentes y comprender el contexto socio-político donde se desarrollan las problemáticas relacionadas con la identidad nacional. De este modo, hemos realizado una revisión histórica sobre la evolución del nacionalismo musical; indagado sobre su relación con los procesos socio-políticos del nacionalismo y la Globalización. Por otro lado, hemos llevado a cabo un estudio crítico en torno a supuestos históricos heredados de la musicología tradicional de corte eurocentrista.

Por su parte, el planteamiento del *mestizaje cultural* es el eje filosófico que sustenta los análisis estéticos del repertorio escogido. A partir de este enfoque hemos abordado el estudio del nacionalismo como disyuntiva estética y del desarrollo de las identidades de la multicultural región; a modo de sentar las bases teóricas necesarias para abordar el repertorio dentro de su contexto y develar los *conceptos creativos* desarrollados en las obras.

Los resultados obtenidos demuestran la presencia de los *tres discursos de la cultura americana* en las obras electroacústicas creadas por compositores venezolanos en la primera década del siglo XXI. Se devela así la predominancia de la identidad multicultural como *subjetivación* del *mestizaje cultural* propio de Latinoamérica. Por otro lado, hemos determinado que la importancia del nacionalismo como disyuntiva estética radica en ser producto de la interacción histórica de los *tres discursos de la cultura americana*. Paralelamente, hemos encontrado que el nacionalismo musical en Iberoamérica ha podido tener sus inicios en el S.XIX a la par de Europa, siendo desde su origen una herramienta eficaz de difusión de las identidades nacionales por parte de los Estados-nación.

**Palabras clave:** Mestizaje cultural, identidad, Iberoamérica, electroacústica, nacionalismo, composición, Venezuela.

## RESUM (Valencià)

### **Mestissaje cultural i nacionalisme en la música electroacústica d'Iberoamèrica de la primera dècada del segle XXI: El cas concret de Veneçuela**

El *mestissatge cultural* és un plantejament filosòfic de José Briceño Guerrero que s'emmarca dins dels estudis entorn de la problemàtica de la identitat a Llatinoamèrica. Aquest plantejament s'entén com la interacció dels *tres discursos del pensament americà*; tres visions del món que es connecten i s'enfronten constantment des del segle XVI fins als nostres dies. La proposta d'aquest filòsof veneçolà està d'acord amb diversos estudis sobre la problemàtica de la identitat en la regió, principalment amb les aportacions de Octavio Paz i la proposta entorn de la *transculturació* de Fernando Ortíz.

L'objectiu general de la present recerca consisteix a realitzar un acostament estètic a la música de tradició escrita a Iberoamèrica, dins del marc de la recent Globalització i sobre la base del mestissatge cultural; enfocant-nos en el cas concret de la música electroacústica creada per compositors veneçolans en la primera dècada del segle XXI.

Els objectius específics s'orienten a: determinar la rellevància del nacionalisme musical a Iberoamèrica i la seua connexió amb els canvis sociopolítics de la regió; establir les bases teòriques necessàries per a l'estudi de la problemàtica de la identitat nacional i de l'ús dels referents culturals en el marc de la Globalització; ressaltar la pertinència i necessitat d'un canvi d'enfocament entorn dels estudis històrics i estètics de la música de tradició escrita d'Iberoamèrica; i realitzar un acostament estètic a les obres electroacústiques creades per compositors veneçolans en la primera dècada del segle XXI.

La manca d'estudis estètics previs entorn de la música de tradició escrita a

Iberoamèrica ens ha imposat adoptar una metodologia de recerca de caràcter multidisciplinari, amb la finalitat d'abordar els antecedents i comprendre el context soci-polític on es desenvolupen les problemàtiques relacionades amb la identitat nacional. D'aquesta manera hem realitzat una revisió històrica sobre l'evolució del nacionalisme musical i indagat sobre la seua relació amb els processos soci-politics del nacionalisme i la Globalització. D'altra banda, hem dut a terme un estudi crític entorn de supòsits històrics heretats de la musicologia tradicional eurocentriste.

Per la seua banda, el plantejament del *mestissatge cultural* és l'eix filosòfic que sustenta els estudis estètics del repertori escollit. A partir d'aquest enfocament hem abordat l'estudi del nacionalisme com una problemàtica estètica i del desenvolupament de les identitats multiculturals de la regió, a manera d'asseure les bases teòriques necessàries per a abordar el repertori dins del seu context i desvetllar els conceptes creatius desenvolupats en les obres.

Els resultats obtinguts demostren la presència dels *tres discursos de la cultura americana* en les obres electroacústiques creades per compositors veneçolans en la primera dècada del segle XXI. Descobrint així la predominança de la identitat multicultural com subjecció del *mestissatge cultural* propi de Llatinoamèrica. D'altra banda, hem determinat que la importància del nacionalisme com dilema estètic radica a ser producte de la interacció històrica dels *tres discursos de la cultura americana*. Paral·lelament, hem trobat que el nacionalisme musical a Iberoamèrica ha pogut tenir els seus inicis en el S.XIX al mateix temps que a Europa, sent des dels seus inicis una eina eficaç de difusió de les identitats nacionals per part dels Estats-nació.

**Paraules clau:** Mestissatge cultural, identitat, Iberoamèrica, electroacústica, nacionalisme, composició, Veneçuela.

## ABSTRACT(English)

### **Cultural miscegenation and nationalism in iberoamerican electroacoustic music in the first decade of the 21<sup>th</sup> century: The case of Venezuela**

The *cultural miscegenation* is a philosophical theory of José Briceño Guerrero, which is a part of his studies about identity in Latin America. This approach is about the interaction of *the three speeches of the American thought*; three visions of the world that are constantly connected and confronted since the sixteenth century until today. The research of this Venezuelan philosopher agree with many similar studies in the region, mainly with the contributions of Octavio Paz and the approach about transculturation of Fernando Ortíz.

The general objective of this research is to realize an aesthetic approach to music of written tradition in Latin America, in the context of recent Globalization and based on *cultural miscegenation*. Principally is focused on the case of electroacoustic music created by Venezuelan composers in the first decade of the 21<sup>th</sup> century.

The specific objectives are: find out the relevance of musical nationalism in Latin America and its connection with the socio-political changes in the region; establish the theoretical foundations needed for the studying of national identity and the use of cultural references in the context of Globalization; enfatize the relevance and the need for make a change on the approach about esthetic studies of music of written tradition in Latin America; and realize an aesthetic approach to electroacoustic works created by Venezuelan composers in the first decade of the 21<sup>th</sup> century.

The lack of previous aesthetic studies about the music of written tradition in Latin America has imposed to use a multidisciplinary methodology on this research, in order to approach the study of history and understand the socio-

political context in which develop the national identities. This way we make an historical review about the evolution of musical nationalism; focused on its relationship with the socio-political processes of nationalism and Globalization. On the other hand, we have conducted a critical study around the common historical assumptions from the traditional Eurocentric musicology.

In other ways, the approach of *cultural miscegenation* is the philosophical base of the aesthetic analysis of the chosen repertoire. Also our study of nationalism as an aesthetic choice and the development of multicultural identities in the region have been focused on this approach; in order to find the necessary theoretical bases for the study of the repertoire in its context and for discover the creative concepts developed in the works.

The results achieved in this research show the presence of *the three speeches of the American thought* in the electroacoustic works created by Venezuelan composers, in the first decade of the 21th century. Also expose the predominance of multicultural identities as the subjectivity of *cultural miscegenation* in Latin America. On the other hand, we realized that the importance of nationalism as an aesthetic dilemma is because it's a product of the historical interaction of the three speeches of American culture. In parallel, we found that the musical nationalism in Latin America began in the 19th century at the same time than Europe, being from its origin an effective tool for promote the national identities by the nation states.

**Keywords:** cultural miscegenation, identity, Latin America, electroacoustic, nationalism, composition, Venezuela.

## ÍNDICE

- INTRODUCCIÓN.....	1
1. RELEVANCIA DEL NACIONALISMO MUSICAL EN IBEROAMÉRICA .....	15
1.1. Introducción al nacionalismo musical en Iberoamérica.....	15
1.2. Origen socio-político del nacionalismo musical .....	27
1.3 Repercusiones históricas del nacionalismo político y el papel del arte nacionalista en Iberoamérica. Siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.....	33
2. BASES TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DEL USO DE REFERENTES CULTURALES EN LA MÚSICA DENTRO DEL MARCO DE LA GLOBALIZACIÓN.....	49
2.1. Efectos socio-culturales de la Globalización y el resurgimiento de las nuevas identidades en la Era de la información.....	49
2.1.1. La Globalización y su desarrollo en el siglo XX.....	50
2.1.2. Globalización, el multiculturalismo y la hegemonía cultural de los Estados Unidos.....	58
2.1.3. La posmodernidad y el pensamiento único.....	69
2.2. Acercamiento al concepto de identidad.....	77
2.2.1. Identidades nacionales.....	82
2.2.2. Identidades multiculturales.....	84
2.3. Construcción de las nuevas identidades en Iberoamérica y los aportes de Briceño Guerrero.....	85
2.3.1 <i>El laberinto de los tres minotauros</i> . Los tres discursos culturales de América de Briceño Guerrero.....	87
2.3.2. Identidad nacional, la identidad supranacional Latinoamericana y su reflejo en los <i>tres discursos de la                 cultura americana</i> .....	92

2.3.3. <i>El mestizaje cultural</i> latinoamericano, la identidad multicultural y su reflejo en los <i>tres discursos de la cultura americana</i> .....	100
3. EL MESTIZAJE CULTURAL Y LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN IBEROAMÉRICA.....	103
3.1. Importancia de los estudios estéticos de la música de tradición escrita desde la perspectiva Iberoamericana.....	103
3.2. Acercamiento estético en torno al nacionalismo musical en Latinoamérica, desde la perspectiva del <i>mestizaje cultural</i> y el estudio de su entorno.....	111
3.3. La música electroacústica como punto de quiebre en el caso de Venezuela.....	130
3.3.1. Nacionalismo musical mestizo y el <i>boom</i> petrolero.....	130
3.3.2. Apertura hacia Latinoamérica.....	134
3.3.3. La música electroacústica como punto de quiebre histórico.....	136
3.3.4. El <i>boom</i> de la música electroacústica.....	154
3.3.5. Nuevos y breves espacios para la difusión.....	163
3.3.6. La música electroacústica en la era de la Revolución Bolivariana.....	168
4. USO DE REFERENTES CULTURALES EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI: EL CASO DE VENEZUELA.....	183
4.1 Proceso de selección de las obras y compositores.....	183
4.1.1. Recopilación del material.....	183
4.1.2. Catalogación de obras .....	187
4.1.3. Criterios de selección para el estudio.....	198

4.2. Acercamiento estético de las obras electroacústicas de compositores venezolanos en la primera década del siglo XXI.....	199
4.2.1. Del nacionalismo musical al uso de referentes culturales en el caso de Venezuela.....	200
4.2.2. Nacionalismo y multiculturalidad desde la visión de los compositores.....	208
4.2.3. Conceptos creativos en base al mestizaje cultural y el reflejo de la identidad multicultural.....	211
4.2.3.a. <i>Desarraigo bajo lo abstracto</i> .....	213
4.2.3.b. <i>Nación multicultural</i> .....	214
4.2.3.c. <i>La nostalgia</i> .....	215
4.2.3.d. <i>El quebrantamiento del orden espacio-tiempo</i> .....	216
4.2.3.e. <i>La Resistencia: en el humor, la ironía y la desmitificación</i> .....	216
4.2.3.f. <i>El arte como herramienta de denuncia</i> .....	217
4.3.3. Acercamiento estético desde los conceptos creativos extraídos de los <i>tres discursos de la cultura americana</i> y el <i>mestizaje cultural</i> .....	217
4.3.3.a. Diana Arismendi: <i>Stabat Matter</i> (2009).....	218
4.3.3.b. Marianela Arocha: <i>Desintegración áurica</i> (2006) y <i>Viaje para piano imaginario</i> (2009) .....	222
4.3.3.c. Josefina Benedetti: <i>Caracas IIA</i> (2002) y <i>Etnorap</i> (2006).....	226
4.3.3.d. Pedro Bernárdez: <i>Elementos</i> (2009).....	230
4.3.3.e. Sylvia Constantinidis: <i>Visions</i> (2006) .....	233
4.3.3.f. Julio D'Escrivan: <i>Recuerdos del Alambre</i> (2005) y <i>Carrizos de Porra</i> (2007).....	236

4.3.3.g. Fernando Freitez: <i>Hace un tiempo atrás</i> (2004).....	244
4.3.3.h. Mirtru Escalona Mijares: <i>Sur le Chemin la Brume “Pieza cotidiana#1”</i> (2003) y <i>Alap</i> (2008) ..	246
4.3.3.i. Luis Ernesto Gómez: <i>Vastedad</i> (2005) y <i>Rítmicas electrónicas</i> (2008) .....	251
4.3.3.j. Oswaldo González: <i>Trío</i> (2007).....	255
4.3.3.k. Adina Izarra: <i>DeViseé</i> (2004) y <i>10°29’N</i> (2007)...	257
4.3.3.l. Eduardo Lecuna: <i>Visiones</i> (2004).....	262
4.3.3.m. Victor Márquez Barrios: <i>Normal</i> (2003) y <i>Al Caravan</i> (2008).....	264
4.3.3.n. Matias Monteagudo: <i>Lo que subyace</i> (2003) y <i>Tonada del Cabestrero</i> (2005).....	269
4.3.3.ñ. Miguel Noya: <i>Walking to the day Moon</i> (2009) y <i>Aguas planas</i> (2008).....	273
4.3.3.o. Luis Pérez Valero: <i>Introito</i> (2005) y <i>Eclipse</i> (2006).....	278
4.3.3.p. Jacky Schreiber: <i>Quaternaire</i> (2007) y <i>Dr3amscap3</i> (2007).....	282
4.3.3.q. Carlos Suárez Sánchez: <i>Paisaje sonoro alucinatorio</i> (2007) y <i>El ojo de Juyà</i> (2007).....	285
4.3.3.r. Ricardo Teruel : <i>Rellenas de ballenas Jorobadas</i> (2007) y <i>Abstracción con secuencia melódica</i> (2007).....	289
4.3.3.s. Yoly Rojas: <i>XVI</i> (2008) y <i>Mejokoji</i> (2009).....	294
CONCLUSIONES.....	302
BIBLIOGRAFÍA.....	313

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1: Portada del disco <i>Trilogy</i> de Alcides Lanza/Meg Sheppard. Edition Sheilan Publications, 1992.....	128
Fig.2: Pozos petroleros del Lago de Maracaibo (Venezuela) en la década de 1920.....	131
Fig.3: Vicente Emilio Sojo dirigiendo el Orfeón Lamas.....	132
Fig. 4: Vicente Emilio Sojo dirigiendo la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas.....	133
Fig. 5: <i>Vista del Valle de Caracas desde El Calvario</i> (1927) Manuel Cabré.....	134
Fig. 6: <i>Bolívar en el Chimborazo</i> (1930) Tito Salas.....	134
Fig.7: <i>Imagen de Caracas</i> . (“Dispositivo Ciudad”, Caracas, 1968) .....	140
Fig. 8: Ioannidis en clase de composición, Escuela Juan Manuel Olivares (Caracas, hacia 1974) .....	141
Fig. 9: Logotipo de la Sociedad Venezolana de de Música Contemporánea ....	142
Fig.10: Exposición de Jesús Soto en el Pabellón de Venezuela de la Exposición Universal de Montreal (1967) .....	143
Fig. 11: Jesús Soto, <i>Penetrable</i> , 1962. Museo de Jesús Soto .....	143
Fig.12: Alfredo del Mónaco .....	145
Fig. 13: Portada del disco <i>Ofrenda</i> (1973) de Vytas Brenner .....	147
Fig. 14: Happening de Rolando Peña y The Foundation For The Totality: The Paella-Bicycle-Totality-Crucifixiontitle, 1967.....	148
Fig. 15: <i>A propósito del Hombre de Maíz</i> (Caracas, 1979) de Diego Rísquez....	151
Fig. 16: Charlotte Moorman en <i>Variaciones sobre un tema de Saints-Saens</i> de Nam June Paik .Festival de Video Arte, Caracas, 1975 .....	152
Fig. 17: Charlotte Moorman interpretando <i>Chamber Music</i> de Takehisa Kosugi. (Festival de Video Arte, Caracas, 1975) .....	152

Fig. 18: Charlotte Moorman: <i>TV Bra for Living Sculpture</i> de Nam June Paik. (Festival de Video Arte, Caracas, 1975).....	152
Fig. 19: Imagen del estudio de Musikautumatika, década de 1970 .....	154
Fig. 20: Imágenes de la revuelta popular del Caracazo.....	155
Fig. 21: Portada del disco <i>Gran Sabana</i> (1984) de Miguel Noya.....	157
Fig. 22: Agrupación Musikautomática.....	161
Fig. 23: Taller de Arte Sonoro.....	162
Fig. 24: Cartel del 3er. Encuentro de la Nueva Música Electrónica. Casa Rómulo Gallegos (Caracas, 1991).....	165
Fig. 25: Logotipo del Festival Latinoamericano de Música.....	167
Fig. 26: Logotipo del Festival A Tempo .....	168
Fig. 27: Bandera de Venezuela (1954-2006).....	170
Fig. 28: Bandera de Venezuela (2006-actual).....	170
Fig. 29: Escudo de Venezuela (1930-2006).....	170
Fig. 30: Escudo de Venezuela (2006-actual).....	170
Fig. 31: Laboratorio de Tecnología aplicado a la música. Escuela de Música. Facultad de Arte. Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela).....	173
Fig. 32: Estudio multimedia del Taller de Arte Sonoro (Caracas).....	173
Fig. 33: La compositora Adina Izara, junto al tiorbista Rubén Riera ensayando en los espacios del Laboratorio Digital de Música (Caracas, 2013)	174
Fig. 34: Cartel del concierto Viva Venezuela! (Suecia, 2008).....	175
Fig. 35: Imagen de la Fuente de la Plaza Venezuela, Caracas.....	176
Fig. 36: <i>Abra Solar</i> de Alejandro Otero.....	177
Fig. 37: <i>Fisicromía en homenaje a Don Andrés Bello</i> de Carlos Cruz Diez.....	177
Fig. 38: Imagen del derribo de la estatua de Colón el 12 de abril de 2004.....	178

Fig. 39: Retransmisión televisiva por el canal del Estado del evento de luz, agua y música de la reinauguración fuente de Plaza Venezuela (Caracas, 2009).....	179
Fig. 40: Cartel de la presentación del disco <i>Ars Sonus</i> (2008).....	180
Fig.41: Marcha de opositores a la Revolución, 11 de abril de 2002, Caracas.	181
Fig. 42: Marcha de simpatizantes de la Revolución, 4 de octubre de 2012, Caracas.....	181
Fig. 43: Portada del disco <i>Fiesta</i> . (Deutsche Grammophon, 2008) .....	202
Fig. 44: Diana Arismendi, fotografiada con su primer piano en la infancia.....	222
Fig. 45: Portada del CD <i>Figuraciones del presente</i> (Mango Estudios, 2011).....	223
Fig. 46: Portada del disco <i>Impresiones Sónicas</i> (2006).....	227
Fig. 47: Imagen de Emilio Lovera.....	231
Fig. 48: Foto de la entrada de las Cuevas del Guácharo, Edo. Monagas (Venezuela) .....	235
Fig. 49: Foto de la ciudad Caracas de noche.....	242
Fig. 50: Portada del disco <i>Once in a life time</i> del grupo Terracota (1994).....	245
Fig. 51. Mirtru Escalona Mijares (izq.) y Oswaldo González (der.)en concierto con el Ensemble Vide.....	247
Fig. 52: Fábrica de los coches Lada en Rusia.....	253
Fig. 53: Rubén Riera.....	259
Fig. 54: John Cage (1912-1992).....	263
Fig. 55: Imagen de la controvertida rueda de prensa del Alto Mando Militar de Venezuela donde se comunicaría la renuncia de Hugo Chávez el 11 de abril de 2002. ....	266
Fig. 56: Portada del disco <i>Simón Díaz Remixes</i> (2005).....	272
Fig. 57: Portada del disco <i>Ballrooms on the Moon, BOM o Salones de Baile sobre la Luna</i> (Pilla Records, 2009).....	275

Fig. 58: David Tudor (1926-1996).....	281
Fig. 59: Imagen del Cuatro, instrumento folclórico de Venezuela.....	284
Fig. 60: Portada del disco <i>Alegorías del poder</i> (2008) de Carlos Suárez.....	287
Fig. 61: Ballenas jorobadas.....	291
Fig. 62: Mapa donde se muestra la variedad de grupos indígenas que conviven hoy día en Venezuela. ....	295
Fig. 63: José Manuel Briceño Guerrero.....	301

## ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO 1: LISTADO DE OBRAS REFERENCIADAS.....	335
ANEXO 2: ENTREVISTAS A LOS COMPOSITORES.....	337
ANEXO 3: COMUNICACIÓN DE ENCARGO DEL CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA.....	372

## INTRODUCCIÓN

En un primer acercamiento a la música electroacústica de tradición escrita actual de Latinoamérica podemos observar la existencia de una gran variedad de manifestaciones. Esta diversidad es la expresión de la mezcla de culturas disímiles que caracteriza a la región. Aún se funden en todo el continente americano, en menor y mayor grado según la región, todas las culturas que dieron origen en el siglo XVI a un mestizaje étnico de gran magnitud. Dicho mestizaje se vislumbra en las creaciones artísticas de la región, donde podemos observar que se manifiestan las culturas indígenas originarias de América, una múltiple gama de culturas africanas, cuyos orígenes aún hoy día parecen insondables, y la cultura occidental, aquella que se impuso a las anteriores al vislumbrar el terreno fértil para su ampliación. Culturas que han estado conviviendo y mezclándose constantemente durante más de quinientos años, generando así una diversidad aparentemente inaprensible. Es esta diversidad lo que nos lleva a la pregunta que afronta el pensamiento estético de la cultura americana: ¿quiénes somos?

Una posible respuesta a dicha interrogante parecía haberse encontrado en las manifestaciones del nacionalismo musical de la región, cuyos orígenes se ubican generalmente a inicios del siglo XX. El movimiento musical nacionalista se nutriría de la música de tradición oral y de las manifestaciones del folclore de los diversos países de la región. De este modo, los compositores de música de tradición escrita<sup>1</sup> sacaron a la luz nuevos recursos musicales que enriquecieron notablemente las obras del período. Se producen así, una gran cantidad de creaciones que posicionan a los compositores iberoamericanos en el espacio físico

---

1 Consideramos importante aclarar que nos referiremos con el término “música de tradición escrita” a las creaciones musicales que tienen su origen histórico en la música occidental desarrollada a partir de la aparición de la escritura musical, en contraposición al término música de tradición oral y/o folclórica. De este modo evitamos usar términos comunes como: música académica, música contemporánea, música de arte, etc.; debido a que consideramos que son terminologías ambiguas y erradas. De este modo nos permitimos ampliar nuestra visión ante expresiones musicales de gran valor artístico desarrolladas en el marco de la tradición oral, tanto de la cultura occidental como de culturas no occidentales. Por otro lado, y en el caso que nos compete, este ajuste de términos nos permitirá tener una mejor comprensión en torno a las problemáticas estéticas de la música electroacústica que, a pesar de no estar escrita en muchos casos, se desarrollará a partir de la línea histórica de la música de tradición escrita y en la que se aplican parámetros creativos provenientes de esta misma línea.

de sus naciones de origen que se desmarcan de las estéticas europeas.

Sin embargo, hoy en día no es extraño encontrar, en el ámbito de la música de tradición escrita de Iberoamérica, controversias constantes en torno a la pertinencia del uso de referentes culturales relacionados con la identidad nacional en el proceso creativo. Hasta el punto de que podemos considerarla una disyuntiva estética que radica en el hecho de tener un estilo dentro de los parámetros del nacionalismo musical o plantearse tendencias que se niegan a incluir cualquier referencia musical del país de origen del compositor. Dicha disyuntiva parece determinar sus posturas y planteamientos creativos, hasta el punto de podemos también dividir en bandos a los compositores que hacen un uso claro de referentes culturales de su nación y otros que abiertamente lo evitan. ¿Ser o no ser nacionalista? he aquí un nuevo dilema que se sumaría a la problemática de la identidad en Iberoamérica.

En el caso de Venezuela estas discusiones en torno al nacionalismo musical y las interrogantes sobre la identidad han resurgido con más fuerza en la primera década del siglo XXI. Esto puede deberse a que en este período la música de estética nacionalista se presenta impulsada y favorecida por las políticas culturales del Estado. Dichas políticas de corte pro-nacionalistas, a nivel del discurso político, se plantean como la respuesta de la Revolución Bolivariana en contra de lo que se considera la invasión cultural de la globalización. Iniciativa que bajo diversos parámetros también es impulsada desde el sector privado. Es así como en este período hemos podido observar que se da prioridad a toda producción musical que refleje la “identidad nacional”.<sup>2</sup>

Ante este panorama el colectivo de los compositores de música electroacústica de tradición escrita parece haber quedado al margen de las políticas culturales. En dicho período han recibido contados apoyos financieros

---

2 Como ejemplo podemos mencionar el programa “La siembra del cuatro” que lleva a cabo la Fundación Guayana, cuyo objetivo es la difusión del instrumento nacional venezolano: el “cuatro”, y por ende la promoción de toda la música que lo incluya. Recuperado de: <<http://www.lasiembradelcuatro.com/>> [Consulta: 13 de diciembre de 2014]

para su desarrollo por parte del Estado venezolano. Esta situación se nos presenta un tanto paradójica siendo que en un primer contacto con las obras de compositores venezolanos podemos observar que muchas hacen uso de materiales provenientes de la música de tradición oral folclórica; así como se incluyen elementos propios de las sonoridades de su entorno. Son a primera vista obras que podrían ser consideradas como un claro reflejo de la identidad nacional de sus creadores.

En este contexto “¿quienes somos?” sigue siendo una interrogante sin resolver que se expresa con más fuerza en el marco de la globalización. Las dificultades para conseguir una respuesta parecen acrecentarse en un período histórico donde se agudiza la diversidad a nivel mundial y las problemáticas de identidades. Posiblemente este sea el motivo por el cual algunos compositores electroacústicos de Iberoamérica en la actualidad han vuelto a recoger cada vez más del uso de referentes culturales en su música, como un afianzamiento en la búsqueda de sus identidades “nacionales”. A esto podríamos sumar la gran influencia que aún hoy día puede ejercer en la música el movimiento nacionalista de principios del siglo XX en Iberoamérica.

Las interrogantes que giran en torno a la problemática de la identidad nos plantean la necesidad de realizar una investigación sobre la música electroacústica en Latinoamérica, tomando como ejemplo el caso de Venezuela. En este sentido, nos planteamos realizar un estudio estético del repertorio electroacústico creado por venezolanos en la primera década del siglo XXI. Enfocándonos en las teorías en torno al *mestizaje cultural* como una posible respuesta a dichas interrogantes.

Es importante destacar que actualmente no abundan estudios en torno a la identidad en la música electroacústica latinoamericana. El aporte del compositor mexicano Rodrigo Sigal (2005), quien ha planteado un enfoque en la búsqueda de identidad pero desde su propia creación, cuenta como una excepción. En el caso específico de Venezuela apenas se comienza a dar pie a la reconstrucción histórica en torno a la música electroacústica de tradición escrita con los aportes

de Rodrigo Segnini (1994) y Miguel Noya (2007). Por otro lado, escasean los estudios del repertorio, salvo el análisis técnico de obras mixtas realizado por Marianela Arocha (2009). Pero ninguno de ellos aborda las creaciones desde una perspectiva estética.

Esta situación parece repetirse en torno a cualquier tipo de repertorio de música de tradición escrita actual en Latinoamérica, tal como expone el compositor colombiano Andrés Posada (2005). Por otro lado, este autor suma a la carencia de estudios estéticos del repertorio, la dificultad de acceso a las obras y la falta de difusión del mismo. Hechos que desde nuestra perspectiva limitan el reconocimiento, valorización y proyección del trabajo de los compositores.

Debido a lo antes expuesto, con esta investigación buscamos dar un paso más allá de la reconstrucción histórica y el análisis técnico de las obras, para adentrarnos en el estudio estético de las mismas. Las nociones filosóficas de nuestro trabajo han sido exploradas previamente en nuestra tesis titulada: *Mejokoji: Creación de una obra electroacústica basada en los tres discursos culturales latinoamericanos del libro El Laberinto de los Tres Minotauros de J.M. Briceño Guerrero* (2008). En dicha tesis nos percatamos de que la problemática cultural en torno a la identidad, tal como expone Briceño Guerrero, se manifiesta esencialmente como una dualidad entre el arraigo y el desarraigo. Al aplicar sus nociones en torno al *mestizaje cultural* comprobamos que esta problemática se halla presente en el camino de la historia musical de Latinoamérica y se refleja en la producción de música de tradición escrita, desde el siglo XVI hasta la actualidad.

### **Hipótesis y objetivos**

Nuestra hipótesis central para la presente investigación radica en la idea de que un estudio profundo del repertorio del período, enfocado desde el planteamiento del *mestizaje cultural*, podría explicarnos el porqué de la disyuntiva estética en torno al nacionalismo musical y permitirnos dar una posible respuesta

a las interrogantes sobre la problemática de la identidad en la región.

En el mismo orden de ideas, consideramos que la disyuntiva estética sobre la adhesión y la resistencia al nacionalismo musical, de manera consciente o inconsciente por parte de los compositores, es un claro reflejo de la problemática cultural existente en Iberoamérica en torno a la identidad nacional. Debido a ello, nuestro estudio debe partir de la revisión de dicha problemática, tomando en cuenta los orígenes del nacionalismo como ideología y su reaparición en el contexto de la globalización; a modo de reforzar nuestra visión y entendimiento del entorno donde han sido creadas las obras.

Nuestro objetivo general se enfocará en realizar un acercamiento a la problemática de la identidad cultural y a las tendencias recientes de la música en Iberoamérica, enfocándonos en el caso concreto de la música electroacústica de Venezuela de la primera década del siglo XXI; con el fin de aportar una nueva perspectiva en los estudios estéticos musicales de la región.

En este sentido, con nuestros objetivos específicos buscamos:

- Determinar la importancia del nacionalismo musical en Iberoamérica y establecer su posible conexión con los cambios socio-políticos de la región.
- Establecer las bases teóricas necesarias para el estudio de la problemática de la identidad y del uso de los referentes culturales en el marco de la globalización.
- Resaltar la pertinencia y necesidad de enfocar los estudios históricos y estéticos de la música de tradición escrita de Iberoamérica desde la perspectiva del *mestizaje cultural*.

- Realizar un acercamiento estético a las obras electroacústicas creadas por compositores venezolanos en la primera década del siglo XXI y dentro del marco de la música de tradición escrita, aplicando las nociones filosóficas sobre el *mestizaje cultural*.

## **Metodología**

Para alcanzar nuestros objetivos y ante la carencia de estudios específicos precedentes, debemos abordar nuestra investigación desde diversas áreas del conocimiento a fin de esclarecer la problemática que gira en torno a la identidad en Latinoamérica. Razón por la cual gran parte de nuestra investigación tiene un carácter multidisciplinar. De este modo, podemos revisar supuestos históricos que nos han sido heredados desde la musicología tradicional de corte eurocentrista, impuestos desde perspectivas ajenas al trasfondo de la problemática cultural de la región.

Debido a lo anterior expuesto, dedicaremos parte de nuestra investigación al estudio del contexto histórico donde se desarrollan las problemáticas en torno a la identidad. A fin de comprender el surgimiento del nacionalismo como ideología y estudiar su importancia en la región; así como determinar el impacto de la globalización y la pertinencia de los estudios en torno al *mestizaje cultural*.

Bajo esta premisa consideramos que para lograr nuestro primer objetivo específico debemos realizar un recorrido histórico desde la gestación del nacionalismo y su desarrollo como ideología, teniendo como base los aportes de Eric Hobsbawm (1983, 1992), Benedict Anderson (1993) y Ernest Gellner (1995) en torno al tema. Por otro lado, nos enfocaremos las particularidades del desarrollo de dicha ideología en Iberoamérica a través del estudio de autores como: Manuel Lucena (2005), Blas Guerrero (1997), Sandra Catañeda Medina (2004), Carlos García Fernández (2004) y Marcos Correa López (2004). A partir del contexto buscaremos determinar el papel del arte nacionalista dentro del

desarrollo socio-político del nacionalismo en la región, a partir de los trabajos de: Georgina Limones Ceniceros (2004), Enrique Floresco (2006), Maria Cohelo Prado (2008), Enrique Ayala Mora (2008) y Ivonne Pini (2008). Finalmente, indagaremos sobre las posibles conexiones entre el desarrollo del nacionalismo como ideología y el movimiento del nacionalismo musical en Latinoamérica, teniendo como eje las contribuciones en el campo de la musicología de: Gerard Behague (1983), Gilbert Chase (1980), Aurelio Tello (1990), Consuelo Carredano (2010) y Victoria Eli (2010). Apoyándonos también en los aportes desde los estudios del nacionalismo como ideología y el nacionalismo musical en España, desde las visiones de: José Fernández Alles (2004), Virginia Maza Castán (2004), Carlos Gómez Amat (1984), Tomás Marco (1982) y Llorenç Barber (1982).

Para alcanzar nuestro segundo objetivo específico, a fin de establecer las bases teóricas necesarias para profundizar en nuestra investigación, nos adentramos, en primer lugar, en el estudio del concepto de globalización, sus orígenes y desarrollos hasta la primera década del siglo XXI desde diversos enfoques. Para ello nos basaremos principalmente en los aportes de: Manuel Castells (1996, 1997, 2003, 2007), Aldo Ferrer (1996), Julio Pérez Serrano (2005), Immanuel Wallerstein (2007) y Guillermo De la Dehesa (2007). De igual modo, abordaremos los efectos socio-culturales de la globalización, haciendo énfasis en las líneas de pensamiento asociadas al multiculturalismo y la hegemonía cultural a partir de los trabajos de: Néstor García Canclini (1999, 2004), Luis Britto García (1990), Israel Sanmartín Barros (2008), Irving Fang (2004), Montserrat Huguet (2008), Noam Chomsky (1992, 2002, 2003), Luis Uharte Pozas (2007), Luca Marsi (2010), Michael Hardt y Antonio Negri (2000).

En segundo lugar, abordaremos el estudio del concepto de identidad desde diversas áreas del conocimiento, a fin de determinar las divergencias entre las identidades nacionales y las identidades multiculturales. Para ello trabajaremos a partir de los aportes de: Juliana Marcús (2011), Víctor Ramos (2003), Manuel Castells (1996, 1997, 2003, 2007), Jesús Martín Barbero (2006, 2009), Virginia Maza Castán (2004), Hector Nahuelpán Moreno (2007), Belén Alonso (2005),

María Isabel Neüman (2009), Amin Maalouf (1999), Zygmunt Bauman (2005) y Miguel Rodrigo Alsina (2009).

En tercer lugar, expondremos la perspectiva filosófica de José Manuel Briceño Guerrero en torno al *mestizaje cultural* y los *tres discursos de la cultura americana*, para compararla con enfoques similares como los de Fernando Ortiz (1963) y Octavio Paz (1992). De igual modo, buscaremos su relación con los nuevos aportes de los estudios culturales iberoamericanos y la problemática de la identidad desde la visión de diversos autores como: Hector Díaz Polanco (2004), Guillermo Palacios (2006), Jesús Martín Barbero (2006, 2009), Víctor Ramos (2003), María Isabel Neüman (2009) y Rodrigo Browne Santori (2009).

Por su parte, el enfoque metodológico para alcanzar el tercer objetivo específico consistirá en la aplicación de las nociones filosóficas del *mestizaje cultural*, a modo de revisión histórica en torno al origen y desarrollo del nacionalismo musical en Iberoamérica. En primer lugar, nos detendremos sobre las reflexiones en torno a la necesidad del cambio de perspectiva histórica de la música y el arte en Iberoamérica a través de los planteamientos de autores como: Consuelo Carredano (2010), Tomás Marco (2003), Ivonne Pini (2008), Coriún Aharonián (2005), Federico Schumacher Ratti (2003), Andrés Posada (2005) y Ricardo Dal Farra (2004). En segundo lugar, plantearémos un acercamiento estético de diversas obras representativas de la música de tradición escrita de la región, a modo de ejemplos, que se enmarquen dentro del nacionalismo musical y las vanguardias del siglo XX en Latinoamérica, con el fin de obtener una visión más correcta a los antecedentes históricos del repertorio electroacústico de tradición escrita de la primera década del siglo XXI. Dicha revisión estará sustentada con los estudios de: Mario Milanca (1988), Gerard Behague (1983), Fidel Rodríguez Legendre (1988), Hugo López Chirico (1987), Tomás Marco (2003) y Jacobo Romano (1965). Finalmente, nos enfocaremos detalladamente en los antecedentes históricos y el estudio del contexto del caso de Venezuela, haciendo énfasis en el desarrollo de la posible disyuntiva estética en torno al nacionalismo musical y su relación con la llegada de la música electrónica al país

durante el siglo XX.

La metodología planteada para realizar el acercamiento estético de las obras creadas por compositores venezolanos en la primera década del siglo XXI, como objetivo final, tendrá como sustento teórico tanto los estudios en torno al contexto desarrollados en los objetivos anteriores, como la aplicación del planteamiento filosófico del *mestizaje cultural* y los *tres discursos de la cultura americana* propuestos por José Manuel Briceño Guerrero (1997); teniendo en cuenta las nociones en torno a las identidades multiculturales y las identidades nacionales.

Por otro lado, para el estudio de los procesos creativos de las obras nos apoyaremos en la síntesis del *método comprensivo* recopilado en el trabajo de Miguel Martínez Miguelez (1997), como referencia de las posturas metodológicas que se plantean desde el paradigma complejo aplicadas al estudio estético. Parámetros que han sido trabajados por la autora en la tesis de máster titulada: *Acercamiento al lirismo en la obra de Alfredo Del Mónaco a través del estudio de Tientos de la Noche Imaginada* (2006). De este modo, podremos indagar en torno a los procesos creativos de los compositores seleccionados, tomando en cuenta el entorno donde fueron creadas sus obras.

Partiendo de esta base, en primer lugar, realizaremos la recopilación del repertorio de obras electroacústicas de tradición escrita creadas desde el año 2000 hasta el 2009, para su selección y posterior estudio. Para ello tomaremos como punto de referencia la información recopilada en el *Archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos* realizado por el compositor argentino Ricardo Dal Farra (2004) en la Fundación Daniel Langois. Para, posteriormente, recaudar toda la información referente a los compositores activos en la primera década del siglo XXI que estén catalogados en este archivo. En segundo lugar, debido a que la fuente principal de esta investigación parte de la búsqueda creativa que se plantean los compositores, realizaremos entrevistas a los creadores que cumplieran con los parámetros de selección y que desearan colaborar con nuestro estudio, vía correo

electrónico y/o llamadas telefónicas, de acuerdo a sus posibilidades. Para ello en una primera instancia se realizarán llamados abiertos a través de las redes de compositores de Venezuela, como *compovenez* y *nuevamusica*.

Finalmente, a partir de la escucha de las obras recopiladas, la información que podamos obtener sobre el proceso creativo por parte de los compositores y la relación de dichas creaciones con el contexto socio-político, procederemos al estudio estético de las mismas a través de los conceptos creativos desarrollados a partir del planteamiento del *mestizaje cultural*.

Consideramos importante destacar que en esta sección final, al ser parte del repertorio, se incluyen en el estudio dos obras propias que han sido generadas como parte de la búsqueda creativa de la autora en torno a la identidad. Por lo cual el acercamiento musicológico que da origen y desarrollo a la presente investigación, parte de un proceso creativo que también surge de la cuestión inicial: “¿quienes somos?”

## **Estructura de contenidos**

Esta investigación se presenta en cuatro capítulos. En el primero de ellos realizamos una introducción al movimiento conocido como nacionalismo musical para buscar establecer su importancia como eje estético en Iberoamérica. Para dar cuenta de ello nos acercamos al origen del nacionalismo como ideología política, a modo de comprender las repercusiones de la misma en el territorio y su conexión con el desarrollo del movimiento análogo en la música de tradición escrita en la región. Por otro lado, observaremos la presencia de manifestaciones de lo que denominamos el *nacionalismo musical criollo*, movimiento que se origina desde inicios del siglo XIX. De igual modo, podemos observar la concordancia e integración de las manifestaciones artísticas con diversos movimientos nacionalistas como el *indigenismo* y el *afrocubanismo* a inicios del

siglo XX, dando paso a lo que denominamos el *nacionalismo musical mestizo*. De este modo, podremos observar la vital importancia del papel de las artes, especialmente de la música, en la difusión y consolidación de los ideales nacionales en Iberoamérica durante los siglos XIX y XX.

En nuestro segundo capítulo seguiremos indagando en torno a bases teóricas que nos permitirán el estudio de las obras dentro del contexto. Para lo cual nos acercamos a los efectos socio-culturales de la globalización, como es la aparente gestación de las identidades multiculturales y el resurgimiento de las identidades nacionales. Para ello, partiremos del estudio de la globalización, sus orígenes y desarrollos en el entorno Latinoamericano. Por otro lado, nos enfocaremos en aspectos que han tenido una importante repercusión en la región, como: la importancia de la hegemonía cultural de los Estados Unidos, las perspectivas en torno a los ideales de la posmodernidad y el pensamiento único. Considerando que estos hechos han servido de detonantes de la crisis de identidad de la primera década del siglo XXI.

En este mismo capítulo, nos enfocaremos en los nuevos estudios en torno al concepto identidad, para así establecer las diferencias entre las identidades nacionales y las identidades multiculturales. A partir de ahí, realizaremos un estudio comparativo de las investigaciones sobre las problemáticas culturales de Iberoamérica, a modo de comprender la manera cómo se construyen las nuevas identidades en la región. Estableceremos como eje comparativo las nociones sobre los *tres discursos de la cultura americana y mestizaje cultural* de Briceño Guerrero; con base en las referencias a los estudios culturales de Octavio Paz y el concepto de *transculturación* desde la perspectiva de Fernando Ortíz. De este modo, podremos observar las diferencias que surgen a nivel conceptual en torno a la identidad multicultural entre las perspectivas de los estudios de la cultura en Latinoamérica, y las perspectivas en torno al concepto de multiculturalidad planteada desde los ejes ideológicos de la globalización. De igual modo, podremos observar la gran problemática a la que se enfrenta el carácter homogeneizador que conlleva la identidad nacional, en una región cuya base

cultural se caracteriza por la diversidad y el mestizaje.

En el tercer capítulo planteamos una nueva visión en entorno a los estudios de historia y estética musical en Iberoamérica, a fin de demostrar la necesidad de un cambio de perspectiva para lograr una correcta valorización de la música de tradición escrita de la región. Para ello, daremos un repaso sobre el estado actual de este tipo de estudios, y demostraremos el enfoque errado con el que los estudios musicológicos de corte eurocentrista les han ubicado en el desarrollo de la música occidental. En segundo lugar, presentamos un acercamiento estético general a algunas obras representativas de la música de tradición escrita de Latinoamérica del siglo XIX y XX, que nos servirán de precedente para el estudio del repertorio seleccionado en la primera década del siglo XXI.

En este mismo capítulo estudiaremos el impacto estético que tuvo en Venezuela la entrada de la música electroacústica, siendo un punto de quiebre que marcó un antes y un después en la historia de la música de este país. Seguidamente, nos enfocaremos en el estudio del entorno socio-político de Venezuela, haciendo hincapié en las políticas culturales que pueden haber afectado a la creación de las obras a estudiar y el desarrollo de la música electroacústica de tradición escrita en el país.

Finalmente, en el cuarto capítulo, presentaremos una visión detallada del estado del repertorio de música electroacústica de tradición escrita creada por compositores venezolanos, durante la primera década del siglo XXI. Dicha visión estará enfocada en la muestra del catálogo de las obras registradas, donde haremos énfasis en la dificultad de acceso a las mismas y la carencia de información en torno a dicho repertorio. Dejando constancia del trabajo de recopilación y documentación de las obras creadas en este período, así como el proceso de selección de las obras a estudiar.

En segundo lugar, nos adentramos al estudio estético de las obras seleccionadas. Para ello nos enfocaremos, en primer lugar, en la situación actual

del *nacionalismo musical mestizo* en Venezuela en el período de estudio, teniendo como base los resultados de los replanteamientos históricos realizados en los capítulos anteriores. De igual modo, presentamos el planteamiento que devela el paso del nacionalismo musical al uso de referentes culturales en el caso de Venezuela y las consecuencias del punto de quiebre histórico que representó la entrada de la música electroacústica en el país. Seguidamente, compararemos los planteamientos en torno al nacionalismo y la multiculturalidad que abordamos en capítulos anteriores con la perspectiva creativa de los compositores.

Por otro lado, desarrollaremos conceptos creativos en base al *mestizaje cultural* y el reflejo de la identidad multicultural bajo el enfoque de Briceño Guerrero. Dichos conceptos nos servirán de ejes para enmarcar los puntos de encuentro y discordancia entre los *tres discursos de la cultura americana*. Finalmente, realizaremos el acercamiento estético de las obras seleccionadas teniendo como fundamento la interacción de *los tres discursos de la cultura americana* que se debele en las mismas y los conceptos creativos. Para esto nos apoyaremos tanto en la visión del compositor con respecto a la obra, como en el análisis formal de las mismas, con base en la audición de las piezas.

Consideramos importante aclarar que en nuestro trabajo no buscamos abarcar al completo el repertorio, debido a la gran dificultad que supone el acceso a las obras, lo que imposibilita realizar una aproximación de estas magnitudes. Nuestra investigación está enfocada en desarrollar bases teóricas sólidas que nos permitan seguir avanzando en el estudio estético de la música de tradición escrita de Iberoamérica. Por lo tanto las obras incluidas en esta investigación se presentan como una muestra representativa del repertorio creado por compositores venezolanos en dicho período.

Por otro lado, debemos aclarar que muchas de las obras catalogadas no han podido ser incluidas en nuestra investigación, debido a que no se pudo tener acceso a los audios en la fecha prevista para iniciar el estudio de las mismas; o por no haber tenido alguna respuesta o información sobre los compositores. Tanto el

audio de las obras, así como las entrevistas y las notas de programas, son esenciales para nuestro estudio, ya que consideramos que el acceso a la visión conceptual del compositor es primordial para realizar un acercamiento estético. En este sentido, nuestro trabajo brinda un eslabón para futuras investigaciones que pudieran incluir dichas obras.

# 1. RELEVANCIA DEL NACIONALISMO MUSICAL EN

## 1.1. Introducción al nacionalismo musical en Iberoamérica

Es bien sabido que la base estética fundamental del nacionalismo musical radica en los materiales que han de usar los compositores como base para sus creaciones. De este modo, esta corriente musical se caracteriza por el uso de elementos que buscan hacer referencia al país de origen del creador. Generalmente dichos elementos son extraídos de la música de tradición oral, tanto popular como folclórica, siendo llevados a los formatos y estructuras propias de la música de tradición escrita. Los recursos usados como referentes pueden ser presentados como citas musicales reconocibles o pueden ser utilizados como materiales generadores de las obras. Se realizan de este modo alusiones directas e indirectas a puntos geográficos específicos y a determinadas culturas, a través del uso de melodías, instrumentos, armonía, timbres, ritmos, etc.

Las referencias utilizadas en el nacionalismo musical no se limitan al empleo de recursos musicales extraídos de la música de tradición oral. Estas referencias también se llevan a cabo a través del uso de textos o de guiones basados en temáticas locales en el caso de la música vocal y/o escénica. Así, podemos encontrar que los compositores se apoyan en la literatura de corte nacionalista que hace referencia a eventos históricos de sus países; así como hacen uso de mitos y leyendas extraídos de la tradición oral (Behague, 1983).

De este modo, los creadores que ubicamos dentro del movimiento musical nacionalista buscan reflejar y/o recrear una identidad nacional propia, a fin de desmarcarse de las culturas ajenas a su nación.

Al buscar los orígenes del nacionalismo musical, encontramos que estos suelen ubicarse en los países de la periferia de la Europa central del siglo XIX. Y se nos presenta Rusia como uno de los países donde esta corriente emerge y se

desarrolla con mayor fuerza. Es bien conocido por todos el *Grupo de los cinco*, donde encontramos a: Alexander Borodin (1833-1877), Modest Mussorgsky (1839-1881), Mily Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918) y Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Estos compositores se presentan en las historias generales de música como los máximos representantes del nacionalismo ruso. A ellos podemos sumar en otros países, a: Bedrich Smetana (1824-1884) y Antonín Dvorák (1841-1904), en la República Checa; Eduard Grieg (1843-1907), en Noruega; Jean Sibelius (1865-1957), en Finlandia; Edward Elgar (1857-1934), en Inglaterra; Isaac Albéniz (1860-1909) y Manuel de Falla (1876-1946), en España; entre otros (Grout, 2001).

Sin embargo, si buscamos más allá de los compendios generales de la historia de la música, mal llamada universal<sup>3</sup>, nos percataremos de que el nacionalismo musical también tuvo un gran auge en otras zonas del mundo. Y es precisamente Iberoamérica un espacio de gran importancia para el desarrollo de esta corriente. Dicha importancia radica, como veremos a través de nuestro estudio, en las consecuencias estéticas que este movimiento genera en la región y las repercusiones que tendrá en el desarrollo de la música de tradición escrita, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Si hacemos una breve revisión en algunos puntos de la historia de la música de tradición escrita en Iberoamérica, podremos corroborar que antes de la aparición del nacionalismo musical los compositores creaban mayormente en concordancia con los estilos que marcaba la cultura de las metrópolis de Europa. Por ello, es solo a partir del desarrollo de esta corriente cuando podemos marcar, de algún modo, el fin del predominio estético de Europa central (Behague, 1983).

A modo de comprender con mayor claridad el impacto del Nacionalismo musical en Iberoamérica, debemos hacer un breve paréntesis para acercarnos a la estética que predominaba en la música colonial. Al investigar sobre los

---

<sup>3</sup> Sobre la visión y la pertinencia del término “universalismo” pretendido por el arte occidental nos detendremos en el tercer capítulo de la presente investigación

compositores de este período, confirmamos que se caracterizaban por estar “al día” con los estilos que se desarrollaban en las metrópolis de Europa central. Así lo destaca Juan Bautista Plaza, al hacer referencia a la música de tradición escrita en la Venezuela de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX:

En la época de la colonia se produce en Venezuela un fenómeno muy importante: nuestros músicos, a pesar de haberse formado aquí, y no obstante todas las dificultades de comunicaciones entre la Caracas de entonces y Europa, estaban completamente al día con la música que entonces se hacía en el Viejo Continente. (Plaza, 1985, p. 48)

No es algo que deba sorprendernos, puesto que durante ese período histórico el territorio americano formaba parte de Europa no sólo a nivel territorial, sino también a nivel político y social. En América siempre se buscaba implantar y desarrollar las mismas estructuras culturales que se llevaban a cabo en Europa. Debido a ello podemos encontrar que los compositores americanos del período colonial, al igual que sus homólogos europeos, también desarrollaban sus actividades creativas entre dos ambientes: la iglesia y los salones de aristocráticos (Behague, 1983).

Esta es una de las razones por las cuales los productos culturales del mestizaje étnico, que se vendría desarrollando desde el siglo XVI, no tenía reflejo alguno en la música de tradición escrita de la colonia. Sea cual fuera su procedencia étnica y grupos raciales a los que pertenecieran, los compositores se mantendrían dentro de los cánones europeos.

Esta omisión de elementos mestizos y el apego a los cánones de las metrópolis de Europa central, tienen su explicación en la estructura social que se estableció en las colonias americanas. Debemos recordar que dicha estructura social se dividía en castas raciales que separaban a la población en diversos grupos, tomando como criterio base la procedencia étnica. De este modo, los negros, los indígenas y las diversas castas de mestizos, eran excluidos de los altos cargos y no podían acceder a los privilegios políticos y sociales que quedaban reservados para los blancos, los únicos con “pureza de sangre”.

En este punto nos llama la atención el caso de los músicos mestizos, especialmente el de los pardos, casta que estaba conformada por los descendientes de blancos y negros. Estos compositores, a pesar de tener una actividad importante en la música religiosa durante la colonia, se les era negado acceder a cargos importantes como el del Maestro de Capilla.

Debido a la exclusión social y política a la que eran sometidos, los pardos se caracterizaban por renegar de sus orígenes africanos y tenían como norte estar integrados dentro de la sociedad colonial. Aunque esto no les garantizaba la posibilidad de acceder a los privilegios de los blancos, también conocidos como los mantuanos.

En palabras de Milanca, los pardos:

(...) eran un estamento o categoría que estaba integrada por los descendientes de negros africanos que sucesivamente iban liberándose de su color al contraer nupcias o mantener concubinato con gente blanca. Tenían tanto celo de su condición racial y de su nivel social que se consideraban a sí mismos como una especie que estaba alejada de los antiguos esclavos, y merecían un tratamiento único (...) (1994, p.55)

Como ejemplo de ello encontramos al compositor venezolano Juan Manuel Olivares<sup>4</sup>, quien es reconocido como uno de los compositores más destacados de su época. Este compositor pertenecía a la casta de los pardos, por lo que nunca pudo acceder a algún cargo oficial de músico dentro de la Iglesia. Olivares, a pesar de su procedencia étnica mestiza, desarrolla un estilo musical que va a estar acorde con la música de tradición escrita occidental de su época. En sus obras sacras, el compositor hace uso de la típica orquestación de la Escuela de Manheim: dos flautas u oboes, dos trompas y cuerdas; teniendo fuertes influencias del Barroco italiano, principalmente de Pergolesi, en cuanto a la forma

---

<sup>4</sup> Juan Manuel Olivares (1760-1797) nace en Caracas. Es considerado uno de los compositores más importantes de la primera generación del grupo de músicos conocido como la “Escuela de Chacao”, destacándose por ser maestro de los creadores más relevantes de la segunda generación de dicho grupo (Bustos, 2003).

y manejo del lenguaje (Plaza, 1985).

En la colonia, América era parte de Europa y estar integrado a esta cultura era el fin de sus creadores. Es esta una de las razones por las cuales en la música colonial americana no se vislumbran rasgos de las músicas de tradición oral, ni elementos que puedan demarcar diferencias notables entre los estilos de los compositores nacidos en América y los europeos.

En la música de tradición escrita del período colonial de Iberoamérica solo encontramos pocas excepciones donde se incluyen elementos musicales ajenos a la cultura occidental. Nos referimos al caso de la música desarrollada por los misioneros jesuitas. En las obras que trabajaban estos misioneros se ha encontrado la presencia de elementos musicales propios de las etnias americanas, amalgamados con elementos de la música occidental. Siendo los primeros ejemplos de sincretismo en la música de la época.

Esta apertura a integrar elementos ajenos a la música occidental se debe a la función de evangelización que cumplía la música en las misiones. La penetración religiosa se facilitaba al integrar elementos propios de las etnias, así como el uso del idioma de las culturas a evangelizar. Así lo expone Alfred Lemmon, al referirse a las acciones de los misioneros jesuitas en la provincia de Nueva España:

(...) la música fue una parte integral del trabajo de los misioneros tanto en las ciudades como en las provincias más remotas. Los misioneros apreciaban el canto y la danza como medio efectivo para enseñar la doctrina cristiana. Así mismo los indígenas mostraban un marcado talento por la música y la danza las cuales ejercían sobre ellos una gran fascinación. (1992, p. 219)

Es así como los misioneros fomentaron la enseñanza de los principios teóricos y prácticos de la música de tradición escrita europea en los asentamientos de las misiones de América. También es sabido que crearon orquestas y coros en donde participaban activamente los indígenas (Claro, 1970). Y a su vez se crean

obras sincréticas, todo con el fin de facilitar la evangelización.

Como ejemplo podemos citar la obra *Hananpachap* (1631) cuya autoría se atribuye a Juan Pérez Bocanegra<sup>5</sup>. En esta obra el texto está escrito en Quechua y su melodía parece imitar rasgos de la música de los aborígenes al usar una escala pentatónica; pero en general, sigue claramente los patrones del renacimiento europeo (Quezada-Macchiavello, 2004).

Pero, salvo los casos aislados de las misiones, la música de tradición escrita se desarrolló bajo los cánones estéticos de la Europa central durante los siglos XVII, XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Mientras tanto ese mestizaje, que se vislumbraba ya en el sincretismo de la música de las misiones, se estaba desarrollando en el terreno de la música de tradición oral (Eli, 2010). Solo comenzamos a encontrar elementos que se empiezan a desvincular de los cánones centroccidentales, como ya hemos dicho, ya entrados en el siglo XIX con el nacionalismo musical. De ahí parte de su importancia en Iberoamérica.

Es importante aclarar que a partir de este punto al hablar de nacionalismo musical en el caso de América, nos referiremos a dos vertientes del mismo. En primer lugar, haremos referencia a lo que denominamos *nacionalismo musical criollo*, que se fundamenta en la idea de generar una identidad nacional homogeneizada con base en la cultura criolla americana<sup>6</sup>. En segundo lugar, tendremos al *nacionalismo musical mestizo* que, como su nombre lo indica, ya comienza a integrar los productos del mestizaje en la música.

Entrados en el siglo XIX, ya comenzamos a ver el origen del *nacionalismo musical criollo*. Este aparecerá en géneros como la música de baile (o de salón), la

---

5 Juan Pérez Bocanegra (¿1598? – 1631) monje franciscano que desarrolló su actividad en Lima, probablemente nacido en España y a quien se le atribuye la creación de *Hananpachap*. Es importante destacar que el autor de la pieza aparece como anónimo, por lo que se sospecha que pudo haber sido compuesta por un aborígen peruano (Quezada-Macchiavello, 2004).

6 No referiremos a la primera definición de la palabra “criollo” del *Diccionario de la Lengua Española*. A saber, criollo: adj. “Dicho de un hijo y, en general, de un descendiente de padres europeos: Nacido en los antiguos territorios españoles de América y en algunas colonias europeas de dicho continente.”

canción patriótica y la zarzuela. Este primer nacionalismo deja de lado toda influencia directa de la cultura afroamericana y de los pueblos aborígenes de América (Tello, 1990), y se desarrollará durante el siglo XIX tanto en América como en España. Siendo consecuencia, como veremos más adelante, de la gestación de las naciones modernas.

El *nacionalismo musical criollo* comienza a vislumbrarse en los textos de las *canciones patrióticas*, que fomentaban la identidad nacional en las nacientes naciones americanas. En este caso se apoyarán en los ideales los movimientos anti-colonialistas de la América hispánica de finales del siglo XVIII y del siglo XIX, que estaban encabezados por los criollos.

Así lo expone Victoria Eli:

(...) se popularizaron un buen número de canciones que sirvieron de motor ideológico y subrayaron la exaltación patriótica del momento (...) Algunas de estas canciones ejercieron de manera no oficial a lo largo del siglo XIX la función de himnos del país, asumiendo la condición de emblemas por el uso social que tuvieron, incluso superando su propio valor estético. (2010, p.71-72)

Es así como nos encontramos, por ejemplo, con la *Canción Americana* (1797-1811) compuesta por Lino Gallardo, cuyo texto expresa la necesidad de soberanía del pueblo americano y el deseo de muerte de sus opresores, en este caso representado por el Imperio español.

Los ideales del *nacionalismo musical criollo* se seguirán impulsando y desarrollando durante el siglo XIX con la *canción lírica*, que junto a la *canción patriótica*, formará parte de las revistas y suplementos impresos de la época. Lo que impulsará la popularización de dichos géneros en los diversos estratos sociales de las naciones americanas.

Pero es ya en la música de baile, también llamada música de salón, cuando los compositores suman a la ideología nacional la intención clara de buscar

separaciones estilísticas de Europa. Para ello recurren a los elementos de las músicas populares del siglo XIX a modo de integrarlos en sus creaciones y a partir de aquí las danzas tradicionales de Europa comienzan a ser transformadas, siendo uno de los primeros avances del *nacionalismo musical mestizo*. Estas nuevas danzas creadas en América también serán incluidas en los salones de baile en Europa, lo que devela que el impacto del nacionalismo musical va más allá de los límites de Iberoamérica.

Entre las danzas de salón del siglo XIX de origen americano encontramos: el pericón, la media caña, el triste y el cielito. Estas dos últimas danzas se asociaban a los movimientos independentistas, ya que también se interpretaban en los campos de batallas. Por su parte, la danza habanera, sale de las fronteras de Cuba para transformarse en uno de los bailes más populares de París en la segunda mitad del siglo XIX y a la vez forma parte de las zarzuelas españolas. Mientras que el *danzón*, también de origen cubano, se transforma a finales de siglo en una de las danzas más apreciadas de los salones mexicanos. Por su parte, las danzas de tradición europea comienzan un período de transformación musical que dará vida a nuevos bailes como: la contradanza criolla, los minuets del dengue y la polca con variaciones. Entre ellas el vals, en sus versiones americanas, se esparcirá por todas las naciones del nuevo continente e influirá en las formas folclóricas con base rítmica en el  $\frac{3}{4}$  (Eli, 2010).

Otro género que impulsará el *nacionalismo musical criollo* será la zarzuela. Aquí aparecerían los primeros usos tanto de melodías tradicionales y populares, siendo el caso ya citado de la habanera, como de temáticas literarias provenientes del folclore. Este género tuvo una gran difusión en toda Iberoamérica y también servirá de espacio para la difusión de las canciones patrióticas, más allá de los campos de batalla (Carredano, 2010).

Como hemos dicho anteriormente, a finales del siglo XIX encontramos la aparición del *nacionalismo musical mestizo*, con el desarrollo de las nuevas

danzas americanas de los bailes de salón, pero encontraremos una mayor presencia del mismo a partir del siglo XX. En esta etapa el nacionalismo se caracterizará por la progresiva inclusión de los elementos musicales provenientes del folclore y de la música popular como producto del mestizaje, así como de recursos propios de las culturas aborígenes y afroamericanas.

El *nacionalismo musical mestizo* se desarrolló paralelamente en todo el continente americano, lo que acrecienta su impacto en la cultura de la región. Así lo destaca Aurelio Tello en su artículo “Aires Nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad”, realzando el carácter simultáneo que tuvo este movimiento en todo el continente americano. En sus palabras:

La idea de crear un arte “nacional” no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El “nacionalismo”, esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de “modernidad” en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (...), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento nacional). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrará sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinventiones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa. (Tello, 1990, pp.3-4)

Entre los compositores más destacados de este período del *nacionalismo musical mestizo* ubicamos a: Alberto Ginastera (1916-1983), en Argentina; Heitor Villalobos (1887-1959) y Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), en Brasil; Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940) y Blas Galindo (1910-1993), en México; Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), en Cuba; Teodoro Varcárcel (1902-1940), en Perú; Inocente Carreño (1919), Antonio Estévez (1916-1988) y Modesta Bor (1926-1998), en Venezuela; entre otros.

Todos ellos, dentro de la diversidad de sus estilos personales, se nutren de una infinidad de recursos de la música de tradición oral y folclórica de sus países de origen. La rápida difusión de esta corriente estética se vio reforzada con los avances y descubrimientos de los estudios de etnomusicología, que se comienzan a desarrollar en América Latina para la época (Behague, 1983).

En el caso de España, el nacionalismo va a marcar un gran auge de la música de tradición escrita a finales en el siglo XIX y principios del siglo XX. Podríamos decir que el nacionalismo musical español también tiene un carácter mestizo, aunque desde sus particularidades propias. Aquí se hace uso tanto de los recursos del folclore y de las músicas de tradición oral de España, así como de estilos de la música de tradición escrita desarrollados en períodos anteriores en el país.

Como ya hemos mencionado, el nacionalismo musical español tiene entre sus máximos representantes a: Isaac Albéniz (1860-1909) y Manuel de Falla (1876-1946). A los que podemos sumar a: Enrique Granados (1867-1916) y Joaquín Turina (1882-1949). Todos ellos escriben obras para pequeños y grandes formatos, aportando así nuevas sonoridades al imaginario musical de la identidad nacional española (Gómez, 1984; Marco, 1982).

Bajo este contexto, el imaginario musical que apoyará la gestación de las identidades nacionales en Iberoamérica tendrá parte de su origen en la música de tradición escrita, en el nacionalismo musical. Ahí otro punto que devela su importancia. En primer lugar, al alejarse de los estilos de la Europa central y, en segundo lugar, al ser la vía de escape e integración de toda la riqueza cultural que se estaba gestando desde la música de tradición oral.

Según los autores Aurelio Tello (1990) y Gerard Behague (1983), el nacionalismo musical, a pesar de ser considerado uno de los movimientos de mayor envergadura en Iberoamérica, llega a su fin a mediados del siglo XX. Por

su parte, Tomás Marco indica el fin de este movimiento musical en España al acabar la Guerra Civil; etiquetando las obras nacionalistas creadas a partir de la fecha como: “Nacionalismo casticista” (1982, p.72).

Mas sin duda alguna, aún en la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI encontramos en Iberoamérica creaciones de gran impacto que se nutren de los referentes nacionales como base de la creación. Basta con hacer referencia a las obras de dos de los compositores más famosos del siglo XX: *Libertango* (1974) del Astor Piazzola (1929-1992), en Argentina o el *Concierto de Aranjuez* (1939) de Joaquín Rodrigo (1901 – 1999), en España.

En este punto cabe preguntarnos: si el nacionalismo musical se considera un movimiento superado ¿cómo es posible que aún hoy en día encontremos referentes nacionales en la música electroacústica en la primera década del siglo XXI? ¿Qué motiva a los compositores Iberoamericanos de la actualidad a reproducir un estilo considerado anacrónico? o ¿es el nacionalismo musical un estilo que aún se mantiene vigente?

Aurelio Tello nos plantea la dificultad de establecer conexiones directas entre los compositores nacionalistas al inicio del siglo XX, más allá de su búsqueda de reafirmación nacional y de negación a las corrientes estilísticas de Europa. Dejando abiertas las interrogantes que buscan explicar las motivaciones que llevaron a todo un continente por el mismo camino estético.

Al preguntarse este autor sobre el origen del nacionalismo musical, expresa:

¿O, cómo se ha repetido una vez y otra, resultó fruto de la influencia que ejercieron movimientos sociales y culturales como la guerra de Independencia; del surgimiento de los movimientos liberales del siglo XIX; del rechazo de las pretensiones españolas de volver a pisar suelo americano en la década de los sesenta del siglo XIX, que afirmó el espíritu independiente de nuestros pueblos (...) (Tello, 1990, p. 4)

Consideramos que las posibles respuestas a las interrogantes de Tello las

podremos encontrar si estudiamos el contexto socio-político de este período. Es precisamente Gerard Behague (1983), en su libro *La música en América Latina*, uno de los autores que no duda en afirmar que el nacionalismo musical está ligado a los acontecimientos políticos sociales que enmarcan la gestación de las identidades nacionales en Latinoamérica, de ahí su simultaneidad. Al respecto, el autor expone:

En la primera mitad del siglo XX, el fenómeno más significativo en América Latina fue el rápido crecimiento del nacionalismo en el desarrollo social y político del continente. La música, como aspecto de la cultura, no ha escapado a este sobresaliente rasgo de la vida contemporánea. (p. 183, 1983)

Por su parte, García Fernández (2004) al hacer referencia al nacionalismo español expone que la música, junto con la historia y las demás artes, se transforman a partir del siglo XIX en objeto de nacionalización, en medio de creación, consolidación y difusión de los ideales del nacionalismo. Destacando así, no sólo una influencia del medio en los compositores, sino una clara intención de gestación de una identidad nacional por parte de los Estados-nación. Dicha identidad se desarrollaría y difundiría durante este período, según el autor, a través de la música y las demás artes.

Partiendo de las perspectivas de Behague y García Fernández, podemos considerar que la relevancia del nacionalismo musical en Iberoamérica y su vigencia, va más allá de la intención de separación estética de la música centroeuropea. Sino que desde su aparición y en su desarrollo va ligado a la gestación de una identidad nacional impulsada por los Estados-nación.

A partir de este momento nos apoyaremos en la idea de que el nacionalismo musical en Iberoamérica, como se ha dado en muchos casos de la historia, ha sido en parte encaminado y fomentado como herramienta cultural de expansión de los ideales nacionales. Al modo como lo hicieron en su momento los jesuitas con los ideales cristianos en las misiones americanas, haciendo uso de la música como herramienta de difusión. De ahí su repercusión y la razón de la

aparición simultánea del nacionalismo musical en toda Latinoamérica.

Pero, para dar cuenta de ello, debemos detenernos en el próximo punto a analizar el nacionalismo como corriente ideológica y develar su desarrollo hasta la primera década del siglo XXI en Iberoamérica.

## **1.2. Origen socio-político del nacionalismo musical**

Consideramos como nacionalismo la ideología sobre la cual se sustentó, desde sus diversos enfoques, la gestación de las naciones a mediados del siglo XVIII en Europa y posteriormente en América. Dicha ideológica se presenta como el motor y conector de los movimientos políticos más importantes de la modernidad, como fueron las revoluciones políticas de la Europa del siglo XVIII y la independencia de América.

En palabras de Andrés Blas Guerrero:

La protesta nacionalista era uno de los arietes para derruir el viejo estado de cosas, haciendo posible el nuevo orden liberal europeo. Parte decisiva de ese estado de cosas eran los imperios. Y ningún instrumento podía ser más eficaz contra ellos que el nacionalismo. (1991, p. 516)

El *nacionalismo* surge vinculado a La Revolución francesa, el ascenso de la burguesía como clase social dominante en detrimento de la aristocracia, la creación de nuevos sistemas políticos bajo las ideas del Liberalismo, la definición geográfica de los nuevos territorios que dejarán de ser reinos para convertirse en naciones, la Revolución Industrial que trajo como consecuencia el paso del Feudalismo al Capitalismo como sistema económico, entre otros (Castañeda-Medina, 2004).

La ideología nacionalista está unida a la gestación de los Estados modernos, generando desde sus inicios la visión integrada de los Estado-nación. Las nuevas

élites políticas, en algunos casos separadas del poder del clero y la aristocracia, delimitarán los territorios y la unificación de los pueblos a nivel geográfico y político, usando como argumento base las similitudes culturales y étnicas propias de cada nación.

Esta ideología tiene como característica principal la búsqueda de cohesión de los pueblos por medio de la separación, basada en la diferenciación con otros pueblos de territorios ajenos, y por ende se basa en la discriminación: la separación entre “nosotros, los nacionales” y los “otros, los extranjeros”<sup>7</sup> (Sabater, F., 1996).

Cuando iniciamos el estudio del nacionalismo como ideología encontramos dos enfoques de mismo: el *nacionalismo cultural* y el *nacionalismo político*. Según Blas-Guerrero el primero se refleja en las ideas de Isaiah Berlín, que van de la mano con el *nacionalismo orgánico* alemán de Herder y Fichte, quienes exponen las primeras ideas sobre la diferenciación espontánea entre los pueblos según sus características étnicas y culturales. El autor expresa: “Para esta ideología, dice Berlín, será un axioma que los hombres pertenecen de modo natural a un grupo nacional cuyo modo de vida colectivo difiere de otros grupos de la misma especie” (Blas-Guerrero, 1991, p. 494).

Por su parte, la concepción del *nacionalismo político* se devela principalmente de los trabajos de Ernest Gellner y Benedict Anderson, que se enfocan como crítica al *nacionalismo cultural* al negar sus postulados. En el libro *Encuentros con el Nacionalismo* de Gellner (1995) podemos observar claramente cómo esta ideología se presenta como una herramienta política. Para este autor el nacionalismo se genera para buscar la cohesión de los Estados-nación a través de la homogeneización cultural y la creación de una identidad nacional.

Según palabras de Manuel Castells (2007), Gellner presenta a los

---

7 De ahí que, como veremos más adelante, será la ideología que se enfrenta a las ideas de la globalización, que propone la inclusión y aceptación de las reglas de los “otros”.

movimientos nacionalistas como:

(...) racionalizadores de los intereses de una cierta élite, inventan una identidad nacionalista que, si tiene éxito, es conservada por el estado-nación y luego difundida mediante la propaganda entre sus súbditos, hasta el punto de que los “nacionales” estarán dispuestos a morir por sus naciones. (p.50)

Por su parte, Benedict Anderson (1993) en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, expone el carácter irreal del concepto de nación y el modo cómo este se sustenta solo en la imaginación de sus habitantes. Para el autor, la nación es una visión generada por las nuevas estructuras de poder, que surgen a partir de las revoluciones del siglo XIX y de la Ilustración.

Esta visión sobre el nacionalismo como herramienta política la comparten diversos autores en la actualidad, entre ellos podemos citar en primer lugar a Sandra Castañeda Medina (2004). En su libro *Identidad y nacionalidad iberoamericana*, al hacer referencia al origen del nacionalismo y tras realizar un estudio comparativo entre diversas visiones sobre el concepto de nación, la autora expresa:

Los criterios que sirven y han servido para cimentar cualquier tentativa de definición y explicación objetiva acerca de la nación, no son verdades acabadas o definiciones completas. Todos ellos son, en diferente medida, parciales y por ello insuficientes.

Criterios tales como la lengua, historia, territorio y/o cultura comunes no bastan para definir nacionalmente a una comunidad, dada las ambigüedades, complejidades y posibilidades constantes de cambio (...) (2004, p. 13)

Al respecto, agrega:

(...) el trayecto hacia la formación y consolidación de los Estados-naciones no es una narración de crecimiento ni una historia de evolución de antiguas formas sociales. Mas bien, se trata de la historia de la destrucción de los antiguos órdenes de poder, de las viejas estructuras medievales y de su sustitución por nuevas ideas y maneras de relaciones sociales. (2004, p.24)

Siguiendo esta línea de pensamiento, tomaremos en cuenta para nuestro

estudio la noción del nacionalismo como herramienta política, tal como de hecho consideramos que surge a partir del siglo XIX.

Para apoyar nuestra postura ante el tema consideramos necesario hacer una breve reflexión sobre el origen del *nacionalismo político* y su relación con los cambios económicos que se originaron en el período de su gestación. Al respecto, si inferimos sobre la relación entre la Revolución Industrial y el surgimiento del nacionalismo, podremos tener una idea más clara sobre la importancia de esta ideología para el desarrollo del modelo capitalista que surge a partir de esta época. Dicha importancia está relacionada con la especialización de la producción asumida por diferentes países a partir del siglo XVIII y su paso a la Era de la industrialización. Los países con mayor poder económico para la época invierten en su industria especializada, a la par que fomentan la ideología que les permitirá la protección de su producción y su capital: el nacionalismo.

De este modo, los Estado-nación protegen y fomentan el crecimiento de su industria, buscando una mayor competencia dentro del mercado mundial, para así conseguir un desarrollo económico basado en las pautas del capitalismo. Este aumento en la producción y el capital de las naciones industrializadas, representará posteriormente el dominio económico de estas sobre otras naciones (De la Dehesa, 2007). Se concibe así el nuevo orden mundial que separó a los países del mundo según su capacidad de producción y generación de riqueza, sólo posible con la industrialización, que a partir de entonces será sinónimo de desarrollo.

Debido a lo antes expuesto, se nos hace difícil pensar que la ideología nacionalista no haya sido gestada como una herramienta política, en favor de los cambios económicos que se generaron a nivel mundial a partir de la Revolución Industrial. Lo que nos lleva a reafirmar que el nacionalismo, si bien busca fundamentarse en algunas de las características culturales comunes de los grupos sociales, ha sido usado como un artefacto ideológico de dominio social y económico.

En esta línea, Blas Guerrero expresa:

Al margen del peso de explicaciones históricas y sociológicas, debe hacerse notar que los estudios actuales sobre el nacionalismo tienden a subrayar la significación de un dato que nunca ha pasado desapercibido a los estudiosos más atentos del tema: el decisivo significado de la búsqueda del poder en estrecha relación con la materialización más plástica del mismo en los tiempos modernos, el Estado. El nacionalismo se constituye así en una instancia privilegiada de la legitimación del Estado existente o en el vehículo a través del cual nuevos agentes sociales pretenden llegar a la conquista del poder político en la forma, preferente pero no exclusiva, de Estado Soberano. (1991, p. 496)

En el mismo orden de ideas, nos apoyamos en este punto con los aportes de Correa López (2004). Este autor expresa que a partir de la Revolución francesa los nuevos Estados-nación buscan difundir las identidades, que ya se encontraban a nivel local con las características del *nacionalismo cultural*. Dicha difusión se realizaría en toda la extensión de sus territorios, para lo cual era necesario reafirmar y hasta recrear una identidad nacional común en la población. Es a partir de entonces que el poder de la religión sobre los pueblos es sustituido sistemáticamente por el amor a la renovada idea de patria, por la nueva identidad nacional. La lealtad al Rey como representante de Dios en la tierra fue sustituida por la lealtad a la nación. Los nuevos mártires serán a partir de entonces los héroes de la patria como parte de esta nueva “religión civil” (Correa-López, 2004, p. 186).

En palabras de este autor:

La nación es superior, única posibilidad que justifica la exigencia del sacrificio individual: uno no se inmola por su propio bien; el absurdo no se puede alcanzar a tales niveles. El sacrificio y la heroicidad se hacen en nombre de un bien, de un ser superior a la propia vida, a la propia individualidad. Éste es la Nación: la comunidad de los idénticos. Nace así pues un cuerpo místico, un cuerpo metafísico, abstracto, inmaterial, que es distinto a sus propios componentes. La Nación es la comunión mística de los idénticos, de los que comparten la identidad que les otorga el propio cuerpo místico. (Correa-López, 2004, p. 184)

A partir del siglo XIX las nuevas instituciones de poder que giran en torno

a los Estados-nación crearán las constituciones como soporte legal de las nuevas naciones. En ellas se promulgarán leyes para resguardar los valores de la patria y se establecerán las nuevas tradiciones nacionales, ligadas a la identidad nacional. En el marco legal se establecerán los nuevos símbolos: banderas, escudos e himnos; así como las nuevas fechas conmemorativas para ensalzar a los héroes nacionales e inmortalizar los momentos históricos claves de la construcción de las naciones (Hobsbawm, 1983).

En este sentido, y haciendo más palpable la idea de gestación del nacionalismo como una nueva religión, García Fernández expresa:

La orquestación de ceremonias, escenificaciones de la nueva religión laica nacionalista, requería la sacralización de determinadas fechas en el calendario en torno a importantes sucesos para la historia de la nación. Sucesos que, a su vez, hubieron de ser reinterpretados en clave mistificadora por los intelectuales del sistema. (2004, p. 219)

Por su parte, al hacer referencia a la educación de los nuevos ciudadanos, este autor agrega:

(...) a todo esto se coadyuva la utilización de un lenguaje simbólico y el ritual público en forma de fiestas, celebraciones, etc., “una puesta en escena permanente de las normas y valores que gobiernan la vida pública” en aras de crear una sensibilidad compartida: el espacio público se transforma en espacio educativo. La comunidad sólo se puede sustentar sobre la participación de todos y cada uno de un mismo imaginario, privativo de cada Estado particular, que se corresponde con su genio idiosincrásico. Es, entonces, la identidad propia y distinta, y la consciencia de ello que habita en sus ciudadanos, lo que hace una nación. (García-Fernández, 2004, p. 186)

La idea de nación y la gestación de la identidad nacional solo podrían expandirse en la población por medio de la educación, que desde siglo XIX será gratuita y obligatoria por ley, y estará bajo el control de los Estados-nación. Por ende, la formación educativa estará en función de cultivar en los ciudadanos los valores de la patria, como expresa García Fernández, siendo parte del modelo de nacionalización francés. Se sigue entonces un patrón cuyo proceso de integración se basó en la generación de la identidad a nivel económico, político, cultural y

educativo, de modo simbólico.

Bajo este contexto surge el nacionalismo musical, ligado desde sus inicios al sistema educativo musical, en función de la recreación y difusión de la identidad nacional. Confirmamos desde nuestra perspectiva que a partir de la gestación de los Estado-nación todas las manifestaciones del arte, inclusive la música, son enfocadas como herramientas de difusión: “Finalmente, el nacionalismo político también necesitaba que las élites liberales procediesen a una nacionalización cultural que recrease la historia, las artes, la música, la literatura... en clave nacionalista” (García-Fernández, p. 216, 2004).

### **1.3. Repercusiones históricas del nacionalismo político y el papel del arte nacionalista en Iberoamérica. Siglo XIX y la primera mitad del siglo XX**

El surgimiento del nacionalismo como ideología en Europa tuvo una gran y evidente repercusión en Iberoamérica. Sabemos que el apoyo estratégico y económico fundamental para el logro de la independencia de Latinoamérica procedía de los nacientes Estados Unidos de América. Pero los ideales nacionalistas que sustentaban la Revolución francesa, se reconocen como la gran influencia de los movimientos independentistas que gestarán las nuevas naciones de Centro y Sur América (Limonés-Ceniceros, 2004).

Al hacer referencia al surgimiento de la ideología nacionalista en los nuevos países Latinoamericanos, se nos hace imposible hablar desde la perspectiva del *nacionalismo cultural*. Esto se debe a que buscar la diferenciación bajo la homogeneidad étnico-cultural, tomando en cuenta la variedad de culturas que convivían y aún conviven en la región, es tarea imposible.

Consideramos que el enfoque del *nacionalismo cultural* no ha tenido cabida dentro de la realidad de las nuevas naciones iberoamericanas, debido a que una de

las características básicas, como es la diferenciación por el idioma, resultaba imposible de sustentar. En el siglo XIX, en América Latina, existían una gran variedad de lenguas indígenas diferentes, sin contar los idiomas que aún conservarían los esclavos traídos de diversas regiones de África, además de la lengua castellana de la cultura dominante que abarcaba toda la región. Por otro lado, no se puede obviar la profundización de la diversidad cultural que se gestaba gracias al mestizaje, lo que impediría que se separaran las regiones por sus características étnicas. Es en el caso de las nuevas naciones latinoamericanas donde el *nacionalismo político* se hace más evidente.

El siglo XIX en Iberoamérica está signado por las guerras: las de Independencia del Imperio español, las guerras de poder por la reorganización del territorio latinoamericano y las guerras entre las monarquías en España (Chust, 2009). Inicialmente, en Latinoamérica se demarcó la separación territorial respetando los límites propios de las Capitanías Generales establecidas por el Imperio español desde la Colonia. Pero su división definitiva se establece en gran parte a finales de siglo XIX, después de muchas guerras por el poder y por consecuencias políticas (Lucena, 2005). Así, encontramos que las superficies que delimitan los Estado-nación sobrepasaban siempre la presencia de culturas heterogéneas.

Los blancos criollos, quienes pasarán a ser la clase dominante al mando de los Estados-nación, fomentarán el nacionalismo con el fin de defender los territorios. Es así como esta ideología se proyecta inicialmente como defensa ante el antiguo régimen español, promoviendo la creación de una identidad nacional. Paralelamente a las reagrupaciones y divisiones del territorio, se empieza a desarrollar un nacionalismo enfocado en la homogeneización, con base en la cultura de los criollos. Dicha homogeneización pasaba por alto la gran diversidad cultural y racial de la región, en busca de recrear una identidad compartida en todo el territorio nacional.

Así lo confirma la autora Georgina Limones Cenicerros (2004) quien explica

cómo el concepto de patria del siglo XIX, en el caso de México, se construye a medida de los criollos. Visión que comparte Enrique Florescano (2006) al exponer que la meta del nacionalismo mexicano de este período consistió en eliminar la diversidad cultural, creando una nueva identidad que fuera compartida por toda la población. Según este autor, los indígenas fueron puestos de lado por la patria: “(...) cuando los criollos ilustrados decidieron combatir las lenguas, la superstición y las antiguas costumbres que pervivían en los pueblos de los indios” (Florescano, E., 2006, p.50).

Por su parte, Sandra Castañeda Medina (2004) se suma a este enfoque, pero aplicándolo a todas las naciones latinoamericanas. Para esta autora, la construcción de dichas naciones se basó en el enfrentamiento de blancos peninsulares y blancos criollos, y no en la inclusión de toda la población.

La independencia de España y Portugal dejó a las sociedades latinoamericanas el desafío de construirse como sociedades nacionales. Pero la exclusión y el elitismo que surgieron después del movimiento independentista no dieron lugar a la fundación del modelo imaginado de nación que habían soñado para América. Los esfuerzos para construir la nación – esfuerzos que encontraron su mejor expresión en el plano de la creación ideológico-cultural – son inseparables del proceso de formación de los Estados-nación, así como de las guerras de independencia de principios del siglo XIX (...) (2004, p. 35)

De igual modo lo expone Maria Cohelo Prado:

Desde la independencia, las élites latinoamericanas aspiraban a consolidar su dominación sobre la sociedad, basada en una identidad homogénea que les garantizase la hegemonía política. De este modo, se postularon como poseedoras del 'espíritu civilizador blanco' y de la 'razón letrada', lo cual les confería legitimidad para situarse sobre los negros, los indios y los mestizos, y así justificar su poder. La repetición de imágenes, los símbolos y los valores en los discursos dominantes pretendía construir una identidad nacional que les reservase ese lugar de privilegio. (2008, p.584)

No cabe duda entonces de que las identidades nacionales en Latinoamérica, se fundamentan bajo el criterio de la homogeneidad cultural bajo el enfoque de los criollos. Es así como en los inicios del siglo XIX quedaron excluidas las

comunidades indígenas originarias de la idea de nación y se comienzan a impulsar políticas para “culturizarles”; al igual que se intenta evitar cualquier referencia cultural al mestizaje americano en el arte.

A partir de aquí encontramos el desarrollo de lo que llamamos *nacionalismo criollo*. Por medio del cual se elaborarán los relatos históricos de las naciones americanas, siendo el arte una herramienta eficaz en la construcción de las identidades nacionales. A través de la pintura y la escultura se generarán las imágenes de los nuevos héroes y símbolos nacionales; así como se recrearán las escenas históricas de la independencia, bajo el auspicio de los Estados (Coelho Prado, 2008).

Construir las nacionalidades. Despertar en el 'pueblo' el sentimiento de lealtad a la Patria. Consagrarla como una unidad superior a los deseos e intereses individuales. Escribir la historia de las nuevas naciones, identificar y dar forma a sus héroes. Esas fueron algunas de las tareas a las que se dedicaron políticos, publicistas, historiadores, hombre y mujeres letrados y artistas, dentro de los más diversos países de América Latina, tras la conquista de la independencia. La cuestión nacional se imponía y penetraba en la variada producción política, historiográfica o artística de la época. (Ayala-Mora, 2008, p.585)

Esto explicaría el motivo por el cual, en la música creada durante el siglo XIX en Latinoamérica existe un gran predominio de los rasgos de la música occidental. Los blancos criollos bajo los lineamientos de la modernidad, fomentan las bases del *nacionalismo criollo* que se expresará en América a través del arte. En este primer período del nacionalismo, como expusimos anteriormente, se dejarían de lado los rasgos musicales mestizos o característicos del resto de las culturas presentes en el territorio, y se mantendrán los rasgos de la música europea.

Es bajo esta perspectiva donde se desarrolla el género que difundiría los nuevos ideales nacionales: la *canCIÓN patriótica*. Sabemos ya que este género sirvió como expresión y medio de difusión del nacionalismo. No en vano, muchas de estas canciones fueron establecidas a posterior como himnos nacionales (Eli,

2010).

Sin embargo, los criollos en sus intentos de la homogeneización cultural parecen no haberse percatado de que las repercusiones del mestizaje étnico, que se gestaba desde el siglo XVI, ya tenían cabida en la cultura popular. Es así como a mediados del siglo XIX, bajo las influencias del Romanticismo, comienza la búsqueda de una identidad nacional diferenciada. Los compositores empiezan a integrar elementos mestizos, provenientes de las músicas de tradición oral, en música de salón y las representaciones escénicas. La voz de las culturas excluidas parecen colarse a través del arte.

En el campo de las disputas simbólicas, el intento de las élites de crear un discurso unívoco y unísono que pusiera a cada uno en su lugar en las nuevas naciones, no se cumplió integralmente. Los *bárbaros* no se tranquilizaban, permanecían descontentos, y, de forma inesperada, irrumpían en el interior de los discursos de las élites, dando cabida a la convivencia de ambigüedades paradójicas. Aquellos que debían ser olvidados y menospreciados se empeñaban en no desaparecer. (Cohelo Prado, 2008, p.601)

Es así como en la ópera, el género que será símbolo de estatus para la burguesía del siglo XIX, la voz de los excluidos se filtra a través de los argumentos, tanto en América como en Europa. Como ejemplo tenemos el caso de la obra *Alzira* (1845) de Verdi, que narra una historia de amor entre una indígena americana y un español al momento de la conquista en Perú (Carredano, 2010).

Pero es en la zarzuela española, como hemos comentado anteriormente, donde vamos a encontrar un mayor reflejo de los ideales nacionales, con inclusión de elementos de la tradición oral en los argumentos, personajes y ambientes. Posteriormente, con la popularización de la zarzuela en América a mediados del siglo XIX, se inician las representaciones donde las temáticas nacionales españolas eran adaptadas a las idiosincrasias locales. La rápida popularización de este género, gracias a las reducciones de piano que aparecían en las publicaciones periódicas, permitieron su rápida difusión a través de los salones, sociedades musicales, etc. Llegando así a un público más amplio, lo que motivó el interés de

los empresarios por la creación de compañías de zarzuelas en tierras americanas y un gran apoyo a la creación local.

Es así como la zarzuela se empieza a desarrollar en Latinoamérica y acrecienta su transfiguración. Se incluyen ambientes y personajes propios de la región, a los elementos musicales españoles, y se suman géneros nacionales y populares. Con su desarrollo se fueron incluyendo elementos musicales de diversos países latinoamericanos, europeos y norteamericanos. Siendo una clara manifestación de la transculturación, donde podríamos encontrar también los inicios del *nacionalismo musical mestizo*.

La zarzuela que se gestó en América es otro resultado del intenso proceso de transculturación que caracterizaba a la cultura hispanoamericana. Mezclaba con la ópera, con la tonadilla y sus derivados, con el sainete lírico, con la zarzuela española y con géneros de canto y baile criollos, con situaciones del entorno social del país ya presentes en el teatro vernáculo, emergió un teatro musical donde se incorporaron músicas de procedencia diversa relacionada con el contenido. (Carredano y Eli, 2010, p. 215)

El paso definitivo del *nacionalismo musical criollo* al *nacionalismo musical mestizo* va a tener su aparición ligado a los acontecimientos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, con el resurgir de la identidad latinoamericana. Dicha identidad va ligada a un nuevo enfoque de las identidades nacionales desde los Estados-nación y las nuevas líneas del pensamiento político americano.

Es a partir de esta época cuando el apoyo financiero de los Estados-nación, a través de sus políticas culturales y de educación, será fundamental para el desarrollo de las artes en Iberoamérica, en sus intentos de inserción en la modernidad. Se desarrolla aquí un proceso de absorción de elementos culturales de la tradición oral y popular, que son estandarizados por los Estados-nación en función de generar una reformada identidad nacional.

Este es el proceso de universalización de los símbolos culturales propios de

los pueblos por parte de los Estados. Así lo podemos constatar en las palabras de Enrique Ayala Mora:

El Estado no saca de la nada los contenidos del imaginario nacional. Lo encuentra muchas veces en las gentes, en su propia base popular. En su intento por imponer la visión nacional de las clases dominantes se han encontrado con rasgos de las culturas populares y los han incorporado a la cultura oficial. (2008, p.27)

La música, al igual que el resto de las artes, se presenta nuevamente como herramienta de difusión. Pese a las transformaciones sociales y políticas el pensamiento modernista jerárquico y de exclusión, bajo la perspectiva de los criollos, seguirá latente en las realidades políticas y sociales Iberoamericanas (Cohelo-Prado,2008). Se reinventa la identidad nacional con nuevos elementos pero siguiendo las líneas de homogeneización cultural, lo que va a encontrar un rechazo constante en el arte que se develará mestizo, multicultural. Así lo podremos observar posteriormente, revisando el desarrollo del *nacionalismo mestizo* y el surgimiento de las vanguardias del siglo XX.

Es así como encontramos que el modernismo latinoamericano se desarrollará entre dos identidades impulsadas en gran medida por los Estados-nación: la *identidad supranacional latinoamericana* y la nueva identidad nacional, que van a complementarse en el transcurso del siglo XX.

La primera, si bien tiene sus orígenes desde inicios del siglo XIX, sólo a finales de ese siglo resurge con fuerza desde el pensamiento del cubano José Martí. Aquí empieza a gestarse la dicotomía entre América Latina y los Estados Unidos, como consecuencia de las políticas exteriores del gigante del norte; que se basarán en una constante intervención política, económica y cultural sobre los países del sur del hemisferio.

El pensamiento de Martí también influye en la progresiva aceptación de las mezclas étnicas latinoamericanas y sus diversidades, rechazando las teorías raciales de superioridad que apoyaban los criollos de finales del siglo XIX. Dicho

pensamiento va a gestar las bases de los partidos comunistas de Latinoamérica, definidos como anti-imperialistas, y marcarán las bases para las políticas de la futura integración regional (Cohelo-Prado, 2008).

Por su parte, la identidad nacional que se aborda en la modernidad americana tendrá diversos enfoques, de acuerdo a los niveles del mestizaje y las diversas influencias culturales en cada país. Luchando entre la homogeneización, el mestizaje y la inclusión; y sin dejar de lado la herencia europea, los artistas empiezan a indagar en el pasado indígena y la herencia africana en búsqueda de una identidad. El *nacionalismo mestizo* será su aporte original a la modernidad: “La idea de modernidad se ligaba a la preocupación por lo nuevo, pero esa noción de novedad reflejaba una actitud alejada de la simple apropiación, para destacar un fuerte sentido a autoafirmación” (Pini, 2008, p.502).

Las celebraciones del bicentenario de la Independencia, que se dan a partir del año 1910, marcarán el impulso de las nuevas identidades nacionales en todo el territorio latinoamericano, reafirmando la supremacía del pensamiento criollo. Pero las proyecciones culturales de estas celebraciones serán desviadas de curso original.

Desde México repercute en toda la región, uno los movimientos sociales que impulsará el desarrollo del indigenismo en América: la Revolución Mexicana. Es así como una década más tarde, ya “anulados” los conflictos, el estado mexicano impulsará la corriente cultural nacionalista, que incluirá el mestizaje como “rasgo dominante de la nación” (Cohelo-Pardo, 2008). Este nuevo nacionalismo mexicano verá su reafirmación en el arte de los pintores muralistas: Rivera, Orozco y Siqueiros, bajo la perspectiva de José Vasconcelos a la cabeza de las políticas culturales y educativas de la nación (Pini, 2008).

A partir de esta fecha “El gobierno se convierte en el principal patrocinador de las artes, con el fin de llevar la cultura a las masas, haciendo un gran énfasis en

las culturas indígenas, particularmente en aquellas de la época precolombina (...)”<sup>8</sup> (Chase, 1980, p.185). Es así como en la música, el nacionalismo mexicano se impulsará en la figura de Carlos Chávez. Este compositor recibe un encargo de parte del ministerio de educación de su país para escribir un ballet de temática Azteca, de donde surge la obra “El fuego nuevo” (1921) y se gesta a través de la música de Chávez el inicio del *Renacimiento Azteca* (Chase, 1980).

La corriente indigenista mexicana tiene una gran repercusión en los países con gran predominio de la cultura aborígen: Bolivia, Ecuador y Perú. En estos países hubo, y aún existe, una gran resistencia de los grupos indígenas que se negaron a incorporarse como parte de las naciones, intentando conservar su propia cultura.

Es precisamente en Perú donde se va a desarrollar otra línea política socialista con base en el *indigenismo* asociada al pensamiento del escritor José Carlos Mariátegui. También se vislumbra otra vía para la *identidad supranacional latinoamericana* desde las ideas de Victor Raúl Haya de la Torre, al fundar el partido APRA: Alianza Popular Revolucionaria Americana (Pini, 2008). En la música el *indigenismo* se desarrolla en las obras de Teodoro Valcárcel, con obras como *Cuatro canciones incaicas* (Behague, 1983).

En la década de 1920, con el fin de la Revolución mexicana, la Primera Guerra Mundial y el triunfo de la Revolución rusa, continuarán los diversos desarrollos en torno al *nacionalismo musical mestizo* en Iberoamérica.

Se comienza a gestar el concepto de *negritud* a partir del encuentro de los poetas Aimé Césaire de Martinica y Leopold Senghor de Senegal. Dicho concepto se basa en una recuperación de “el patrimonio cultural, los valores y, sobre todo, el espíritu de la civilización negro-africana, que se expresaba a través de elementos como la emoción, el ritmo, la plenitud cósmica o el sentimiento

---

8 “The government became the chief patron of the art, with a view to bringing culture to the masses, and great emphasis was placed on the indigenous Indian cultures, particularly those of the pre-Conquest era.” (Chase, 1980, p.185). Traducción de la autora.

artístico” (Coelho-Prado, 2008, p. 614). El eco de la *negritud* se sentirá en los países con mayor influencia de la cultura africana: Cuba y Brasil.

En Cuba la *negritud* se expresa a través del *afrocubanismo*, impulsado en La Habana por el “Grupo Minorista” y los trabajos del poeta Nicolás Guillen, el escritor Alejo Carpentier y el investigador Fernando Ortiz. Este último acuñará un nuevo concepto que repercutirá con fuerza en los estudios culturales de Latinoamérica: la *transculturación*. En la música el *afrocubanismo* se desarrollará en las composiciones de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

Las tendencias creativas bajo el enfoque del *nacionalismo musical mestizo* en países como Brasil, Chile y Uruguay se enfocarían en una absorción del vanguardismo europeo integrando elementos de la tradición oral y lo popular propios. En 1922, desde el Estado se inaugura la Semana del Arte Moderno con la participación de la pintora Tarsila do Amaral y la participación del escritor Oswald de Andrade, creador del *Manifiesto antropófago*. Destacándose en estos años el apoyo del Estado a la creación de propuestas nacionales.

Iniciativas como la Semana del Arte Moderno y la gran integración entre pensadores, literatos y artistas, a través de las publicaciones periódicas y asociaciones, ayudaron a la canalización de las inquietudes compartidas entre los creadores sobre la identidad y la necesidad de explorar las diversas culturas de América Latina. También sirvieron como medios críticos en torno al arte conservador político anterior y de difusión de ideales que tenían la intención de cambiar no solo el arte sino también a la sociedad. Como ejemplos se presentan la Revista Martín Fierro y la Unión de Escritores y Artistas de Argentina; el Grupo Montparnasse de Chile y la Revista Avance de Cuba (Pini, 2008).

En países como Argentina y Uruguay, *el nacionalismo musical mestizo* se enfoca más en las músicas populares y se aleja del indigenismo. Esto se debe a migraciones recibidas desde España, Inglaterra, Italia y Francia que continuaron constantemente en esta región en el siglo XIX y XX. El nacionalismo de estos

países se enfoca en lo mestizo con base en la tradición oral reciente de la época.

Como ejemplo podemos citar al compositor Alberto Ginastera de Argentina, que basa sus trabajos iniciales en la cultura popular de su nación. El estreno en versión concierto de su ballet *La Estancia* en 1943 en el teatro Colón, establecería su posición como compositor “altamente efectivo intérprete musical de la cultura y el carácter nacional argentino(...)<sup>9</sup>” (Chase, 1980, p. 387).

En el caso de Venezuela el desarrollo del *nacionalismo musical mestizo* tuvo su gran auge durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1948-1958), al impulsarse desde el Estado el denominado *Nuevo ideal nacional*. Esta doctrina buscaba fortalecer el nacionalismo a través de la educación y el arte. De este modo las tradiciones populares y el folclore comienzan a ser parte de los programas educativos oficiales; y se impulsa el movimiento conocido como la Escuela nacionalista, encabezada por el “caudillo cultural” Vicente Emilio Sojo (Rodríguez-Legendre, 1998).

La búsqueda de identidad a través del *nacionalismo musical mestizo*, en sus diversas vertientes, se reflejaba en las obras de la mayoría de los creadores de la primera mitad del siglo XX, complementando lo nacional con lo universal a través de la búsqueda de identidad (Pini, 2008). Siendo impulsados por las políticas de los Estado-nación, o por el contrario, como herramienta de denuncia ante las intenciones de homogeneización cultural por parte de los gobiernos. Por lo que a nivel musical encontraremos tendencias que usan elementos extraídos de la música de tradición oral, de una manera más directa o de modos indirectos.

Siguiendo esta línea, podemos considerar que tanto el *nacionalismo musical criollo*, como el *nacionalismo musical mestizo*, son expresiones propias del desarrollo del nacionalismo como ideología en Iberoamérica. Podemos ver así cómo la construcción de la identidad nacional y su desarrollo en la música

---

9 “highly effective musical interpreter of Argentine national culture and character (...)” (Chase, 1980, p. 387). Traducción de la autora.

nacionalista de tradición escrita ha estado marcada por diversas etapas de construcción y evolución de dicha ideología, siempre ligados directa o indirectamente a los cambios políticos propios de cada país de Latinoamérica.

En el caso de España, retomando el origen de la ideología nacionalista, el concepto de nación se asume con la primera constitución de 1812 que llevarán a cabo las Cortes de Cádiz, con el fin de cohesionar el territorio ante el intento de dominio de la península ibérica, por parte de las tropas Napoleónicas (Fernandez-Alles, 2004). Se inicia así el camino para la construcción de la nueva nación Española buscando un cambio de la monarquía absoluta a la monarquía constitucional, donde inicialmente se incluía a los pobladores de América como ciudadanos de España (Chust, 2009).

Paralelamente a las luchas de Independencia en América, se desarrollan las luchas entre los liberales partidarios de la monarquía constitucional y los partidarios de la monarquía absoluta en la figura del Rey Fernando VII en tierras Españolas. Lo que tiene su repercusión y directas consecuencias en América. En 1820 el mismo Rey Fernando VII jura la constitución de 1812 en respuesta a los levantamientos dados en el territorio español. Comienza así el primer período de la monarquía constitucional y los intentos por crear el Estado-nación, al integrar la mayoría de los territorios que conforman el Imperio español.

Los criollos americanos ya a estas alturas no confían en la posibilidad de formar parte del Estado-nación español, así se integran para batallar y lograr las independencias de las nuevas repúblicas americanas, separando el camino común con Europa, al menos en el campo de la política.

Por su parte en España, se mantienen las instituciones provenientes de la Edad Media en conjunción con las ideas liberales. Igualmente, se busca la creación de la identidad nacional, desde la visión nacionalista de su historia y de su arte. También en este caso, consideramos que estamos ante la gestación de una identidad por razones políticas.

España continuará su camino entre las monarquías constitucionales y las repúblicas durante el desarrollo de la segunda mitad del siglo XIX. En este período la construcción de la nación española se apoya en el modelo de la identidad nacional francesa, creando un nuevo modelo cultural, basado en la lengua y la historia (Maza-Castán, 2004). Este es el mismo modelo que adoptan las naciones latinoamericanas, por lo que la educación será primordial para gestar las características del nuevo ciudadano y su identidad nacional.

Posteriormente a la década de los cincuenta del siglo XIX, comenzamos a hablar de nacionalismo musical en España, siendo uno de los países europeos donde más éxito tuvo esta corriente estética (García-Fernández, 2004). El nacionalismo en este país libraría una dura batalla cultural ante el dominio de la escena musical de la ópera italiana.

La zarzuela se presenta como el género que competirá por un espacio en la escena española. Es en este género donde se empieza a transmitir los valores nacionales a través de los argumentos, los personajes y música, siendo una de las contribuciones más importantes del siglo XIX (Gómez-Amat, 1984). Al respecto, Llorenç Barber hace referencia a la zarzuela como “(...) el fenómeno de comunicación de masas más importante de nuestro país” (1982, p. 223).

La zarzuela nace, para la primera generación de músicos que se sirven de ella, como expresión de la lucha por crear una música nacional, y la existencia de hecho de una técnica y una cultura importada por el italianismo que se intenta superar. (Barber, 1982, p.223)

Destacan las obras *Jugar con fuegos*, *Pan y toros*, *El barberillo de Lavapiés*, de Barbieri; *El dominó azul* y *Marina*, de Arrieta; *La Revoltosa*, de Chapí; entre otras, como las primeras creaciones del nacionalismo español.

Bajo las influencias del Romanticismo, se inician los estudios del folclore con la recopilación y edición de canciones populares. El nacionalismo musical

español también sentará sus bases a través de la figura de Felipe Pedrell (1841-1922) quién recopila el *Cancionero Musical Popular Español* (1920), publica obras musicológicas como *Antología de organistas clásicos españoles*, *Thomae Ludovico Victoria Opera Omnia* y *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*. Pedrell, maestro de Albéniz, Granados y Falla, realiza el manifiesto *Por nuestra música* (1891), en defensa de la música nacional española.

El carácter de una música verdaderamente nacional, escribe Pedrell en su manifiesto, no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos del arte. (Barber, 1982, p.228)

El desarrollo de la música nacionalista española tendrá como protagonistas de finales de siglo al piano y a la orquesta. Es en este período donde se levanta la figura de Isaac Albéniz con su suite *Iberia* (1905-09) y Granados con sus *Goyescas* (1911), para marcar el inicio del gran período del nacionalismo español, siendo París el centro cultural desde donde se produce y difunde la música española.

Es en París donde se desarrolla la *Escuela española* con la presencia de Falla y Turina. Ambos regresan, ya siendo compositores reconocidos, a su país natal, debido al inicio de la Primera Guerra Mundial. La presentación de la obra *Siete canciones populares españolas* de Falla, marcará la etapa mayor auge y reconocimiento del nacionalismo musical español. España, al mantenerse al margen de la guerra, se convierte en terreno para que muchos artistas logren continuar su vida artística y se abre a la escena internacional (Barber, 1982).

Ya entrados en el siglo XX, después del breve paso por la República, el estallido de la Guerra civil concluye con la victoria de Franco en 1939. El nacionalismo musical español queda representado en la música de Manuel de Falla, aunque este se encuentre en el exilio. Por otro lado, se da comienzo a lo que se denomina el *nacionalismo casticista* (Marco, 1982), que bajo el mandato de Franco se enfoca en la reafirmación de una identidad nacional basada en la

homogeneización cultural.

Hay que destacar que la difusión del nacionalismo musical en Iberoamérica se favoreció con la creación de instituciones musicales y orquestas sinfónicas como parte de las políticas culturales, donde los Estados se presenta como sustentadores. Y tal como lo expone Behague (1983), el Nacionalismo musical en este entorno se promulgaba como la estética dominante. Los compositores que se alejaban de esta vía optaron por desarrollar sus carreras en otras regiones.

Por su parte en Latinoamérica, ya en la segunda mitad del siglo XX, el nacionalismo musical empieza a ser considerado una tendencia obsoleta por parte de muchos compositores generalmente ligados a las vanguardias, hasta el punto de basar sus posturas estéticas en la negación al uso de recursos considerados nacionales (Behague, 1983). Pero ¿qué hace que los compositores rechacen las posturas nacionalistas a partir de este período? ¿se niegan a su propia identidad, a su propia cultura?

Por otro lado, a finales del siglo XX y en la primera década del siglo XXI, encontramos en Latinoamérica obras electroacústicas que integran nuevos elementos, en algunos casos más allá de las melodías y ritmos que hacen uso de referentes culturales de su entorno. En este punto surgen nuevas preguntas: ¿Estaríamos en este caso ante tendencias de vanguardia bajo la influencia del nacionalismo musical o son un nuevo desarrollo del mismo? ¿Podríamos considerar que el nacionalismo musical se ha mantenido presente en Iberoamérica debido a su importancia como recreador de la identidad nacional?

Consideramos, nuevamente, que las respuestas a nuestras interrogantes las podemos encontrar en el estudio del entorno socio-político de los compositores, lo que nos ayudará a profundizar sobre la perspectiva estética que asumen. En este sentido y siguiendo las palabras de Gerard Behague, al hacer referencia a los compositores nacionalistas del siglo XX:

Consideraciones socio-musicales muy a menudo explican la actitud de muchos compositores latinoamericanos hacia el nacionalismo musical. El examen del entorno social de un compositor dado revela frecuentemente su deliberado evitar brechas entre el mismo y las condiciones artísticas dominantes. (1983, p. 183)

## **2. BASES TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DEL USO DE REFERENTES CULTURALES EN LA MÚSICA DENTRO DEL MARCO DE LA GLOBALIZACIÓN**

### **2.1 Efectos socio-culturales de la globalización y el resurgimiento de las nuevas identidades en la Era de la información**

Si nos acercamos al entorno socio-político de la primera década del siglo XXI, nos encontramos con el inesperado resurgimiento de la ideología nacionalista. El nacionalismo se creía superado después de la Segunda Guerra Mundial pero comienza a reactivarse a finales del siglo XX, como respuesta ante lo que se vislumbra como intentos de homogeneización cultural.

Así lo afirma, entre otros autores, Virginia Maza:

Tras la Segunda Guerra Mundial el nacionalismo, al menos en Europa, parecía haber perdido gran parte de su fuerza. Junto a ello, y en el marco de una política global de naturaleza bipolar, los estados nacionales habían quedado sometidos a dos grandes esferas de influencia. Es por ello que el exaltado resurgir de los nacionalismos a fines del siglo XX sorprendió al observador, y lo hizo mucho más todavía cuando con ello se configuró una realidad aparentemente contradictoria y caracterizada, a un mismo tiempo, por la ascendente supranacionalidad y por el renacimiento de los nacionalismos. (2004, p. 236)

Partiendo de esta perspectiva podemos ver que los Estados-nación comenzaron su período de declive después de la Segunda Guerra Mundial, quedando bajo el dominio de dos superpotencias: La Unión Soviética y los Estados Unidos de América. Esto dará inicio a la Guerra Fría en busca de la hegemonía a nivel global. Dicha hegemonía la obtendrá la potencia americana en la década de los noventa del siglo XX, tras la caída del Muro de Berlín (Chomsky, 1992, 2003).

Paralelamente ya se vislumbran con mayor claridad desde esta época los

avances de la globalización, ligada a la tendencia hacia la homogeneización cultural. La reactivación del nacionalismo, como podremos ver, se presenta a finales del siglo XX como la resistencia ejercida desde de los Estados-nación en contra de dichos avances (Wallerstein, 2007).

Tanto la reactivación del nacionalismo y los nuevos conflictos antiglobales, así como los cambios generados por el proceso de la globalización, que conllevan a un cambio paradigmático asociado a la Revolución tecnológica, tendrán un gran impacto a nivel cultural que se vislumbra en la primera década del siglo XXI. Debido a ello, nos adentrarnos en el estudio del contexto histórico de lo que se denomina la Era de la información, a modo de valorar sus posibles consecuencias dentro de la creación musical.

### **2.1.1. La globalización y su desarrollo en el siglo XX**

El término globalización<sup>10</sup> se ha aplicado inicialmente al ámbito económico. El *Diccionario de la Lengua Española* (2014) la define como “Tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales”. Por su parte, el economista Guillermo De la Dehesa (2007) la define como un “(...) proceso dinámico de creciente libertad e integración mundial de los mercados de trabajo, bienes, servicios, tecnología y capitales” (pp.19-20).

La globalización se vincula al llamado neoliberalismo, el cual estaría definido como “Teoría política que tiende a reducir al mínimo la intervención del Estado.” (Diccionario de la Lengua Española, 2014). Marcando así el cambio progresivo en el mercado capitalista que pasa de la interacción y competencia entre las empresas de diversos países, a la creación y desarrollo de las empresas transnacionales o multinacionales, hasta el surgimiento de un mercado capitalista

---

10 Según Guillermo de la De la Dehesa (2007) “globalización de mercados” se adjudica a Theodore Levitt en 1983.

global sin territorio fijo. Así, observamos que la globalización, unida al término neoliberalismo, se devela como una creciente interconexión de los mercados que va relacionada a la progresiva pérdida de control económico de los Estados-nación. Al respecto, Julio Pérez Serrano (2005) expone que la globalización es el proceso o conjuntos de procesos que han derivado en un cambio del sistema económico: del capitalismo moderno al *capitalismo global*.

Es importante tener en cuenta que siendo la globalización un proceso que continúa en pleno desarrollo en la primera década del siglo XXI, veremos que coexisten paralelamente estructuras económicas diversas y escenarios que generarán contradicciones entre lo nacional, lo supranacional y lo global. Esto ha tenido su repercusión en las crisis económicas de la primera década del siglo XXI, contribuyendo a generar la dicotomía actual entre globalización y nacionalismo.

Aunque estos procesos tengan como eje de desarrollo el ámbito económico, los cambios que conlleva no se limitarán a este terreno sino que afectará directamente a todos los espacios del quehacer humano. Debido a ello, entenderemos también la globalización como un proceso que ha traído como consecuencia la interconexión de la humanidad en tiempo real, y como su nombre lo indica, a escala global. En esta línea, Manuel Castells (2003) expone que la globalización “(...) es el proceso resultante de la capacidad de ciertas actividades de funcionar como unidad en tiempo real a escala planetaria(...)” (p. 19).

Al acercarnos al origen de la globalización hemos encontrado diversas versiones que no necesariamente lo limitan al ámbito económico. En primer lugar, tenemos los planteamientos de Hobsbawm (1992) donde podríamos inferir, aunque parezca paradójico, que el inicio de la globalización puede estar conectado directamente con la gestación del nacionalismo como ideología. En este punto, podríamos considerar que dicho proceso fue planteado como la evolución final de los Estados-nación, asumido desde la visión del progreso lineal de la humanidad. Es decir, que estaría proyectado desde el surgimiento del Liberalismo.

En sus palabras:

(...) el desarrollo de las naciones era indiscutiblemente una fase de la evolución o el progreso humano desde el grupo pequeño hacia el grupo mayor, de la familia a la tribu y la región, a la nación y, finalmente, al mundo unificado del futuro. (...) Ese mundo estaría unificado incluso lingüísticamente. Una sola lengua mundial, que sin duda coexistiría con lenguas nacionales. (Hobsbawm, 1992, p.47)

Por su parte, Guillermo De la Dehesa (2007) habla del proceso de la globalización de los mercados. Desde su perspectiva este proceso se ha desarrollado en dos etapas. La primera globalización surge a finales del siglo XIX como consecuencia de la Revolución Industrial que, como hemos dicho anteriormente, intensifica la especialización en la producción y la protección de los mercados nacionales en función de una mayor competitividad dentro del comercio internacional. Esta primera globalización fue posible gracias a la rápida evolución técnica de los medios de transporte y la reducción de sus costes, dando los primeros pasos a alianzas económicas y políticas que gestarán la internacionalización del mercado. Todo ello también trajo como consecuencia el aumento en la disparidad de las rentas *per cápita* entre los países del Primer y Tercer Mundo, el desarrollo de las empresas multinacionales y la búsqueda del aumento de la producción a menor coste. Al respecto, De la Dehesa expone que “La principal causa del aumento de la disparidad de la renta fue la paralela industrialización de Europa y la consiguiente desindustrialización del resto del mundo, que se aceleró con la expansión del comercio internacional (...)” (2007, p.68).

Desde la perspectiva de este autor los avances de la primera globalización se ven detenidos por las dos guerras mundiales. Debido a ello la segunda etapa de este proceso surge con mayor fuerza y logra un mayor alcance a mediados del siglo XX. Este nuevo impulso se da gracias a la Revolución Tecnológica:

El desarrollo tecnológico de las comunicaciones permite que las empresas globales estén más integradas que nunca, y que los mercados integren, a través de Internet, a los consumidores y productores de todo el mundo. La tecnología ha permitido, asimismo, un desarrollo, hasta ahora desconocido, de los mercados financieros ya que ayuda a aumentar, de forma extraordinaria, la rapidez de las transacciones y compensación y liquidación. (De la Dehesa, 2007, pp. 30-31)

Por su parte, Montserrat Huguet apela a la novedad del proceso al desvincular el término globalización de lo que denomina el proceso de *mundialización* de finales del siglo XIX. Al respecto, expone:

(...) es cierto que había muchos aspectos que identificaban a la globalización actual con la mundialización que tuvo lugar en el tránsito del siglo XIX al XX. Poco había de novedoso en la libre circulación del dinero, de las mercancías y las personas, así como en la ampliación de las redes de comunicación (...) Sin embargo, lo que hacía especial y diferente a la globalización con respecto a cualquier fenómeno o proceso histórico previo, era esencialmente la magnitud –tamaño, velocidad e interconectividad– de sus elementos, y la soberanía de una economía financiera virtual transnacional, cuyas raíces ya estaban presentes en las economías y culturas originarias. Esta nueva forma de economía trastocaba la identidad de las previas y subyacentes, y debilitaba vaciando de sustancia tanto a las empresas como los Estado-nación que les daban cobijo. (2008, p.133)

Sin embargo, Aldo Ferrer ubica la primera gestación del Orden Mundial a partir de la conquista de América, que devino en la expansión de Europa. En sus palabras: “El sistema internacional global recién se constituye a partir de la última década del siglo XV con el descubrimiento de América y la llegada de los portugueses a Oriente por vía marítima” (1996, p.13) De igual modo, Immanuel Wallerstein (2007) ubica los inicios de la Globalización ante la consolidación y expansión del sistema capitalista, cercanos al año 1500.

Por su parte, Julio Pérez Serrano expone que se pueden hallar antecedentes de la globalización como ampliación del ecosistema humano desde hace quinientos años atrás. Negando también la novedad de la misma, por lo que hace referencia a los procesos de cambio que se dan a partir de la Guerra Fría

como la última globalización. En sus palabras:

(...) la última globalización no es un epifenómeno del final de la Guerra Fría, sino un profundo cambio estructural en el seno del capitalismo, promovido por el impulso tecnológico de los años setenta, y que se manifiesta en la intensificación de las relaciones económicas, políticas y culturales a escala planetaria.

Y decimos última globalización porque en la historia de la Humanidad es posible reconocerle señalados precedentes, al menos en los últimos 500 años, aunque sería posible retrotraernos en esta línea hasta la revolución neolítica. De ahí que sea más preciso caracterizar nuestro tiempo por lo que tiene de específico, la transición hacia una nueva fase del desarrollo capitalista, el 'capitalismo global', dejando la referencia a la globalización para definir lo que este proceso tiene en común con todas las ampliaciones anteriores del ecosistema humano. (2005, p.4)

Partiendo de este punto de vista, podremos considerar entonces que la globalización a la que haremos referencia, sería la más reciente. Nos enfocaremos entonces en el desarrollo y las consecuencias del conjunto de procesos que nos han llevado del capitalismo moderno al capitalismo global, desde los años setenta del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI. Tomando como referente la Revolución Tecnológica, siendo en este punto de la historia donde comenzamos a ver cómo este proceso se empieza a desvincular del nacionalismo como ideología y parece trascender al pensamiento moderno con los postulados de la posmodernidad.

Paralelamente al proceso de la última globalización hemos observado el fortalecimiento de entidades supranacionales que surgen con el fin de la Segunda Guerra Mundial como: el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial; creadas con el propósito de encausar el crecimiento económico de los países en vías de desarrollo. A ellas se suman entidades supranacionales de orden político como la Organización de las Naciones Unidas creada con el fin de “fomentar entre las naciones relaciones de amistad y promover el progreso social, la mejora del nivel de vida y los derechos humanos.”<sup>11</sup>. El desarrollo de estas entidades supranacionales, en la segunda mitad del siglo XX, intensificarán las

---

11 Página web de Las Naciones Unidas ONU <http://www.un.org/es/aboutun/> [Visitado: 09 de noviembre de 2014]

interconexiones entre los países dando prioridad a los tratados internacionales, lo que contribuirá al progresivo debilitamiento de la soberanía de los Estados-nación.

Sabemos que fue durante la Segunda Guerra Mundial y años posteriores que se desarrollaron los avances que generaron la Revolución tecnológica.

Así lo afirma Manuel Castells:

La microelectrónica cambió todo esto al introducir una “revolución dentro de la revolución”. El advenimiento del microprocesador en 1971, con la capacidad de colocar un ordenador en un chip, cambió de arriba abajo el mundo de la electrónica y, en realidad, el mundo. (1990, p. 70)

A partir de ahí los Estados-nación realizarán grandes inversiones en desarrollar la tecnología en torno a la información, que estará reservada a las estrategias de defensa militar y de protección. Pero es sólo con el fin de la Guerra Fría en la década de 1990 que los avances tecnológicos en torno a las telecomunicaciones y el Internet se masifican.

Así lo confirma Julio Pérez Serrano:

(...) en plena Guerra Fría, el espectacular progreso de la microelectrónica, la informática y las telecomunicaciones que ahora conocemos estaba dando ya sus primeros pasos, plasmados en los primeros ordenadores personales e Internet; la tercera fase del proceso industrializador, la denominada revolución científico-técnica, estaba en marcha. Sin embargo, las condiciones de la confrontación bipolar y el carácter prioritario de los razonamientos estratégicos limitaron estos avances al sector en que de hecho habían surgido, como resultado de la investigación en materia militar y de defensa.

La caída del Muro no hizo más que rebajar las exigencias en materia de seguridad y facilitar el trasvase de todo este conocimiento acumulado a la esfera civil, con el consiguiente impacto sobre nuestro estilo de vida, que rápidamente se globalizó. (Pérez-Serrano, 2005, p.4)

Todo ello se vinculará al rápido desarrollo del proceso global y se decantaría en este cambio de paradigma que hemos vivido en muy pocos años. Así lo afirma Sanmartín Barros: “Uno de los cambios más importantes que se produjeron tras la caída del llamado 'socialismo real' fue la 'interconexión global' que trajo consigo la globalización” (2008, p.170).

La Revolución Tecnológica y los avances de Internet, han tenido una masificación vertiginosa y sin precedentes. Al respecto, Irving Fang apunta:

Adquirir 50 millones de usuarios, le tomó al teléfono 75 años y a la televisión 13 años. Esto le tomo 5 años a Internet. Hoy más de 500 millones de personas alrededor del mundo están conectadas a Internet. Su desarrollo es un motor primario histórico como fue el alfabeto y la imprenta. Internet no tiene fronteras y no está regulada ya que cruza fronteras, pero utiliza las líneas telefónicas que son nacionales y reguladas por cada gobierno.<sup>12</sup> (Fang, 2004, p.107)

La rápida masificación de Internet, impulsó rápidamente los avances hacia el capitalismo global y afianzó la progresiva pérdida de control sobre la información por parte de los Estados. Debido a que, como expone Irving Fang, si bien los gobiernos controlan las líneas telefónicas por las que se accede a Internet, se les hace muy difícil el control de sus contenidos, así como controlar el alcance de los mismos.

Así lo expone Manuel Castells:

Como es sabido, Internet se originó en un audaz plan ideado en la década de los sesenta por los guerreros tecnológicos del Servicio de Protección de Investigación Avanzada del Departamento de Defensa estadounidense (Advanced Research Projects Agency, el mítico DARPA) para evitar la toma o destrucción soviética de las comunicaciones estadounidenses en caso de guerra nuclear (...) El resultado fue una arquitectura de red que,

---

12 “It took the telephone 75 years and television 13 years to acquire 50 million users. It took the Internet five years. Today, more than 500 million people around the world are connected to the Internet. Its development is a historical prime mover like the alphabet and the printing press. The Internet has no borders and is unregulated as it crosses frontiers, but it uses phone lines that are national and regulated by each government” (Fang, 2004, p.107). Traducción de la autora.

como querían sus inventores, no podía ser controlada desde ningún centro, compuestas por miles de redes informáticas autónomas que tienen modos innumerables de conectarse, sorteando las barreras electrónicas. (Castells, 1996, p.32-33)

Por otro lado, podemos observar que la relevancia de la Revolución tecnológica y el rápido desarrollo de la última globalización radica en que afectan todos los campos de la actividad humana.

En palabras de Castells:

Una revolución tecnológica, centrada en torno a las tecnologías de la información, está modificando la base material de la sociedad a un ritmo acelerado. Las economías de todo el mundo se han hecho interdependientes a escala global, introduciendo una nueva forma de relación entre economía, Estado y sociedad en un sistema de geometría variable. (1996, p. 27)

A esto agrega:

(...) al final del siglo XX, vivimos uno de esos raros intervalos de la historia. Un intervalo caracterizado por la transformación de nuestra 'cultura material' por obra de un nuevo paradigma tecnológico organizado en torno a las tecnologías de la información. (1996, pp. 55-56)

De ahí que, a finales del siglo XX apreciamos una rápida profundización del capitalismo global, avanzando hacia una economía interdependiente que va traspasando las fronteras. De este modo, la globalización junto a la Revolución Tecnológica, traen consigo un cambio de paradigma que va a tener grandes repercusiones a nivel político, social y cultural. Dicho cambio está lejos de las perspectivas que pronosticaban una homogeneidad cultural a nivel mundial, basada en los centros económicos dominantes; sino que ha traído consecuencias algo diversas.

### **2.1.2. Globalización, el multiculturalismo y la hegemonía cultural de los Estados Unidos**

El papel de los Estados Unidos de América dentro del proceso de globalización es hoy en día un punto en discusión, dado que podemos ver diversidad de opiniones al respecto. Pero muchas coinciden en la valoración de sus políticas internacionales como políticas imperialistas (Chomsky y Dieterich, 2003). Estas visiones van unidas a la relevancia que ha mantenido a finales del siglo XX como impulsor del rápido desarrollo de la globalización. Siendo su dominio hegemónico, durante este período, fundamental para los rápidos cambios hacia el sistema capitalista global (Huguet, 2008).

Durante el pasado siglo, los Estados Unidos de América se destacan por llevar a cabo una política internacional de corte imperialista<sup>13</sup>, que comienza con el intento de dominio económico a escala global. Es en la primera década del siglo XX, bajo el mandato de Theodor Roosevelt (1901-1908), cuando se refirman este tipo de políticas internacionales. Así lo afirma Montserrat Huguet:

Fueron estos años, hasta la Primera Guerra Mundial, aquellos en los que Estados Unidos culminó, mediante políticas de anexión directa y la consolidación de su posición de superpoder económico y militar, su preparación para imponer las reglas de juego al resto del mundo. La deriva norteamericana hacia el imperialismo clásico quedó truncada por la Guerra del Catorce; ya no sería nunca retomada, prefiriendo el país hacer uso de otras formas de influencia menos directas aunque no por ello menos eficientes. (2008, p.129)

Este repliegue táctico parece ha dado cabida a un replanteamiento de las políticas internacionales, incluyendo otras vías indirectas de dominio. Es así como parece desarrollarse el imperialismo pero a nivel cultural, como expondremos más adelante.

Después de la Segunda Guerra Mundial se desarrolló la llamada Guerra

---

13 Como bien sabemos, las políticas imperialistas en este período no han sido exclusivas de los Estados Unidos de América, pero si han sido las más efectivas en lo referente a los procesos de globalización, así como las más determinantes a nivel cultural.

Fría, protagonizada por las dos superpotencias que buscaban implantar sus sistemas políticos a nivel mundial: el socialismo, representado por la Unión Soviética y el capitalismo, representado por los Estados Unidos de América. Dicho enfrentamiento se alejó de los campos de batalla para confrontarse en el campo de las ciencias, la tecnología y la cultura. La Guerra fría llega a su fin la última década del siglo XX, con la caída del muro de Berlín en 1989 y desmembramiento de la Unión Soviética. Esto representó el derrocamiento del socialismo real, la hegemonía de los Estados Unidos de América como potencia y el triunfo del capitalismo (Huguet, 2008).

Es así como llegados a la década de 1990, los Estados Unidos cuentan con una gran influencia a nivel político, económico y cultural. Esta hegemonía da un giro a la postura de su papel como regente de la democracia y del libre mercado a finales de siglo, y marca su influencia como impulsor principal de la globalización de este período (Chomsky, 1992, 2003).

Así lo expone Montserrat Huguet:

En los inicios de los noventa, Estados Unidos había ganado claramente la Guerra Fría. Y lo subrayaba mediante la utilización sistemática de un discurso triunfalista que enfatizaba los dos principios esenciales del internacionalismo estadounidense del siglo XX: la democracia y el libre mercado. De la conjugación de ambos principios nació el famoso dogma Clinton que vino a transmitir al mundo la idea de que los Estados Unidos estaban en la obligación de consolidar la victoria de la Democracia – expresada por la caída del bloque del Este- y abrir nuevos mercados. Así pues, la apuesta formal de la acción exterior norteamericana durante la década de los años noventa lo fue por la consecución de una mejora global. (2008, p.130)

A partir de aquí se comienza a hacer evidente el carácter imperialista de las políticas internacionales, así como la penetración cultural de los Estados Unidos de América a nivel mundial. Las invasiones directas, hasta intervenciones a nivel político y económico de los países del Tercer Mundo, desde inicios del siglo XX, favorecen esta visión (Pérez-Serrano, 2006). Bajo esta política se implementa a finales de siglo, la “diplomacia económica” por medio de la cual se

rescata a los Estados-nación en crisis, en función de que estos realicen cambios en sus sistemas económicos y políticos que favorezcan al libre mercado.

Al respecto, agrega Montserrat Huguet:

Ciertamente, la faceta económica era una constante principal en las argumentaciones norteamericanas referentes a la política internacional a lo largo de la década. La idea de favorecer un flujo de capitales de rango planetario que mejorara las iniciativas expansivas estadounidenses –“el Consenso de Washington”– se experimentó en algunos bancos de pruebas, allí donde la crisis económica había afectado con especial rigor, véase Latinoamericana en los ochenta. (2008, p.135)

En efecto, es en Latinoamérica donde las políticas de expansión económicas de los Estados Unidos de América tendrán una repercusión directa. Como principal socio comercial de los países del sur del continente es considerado por algunos autores, como Noam Chomsky, como uno de los responsables de las crisis políticas y económicas del siglo XX en la región. En sus palabras:

Toda la historia de Estados Unidos en América Latina es una histórica de destrucción de movimientos populares o de aplastamiento de todo avance hacia la independencia y de instalación de dictaduras brutales y despiadadas con las cuales mantienen a la región bajo control. Ésa es la razón básica de que sea una de las verdaderas cámaras de horrores del mundo moderno. (Chomsky, 2003, p. 58)

Al papel de los Estados Unidos se suman los apoyos financieros otorgados por el Fondo Monetario Internacional, ligados siempre a condicionamientos e imposiciones sobre cambios en el modelo económico que favorecerán al capitalismo global. Dichos cambios podemos verlos reflejados en una constante apertura hacia los mercados extranjeros y en recortes por parte de los gobiernos en materia social y patrimonio público (Uharte-Pozas, 2007).

Bajo este contexto, los cambios que impulsan los Estados Unidos, como hemos dicho, favorecen la implantación del libre mercado no sólo en

Latinoamérica sino a escala Global. Con este impulso por parte de la potencia hegemónica de finales de siglo comienza el vertiginoso camino hacia el capitalismo global. Al respecto, Castells (1996) expone que en la década de los 90 del pasado siglo, Estados y empresas inician cambios a favor de dicho progreso económico:

(...) una serie de reformas, tanto en las instituciones como en la gestión de empresas, encaminadas a conseguir cuatro metas principales: profundizar en la lógica capitalista de búsqueda de beneficios en relaciones capital-trabajo; intensificar la productividad del trabajo y el capital; globalizar la producción, circulación y mercados, aprovechando la oportunidad de condiciones más ventajosas para obtener beneficios en todas partes y conseguir el apoyo estatal para el aumento de la productividad y competitividad de las economías nacionales, a menudo en detrimento de la protección social y el interés público. (Castells, 1996, p.45)

Estos cambios en la economía de finales del siglo XX, como hemos expuesto anteriormente, también van sustentados por los avances en materia tecnológica. En este punto los Estados Unidos también han tenido un papel protagónico al liderar La Revolución tecnológica, seguido de otras naciones del Primer Mundo como: Inglaterra, Alemania, Francia, Italia y Japón. Siendo estos avances, como ya sabemos, de vital importancia para el desarrollo del capitalismo global Al respecto, Julio Pérez Serrano expone:

La correlación de fuerzas entre el capital y el trabajo se ha visto así radicalmente desnivelada en favor del primero. Las tradicionales formas de organización y lucha de los trabajadores poco pueden hacer frente a empresas multinacionales, verdaderas megápolis, cuyos capitales fluctúan con extremada rapidez de unos países a otros y de unos sectores a otros. Como ya ha sido puesto de manifiesto, con un simple ordenador conectado a la red en una isla perdida del Pacífico es hoy posible condicionar la política económica de algunos Estados. La autonomía que ha proporcionado la RCT al capitalismo en lo que se refiere a la gestión de recursos constituye, sin duda, la base sobre la que se asientan las principales propuestas del neoliberalismo, por lo que no es extraño que uno y otra coincidan en el tiempo. (Pérez-Serrano, 2001, p. 57)

Por otro lado, con el desarrollo de los medios de comunicación, que ya

transmiten a escala global, y el crecimiento de las exportaciones de sus productos culturales, los Estados Unidos suman durante el siglo XX diversas estrategias de dominio político, económico y cultural. Dichas estrategias se enfocan hacia la difusión y asimilación del sistema los valores del capitalismo global, que se ve reflejado en la cultura norteamericana. La dominación a nivel cultural se lleva a cabo a través del *soft power* que no es más que la capacidad de seducción ejercida a través de sus productos culturales que son exportados a gran escala a nivel mundial. Así lo explica Montserrat Huguet:

La globalización ofrecía a Estados Unidos los instrumentos para expandir su dominio por medios pacíficos mediante el uso de la capacidad de seducción del modelo norteamericano. La coerción no era necesaria siempre que el Estado se encontrase en condiciones de legitimar su poder a los ojos de los demás. No cabe la menor duda de que el poder blando se derivaba de que Estados Unidos detentaba las fuentes tradicionales del poder. Los esfuerzos diplomáticos en conferencias internacionales y la exportación de productos culturales norteamericanos contribuyeron a inducir a la creación en todo el mundo de las sinergias favorables a la economía norteamericana. El consumo de productos culturales norteamericanos suponía la interiorización de normas y valores. Tres han sido los valores expresados por la cultura americana de masas: la libertad, el individualismo y la posibilidad, verificada históricamente, del cambio. (Huguet, 2008, p.141-142)

La expansión cultural, apoyada en una imagen favorable del sistema capitalista norteamericano, se ha llevado a cabo principalmente a través de la televisión y las películas que fueron exportadas al resto de mundo. Lo que ha traído como consecuencia que en muchos casos, los patrones y valores del sistema capitalista global, reflejados en la cultura norteamericana, han sido asumidos por parte de la población a nivel mundial (Fang, 2004).

Montserrat Huguet (2008), en su artículo *El Liderazgo estadounidense en la década de los años noventa*, enfatiza que más que una expansión cultural homogenizadora, se exporta la capacidad de mercadeo de la diversidad que ha sido desarrollada por este país.

(...) los Estados Unidos son un claro exponente –regional, religioso, étnico y cultural- de la diversidad. En Estados Unidos se produce una

convivencia multiétnica, procedente de todos los países del Mundo, cuyas producciones culturales, adaptadas a las técnicas del marketing son más tarde exportadas con el rótulo de producto norteamericano. De manera que el objeto de exportación no sería en sí la supuesta cultura americana sino más bien un modelo norteamericano de mercadotecnia que permite la distribución de los productos y la fácil accesibilidad. Para competir con estas exportaciones, los productos culturales europeos, asiáticos y latinoamericanos, optaron en los noventa por combinar los elementos propios de la diversidad local con los métodos de producción americanos.

Esta fue la fórmula del éxito en realidad. El asumir la complejidad de las interacciones entre lo americano y lo local, fue un factor esencial para replantear una lectura excesivamente simple, que hacía recaer la homogeneización de la cultura global en la fuerza de la influencia estadounidense. (Huguet, 2008, p.143)

Desde la perspectiva de la autora ha habido una exportación del modelo del capitalismo global, por medio de un incremento en la aplicación del *softpower* a todos los niveles del quehacer humano y en todos los continentes, gracias a los tratados de libre comercio que encabezan los Estados Unidos de América. Empezando por la visible expansión de las empresas multinacionales de *fast food*, la imposición de terminologías norteamericanas, tanto en el inglés como en otras lenguas extranjeras. Se destacan también la hegemonía de las cadenas informativas como CNN.

La invasión cultural no se ha limitado a la expansión a través de medios audiovisuales, sino que al igual como sucedió con el nacionalismo, han sido involucradas todas las artes y el sistema educativo a una mayor escala. De relevancia ha sido para este proceso el ámbito educativo y su difusión a través de publicaciones en el campo de las ciencias sociales y las ciencias exactas. Así observamos que otro elemento importante para implementar los valores del capitalismo global a manos de Estados Unidos, a finales del siglo XX, fue el favorecer el intercambio educativo.

En palabras de Huguet:

Para mejorar la comprensión internacional de la sociedad y de la política exterior de los Estados Unidos, el gobierno norteamericano puso en funcionamiento la United States Information Agency (USIA), integrada

desde 1997 en el Departamento de Estado. La USIA se mostró muy activa en los intercambios universitarios, la prensa, la edición, y la vida escolar y cultural; y se mantuvo el prestigioso programa de las becas Fullbright. Esta iniciativa subrayaba la confianza del gobierno en la utilidad política de la difusión cultural. Junto con el canal televisivo CNN, las emisoras de radio –Radio Free Europe o Voice of America, se convirtieron en espacios fundamentales para la difusión cultural americana fuera de Europa. Las administraciones Clinton estimularon la implantación de sociedades de carácter cultural en el extranjero. Worldnet por ejemplo nació como una red mundial de televisión con sede en Washington. Pero lo que hacía verdaderamente diferente a la política cultural estadounidense de otras políticas también agresivas como podía ser la francesa fue la legislación norteamericana al respecto. Estados Unidos siguió una política de desmantelamiento de tarifas aduaneras que dificultaban la libre circulación de mercancías y servicios, en lo que pareció ser un intento de gestión de la transición hacia la integración de las economías, dotando al comercio internacional de reglas de funcionamiento claras y aceptadas por todos, pero favorables a los Estados Unidos en cualquier caso. (2008, pp. 142-143)

Desde esta perspectiva la hegemonía de Estados Unidos se habría expandido a través de la implantación progresiva de su modelo económico al resto del mundo. Siendo la representación, a través de sus productos culturales, de los valores del sistema capitalista global. Esta conquista llevada a cabo del *soft power* tendría como fin cambiar los hábitos de consumo para favorecer la evolución y desarrollo de dicho sistema.

Por lo antes expuesto, es en este campo, el de la cultura, donde algunos autores como Luis Britto García (1990) exponen que se libra la nueva guerra. Esta guerra no sólo consistiría en la expansión cultural sino que usaría las mismas herramientas del mercado para controlar los movimientos culturales disidentes. Para explicar este proceso, el autor nos presenta diversos ejemplos de cómo la dialéctica de entre cultura dominante, subcultura y contracultura se ha venido dando en la segunda mitad del siglo XX. Esta dialéctica consistiría en la apropiación por parte del mercado de las creaciones de las subculturas y las contraculturas, para convertirlos en objetos de consumo masivo.

Britto expone que a través de la historia, lo que marca la dinámica de las

culturas es la progresiva aparición de subculturas que se van diferenciando, y la función de la cultura es lograr un equilibrio dialéctico entre ellas y su sistema. La cultura “(...) se sustenta en las diversas memorias individuales de los integrantes del cuerpo social, y en las redes simbólicas a través de las cuales se comunican, dicho modelo no es homogéneo, como tampoco lo es la sociedad. De hecho, memorias y culturas son sistemas de advertir heterogeneidades” (Britto, 1990, p.5). Pero el conflicto aparece cuando una de las subculturas no logra conciliarse como parte de la cultura, ahí se transforma en contracultura. Se genera así: “(...) una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social” (Britto, 1990, p.5).

Es así como, con el fin de mantener la permanencia del discurso moderno, el mercado global interfiere en el desarrollo de la cultura. Para ello, se apropia de los símbolos de las subculturas y contraculturas, los vacía de contenido y los comercializa como producto masivo. Britto García describe el proceso de interferencia en el desarrollo de la cultura del siguiente modo:

Para interferir en la subcultura, el sistema 1) se apropia los símbolos de ésta, los adopta, los comercializa y los produce en masa. Se logra así 2) la universalización del símbolo, a través de la cual lo que era el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo cual ocurre 3) una inversión del significado del símbolo: al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido (...) De tal manera, el sistema expropia a sus sectores menos favorecidos, no sólo una plusvalía económica, sino una plusvalía cultural, que le devuelve convertida en mercancía, y neutralizada; ineficaz para servir al cambio social, y sólo apta para producir ganancias al inversionista. (Britto-García, 1990, p.15)

Al universalizar estos símbolos estos pierden su conexión con los valores del movimiento con el cual se identificaba, negando así su mensaje. Es así como el autor describe la constante desvirtuación de símbolos de movimientos subculturales y en especial los contraculturales para convertirlos en moda, en producto. En pocas palabras, la disidencia se transforma constantemente en

mercancía, que pasará a consumirse como parte de la moda y/o de la industria del entretenimiento.

Por su parte, Nestor García Canclini (1999) plantea una dinámica similar pero vista desde la búsqueda de la expansión del mercado a escala global, siempre a manos de los Estados Unidos. Desde su perspectiva el sistema absorbe y reconstruye los productos culturales locales para hacerlos atractivos a la mayor cantidad de consumidores y globalizarlos.

Se habla de un “cine-mundo”, una “música mundo” y un “estilo internacional de literatura”. En los tres casos, las megaempresas producen una reconstrucción globalizada de los repertorios simbólicos locales, descontextualizados para volverlos más comprensibles en áreas culturales de distintos continentes. Al mismo tiempo hacen acuerdos con productoras locales para “indigenizar” su producción. (García Canclini, 1999, p.160)

Desde esta perspectiva, los símbolos locales son integrados a la maquinaria de producción globalizadora estadounidense, a fin de adaptarse a los gustos de los consumidores de las periferias, enmarcados dentro de los valores de consumo del mercado global.

Llegados a este punto podemos observar tres vías por las que los Estados Unidos logra el poder hegemónico a finales del siglo XX y su papel protagónico en la expansión del capitalismo global. Como potencia armada la primera vía es ejercida por la coacción, que se vende como defensa de la democracia pero que impulsa el fomento del liberalismo económico (Chomsky, 2003). En segundo lugar, tenemos su papel de innovador en el desarrollo tecnológico que ha sido el apoyo fundamental para el rápido avance de la globalización. Y en tercer lugar, y la vía de mayor repercusión e impacto, la expansión de los valores del sistema capitalista global a través de la invasión cultural.

Sin embargo, la hegemonía de los Estados Unidos va perdiendo su peso progresivamente con el cambio del siglo XX a la primera década del siglo XXI. Este declive es ubicado con la Guerra del Golfo y terminan de derrumbarse con lo

que Julio Pérez Serrano considera el intento de una segunda Guerra Fría.

Huntington, identificó un enemigo y articuló un esquema interpretativo que el 11-S en cierta medida vino a confirmar. Sin embargo, la falta de capacidad de los EEUU para concitar adhesiones en esta segunda guerra fría, ahora contra el terrorismo, ha mermado mucho la vigencia de este modelo (...) Dos grandes intelectuales norteamericanos, ninguno de ellos historiador, N. Chomsky e I. Wallerstein, desde distintas posiciones, han reiterado las advertencias sobre la fragilidad de la hegemonía norteamericana y las expectativas de un cambio profundo en el sistema internacional. (Pérez-Serrano, 2005, pp.5-6)

En este período emergen otras potencias económicas y culturales como: Japón, China y la Unión Europea, quienes comparten la estrategia de invasión cultural en favor del cambio hacia el capitalismo global. Es así como en la primera década del siglo XXI los Estados Unidos de América comienza a perder su dominio táctico, aunque no pierde su influencia cultural. Se aumentará así la complejidad multicultural de la que se nutrirá el entramado del mercado global, que continúa su avance a través de la aplicación del *soft power* en las culturas tradicionales.

Con notables excepciones, los soldados de a pie no están invadiendo las culturas tradicionales. Los medios de comunicación occidentales lo hacen. En términos de cambios sociales, los resultados son un poco diferentes a los de aquellos siglos cuando la cultura Romana, la China, la Francesa o la Inglesa fue impuesta y aceptada, a regañadientes o con entusiasmo, por las personas conquistadas. Los cambios sociales serán familiares a cualquiera que haya vivido con la publicidad, productos, monumentos y sonidos de América, Europa Occidental o Japón entregado por los medios.<sup>14</sup> (Fang, 2004, p.105)

Paralelamente, este dominio cultural por parte de las nuevas potencias a genera en muchos de los casos un rechazo ante las culturas resistentes a la

---

14 “With notable exceptions, foot soldiers are not invading traditional cultures. Western media are. In terms of societal change, the results are little different than in those centuries when Roman culture or Chinese culture or British culture or French culture was imposed and accepted, grudgingly or enthusiastically, by the conquered peoples. Today’s social change will be familiar to anyone who has lived in countries filled with the advertising, products, sights, and sounds of America, Western Europe, and Japan delivered by media.” (Fang, 2004 p. 105). Traducción de la autora.

homogeneización cultural (Fang, 2004). Este rechazo, como hemos dicho anteriormente, trae como consecuencia la reactivación de las identidades nacionales a finales del siglo XX y el siglo XXI. Sin embargo, la temida homogeneización cultural ha devenido en un predominio de la multiculturalidad, más que por el auge de los nuevos centros culturales dominantes, por misma la característica de asimilación de la diversidad étnica propia del mercado global.

Mientras se desarrollan estos nuevos ejes multipolares, el proceso de la globalización sobrepasa los intereses de estos Estados-nación y se desvincula de los territorios. Es así como, desde la perspectiva de Hart y Negri surge el Imperio.

Junto con el mercado global y los circuitos globales de producción ha emergido un nuevo orden, una nueva lógica y estructura de mando -en suma, una nueva forma de soberanía. El Imperio es el sujeto político que regula efectivamente estos cambios globales, el poder soberano que gobierna al mundo. (Hardt y Negri, 2000, p.4)

Dicho Imperio debilitara aún más la soberanía de los Estados-nación, que sería desplazada por una soberanía supranacional:

(...) frente al proceso de globalización, la soberanía de los Estados-naciones, aunque aún es efectiva, ha declinado progresivamente. (...) Nuestra hipótesis básica es que la soberanía ha tomado una nueva forma, compuesta por una serie de organismos nacionales y supranacionales unidos bajo una única lógica de mando. Esta nueva forma global de soberanía es lo que llamamos Imperio. (Hardt y Negri, 2000, p.4)

El pasaje al Imperio emerge del ocaso de la moderna soberanía. En contraste con el imperialismo, el Imperio no establece centro territorial de poder, y no se basa en fronteras fijas o barreras. Es un aparato de mando descentrado y deterritorializado que incorpora progresivamente a todo el reino global dentro de sus fronteras abiertas y expansivas. (Hardt y Negri, 2000, p.5)

Si bien esta visión ha conseguido más detractores que adeptos, especialmente por el papel que otorgan a los Estados Unidos de regidores del Imperio (Boron, 2004; Castro, 2011), podemos considerar que la primera década

del siglo XXI está marcada por el paso del dominio del mercado global: liderado por las grandes empresas globales y las potencias supranacionales que actúan hasta hoy día, a modo Imperio.

Por otro lado, la teoría de Negri y Hardt aborda la temática de las identidades multiculturales a partir del desarrollo de la globalización. En este sentido exponen:

El Imperio maneja identidades híbridas, jerarquías flexibles e intercambios plurales por medio de redes moduladoras de comando. Los diferentes colores del mapa imperialista del mundo se han unido y fundido en el arco iris imperial global. (Hardt y Negri, 2000, p.5)

Observamos en la teoría de Negri y Hardt que se hace hincapié en la presencia de las identidades multiculturales y su manejo por parte del sistema global. Pero entendido desde el punto de vista de la convivencia y la tolerancia entre diversas culturas, mas no desde la perspectiva del mestizaje de las mismas. Lo que marcará, como veremos más adelante, una gran diferencia con la perspectiva de la multiculturalidad de Iberoamérica.

### **2.1.3. La posmodernidad y el pensamiento único**

Como hemos dicho, es en el campo de la cultura donde se desarrollan los cambios y conflictos más significativos. La imposición del llamado pensamiento único en favor del capitalismo global es fundamental para la reactivación de los nacionalismos políticos en diversos puntos del planeta (Fang, 2004). Además de la aparición de nuevos movimientos sociales en contra del sistema capitalista global o a favor de un cambio dentro de un mundo globalizado (Sanmartin, 2008).

En la primera década del siglo XXI ya podemos vislumbrar con mayor facilidad la presencia de las diversas influencias culturales que se venían gestando

a finales del siglo XX. Dichas influencias provienen de los nuevos ejes de crecimiento económico que surgen en este período. Es así como las renovadas potencias económicas complementan la *coca-colonization*<sup>15</sup>.

Los productores occidentales y sobretodo los estadounidenses, de la industria del entretenimiento masivo para exportar, podrían ser excusados por pensar que vender películas, programas de TV, y música a otros países es sólo un negocio, así como: Asia vende televisores y la industria occidental les vende programas de televisión. Hardware por contenido. Jugadores de videojuegos, por videojuegos. Historias con Tom Hanks o Julia Roberts a cambio de gasolina de Arabia Saudita para llevarnos al cine y cacao nigeriano para las barras de chocolate. Obviamente, no es tan simple. Nosotros en occidente no consideramos que el hardware y otros bienes relacionados con la comunicación mediática es una amenaza para nuestra cultura, en todo caso lo vemos como una mejora para la misma. Por el contrario, algunas personas en otras partes del mundo no consideran que los contenidos mediáticos procedentes de Europa occidental, Japón, y especialmente de los Estados Unidos, puedan ser benignos. Ellos ven con alarma que las tiendas de videos y los cibercafés están apareciendo en las calles de sus ciudades. Al respecto de las exportaciones de contenidos para los medios de comunicación, Occidente puede ver, al menos oficialmente, un modo de trabajo de la política económica global. Mientras que otros ven desde un evidente nacionalismo, una invasión cultural.<sup>16</sup> (Fang, 2004, p.103)

Los contenidos occidentales con nuevas variantes se imponen con mayor rapidez a nivel mundial, lo que ha sido visto, como bien lo explica Fang en la cita anterior, como una invasión cultural a gran escala. Esto ha tenido como consecuencia el repliegue y auge de los nacionalismos con mayor fuerza, en defensa ante la constante amenaza de invasión cultural. Con el cambio de siglo

---

15 Este término es usado como subtítulo por Fang (2004) para describir la venta del modo de vida norteamericano por los medios de comunicación de masas a nivel mundial.

16 “Western and particularly American producers of popular entertainment for export might be forgiven for thinking that the sale of movies, TV programs, and music to other countries is just business, as in: Asia sells television sets and the industrial West sells the programs for them. Hardware for content. Videos players for videos. Stories with Tom Hanks or Julia Roberts in return for Saudi gasoline to drive us to the cinema and Nigerian cocoa and peanuts for the chocolate bars. Obviously, it is not that simple. We in the West do not regard the hardware and other goods connected with mediated communication as a threat to our culture, but, if anything, an enhancement. By contrast, some people in other parts of the world do not consider the mediated content coming from Western Europe, Japan, and especially the United States to be benign. They look with alarm at the video shops and Internet cafes popping up on their city streets. Looking at its exports of communication content, the West may see, officially at least, global economic policy at work. Others see an overt nationalistic, cultural invasion.” (Fang, 2004, p.103). Traducción de la autora.

dicha invasión no sólo vendría de la mano de los Estados Unidos, aunque sea de marcada influencia norteamericana, sino que englobará el dominio universal tan pretendido por toda la cultura occidental.

Esta invasión cultural a gran escala y de acelerada velocidad está causando un choque de culturas<sup>17</sup> que pareciera no estar previsto por el mercado global. La pretendida invasión a nivel global no ha sido capaz de encajar aún en todas las culturas. Las diferencias de pensamiento, muchos de ellos ajenos al modernismo, generan diversas interpretaciones a las planteadas desde occidente. Generando así procesos que retrasan o entorpecen el desarrollo de la globalización.

Fang (2004) destaca que la diferencia entre este choque de culturas que se vive desde finales del siglo XX, con respecto a los anteriores, es que la imposición del pensamiento occidental y las reglas del neoliberalismo global no se lleva a cabo en los campos de batalla frontal; salvo contadas excepciones. Sino que se hace a través de los medios de comunicación occidentales. El mismo *soft power* desarrollado por los Estados Unidos, que abarca desde los noticieros hasta los programas de entretenimiento, sigue siendo aplicado por el sistema de mercado global. Nuevamente se nos confirma que nos ubicamos en el terreno de una guerra cultural.

Todo ello refuerza la aparición de los nacionalismos y fundamentalismos religiosos en todo el mundo. En el caso de Latinoamérica, las políticas internacionales de Estados Unidos en las dos últimas décadas del siglo XX tendrán un gran impacto en el desarrollo político de las identidades nacionales; que, como veremos en otro capítulo, afectarán directamente el contexto de los compositores y el desarrollo de su producción en la primera década del siglo XXI.

Al intento de hegemonía mundial de la cultura occidental y la difusión del pensamiento neoliberal, asociado a la globalización, que se proyecta a nivel

---

17 Traducción del término *Clash of cultures* usado por Fang (2004)

masivo a través de los medios de comunicación, desde la segunda mitad del siglo XX, se suma una corriente ideológica: la posmodernidad.

La posmodernidad se presenta en sus inicios como el rechazo a los postulados de la modernidad. Sus discursos se asocian con el fin de la modernidad, la muerte de las ideologías, el fin de la historia. Se expone a grandes rasgos una tendencia a la despolitización del sujeto y por lo tanto del arte, no hay más que inventar, no hay nada más que decir, ya todo está hecho.

Sin embargo, el discurso posmoderno se descubre desde la perspectiva de autores como Luis Britto García (1990) y Luca Marsi (2010) como una ideología fabricada por los ejes de poder global, a fin de mantener su dominio y perpetuar el alcance del sistema capitalista global. El discurso del posmodernismo, desde el punto de vista de estos autores, busca representar la etapa final de la modernidad, pero no marca el fin de la misma sino que busca su prolongación a través del tiempo.

Estas voces posmodernistas rápidamente se ven reflejadas en todos los campos del saber y del arte desde la segunda mitad del siglo XX, teniendo una mayor presencia en la última década del siglo. Es así como paulatinamente en el campo de la educación se da prioridad los avances de las ciencias exactas, mientras que en el campo de las ciencias sociales y las artes, sólo hay cabida para rememorar el pasado, porque ya todo estaría hecho, todo estaría inventado.

Luis Britto García (1990) expresa que a través del control mediático ejercido por el mercado global se han intentado controlar las voces de la disidencia cultural, a fin de implantar un discurso único que viene gestado desde las esferas de poder. Por lo tanto, con el discurso posmoderno se busca llenar ese vacío y generar una matriz de pensamiento que refuerce los valores del mercado global. Así la posmodernidad no sólo plantea la muerte de las ideologías, sino de cualquier forma social que difiera del sistema capitalista global.

En sus palabras:

Muerte de las ideologías, muerte de la historia y muerte de todas las formas de sociedad que se pretendan «diferentes y superiores» a la democracia liberal, se confunden así en una sola amalgama ideológica. Pues este último tipo de poder político tendría la ventaja de reducir a su mínima expresión al Estado, ese mal absoluto al cual los «nuevos filósofos» postmodernos como Andre Glucksman apostrofan como fuente de toda opresión. (Britto-García, 1990, p.217).

Partiendo de esta base, Britto demuestra cómo el discurso de la posmodernidad buscaría frenar los avances de la cultura buscando un estancamiento por medio de una constante rememoración del pasado. Al estar todo creado; al no haber cabida para los metarrelatos sino para las ciencias exactas, lo único válido sería aquello que se puede demostrar objetivamente. En palabras de Luis Britto García, el mensaje posmoderno:

(...) desahucia los «metarrelatos» o «juegos de lenguaje» de la religión, la filosofía, la historia, la política y la estética, en favor de dos relatos privilegiados, que serían «el saber computarizado» y «el mercado», los cuales no son propiamente mensajes, sino técnicas de codificación cuantitativa de fenómenos dispares. (Britto-García, 1990, p.129)

Para lograr la permanencia del pensamiento moderno se impulsa la posmodernidad. Así también lo enfoca Luca Marsi (2010) al desmontar la teoría sobre el fin de la historia de Fukuyama y presentarla como una “ideología” (entre comillas) impuesta desde el mercado global, que de una manera paradójica expone el fin de las ideologías. En sus palabras:

Según Fukuyama, el Estado homogéneo universal del fin de la historia es el que resuelve y sintetiza todas las contradicciones fundamentales de la sociedad, en especial la lucha de clases. El liberalismo occidental, y en particular modo el de Estados Unidos, sería la macroforma última donde se han resuelto los antagonismos entre las clases sociales. De alguna manera, es en el modelo socioeconómico occidental (el cual encontraría su expresión más acabada en los Estados Unidos) donde se realizaría el ideal marxista de una sociedad sin clases. (Marsi, 2010, p. 161)

A esto agrega:

A diferencia de lo que se suele pensar, el neoliberalismo no consiste en el mero fomento de una economía “libre” y enteramente entregada a la lógica de la competencia y del mercado. Esto, por cierto, forma parte del modelo neoliberal, pero no da cuenta exhaustivamente de lo que es el neoliberalismo. En efecto, este modelo se funda sobre un pensamiento (un sistema de ideas) que trasciende lo económico, ya que está basado en la extensión de la racionalidad económica – antes bien, la lógica “managerial” y de la emprenditorialidad – a todos los sectores de la vida social. Su objetivo es una refundación no sólo de la esfera económica, sino de toda la sociedad. Para ello, como lo explican cabalmente Pierre Dardot y Christian Laval el sistema requiere de una nueva *gouvernementalité* del individuo, entendiéndose con este término la actitud del individuo a autogobernarse, a conformarse y someterse por sí solo a las normas del sistema. (...) Se trata de orientar desde el interior las elecciones del individuo para lograr que su comportamiento sea funcional a la prosecución de un objetivo determinado. Dicho de otro modo, hay que empujar el individuo a creer que elige y actúa libremente, cuando en realidad se lo está dirigiendo para que actúe en la dirección esperada. (Marsi, 2010, p.159)

Es decir, que se busca la adopción de los valores del mercado por parte del individuo, que se sometería voluntariamente a los principios de competencia propios del capitalismo. Esto se ha logrado instaurar a través de la guerra cultural que absorbe los símbolos de los movimientos disidentes y a través de la invasión cultural liderada por los medios de comunicación de masas occidentales. El discurso posmoderno, busca así “(...) la instauración de un pensamiento economicista que lleve el sujeto a transformarse en hombre-empresa y a concebir la vida en términos de competencia y competitividad” (Marsi, 2010,p. 161). Visto como un pensamiento único con el fin de anular cualquiera de los posibles discursos que difiera del mismo.

La idea de *Common Marketization* sugerida por Fukuyama, es decir, la globalización de un modo de vivir centrado esencialmente en la gestión técnica de la vida económica y en la satisfacción de la demanda del consumidor, implica la difusión de la ideología del hombre-empresa. (Marsi, 2010, p. 161)

De este modo, se vería al sistema capitalista global como el fin último del

desarrollo de la humanidad y se superaría la necesidad de progreso que se propone desde el discurso de la modernidad. El ciudadano que formaba parte del Estado-nación se convertiría en consumidor.

Pero el resultado parece que no ha sido el esperado. El surgimiento de la disidencia en torno al sistema capitalista global se ha hecho sentir a través de los mismos medios desarrollados por este, a través de las redes globales. Al nacionalismo antiglobalización y los nuevos fundamentalismos religiosos, se suman los movimientos altermundistas que buscan un nuevo modelo global, que irrumpen para dar vida a nuevos metarrelatos y la continuidad de la historia. Así lo expone Sanmartin Barros:

En 1989 se pensaba en un futuro absolutamente liberal para el mundo, pero los hechos políticos e históricos, el día a día, demostraron que no fue así. La resistencia de las ideas, valores y sensibilidad progresistas frente a la fuerte opresión política, social, económica e incluso teórica del conservadurismo y del neoconservadurismo; la problemática evolución de Rusia con el fracaso de la implantación de las medidas liberales y las recomendaciones de las grandes instituciones internacionales (FMI, BM, etc); el giro que ha dado la situación en la Europa del Este con el desencantamiento de la población con las “revoluciones liberales” y el retorno en muchos casos de los ex-comunistas y nacionalistas (bajo siglas socialdemócratas); la repercusión de la caída del socialismo real en la estructura institucional de la nueva sociedad internacional y los nuevos problemas que han surgido en los Estados y su jurisdicción de poder; así como la evolución en sentidos contrarios que han tenido las alternativas a la democracia como el nacionalismo, el fundamentalismo y el “autoritarismo débil” de los llamados “tigres” asiáticos. Y por último, la revolución de Chiapas y los diferentes movimientos sociales que surgieron en los últimos meses del siglo XX y ya durante todo el siglo XXI (manifestaciones en contra de los grandes agentes de la globalización) que representan un renacer del sujeto social y de una nueva izquierda alternativa que lucha de una forma itinerante, militantemente y muy concienciadamente por un cambio en el rumbo que está tomando el mundo con el desarrollo de la globalización económica, constatan un “retorno de la historia”. (2008, p. 172)

A estos movimientos sociales que aún están en pleno desarrollo, se suma el vertiginoso fracaso del modelo capitalista global que ha causado la crisis mundial de inicios del siglo XXI. Abriendo una gran brecha entre la población mundial, para globalizar la pobreza con la aparición del Cuarto Mundo.

Así lo expresa Sanmartin Barros:

También se dualizó más la situación de la población mundial entre ricos y pobres. Es una brecha que se ensancha cada día a medida que crece la economía, aunque no es una diferencia únicamente entre los países del Norte o Sur, o pobres y ricos, sino dentro de los países más ricos, originando lo que se ha denominado, acertadamente, el Cuarto Mundo. (2008, p.173)

A esto se suma un nuevo debilitamiento de una posible salida por medio del modelo socialista, que muestra un gran fracaso político y económico en las revoluciones Latinoamérica. Generando así, lo que a nuestra consideración marca el fin de los sistemas económicos modernos.

Lo que se hace evidente es que la globalización, junto a la Revolución Tecnológica, trajo consigo un cambio de paradigma que ha tenido grandes repercusiones a nivel político, social y cultural. Este cambio paradigmático ha devenido en una vertiginosa y confusa transición hacia otro mundo irremediamente conectado y heterogéneo. Como hemos podido observar, los cambios vividos en la primera década del siglo XXI están lejos de las perspectivas que pronosticaban una homogeneidad cultural a nivel mundial, basada en los centros económicos dominantes; sino que ha traído otras consecuencias.

En palabras de Díaz Polanco: “Ahora sabemos con alguna certeza. Contrario a lo previsto años atrás, el llamado proceso de Globalización no está provocando homogeneidad sociocultural; por el contrario, va acompañado de un notable renacimiento de las identidades en todo el mundo” (2010, p. 21). A esto agrega: “(...) la regeneración de las identidades está indudablemente vinculada con la actual fase de mundialización del capital; no es algo que ocurre sólo a contracorriente de la Globalización, sino de un movimiento impulsado de algún modo por su oleaje” (2010, p. 23). De ahí a que, según el autor, el estudio de las nuevas identidades sea considerado como el eje fundamental para comprender los procesos socio-culturales de principios del siglo XXI.

Hasta el momento hemos estado refiriéndonos a la identidad nacional de manera superficial, por lo que consideramos necesario hacer un paréntesis para adentrarnos en el concepto de identidad. De este modo, podremos tener un mejor conocimiento sobre el desarrollo de las nuevas identidades en Iberoamérica y vislumbrar más adelante cómo las mismas se revelan en las obras a estudiar.

## **2.2. Acercamiento al concepto de identidad**

Para adentrarnos en la temática de la identidad, partiremos de la visión de diversos autores, desde diferentes enfoques y campos del saber, a modo de tener una más clara definición de la misma. Ampliamos nuevamente nuestro campo de búsqueda debido a que, como hemos expresado anteriormente, pese a los múltiples estudios actuales en torno a la problemática de la identidad, hemos encontrado pocas referencias que manejen este concepto en el campo de la música de tradición escrita en Iberoamérica.

En primer lugar, partimos de la definición que nos ofrece Juliana Marcús. En palabras de la autora la identidad “Es más una forma de subjetivación que se constituye en escenarios de socialización, desde donde se construyen significados sociales de pertenencia” (2011, p. 109). Es decir, que es una interpretación subjetiva del individuo en interacción con su entorno, de donde se desarrollan los sentidos de pertenencia. La identidad surge entonces de la relación entre el “yo” y el “otro”, siendo construida por los sujetos al establecer similitudes y diferencias con “otros” sujetos o grupos sociales.

Al respecto, Ramos expresa:

Las identidades se construyen en el racionamiento del ‘yo’ con el ‘otro’, del ‘nosotros’ con el ‘otro’. De la misma manera que no tendría sentido un idioma exclusivo para sí, comprensible solamente por uno mismo, tampoco tendría validez una identidad aislada de los otros, una identidad exclusiva para sí mismo, si es que se pudiera realizar tal cosa. (2003, p. 119)

Tenemos entonces que la identidad parte de la interacción social del individuo y está ligada al sentido de pertenencia del mismo. En este punto diversos autores hacen énfasis en explicar que dicha pertenencia no está relacionada exclusivamente al marco territorial donde nace o donde se desarrolla la vida del individuo. Para Manuel Castells (1997), este cambio de visión de los estudios actuales en torno a la identidad difiere notablemente de los estudios sobre la construcción de la identidad en la Modernidad. Siendo este giro en torno a la identidad un reflejo del nuevo paradigma que emerge a finales del siglo XX.

Así lo plantea Martín Barbero:

(...) hasta hace muy poco decir identidad significaba hablar de territorio y de raíces, esto es de raigambre densa, y de tiempo largo, de memoria ancestral y simbólica. De eso y solamente de eso estaba hecha la identidad. Pero decir identidad hoy implica también – sino queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente- hablar de redes y de flujos, de migraciones y moviidades, de instantaneidad y desanclaje. (2009, pp. 177-178)

A esto sumamos la perspectiva de Nahuelpán Moreno al expresar que “(...) la identidad constituye un estado de consciencia implícita y explícitamente compartida por unos individuos que se reconocen y expresan su pertenencia a una categoría de personas y a una comunidad que los acoge” (2007, p. 159). Es decir que a la visión de identidad se va ampliar más allá del arraigo al territorio y/o a la cultura de origen del individuo, para integrar todas las relaciones de pertenencia a grupos sociales en diversas ubicaciones geográficas con las que entre en contacto a través de las redes. De este modo se toman en cuenta también el fenómeno de las migraciones, al dar cabida al arraigo que se genera al integrarse los sujetos a culturas y comunidades ajenas a su origen, así como los cada vez más comunes intercambios culturales a través de redes sociales.

En este punto consideramos importante destacar la diferenciación que establece Alonso entre cultura e identidad. En sus palabras:

(...)cultura e identidad pueden ser entendidas como caras de una misma moneda, aun al punto de ser confundidas. (...)siguiendo las clásicas definiciones de Geertz puede entenderse la cultura como una red de significados y la identidad como una forma de expresión de la cultura, como un aspecto crucial de la reproducción cultural. La identidad así es la cultura internalizada en sujetos, subjetivada, apropiada bajo conciencia de sí en el contexto de un campo ilimitado de significaciones compartidas con otros. (2005, p. 5)

Por lo que podemos entender que la identidad es la subjetivación de la cultura de la cual se siente parte el individuo. Es la expresión de esa “red de significados” que desarrolla y comparte con otros sujetos, con los que integra una comunidad cultural. Destacando que la cultura va más allá de las fronteras y del sentido de pertenencia a un espacio específico.

Al respecto, María Isabel Neüman expone:

El primer rasgo de la identidad es la comunidad cultural. La cultura es el ingrediente que está presente en cualquier proceso de identificación. Pueden desaparecer los otros elementos de la identidad nacional tradicional: territorio, gente y estado, pero la cultura, se mantiene como el factor vinculante aunque actualmente transite procesos de hibridación. La cultura se manifiesta a través del uso, por parte de una comunidad, de representaciones simbólicas, valores, patrones de comportamiento y normas que se transmiten por medio de un lenguaje común. (2009, p. 25)

Otro aspecto que se destaca en los estudios sobre la identidad es que su construcción no sólo se realiza de manera individual por parte de los sujetos, sino que también son construidas e inducidas por parte de las instituciones dominantes (Castells, 1997). Dicha construcción se apoya en todos los factores de su entorno cultural, las experiencias vitales y el aprendizaje; tanto de los individuos o como de los colectivos sociales. En este sentido Manuel Castells expone: “Por identidad, en lo referente a los actores sociales, entiendo el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido” (1997, p.28).

A esto agrega:

(...) desde una perspectiva sociológica, todas las identidades son construidas. Lo esencial es cómo, desde qué, por quién y para qué. La construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal. (Castells, 1997, p.29)

Este sería el claro ejemplo de la construcción de la identidad nacional en la Modernidad, desde el planteamiento del nacionalismo político. Como hemos podido observar anteriormente, los Estados-nación construyeron identidades a través de la apropiación de símbolos culturales asociados a la historia de cada país para divulgarlas a través de la educación y las diversas expresiones culturales. También nos sirve de ejemplo la reconstrucción de identidades de los grupos sociales de las subculturas por parte de los mecanismos del mercado global.

Por otro lado, encontramos algunos autores como Amin Maalouf (1999) quien nos habla sobre la movilidad constante de la construcción de las identidades. Siendo que los sujetos redefinen constantemente su sentido de pertenencia en el tiempo y de acuerdo al espacio donde se desenvuelven. Por lo cual la identidad estaría en constante transformación a lo largo de nuestra vida, es decir que no es inamovible. Así lo confirma Bauman: “Uno se concienza de que la ‘pertenencia’ o la ‘identidad’ no están talladas en la roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables” (2005, p. 32). Desde la visión de Nahuelpán Moreno: “(...) la construcción de la identidad se realiza a través de la historia, constituye un proceso que no se detiene en el tiempo, al contrario, está en permanente construcción y re-definición.” (2007, p. 159).

Esta visión de construcción permanente de la identidad también es compartida por Marcús. En palabras del autor:

(...) la identidad no se presenta como fija e inmóvil sino que se construye como un proceso dinámico, relacional y dialógico que se desenvuelve siempre en relación a un “otro”. De carácter inestable y múltiple, la identidad no es un producto estático cuya esencia sería inamovible, definida de una vez y para siempre por el sistema cultural y social, sino que es variable y se va configurando a partir de procesos de negociación en el curso de las interacciones cotidianas. (2011, p.108)

Partiendo de estas visiones, entenderemos por identidad el modo como los sujetos conciben, interiorizan y reflejan aquellas características de su contexto que asumen como propias, llevándoles a definirse como individuos que forman parte tanto de uno, como de varios grupos sociales y/o culturas. Siendo así la expresión de la subjetivación de nuestro entorno, a partir de la identificación con determinados aspectos del mismo.

Si bien a nivel social podemos considerar que las características de ciertas identidades son inducidas desde las instituciones dominantes, son los sujetos quienes la procesan, definen y construyen. Dicha construcción es constante debido a que dependerá de las diversas y constantes relaciones, conexiones y diferenciaciones de los sujetos con el “otro”. Por ello se considera que la identidad es móvil y se modifica a través del tiempo.

Finalmente, consideramos que la identidad tiene un carácter múltiple, debido a que varía según el contexto del individuo y los diversos niveles de interacción social. Es decir, que un mismo sujeto integra, refuerza y expresa diversas características de su identidad según el entorno donde se desenvuelve. Lo mismo sucederá a nivel social.

A partir de aquí podemos adentrarnos en el estudio de las identidades nacionales, las identidades multiculturales y su desarrollo dentro del marco de la globalización.

### 2.2.1. Identidades nacionales

Lo que define en primera instancia a este tipo de identidades es que su sentido de pertenencia está ligado al territorio donde se origina la vida del sujeto, exigiéndole adhesión al territorio y a su cultura, incluso en caso de migración del mismo.

Así lo expresa Bauman:

La identidad *nacional*, déjeme añadir, nunca fue como otras identidades. Al contrario de otras identidades que jamás exigieron lealtad sin ambages y fidelidad exclusiva, la identidad nacional no reconoce la competencia, ni mucho menos una oposición. La identidad nacional concienzudamente construida por el Estado y sus organismos (...) tiene por objetivo el derecho de monopolio para trazar el límite entre el nosotros y el ellos. (2005, p. 53)

La identidad nacional se reafirma estableciendo la separación entre los nacionales y los extranjeros, exigiendo una definición y fidelidad única por parte de los sujetos. Es el tipo de identidad que los Estados-nación buscan inculcar en los ciudadanos desde el siglo XIX y que ve su resurgimiento en la primera década del siglo XXI, de nuevo por razones políticas, como veremos a continuación.

Una de las consecuencias de la globalización a nivel político, como expusimos anteriormente, es la pérdida de la soberanía de los Estado-Nación modernos. Esto se debe a la creciente interdependencia económica entre los países y el control político establecido por las instituciones supranacionales.

Esta carencia de control político por parte de los Estado-nación se refleja también en pérdida del poder sobre los medios de comunicación, las finanzas y la política monetaria, que funciona bajo control del mercado global. En la primera década del siglo XXI dicho mercado, junto a las nuevas tecnologías de la información, establece nuevas reglas a nivel político, social y cultural (Castells, 1997).

Bajo este panorama renace la ideología nacionalista, como antítesis de la globalización. Así lo confirma Manuel Castells “La era de la globalización es también la del resurgimiento nacionalista, expresado tanto en el desafío a los estados-nación establecidos, como en la extensa (re)construcción de la identidad atendiendo a la nacionalidad, siempre afirmada contra lo ajeno” (1997, p.50).

Sin embargo, el resurgimiento del nacionalismo no evita el debilitamiento de los Estado-nación. De este modo lo confirma el mismo autor “(...) mientras el capitalismo global prospera y las ideologías nacionalistas explotan por todo el mundo, el estado-nación, tal y como se creó en la Edad Moderna de la historia, parece estar perdiendo su poder, aunque, y esto es esencial, *no su influencia*” (Castells, 1997, pp. 271-272).

Por otro lado, el mismo autor destaca que:

(...) la explosión de los nacionalismos en este fin de milenio, en estrecha relación con el debilitamiento de los estados-nación existentes, no encaja bien en este modelo teórico que asimila naciones y nacionalismos al surgimiento y consolidación del estado nación moderno tras la Revolución francesa, que funcionó en gran parte del mundo como modelo para su fundación (1997, p. 51)

En este punto Castells hace referencia al caso de la Comunidad de Cataluña en España. Dicha región es considerada por el autor como nación sin estado, donde la identidad nacional se define por la lengua: el Catalán. Este idioma logró establecerse con el tiempo como lengua principal por decreto, junto al Castellano en segundo lugar, dentro de un Estado-nación de habla hispana.

Al respecto, Virginia Maza hace referencia al cuestionamiento que hoy día se vislumbra, no sólo en Cataluña sino también en el País Vasco, sobre la existencia de la nación española. Por otro lado, hace referencia a estas regiones, a las que denomina nacionalismos periféricos, y a la abundante bibliografía que aborda el tema (2004, p.236).

Desde este punto de partida, podemos visualizar el resurgimiento del nacionalismo desde sus dos vertientes. Por un lado, desde la visión de Castells (2007), en el caso de estos nacionalismos periféricos, se intenta retomar la idea de *nacionalismo cultural*; el cual renacería o se fortalecería en regiones que aún resisten al *nacionalismo político* surgido en los orígenes de los Estados-nación modernos.

Esta resistencia se asemeja al caso de algunas comunidades indígenas latinoamericanas. Dichas comunidades reclaman la separación de las naciones que habitan y el reconocimiento de su identidad étnica, lejos del nacionalismo impuesto por la Modernidad (Díaz-Polanco, 2004).

Por otro lado, se reafirma el *nacionalismo político* que mantiene los fundamentos de sus orígenes en el siglo XIX y que, como veremos más adelante, se fomenta por parte de los mismos Estados-nación en la defensa de la soberanía política y la identidad nacional<sup>18</sup>, ante los avances de la globalización.

De este modo, podemos afirmar que resurgen a nivel mundial las identidades nacionales.

### **2.2.2. Identidades multiculturales**

Por otro lado, tenemos las identidades multiculturales que nacen de la interconexión entre las diversas culturas debido al flujo de las migraciones. Para algunos autores, este tipo de identidad prolifera con rapidez gracias a la masificación de Internet y la hegemonía de los medios de comunicación de masas (Rodrigo-Alsina, 2009). Lo que nos ha llevado a la vertiginosa interacción cultural que se está produciendo desde finales del siglo XX hasta hoy día.

---

18 Ejemplo de ello son los países Latinoamericanos denominados socialistas, que gobiernan en la primera década del siglo XXI y que se declaran abiertamente en contra de la globalización.

Para García Canclini

Las identidades de los sujetos se forman ahora en procesos interétnicos e internacionales, entre flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones multinacionales; intercambios financieros globalizados, repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales. Hoy imaginamos lo que significa ser sujetos no sólo desde la cultura en que nacimos, sino desde una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento. Podemos cruzarlos y combinarlos. (2004, p. 161)

Para definir la identidad multicultural basta con establecer la diferencia esencial que encontraremos entre ésta y la identidad nacional. Dicha diferencia radica en que la primera no genera sentido de pertenencia a una sola cultura ni exige la fidelidad hacia un territorio (Rodrigo-Alsina, 2009).

Por lo tanto, consideramos que la identidad multicultural se construye a partir de la integración de diversas culturas y asume un sin fin de pertenencias, sin necesidad de hacer referencia al territorio de origen de los sujetos.

En este punto es importante destacar que las identidades multiculturales son enfocadas desde dos perspectivas contrapuestas en torno a la multiculturalidad. Al respecto, García Canclini (1999) expone las diferencias de percepción desde los discursos anglosajones y de origen latino en torno a la misma. Para los primeros la multiculturalidad estaría referida a la convivencia y respeto entre las diversas culturas en un entorno globalizado; mientras que desde la perspectiva de los países de raíz latina, la multiculturalidad está ligada al mestizaje. Como veremos más adelante, será esta última la visión predominante en Iberoamérica.

### **2.3. Construcción de las nuevas identidades en Iberoamérica y los aportes de Briceño Guerrero**

En esta sección nos enfocaremos en la manera cómo las identidades nacionales y las identidades multiculturales se construyen a nivel social en

América Latina, como respuesta frente a la globalización. Para ello nos apoyaremos en las contribuciones sobre el tema de José Manuel Briceño Guerrero, referente fundamental de nuestra investigación, y en el enfoque de diversos autores que abordan la temática de la identidad en Iberoamérica.

Los estudios sobre la identidad en la región empiezan a realizarse en la década de los cuarenta del siglo XX y obtienen una especial relevancia ante lo que se considera la intención de homogeneización cultural de la globalización (Martín-Barbero, 2009). ¿Quiénes somos? es una pregunta que empieza a tomar una real importancia bajo este contexto.

Los primeros trabajos que intentan resolver dicha interrogante en Latinoamérica son: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, cuya primera edición aparece en año 1940, y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, publicado 10 años después. Ambas obras son referencias obligadas y sirven de base para el desarrollo de nuevas reflexiones sobre la identidad en la región, siempre en torno a la idea del *mestizaje cultural*.

En el primero, Fernando Ortiz (1963) nos habla por primera vez del término *transculturación*, entendida como el proceso mediante el cual dos elementos culturales distintos se superponen y se integran creando un nuevo elemento, a semejanza del contrapunto musical. Se enfoca en la inevitable hibridación ante el encuentro de culturas, dejando de lado la posibilidad de que las culturas dominantes salgan ilesas de dichos encuentros. Para ello hace un recorrido en el intercambio cultural que surge desde el siglo XVI a través de la evolución del mercado del tabaco, propio de tierras cubanas, y la transplatación del azúcar traída por los europeos.

Por su parte, Octavio Paz (1992) en su *El laberinto de la soledad* realiza un estudio sobre la identidad mexicana desde la exploración del origen de palabras y expresiones de uso común en este país, haciendo conexiones de dicha cultura desde la historia precortesiana hasta el siglo XX. Es uno de los primeros

estudios que abordan y ahondan en el ser histórico y las consecuencias culturales del mestizaje en México.

Por la línea de Fernando Ortíz y Octavio Paz, encontramos *El laberinto de los tres minotauros* de José Manuel Briceño Guerrero (1997). En esta compilación de ensayos desglosa con bastante claridad y mayor profundidad la problemática que se devela en torno a la identidad en Latinoamérica. El autor nos presenta una identidad en construcción, en constante movimiento, como el producto de este mestizaje entre tres vertientes culturales, que se conectan y se repelen continuamente. Dicho mestizaje se gesta en el inconsciente de las sociedades latinoamericanas desde el siglo XVI.

Nos interesa detenernos en este punto a desglosar el trabajo de Briceño Guerrero, ya que nos servirá como base para el estudio estético de las obras. Posteriormente, contrastaremos su perspectiva con diversas visiones en torno a la identidad, a fin de vislumbrar las características de las identidades nacionales y las identidades multiculturales en la primera década del siglo XXI en Iberoamérica.

### **2.3.1 *El laberinto de los tres minotauros*. Los tres discursos culturales de América de Briceño Guerrero**

José Manuel Briceño Guerrero<sup>19</sup>, conocido en sus obras literarias con el seudónimo de Jonuel Brigue, es un filósofo y filólogo venezolano de amplia trayectoria a nivel académico. Ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio del pensamiento y las problemáticas de la cultura americana, desde una visión que

---

19 José Manuel Briceño Guerrero (Palmarito-Venezuela, 6 de marzo de 1929 – Mérida-Venezuela, 31 de octubre de 2014). Realizó sus estudios en la Universidad de Northwestern, Estados Unidos; La Sorbona, Francia; Universidad de Viena, Austria; Universidad Nacional Autónoma de México, México; Universidad Lomonosov, Rusia y la Universidad de Granada, España. Ha recibido en varias ocasiones el Premio Nacional en Venezuela de ensayo y literatura. Desde el año 1971, se ha dedicado al trabajo docente en la Universidad de los Andes (Venezuela), destacándose por ser el fundador del Departamento de Filosofía de esa casa de estudios. Ha sido postulado en diversas ocasiones para el Premio Príncipe de Asturias y Premio Nobel de Literatura (Salas, 2002d).

parte de su experiencia como latinoamericano.

Para Osman Gómez, profesor titular de medicina de la Universidad de los Andes (Venezuela), uno de los aportes más significativos que se le ha atribuido a la obra de Briceño es “(...) la búsqueda de la esencia de la acción de América Latina, la cual logra plasmar como una síntesis conceptual sistemática y filosófica que abre una perspectiva importantísima para comprender Latinoamérica” (Salas, 2002c, p. 15). Dicho aporte se vislumbra en tres ensayos que se compendian en la trilogía de *El laberinto de los tres minotauros* (1997), considerada por Luis Gerardo Gabaldón, abogado y profesor titular de la Universidad de los Andes, Venezuela, como “un referente muy importante para la antropología cultural y para la sociología política contemporáneas” (Salas, 2002b, p. 18).

Este libro, a pesar de ser considerado uno de sus trabajos de mayor repercusión, aún se vislumbra como una obra adelantada a su tiempo. Así lo expresa Elizabeth Gámez, antigua coordinadora del Centro de Estudios para América Latina de la Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes:

(...) uno de los frutos más importantes para nosotros los latinoamericanos son los que logra al plantearse la pregunta sobre el problema cultural de América Latina. La respuesta son esos tres discursos y sus voces entrecruzadas que habitan el alma de cada latinoamericano (...) Esta es una obra anticipada a su tiempo; esto es, en relación a la polisemia inarmónica de la subjetividad latinoamericana actual. Creo que está cercano el tiempo en que el pensamiento y la obra de Briceño Guerrero sean estimados como representativos de nuestra cultura. Las investigaciones actuales que abordan el problema apenas si comienzan a formularlo en la complejidad que ya Briceño nos había mostrado hacia finales de los años setenta cuando completa su trilogía sobre la multidiscursividad de la cultura latinoamericana. (Salas, 2002a, p. 16)

En *El laberinto de los tres minotauros*, Briceño Guerrero plantea la existencia de tres discursos de fondo que rigen el pensamiento latinoamericano, a saber: el *discurso europeo segundo*, el *discurso mantuano* y el *discurso salvaje*. En palabras del autor: “Estos tres discursos de fondo están presentes en todo

americano<sup>20</sup> aunque en diferente intensidad según los estratos sociales, los lugares, los niveles del psiquismo, las edades y los momentos del día” (Briceño-Guerrero, 1997, p.9).

Para el presente trabajo es primordial que nos acerquemos a los aspectos más importantes de cada uno de estos discursos, por lo que pasaremos a exponer cada uno de ellos.

En primer lugar, tenemos el *discurso europeo segundo* que está ligado a la concepción de la *razón segunda*. Esta nace del cambio de visión que se genera en occidente a partir de los avances de la cultura griega, y es lo que define y diferencia la cultura occidental.

Para Briceño Guerrero es en este punto de la historia donde “(...) se produjo una toma de consciencia de las estructuras racionales (...)” (1997, p.7), que dan paso al conocimiento del mundo real. Dicho conocimiento va más allá de la descripción o de las explicaciones sobrehumanas del mito arraigadas en la tradición, para iniciar la búsqueda de verdades objetivas a través de modelos teóricos. De este modo la *razón segunda* intenta “(...) construir sistemas universales de referencia por encima de las racionalidades propias de cada cultura” (Briceño-Guerrero, 1997, p.24).

He aquí el discurso de la modernidad, que nos lleva como occidentales a la búsqueda de un progreso, enfocado como el logro del bienestar social a través de los avances de la ciencia y la tecnología. Junto a estas, se haya la capacidad de producción y la fuerza del mercado como legado de la Revolución Industrial europea. Se define así el dominio de este discurso en occidente. A su vez, la *Europa segunda* también se reafirma con las revoluciones políticas europeas, que plantean la búsqueda del bienestar y la igualdad a través de sociedades

---

20 Es importante aclarar que Briceño Guerrero hace uso del término “americano” refiriéndose al gentilicio de los nacidos en el continente americano; dejándonos clara la diferencia y la arbitrariedad del uso del término para designar únicamente a los nacidos en los Estados Unidos.

organizadas por la razón y el conocimiento. Este discurso pasa a América desde el momento de la conquista y su triunfo sobre el discurso de la *Europa primera* en occidente, tiene también su repercusión del otro lado del Atlántico.

(...) la guerra de independencia y la formación de las repúblicas americanas coinciden con la revolución industrial y la revolución política que aceleraron en Europa la imposición de la razón segunda y su creciente dominio sobre las formas de vida, como culminación de un proceso que había comenzado en Grecia medio milenio antes de Cristo. (...) Puede afirmarse que la independencia y la formación de las repúblicas son parte de las dos revoluciones mencionadas (Briceño-Guerrero, 1997, p.41).

De este modo, surge el sueño de la modernidad de las nuevas naciones americanas, que se asumen como parte de Europa según este discurso: “América es el resultado de la expansión de Europa y nosotros somos europeos en América” (Briceño-Guerrero, 1997, p.41). Es bajo este enfoque que nacen las constituciones americanas y que se manejan las diversas corrientes políticas y revoluciones, con la promesa de llevar a las nuevas naciones a un puesto elevado en el orden mundial.

Por otro lado, tenemos el *discurso mantuano*, que se basa en los ideales de la *Europa primera*. Dichos ideales radican en la interacción equilibrada de cuatro principios: el *principio cristiano*, el *principio señorial*, el *principio imperial* y el *principio racional*. El primero de ellos se presenta como la estructura cultural que define a Europa, y forma parte de una tradición basada en la religión cristiana. De aquí nace la idea de fraternidad universal, separación filosófica entre Dios y el hombre (este último solo como un reflejo análogo del primero) y el ideal de santidad. En segundo lugar, tenemos el *principio señorial*, que promulga la diferencia entre los hombres y los separa entre los más débiles y los más fuertes, el vencedor y el vencido, donde siempre quien domina adquiere los privilegios hereditarios del *señorío*. En tercer lugar, se presenta el *principio imperial*, fomentado en el dominio de extensos territorios y de pueblos heterogéneos hacia la formación de una potencia mundial impersonal, manejada por un estado, funcionarios y entidades. Y por último, encontramos el *principio racional*, basado

en la ciencia y la tecnología como actitud y actividad donde todo lo racional es real, objetivo y tiende a la universalidad. Bajo las nociones de dicho principio se apunta hacia la concepción del progreso como el resultado de los avances científicos y tecnológicos. En palabras del autor, podemos agregar que el mismo:

(...) en su momento teórico inmanente, atiende a la coherencia lógica de los conjuntos proposicionales y a la organización sistemática de los conocimientos. En su momento teórico trascendente, atiende a la correspondencia de los modelos teóricos con las estructuras y los sistemas reales que pretende representar, predecir y manejar. (Briceño-Guerrero, 1997, p.92)

De la interacción de estos cuatro principios ha devenido la historia de Europa. Como ejemplos de ello, podemos mencionar que de la unión del *principio imperial* y el *principio cristiano* surge la Iglesia Católica y el papado como institución. De la unión del *principio imperial* y el *principio señorial* surge el perfil de los conquistadores y colonizadores de América. De la unión del *principio imperial* y del *principio racional*, y su dominio sobre los demás principios, surgen los ideales de la *Europa segunda*, donde se habla de entes particulares como conceptos y de conceptos como entes particulares. Los principios de la *Europa primera* son los ejes de la implantación de la cultura occidental en América, donde la *paideia*<sup>21</sup> se enfoca en gran medida en el *principio señorial* y el *principio cristiano* para unificar las diversas culturas americanas precolombinas a través de la homogeneización cultural:

(...) la conquista desarticuló la estructura socio-política y económica de los indígenas y dislocó sus patrones culturales todos, pero inmediatamente (...) comenzó a incorporarlos en una organización social superior, la española, y a hacerlos partícipes de patrones culturales ecuménicos, los de la cultura española. (Briceño-Guerrero, 1997, p.129)

Es así como el dominio de la cultura española en tierras americanas se basó en el control de la heterogeneidad. Aquí el señorío quedaba en manos de los europeos y sus descendientes, al ser los encargados de la *paideia*. De este modo, se generan las estratificaciones de las nuevas sociedades americanas en base a la

---

21 Briceño Guerrero usa este término griego para definir la idea de educación integral a la que fueron sometidos los pueblos no occidentales durante la conquista y la colonización a América.

“pureza de sangre”, donde los blancos, dotados de privilegios exclusivos, dominan tanto a indígenas y africanos, como a los descendientes del mestizaje de las tres culturas . Es importante destacar que para el autor, esta concepción se ha arraigado en la cultura iberoamericana y se manifiesta en la idea de la “felicidad”, entendida como la obtención de privilegios.

El último gran pilar de la cultura americana se basa en el *discurso salvaje*. Dicho discurso parte de la nostalgia por las formas de vida no occidentales, propia de las culturas precolombinas y las culturas africanas, y del resentimiento de los pardos ante la incapacidad de lograr los privilegios de los mantuanos. Aquí se refleja constantemente la negación de América como una extensión de Europa y se rechaza toda clase de pensamiento y organización occidental. Se manifiesta también en un sentido de no posesión de la tierra y de una resistencia disfrazada de servilismo, con el único fin de permanecer. Este discurso se expresa en la afectividad, en el sentido del humor que rechaza toda clase de orden y en las filiaciones afectivas, que se unen en el oprobio más que por la unión de ideales.

A partir de aquí veremos cómo estos tres discursos se vislumbran en las nuevas identidades en Iberoamérica y, posteriormente, el modo cómo se reflejaban en las obras de los compositores a estudiar.

### **2.3.2. Identidad nacional, la *identidad supranacional latinoamericana* y su reflejo en los *tres discursos de la cultura americana***

La identidad nacional en Iberoamérica surge, como expusimos en el primer capítulo, en el proceso de Independencia de Latinoamérica y la gestación de las Repúblicas en el siglo XIX. Es aquí donde podemos observar un predominio del *discurso europeo segundo*, en la búsqueda por crear otra Europa en América.

En el siglo XIX, como vimos anteriormente, se establecen los límites de los

nuevos países manteniendo los mismos territorios de las Capitanías Generales establecidas desde la Colonia. Según Octavio Paz (1992), además de que se conservan las mismas fronteras, la Independencia solo representó un cambio de manos del poder, mas no un cambio en los ideales de las nuevas culturas. En palabras del autor:

La Independencia hispanoamericana, como la historia entera de nuestros pueblos, es un hecho ambiguo y de difícil interpretación porque, una vez más, las ideas enmascaran a la realidad en lugar de desnudarla o expresarla. Los grupos y clases que realizan la Independencia en Suramérica pertenecían a la aristocracia feudal nativa; eran los descendientes de los colonos españoles, colocados en situación de inferioridad frente a los peninsulares. La Metrópoli, empeñada en una política proteccionista, por una parte impedía el libre comercio de las colonias y obstruía su desarrollo económico y social por medio de trabas administrativas y políticas; por la otra, cerraba el paso a los "criollos" que con toda justicia deseaban ingresar a los altos empleos y a la dirección del Estado. Así pues, la lucha por la Independencia tendía a liberar a los "criollos" de la momificada burocracia peninsular aunque, en realidad, no se proponía cambiar la estructura social de las colonias. (Paz, 1992, p.50)

De este modo, los ideales de la Revolución francesa son transplantados a Latinoamérica y se construyen nuestras identidades nacionales a partir de la cultura dominante, sin reconocer las similitudes y diferencias culturales que se venían gestando como producto del mestizaje. Mucho menos se toma en cuenta a las culturas originarias que se distribuyen en los territorios de las nuevas naciones. La primera intención de las nuevas instituciones dominantes es la de homogeneizar la cultura sin tomar en cuenta la diversidad. Reafirmando la *paideia* del *discurso mantuano* que deja de lado, en un principio, las expresiones del *discurso salvaje*.

Para Octavio Paz:

(...) las nuevas Repúblicas fueron inventadas por necesidades políticas y militares del momento, no porque expresasen una real peculiaridad histórica. Los "rasgos nacionales" se fueron formando más tarde; en muchos casos, no son sino consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos. (p. 51, 1992)

Al dar un repaso a la historia, bien podemos confirmar las palabras del

autor. De este modo, las identidades nacionales, siguen siendo impulsadas en el curso de la historia desde los Estados-Nación y asumidas por los sujetos desde entonces hasta hoy día.

Como ejemplo, en el caso de Venezuela, tenemos que el presidente Antonio Guzmán Blanco instauro por decreto el “Gloria al Bravo Pueblo”, canción patriótica de la gesta independentista, como el himno nacional de la República en su segundo período de gobierno (1879-1884). Ya entrados en el siglo XX, contamos con el ejemplo de la promulgación del *Nuevo ideal nacional* que impulsa el gobierno de Pérez Jiménez (1952-1958). Esta política educativa y cultural, promueve iniciativas como el “Festival del folclore”, que fomenta el desarrollo del *nacionalismo musical mestizo* en Venezuela (Guido, 1980; Peñín, 1999).

La identidad nacional en Latinoamérica está ligada al *nacionalismo político*, debido a que desde sus inicios ha estado manejada desde el Estado-nación. Dicha identidad, si bien se basa en algunos aspectos culturales desarrollados por los pueblos, no surge de las similitudes culturales sino que se crea con la intención de homogeneizar la cultura, de acuerdo a los intereses políticos y económicos de cada época (Paz, 1992).

Más allá de lo expuesto, los intentos de construcción de las identidades nacionales en la historia de América Latina también ponen al descubierto la existencia de fronteras imaginadas entre países que, con el paso del tiempo, van generando expresiones culturales similares.

Tal es el caso de muchas expresiones de música folclórica compartidas, como por ejemplo: el *zoropo*<sup>22</sup>. Esta manifestación y sus variantes se pueden encontrar tanto en la zona de los llanos venezolanos, como en los colombianos, sin poder hacer una separación ni distinción clara por países (Gómez, 1995).

22 Victoria Elí (2010) ubica el origen del *zoropo*, así como el pasaje, el seis por derecho, entre otras danzas tradicionales de Venezuela y Colombia, en las transformaciones que sufre el *vals* europeo en base al compás de  $\frac{3}{4}$  desde el siglo XIX.

Realidad que se repetirá en muchas expresiones culturales en todo el territorio de América Latina, especialmente entre países vecinos.

Aún ahora, un siglo y medio después, nadie puede explicar satisfactoriamente en qué consisten las diferencias "nacionales" entre argentinos y uruguayos, peruanos y ecuatorianos, guatemaltecos y mexicanos. (Paz, 1992, p.51)

Podemos considerar que las identidades nacionales en Latinoamérica, en base a la homogeneización cultural, no terminan de asentarse ni de definirse. Se refleja así la constante lucha entre el enfoque hacia el progreso capitalista, del *discurso europeo segundo*; la recreación de la antigua Europa en América, del *discurso mantuano*; y la resistencia, del *discurso salvaje*. Lo que puede manifestarse en la cultura latinoamericana como una gran dificultad a la hora de separarnos por naciones, dividirnos entre “nosotros” y los “otros”. Latinoamérica es un extenso territorio que comparte un idioma dominante entre sus naciones, a la vez convive con una multiplicidad de lenguas ancestrales y una historia común que devino en el *mestizaje cultural*.

Desde la perspectiva de Guillermo Palacios (2006), los intentos de una construcción de una identidad nacional en Latinoamérica, basada en la homogeneización propia del *nacionalismo político*, ha chocado históricamente con la diversidad cultural e ideológica de las distintas culturas de América en la actualidad. De ahí se deriva su fracaso histórico.

Por su parte, Hector Díaz Polanco (2004) expone la imposibilidad de la homogeneización de la cultura y la utopía de las identidades nacionales en Latinoamérica, ante la presencia innegable de grupos culturales que se consideran ajenos a las naciones donde son inscritos. De este modo, se devela el fracaso de los modernistas que suponían que dichas diferencias desaparecerían con el tiempo. En palabras del autor:

En la actual América Latina existen entre 40 y 50 millones de personas

(según los criterios que se utilicen para hacer el cálculo) con adscripción étnica; es decir, individuos autoidentificados como miembros de conjuntos socioculturales que son diferentes de otros sectores de aquella sociedad nacional en la que se encuentran insertos. (2004, p. 43)

Podríamos considerar el hecho de que la idea de una identidad nacional, como generadora de diferencias sostenibles entre los países latinoamericanos y como unificadora de las similitudes culturales de cada nación, es hasta hoy día una utopía. El ideal modernista, propio del *discurso europeo segundo*, ve su fracaso en tierras americanas ante el desafío de la inevitable presencia del *discurso mantuano* y *el discurso salvaje*.

Según Martín Barbero (2009), Latinoamérica se reconoce multicultural, como veremos más adelante, y esto denota que la identidad nacionalista estaría desubicada, especialmente frente a los avances de la globalización. Por lo que cualquier intento de re-construcción de la misma hoy día solo sigue siendo posible desde las instituciones de poder. Del mismo modo, expresa que la falta de ubicación de la identidad nacional en Latinoamérica se incrementa ante el cambio de paradigma Global que, desde su punto de vista, tiende a enriquecer y reforzar aún más las identidades multiculturales.

*La identidad nacional* – hasta hace poco fuertemente monoteísta- se halla hoy doblemente desubicada. Pues de un lado la globalización des-ancla y disminuye el peso de los territorios y los acontecimientos fundadores que telurizaban y esencializaban lo nacional, y de otro la revaloración de lo local redefine la idea misma de nación. Mirada desde la cultura-mundo, la nacional aparece provinciana y cargada de lastres estatistas y paternalistas. Mirada desde la diversidad de las culturas locales, la nacional equivale a homogeneización centralista y acartonamiento oficialista. (Martín-Barbero, 2006, p. 245)

Hoy las identidades nacionales son cada día más multilingüísticas y transterritoriales. Y se constituyen no sólo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino mediante las desiguales apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de elementos de distintas sociedades y de la suya propia. (Martín-Barbero, 2009, p.180)

La dificultad que representa el asentamiento de las identidades nacionales, parece abrir paso y reforzar otro tipo de reflejo cultural que va más allá de los Estados-nación: la *identidad supranacional latinoamericana*. Donde nuevamente podemos ver el impulso del *discurso europeo segundo* en la gestación de las estructuras sociales.

Dicha identidad también se origina en el siglo XIX. En el año 1861, aparece el término “América Latina” en la Revista *Revue de Races Latines*.

Fue el mismo año de la invasión francesa de México que impuso el Emperador Maximiliano II dentro del proyecto geopolítico de la Francia latina contra los sajones, para ‘unir’ los países de ‘raza’ latina, ‘espiritualistas’ y de ‘cultura superior’ en contra de la expansión de los Estados Unidos sajón, ‘materialista’ y bajamente ‘utilitarista’. Esta visión esencialista, y superficial de latinos ‘idealistas’ y culturalmente superiores contrapuestas al sajón ‘práctico’, y hasta bruto, pero terriblemente eficaz nació en este contexto de lucha ‘panlatinista’ de Francia, se difundió en América Latina y la seguimos utilizando hasta con placer pero sin discernimiento. (Ramos, 2003, p. 121)

En este punto de la historia y paralelamente a la gestación de las identidades nacionales, se empieza a gestar esta otra identidad social, entendida como una unidad cultural de mayor amplitud, una *identidad supranacional* (Ramos, 2003). Dicha identidad engloba una idea de arraigo a Latinoamérica y se comienza a concebir, desde las instituciones dominantes, bajo la idea de unir todo el territorio de los hispano-parlantes de América en una sola nación.

El primer intento de integración de la región fue conocido como La Gran Colombia. Así lo afirma Bermúdez Torres:

Al poco tiempo de que se alcanzara la independencia de las naciones latinoamericanas (primera mitad del siglo XIX), puede considerarse como el primer ejemplo de integración la llamada, posteriormente, Gran Colombia (1819), integrada por Colombia, Ecuador y Venezuela. Seguidamente, fue un ambicioso proyecto el que propuso el Libertador Simón Bolívar en el Congreso “Anfictiónico” de Panamá (1826) para crear la federación de las nuevas repúblicas; sin embargo, este no tuvo un feliz término. (2011, p. 214)

La Gran Colombia desaparece el año 1830, pero deja sentadas las bases de integración que marcarán el hilo conductor de la historia de la región. Desde ese entonces la idea de dicha integración está aún presente en las políticas gubernamentales y en discursos de los políticos latinoamericanos (Bermúdez-Torres, 2011).

Esta intencionalidad de integración regional se constituye a finales del siglo XX a través de la unión comercial regional, impulsada como frente ante los nuevos retos económicos globales. Es así como en el año 1994 se crea el Mercosur (Bermúdez-Torres, 2011). Posteriormente, en el año 2008, aparece Unasur, institución cuyas bases van más allá de la integración económica para ir en búsqueda de una integración político-cultural y la cooperación social entre los países de la región Sur del continente.

Unasur es la primera propuesta de integración suramericana como conjunto, y en un futuro no excluye la adhesión a la unión de países latinoamericanos o caribeños. Tiene como propósitos: contribuir a la identidad y ciudadanía suramericana. Sus instituciones son una mezcla entre los parámetros del Grupo de Río y los existentes en los demás mecanismos de integración. Entre los problemas que plantea enfrentar se encuentra la pobreza, la exclusión, la desigualdad social, y promover el mejoramiento de los niveles de vida de amplios sectores poblacionales. (Bermúdez-Torres, 2011, p. 246)

Nuevamente estamos ante la presencia del manejo de la identidad desde las instituciones dominantes y he aquí la problemática de la *identidad supranacional latinoamericana*, debido a que, al ser impulsada desde los organismos de poder, se enfrentaría a la misma realidad de las identidades nacionales.

Según Ramos (2003), dicha problemática radica en que la identidad latinoamericana viene buscando la unidad, mientras niega la diversidad originaria e histórica propia del continente, basándose en la homogeneización de la cultura al modo de las identidades nacionales. Pero en este caso, afirma el autor, se mueve entre la vertiente del “nacionalismo elitista” con base en la cultura dominante europea que se genera en la Independencia, y la vertiente de los “indianistas” que

reniegan de nuestra conexión cultural con Europa. Aquí podemos observar el constante enfrentamiento entre los tres discursos de la cultura americana que expone Briceño Guerrero.

Pero, por otro lado, Ramos también expresa que la inviabilidad de la *identidad supranacional latinoamericana* no niega la presencia de un arraigo generado desde la base social, enfocado hacia la multiculturalidad, sino que refleja el *mestizaje cultural* que se viene gestando en Latinoamérica.

La identidad latinoamericana es la representación continental de nosotros mismos en permanente construcción-desconstrucción, es la cosmovisión compartida, síntesis asimétrica de civilizaciones diferentes y las diversas prácticas y acciones vividas y en curso, en función de intereses y desafío comunes y diversos. Es nuestro grupo de adhesión supranacional, pero no a-nacional (...) (Ramos, 2003, p. 122)

Por su parte, Nahuelpán Moreno (2007) reafirma el carácter utópico de una posible *identidad supranacional latinoamericana*, debido a que la evidente fuerza de la identidad multicultural, propia del continente, genera marcadas diferencias que impiden cualquier intención de homogeneización cultural.

Desde la perspectiva de este autor:

Esto último nos obliga a pensar el pluralismo cultural en Latinoamérica, a la vez que a relativizar las categorías homogeneizantes que han sostenido la existencia de una identidad continental sobre la base de los esencialismos de índole indigenista, hispanista o fundamentadas en la existencia de una Latinoamérica mestiza. Desde nuestro punto de vista la reflexión en torno al ser y la identidad latinoamericana no pasa por sostener la incompatibilidad entre un modelo tradicional y los procesos modernizadores impulsados hasta ahora. Más bien por re-pensar cómo ciertas formaciones culturales han ido variando en el tiempo, redefiniéndose y re-estructurándose hasta configurar un escenario cultural diverso que imposibilita homogeneizar bajo una categoría identitaria única la variedad del paisaje sociocultural del continente. (Nahuelpán-Moreno, 2007, p. 163)

Por lo antes expuesto, consideramos que las identidades nacionales en Latinoamérica solo tienen cabida desde el impulso de los Estados-Nación como

herramienta contra la globalización. De igual modo, se presenta la *identidad supranacional latinoamericana*, al ser impulsada por las organizaciones de poder a nivel regional, pero bajo los mismos parámetros homogeneizadores de las identidades nacionales.

### **2.3.3. El *mestizaje cultural latinoamericano*, la identidad multicultural y su reflejo en los *tres discursos de la cultura americana***

Paralelamente al posible fracaso de las identidades nacionales, vemos los avances de una identidad multicultural que no solo refleja el *mestizaje cultural* asumido, sino que sienta bases sostenibles en la historia del continente americano e impide las tendencias homogenizadoras de la cultura.

El *mestizaje cultural*, entendido como el resultado de la *transculturación* que se inicia en el continente americano a partir del S. XVI, es el punto clave sobre el cual giran las reflexiones de muchos estudios. Dicho mestizaje ha devenido en la gestación de una multiplicidad de culturas, a las que se suman la gran diversidad de culturas milenarias que ya poblaban el territorio Americano.

Dicho concepto también se vislumbra como la consecuencia lógica del proceso del mestizaje étnico que se vive desde los inicios de Latinoamérica y el proceso de transculturación vivido desde su gestación (Neüman, 2009). El *mestizaje cultural* en Latinoamérica, al igual que el mestizaje étnico, se ha dado en múltiples niveles y proporciones, debido a la influencia de las diversas razas y culturas que se asientan a lo largo del territorio a partir del siglo XVI, generando una gran diversidad cultural desde su gestación (Gómez, 1995).

Al respecto, Neüman expone:

El mestizaje se concibe originalmente como fusión de razas, (la india, la negra y la blanca) pero el concepto ha evolucionado de lo étnico a lo cultural. Es decir, a la fusión de culturas y cosmovisiones. Y en ello

reside en parte que se asuma la constitución de la identidad del latinoamericano como un eterno proceso ya que el producto de ese mestizaje, para la mayoría de los autores, no se termina de definir. (2009, p. 36)

Por su parte, Browne agrega:

Ese mestizaje sólo puede nacer en el *entre* de las culturas, en la interpenetración de las matrices originarias de los unos y los otros, en los ejercicios e intercambios comunicativos interculturales y/o, en su defecto, en los procesos de transculturación. (2009, p.272)

Por otro lado, se afirma que la magnitud del proceso del *mestizaje cultural* que se ha dado en Latinoamérica, no tiene equivalente en el mundo. En palabras de Ramos:

En la historia humana en todos lados hubo conquistas y colonizaciones. Pero, en ningún lugar se vivió un proceso de amplitud continental, de profundidad y de integralidad tal como el que se vivió en nuestro continente. El único que ha sido reconstruido con varias civilizaciones y desarrollado prácticamente con todos los pueblos y culturas que inmigraron del mundo es el continente americano. (2003, p. 120)

Partiendo de este punto consideramos que la multiculturalidad, entendida como la interconexión de diversas culturas, a la que se refieren los estudios recientes sobre la globalización, no es novedad en el territorio americano.

Así lo afirma el autor Browne Sartori, al hacer referencia al *mestizaje cultural* y el impacto de la globalización en Latinoamérica:

Dicho proceso se inició en América Latina hace más de medio siglo. Por ello no son novedosos en el continente los conceptos de hibridez, criollización, multiculturalismo o interculturalidad, aunque las modas teóricas contemporáneas de los culturalistas europeos así lo quieran hacer ver. (2009, p. 272)

Por lo tanto, entendemos que la identidad multicultural en Latinoamérica es la expresión y reflejo de este *mestizaje cultural* gestado desde el siglo XVI; lo

que no descarta que con el impacto de la globalización se potencie su presencia.

El *mestizaje cultural* es el producto de los *tres discursos de la cultura americana* que propone Briceño Guerrero (1997). Es el resultado de estas tres visiones contrastadas que se presentan en constante lucha y fusión, a través de la historia del llamado “Nuevo Mundo” y que se reflejan en el comportamiento diario de cada latinoamericano. Tres ramas culturales que aún interactúan y se niegan constantemente. En palabras de Briceño Guerrero son:

(...) un sistema de actitudes o posturas fundamentales heterogéneas. Cada una tiende a gobernar con su discurso la *Weltanschauung* [visión del mundo] y los programas de acción. La voz de cada discurso se descompone en voces que se sostienen y constituyen recíprocamente, al par que los discursos se interpretan y parasitan los unos a los otros. (1997, p. 211)

La visión de Briceño-Guerrero confirma el carácter de la identidad multicultural presentándola como la lucha contradictoria de nuestra cultura mestiza. Esta es la identidad que se comparte y se expresa, según el autor, en todo el continente americano.

Finalmente, llegados a este punto, al identificar y estudiar el tipo de identidades que están presentes en Latinoamérica, en la primera década del siglo XXI, podemos adentrarnos en el estudio de las obras de diversos compositores venezolanos durante este período. Teniendo en cuenta el tipo de identidades que asumen los creadores y el modo como dichas posturas afectan su proceso creativo.

### 3. EL MESTIZAJE CULTURAL Y LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN IBEROAMÉRICA

*No existe música latinoamericana,  
sino compositores latinoamericanos*  
Marlos Nobre

*Si se juzga a un pez  
por su capacidad de trepar a un árbol,  
se pasará toda su vida creyendo  
que es un estúpido*  
Albert Einstein

#### 3.1. Importancia de los estudios estéticos de la música de tradición escrita desde la perspectiva iberoamericana

Uno de los principales problemas que encontramos al abordar nuestra investigación es la falta de información y de estudios generales en torno a la música actual en Iberoamérica. Una simple mirada a los compendios de historia de la música occidental o “universal”, especialmente los publicados en Europa central, nos devela una clara omisión del repertorio Iberoamericano. No sólo está ausente el repertorio del siglo XX a la actualidad, sino que dicha omisión se aplica a todas las creaciones de épocas anteriores (Carredano, 2010).

En los casos de los compendios donde se encuentran algunas referencias sobre la música de Iberoamérica, estas tienden a ser muy limitadas y se asocian por lo general con la palabra “periferia”. Pero a pesar de esto son más comunes los casos menos afortunados, donde simplemente se omiten las referencias a la música creada en la región<sup>23</sup>, por lo que cualquier lector podría pensar que nunca

<sup>23</sup> Como ejemplo de ello, bastaría con acercarnos a una de las ediciones más recientes de libros conocidos de referencia como *Historia de la Música Occidental* de J. Peter Burkholder y

ha habido producción de este tipo en Iberoamérica (Marco, 2003).

De esta realidad se hacen eco los autores que deciden abordar el repertorio de tradición escrita en Iberoamérica. Así lo expone Carredano:

En el entorno anglosajón la América Latina ha sido poca atendida, y ocurre otro tanto en las historias generales de la música occidental. Cuando se incluye la música latinoamericana en estas obras, se hace en forma breve y parcial, y una vez que hemos concluido la lectura o la consulta quedan ante nosotros muchas interrogantes sin respuesta. (2010, p.19)

Por otro lado, Pini (2008) expresa que no solo hay una omisión del repertorio sino que también existe una mala valoración en todos los campos del arte de Iberoamérica, debido que a se imponen modelos foráneos. Al intentar ser encajados dentro de los cánones y corrientes que les son ajenas, las expresiones artísticas de la región no cumplen con los estándares esperados. Son juzgadas erradamente desde perspectivas que no estudian sus particularidades. A esto se suman las pretensiones de encontrar estilos creativos homogéneos en todo el territorio. Al respecto, la autora explica que no se pueden imponer modelos ajenos a otras realidades, ni pretender hallar expresiones del arte monolíticas en un territorio caracterizado por el mestizaje y la diversidad cultural. Porque, aún cuando los problemas culturales son comunes en las diversas regiones de Iberoamérica, dichas problemáticas se resuelven desde diversas perspectivas.

Al respecto, expresa:

Es frecuente que se siga viendo el arte hecho en estos países como manifestaciones derivadas de Europa y Estados Unidos, esperando además, que responda a unos estereotipos donde nociones como exotismo, fantástico, o primitivismo, no estén ausentes. La visión durante bastante tiempo se proyectó de la existencia de un movimiento unidireccional, liderado desde los centros mencionados, le daba al arte latinoamericano un papel marginal y periférico, al punto que es difícil encontrar en las historias generales del arte occidental, referencias a las manifestaciones artísticas que allí se producían. Una situación que abona

---

Donald Jay Grout del año 2008. En este libro, sólo la música de los Estados Unidos se abre paso entre los grandes compositores de la cultura “universal”.

más estas afirmaciones estaba dada por el hecho de aplicar ordenamientos cronológicos válidos para ciertas zonas de Occidente, como si fueran líneas rectoras universales y lo que sucedía en el espacio cultural latinoamericano, pocas veces encajaba. (Pini, 2008, p.502)

En primer lugar, consideramos que al ser estudiadas desde perspectivas que le son ajenas, tal como expresa Pini, la música de tradición escrita iberoamericana puede estar siendo valorada de manera errada. Desde estas perspectivas se aplica la valorización que los centros culturales del primer mundo imprimen al arte, bajo el anhelado carácter de universalidad que deben alcanzar las obras. Es decir, que dicha universalidad pareciera conseguirse solo cuando hay coincidencia con los cánones de la cultura occidental.

Así lo confirma el compositor Coriún Aharonián:

La 'universalidad' cultural fue inventada para imponer el dominio de la Europa occidental burguesa sobre el resto del mundo. Por supuesto que lo 'universal' es siempre aquello que produce e impone la metrópoli imperial para cohesionar y – de ser posible – unificar su dominio. Y hace tiempo, mucho tiempo, que el imperialismo sabe que la cultura no es inofensiva, aunque trate de hacerlo creer a sus súbditos. Sabe que, por el contrario, la cultura es muy importante: que a través de la cultura se deciden en última instancia las victorias y derrotas de la historia. (2005, p. 21)

Aquí volvemos al punto de inicio, el dominio del discurso de la modernidad y sus pretensiones de homogeneización cultural. Desde esta perspectiva se mantiene la dominación cultural sobre las periferias, que deben ser integradas a la cultura mayor por medio de la progresiva “aculturación”. Al evaluarlas desde esta perspectiva, netamente eurocentrista, las obras creadas por compositores iberoamericanos solo pueden adquirir valor artístico y repercusión histórica cuando conquistan el territorio europeo, cuando encajan con los patrones culturales de occidente.

Consideramos entonces que, para seguir apartándonos de esta visión, y a fin de lograr una mejor valorización del repertorio iberoamericano, es necesario

dar una revisión de la historia musical de la región desde una perspectiva que tome en cuenta las particularidades culturales de la misma. Para lograr este cambio de enfoque, dicha revisión debe tomar en cuenta, en primer lugar, los términos *aculturación* y *transculturación* desde el planteamiento de Fernando Ortíz (1963).

Explica este autor cubano que la *aculturación* es vista como el dominio de una cultura superior sobre una cultura inferior que ha sido conquistada (o dominada). En este caso solo se modificaría una cultura, la inferior, mientras que la cultura dominante quedaría intacta. Para Ortíz este término resulta inadecuado dado que en la realidad, como lo demuestra en su ensayo, las culturas que se encuentran se enriquecen mutuamente en mayor y menor medida. Desde su visión no existe un proceso de aculturación en su totalidad en la historia de la humanidad.

Al término *aculturación*, Fernando Ortíz propone el término *transculturación*, que no sería más que un intercambio y modificación entre las culturas que se encuentran, dando como resultado una nueva cultura. En sus palabras:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (2002, p. 260)

Detenernos en la comprensión de ambos términos y sus implicaciones culturales, nos permite comprender uno de los motivos de la errada valoración de

las manifestaciones del arte en Iberoamérica. En este sentido, consideramos que, desde el punto de vista eurocentrista, se asume que en América se vive un proceso de *aculturación* desde el siglo XVI. Desde este enfoque la cultura Europea es transplantada en América desde la conquista sin sufrir modificaciones, por lo cual sus productos culturales han de ser valorados desde los cánones europeos. Por ello, dichos cánones dictan las pautas estéticas a seguir desde la cultura “superior” a la cultura “dominada”.

Así podemos observar cómo la música de tradición escrita se valora como un constante “eco” de las vanguardias europeas, que serían imitadas siempre por unos creadores Iberoamericanos “*aculturados*”. A modo de ejemplo, dicho *eco histórico* se ve reflejado en la aparición tardía de la música nacionalista. Desde la perspectiva eurocentrista, el nacionalismo surge en las periferias de Europa a finales del siglo XIX y ve su repercusión en Iberoamérica ya entrados en el siglo XX. Nada más lejos de la realidad, ya que hemos podido observar en nuestro estudio que el nacionalismo musical se inicia igualmente en el siglo XIX, bajo la perspectiva de la cultura criolla.

Sobran los ejemplos musicales que develan las consecuencias de la *transculturación* en Iberoamérica. Dos ejemplos claros serían la presencia de las Habaneras en el repertorio de música de salón de Europa y en los salones de baile americanos del siglo XIX; o la presencia de múltiples instrumentos afrolatinos que hoy día integran la plantilla de las orquestas sinfónicas tradicionales: como el güiro o los bongos. La realidad de la *transculturación*, tal como la plantea Ortiz, es innegable y debe ser tomada en cuenta para replantear la historia de la música de tradición escrita en la región.

Por otro lado, consideramos que esta revisión histórica debe tomar en cuenta la perspectiva del *mestizaje cultural* como consecuencia del proceso de *transculturación*, pero desde la dialéctica entre los *tres discursos de la cultura americana* que propone Briceño Guerrero. Muchos equívocos y errores de valoración histórica pueden ser subsanados si tomamos en cuenta dicha

perspectiva filosófica, ya que aborda con bastante claridad la problemática cultural americana desde sus raíces.

Realizar una revisión histórica desde el planteamiento del *mestizaje cultural* también nos permitirá evitar el simplismo actual con el que se enfocan los productos culturales de Iberoamérica. Debido a dicho simplismo, que usualmente vemos englobado con el término “latino”, se buscan expresiones monolíticas, tal como hacía referencia Pini, en la música de tradición escrita de la región.

Al respecto, expresa Federico Schumacher Ratti:

Europa y el mundo desarrollado han mirado desde hace largo tiempo a esta larga faja de tierras y de hombre que va desde Rio Grande hasta la Tierra del Fuego, desde una óptica de conjunto que no deja lugar a las diferencias específicas que existen de una región o de un país a otro. Es una manera simplista de reconocer que no entiende y que en el fondo, no le interesa demasiado el acontecer histórico y cultural de este continente. (2003, p.1)

A esto agrega su crítica con respecto al estereotipo de lo “latino”:

Y es que la figura 'latino' no soporta la diversidad estética de la composición latinoamericana, porque es el mestizaje lo que nos distingue y los creadores latinoamericanos hemos comprendido que, aunque un tanto esquizofrénicos, nos encontramos entre dos mundos: el del 'realismo mágico' y el cartesiano. Y cada compositor latinoamericano resuelve a su manera, según su país, su historia, sus peregrinajes y sus anhelos, de que lado de la ecuación se encuentra.

Si lo desea.” (2003, p. 5)

Es este el simplismo estético que se acuña a la música de tradición escrita iberoamericana, desde la perspectiva eurocentrista. Como podemos observar, es la base de los estereotipos que se han impuesto a la región desde los centros culturales de occidente, con una marcada tendencia a realizar generalizaciones sobre las manifestaciones de la región, sin tomar en cuenta sus particularidades y diversidad (Pini, 2008).

Por ello consideramos que la revalorización histórica del repertorio de

música de tradición escrita en Iberoamérica debe ir a la par de estudios estéticos que permitan profundizar el estudio de las obras en torno al *mestizaje cultural*. Esto nos permitirá observar que los productos del mismo no se limitan al uso de referentes que remiten al continente americano, tal como hemos visto en los nacionalistas, sino que develan en interacciones más profundas.

La revalorización histórica que planteamos no empezaría desde cero, debido a que las investigaciones musicales en Iberoamérica ya se han enfocado en solventar las erradas valorizaciones del repertorio iberoamericano, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy día<sup>24</sup>. Esto ha llevado, poco a poco, a un reajuste de la historia musical de Iberoamérica, logrando dar un valor coherente a las creaciones dentro de su contexto. Pero pese a ello, existe aún una gran carencia de estudios globales que realicen conexiones entre los movimientos, así como de estudios analíticos y estéticos sobre la música de la región (Carredano, 2010).

Las mayores carencias en torno a los de estudios analíticos y estéticos las podemos observar en el repertorio del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Dicho repertorio aún no cuenta con la atención necesaria para su justa valoración.

Al respecto, podemos citar las palabras del compositor colombiano Andrés Posada:

Podría decir, sin temor a equivocarme, que cualquier persona interesada en documentarse o informarse sobre la creación musical en América Latina en el siglo XX encontraría muy poca información disponible, en especial de los años sesenta en adelante. (Últimamente, algunos países, entre ellos México, Venezuela y Argentina, podrían estar marcando un cambio positivo en un panorama aún bastante desolado). Esto se debe, entre otras razones, principalmente a dos aspectos. Primero, si la comparamos con la música comercial y de moda, la edición, promoción y difusión de la música de arte en nuestros países es muy pobre, y segundo,

---

<sup>24</sup> Carredano (2010) destaca en este punto el trabajo y los aportes a la musicología iberoamericana de autores como Ayestarán, Campo, Claro Valdés, Perdomo Escobar, Mendoza, Mayer-Serra, Stevenson, Carpentier, León y Béhage.

existen pocos análisis de las obras de nuestros compositores más destacados. (Posada-Saldarriaga, pp. 22-23, 2005)

A la falta de estudios de profundidad de dicho repertorio, se suma el abandono del mismo por parte de las instituciones culturales. Al no ser difundidas la gran mayoría de las obras quedan fuera del acceso al público y se tornan inexistentes. Salvo el caso de las obras de algunos compositores que cuentan con espacios de difusión a través de la red como: páginas web propias, de los centros de estudios a los que están adscritos o de las asociaciones de compositores. La falta de apoyo institucional ha hecho que la difusión del repertorio quede en manos de la iniciativa de los propios creadores.

El panorama se hace mucho más árido cuando intentamos abordar estudios sobre la música electroacústica de tradición escrita de mediados del siglo XX hasta la actualidad, ya que a la carencia de investigaciones previas se suma la dificultad de acceso a las obras. En este punto se destaca el aporte del compositor Ricardo Dal Farra (2004) quien ha recopilado y salvaguardado una gran cantidad del repertorio de música electroacústica de tradición escrita en Iberoamérica. Es así como encontramos el *Archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*<sup>25</sup> patrocinado por la *Fundación Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología*, con sede en Montreal, Canadá. Aquí se encuentran catalogadas quinientas cincuenta obras electroacústicas, así como entrevistas e información sobre los compositores latinoamericanos. Para este autor su trabajo se presenta como una introducción al repertorio de la región, al permitir el acceso online al audio de treinta obras, como muestra representativa de cincuenta años de creación electroacústica en la región.

Dal Farra también hace hincapié en la poca difusión que se ha dado a este repertorio en la región. En sus palabras:

---

25 Ver el *Archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos* en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556> [Consulta: 10 de abril de 2014]

Creo que América Latina es sinónimo de diversidad y riqueza cultural, pero también de falta de ayuda y organización en relación con acciones perdurables de documentación y preservación de su patrimonio. Espero que el trabajo realizado conlleve resultados positivos e interesantes para la comunidad, y aún sabiendo que mi contribución tal vez sea sólo una gota en el océano, deseo rescatar en tal sentido las palabras de Lao-Tse cuando dice que “un viaje de mil millas debe comenzar con un simple paso”. (2004, p.10)

A partir de los planteamientos de Dal Farra y de Posada, conseguimos otros problemas a resolver en nuestro estudio: la carencia de difusión y a la dificultad de acceso al repertorio, sumados a las limitadas investigaciones en torno al mismo. En este sentido, encontramos solamente estudios enfocados en el análisis técnico de obras y compositores puntuales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Por lo cual consideramos que en el campo de los estudios estéticos sobre este repertorio aún queda todo un terreno por explorar.

Ante este panorama, el cambio de enfoque iberoamericanista, que se destaca en los estudios musicológicos actuales, es fundamental para dar el justo valor a las creaciones musicales latinoamericanas. De igual modo, la revisión histórica de la música de la región se hace fundamental, así como los estudios a profundidad del repertorio desde una perspectiva estética que tome en cuenta las particularidades culturales propias de la región.

### **3.2. Acercamiento estético en torno al nacionalismo musical en Latinoamérica, desde la perspectiva del *mestizaje cultural* y el estudio de su entorno**

A partir del cambio de perspectiva propuesto en el apartado anterior y apoyados en a revisión histórica que hemos realizado en torno al nacionalismo musical en el primer capítulo, haremos un breve acercamiento estético a la música de tradición escrita desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX en Iberoamérica.

A través de este acercamiento podremos observar cómo se desarrolla la interacción de los tres discursos de la cultura americana, siendo producto del *mestizaje cultural* en la historia musical de la región. Para dar cuenta de ello y a modo de ejemplo, analizaremos la presencia de cada uno de los discursos en diversas obras, teniendo en cuenta su contexto histórico. Haremos énfasis en el estudio de creaciones de compositores venezolanos, para establecer de este modo antecedentes estéticos de las obras a estudiar en el siguiente capítulo.

En primer lugar, tenemos como ejemplo dos obras que podemos ubicar dentro de los parámetros del *nacionalismo musical criollo*: *Canción americana* (1797-1811) de Lino Gallardo y *La primavera* de Teresa Carreño. Como hemos visto en capítulos anteriores, esta tendencia estética se caracteriza por la inclusión de elementos que hacen referencia a la nación, pero desde el punto de vista de la cultura criolla. Así, encontramos géneros que conservan marcados rasgos estilísticos de la música europea de su tiempo, pero que progresivamente incluirán elementos mestizos de la música de tradición oral desarrollada en América. De este modo, observamos que a inicios del siglo XIX se intenta evitar la inclusión de elementos musicales de carácter mestizo, fomentando la ampliación de Europa en América a manos de los criollos, lo que veremos reflejado en la *canción patriótica*. Pero ya avanzados, hacia finales del siglo XIX, notamos la presencia de elementos musicales mestizos provenientes de la música de tradición oral en las danzas de la *música de salón*, como influencia del Romanticismo.

Nos acercamos, en primer lugar, a *Canción americana* del venezolano Lino Gallardo (1774-1837). Este compositor fue uno de los alumnos de Juan Manuel Olivares, y fundó una de las primeras academias de música y una sociedad filarmónica que ofrecía conciertos. Gallardo estuvo directamente relacionado con el movimiento independentista americano de inicios del siglo XIX, lo que se reflejó en esta obra (Barreto, 2008).

*Canción americana* pertenece al género de canción patriótica, desarrollado desde finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Fue escrita

en apoyo a la gesta independentista, por lo que su texto exalta no sólo los valores patrióticos sino que invitan a la lucha por la nación dando muerte a los oponentes. Así lo encontramos expresado en el estribillo:

*Viva tan solo el pueblo  
el pueblo soberano  
mueran los opresores  
mueran sus partidarios  
viva tan sólo el pueblo*<sup>26</sup>

En primer lugar, podemos observar que el texto de la canción, original de Juan Bautista Picornell y Cortes Campomanes, refleja de manera directa los ideales de soberanía que van ligados a la gestación de las naciones modernas, propios del *discurso europeo segundo*. Por otro lado, podemos ver que la música se caracteriza por seguir los patrones estéticos de Europa, sin agregar ningún aporte creativo propio. Esto devela el apego a los cánones europeos y la necesidad de recrear esta cultura en tierras americanas, como característica del *discurso mantuano*. Por otro lado, aunque con menor presencia, podemos hablar de la rebeldía en contra del dominio europeo que está presente en el texto, como característica del *discurso salvaje*.

En segundo lugar, tenemos *La primavera, opus 25* de Teresa Carreño (1853- 1917). Esta compositora venezolana solamente destacaba en la historia musical, hasta hace poco, por ser una de las pianistas más reconocidas a nivel internacional de su época, pero recientemente se trabaja en torno a sus grandes aportes como creadora (Sans, 2010).

Esta creadora nace en el seno de una familia criolla. Hija de Manuel Antonio Carreño, quien es conocido por ser el autor del *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1854). A través de dicho manual se divulgarían las “reglas de civilidad” que fueron la base de la cultura burguesa iberoamericana de finales del siglo XIX (Milanca, 1988). Por lo cual, sabemos que la compositora pertenecía a la burguesía caraqueña de la época.

---

26 Extraído de CD *Testimonios Sonoros de la Libertad* (2008)

*La primavera* es un vals criollo escrito para piano que se ubica dentro de la música de salón de su época. El estilo de la pieza encaja con los parámetros armónicos del Romanticismo europeo. El manejo de una técnica virtuosística para solista y el uso de un instrumento predilecto de la época, como era el piano, también le ubican dentro del estilo romántico. Siendo éstas características del reflejo del *discurso europeo segundo* en la obra. Por otro lado, podemos observar que este apego a los cánones y estéticas europeas, al mantenerse dentro de los patrones estilísticos que dicta el viejo continente, también devela la presencia del *discurso mantuano*. Mientras tanto, el *discurso salvaje* se vislumbra en los materiales que generan la obra. Así encontramos giros melódicos y rítmicos que hacen referencia a las nuevas transformaciones del vals, que empiezan a ser desarrolladas por la cultura criolla en Venezuela.

A partir de este acercamiento, podemos confirmar lo que hemos destacado en el primer capítulo en torno al surgimiento del nacionalismo musical en Latinoamérica. Este movimiento se origina en la región unido a las gestas independentistas y en consonancia con las revoluciones de Europa. El primer nacionalismo se impulsa por las élites descendientes de europeos en América, que lo desarrollan desde la perspectiva cultural eurocentrista que les caracteriza. Con el *nacionalismo musical criollo* se pretende “aculturar”, al más puro estilo europeo, a las culturas marginadas; por lo que sigue al día los parámetros estilísticos del viejo continente. No se separa de Europa porque se considera culturalmente como una extensión de la misma, parte de ella. Destacando así el predominio del *discurso europeo segundo* y el *discurso mantuano*.

Teniendo dos ejemplos que nos sirven para comprender las tendencias estéticas del *nacionalismo musical criollo*, seguiremos adelante revisando obras que podemos ubicar en los inicios del siglo XX que se caracteriza por el dominio estético del *nacionalismo musical mestizo*. Esta corriente, como explicamos en el primer capítulo, es el segundo desarrollo del nacionalismo en Iberoamérica. En este punto es donde encontramos la clara irrupción del *discurso salvaje*, que se

interpone ante las pretensiones de homogeneización planteadas desde el *nacionalismo musical criollo*.

Observamos así una mayor presencia del *discurso salvaje* con la inclusión clara de elementos musicales de la tradición oral, desarrollados por las culturas de las castas excluidas: los indígenas, los afroamericanos y los mestizos. Aunque, como podremos observar, no dejan de estar bastante presentes tanto el *discurso europeo segundo* y como el *discurso mantuano*.

Como hemos visto, el *nacionalismo musical mestizo* se presenta paralelamente en toda Iberoamérica, impulsado por un cambio de enfoque en políticas culturales de corte nacionalista de los Estados-nación y sustentado en los movimientos intelectuales que se vinculan a la gestación de las identidades nacionales en la época. Dicho cambio es una de las consecuencias del impacto que tuvo en el continente americano tanto la Revolución mexicana y el *indigenismo*, como los movimientos intelectuales como el *afrocubanismo*.

Sabemos que la base estética fundamental del *nacionalismo musical mestizo* radica en los materiales usados por los compositores como base para sus creaciones, por medio de los cuales buscan hacer referencia directa a su país de origen. También sabemos que estos elementos son extraídos de la música de tradición oral y/o folclórica, para ser llevados a los formatos y estructuras formales propias de la música de tradición escrita. Los recursos usados como referentes pueden ser presentados como citas directas o como materiales generadores de las obras. Se realizan de este modo alusiones a puntos geográficos específicos y a determinadas culturas, a través del uso de melodías, instrumentos, armonía, timbres, ritmos, etc.

Es importante tener en cuenta que en la música de tradición oral iberoamericana ya se viene manifestando el *mestizaje cultural* desde el siglo XVI. Como producto de ello encontramos una gran variedad de géneros musicales, instrumentos y danzas, que incluyen sin distinción elementos musicales

provenientes de la cultura occidental y de las culturas no occidentales (aborigen americana y africana)<sup>27</sup>. Son estos elementos mestizos los que empiezan a formar parte de una manera visible de la música de tradición escrita con el *nacionalismo musical mestizo*, desde los inicios del siglo XX hasta hoy día.

Una de las corrientes del *nacionalismo musical mestizo*, como hemos dicho anteriormente, es el *indigenismo*. Este tiene una gran repercusión en los países con mayor predominio de las culturas precolombinas: México, Perú, Ecuador y Bolivia<sup>28</sup>. El *indigenismo* surge con fuerza en México con el *Renacimiento Azteca*, que estará liderado por el compositor Carlos Chávez (1899-1978).

En palabras de Gerard Behague, esta corriente:

En un esfuerzo por retornar a las prácticas musicales indias de la preconquista, el factor crucial no fue tanto la autenticidad en revivir esas prácticas, como lo fue una evocación subjetiva del pasado remoto o el carácter y entorno físico de la antigua cultura indígena (y asimismo contemporánea). (1983, p. 189)

Dicho movimiento sabemos que es patrocinado por el Estado que, debido a las repercusiones de la Revolución mexicana en el país, adopta el mestizaje como la característica fundamental de las identidades nacionales, haciendo énfasis en la inclusión de las expresiones de las culturas precolombinas en las artes (Chase, 1980). Este renovado nacionalismo mexicano ve su reafirmación paralelamente en el trabajo de los pintores muralistas: Rivera, Orozco y Siqueiros; bajo la perspectiva de José Vasconcelos, que está a la cabeza de las políticas culturales y educativas de la nación (Pini, 2008).

Una de las obras más representativas del *Renacimiento Azteca* es la *Sinfonía India* (1935-36), de Carlos Chávez. En esta pieza el compositor integra

---

27 Como ejemplo de este mestizaje tendremos la modificación de instrumentos musicales de origen europeo, que han dado como resultado el tres cubano, el cuatro venezolano y el charango boliviano. Ver: Gómez, Zolia. y Rodríguez, Victoria Eli. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1995.

28 En estos países hubo una gran resistencia de los grupos indígenas, que se negaron a incorporarse como parte de las naciones, intentando conservar su propia cultura hasta hoy día.

instrumentos de percusión precolombinos a la orquesta sinfónica europea tradicional: el timbal indio (timbal yanqui), cascabel de arcilla, calabaza, *teponaztlis* y *tlapanhuehuelt*. De este modo, se apoya en la percusión y en las melodías indígenas para recrear coloraciones tímbricas típicas de una música precolombina imaginaria. El uso de estos elementos refleja la nostalgia por un pasado perdido, característico del *discurso salvaje*. Junto a las melodías indígenas hará uso de escalas pentatónicas que, según Behague (1983), no pertenecen a la música precolombina, pero que remiten a la visión eurocentrista de primitivismo musical. Es aquí donde se manifiesta el *discurso europeo segundo*, que se caracteriza por tener una visión progresista y lineal de la historia musical, siempre vista desde la perspectiva de Europa. En esta obra Chávez mantiene el protagonismo y el predominio instrumental de la orquesta sinfónica, mezclando todos los elementos anteriores con la libertad armónica propia de las vanguardias europeas de principios del siglo XX. Lo que devela el apego a los cánones europeos, propio del *discurso mantuano*. Así, observamos en esta pieza la presencia del *discurso salvaje* dentro de los parámetros del *discurso mantuano* y del *discurso europeo segundo*.

Nos acercamos ahora a otra obra que podemos ubicar dentro del *afrocubanismo*, asumido como una de las corrientes del *nacionalismo musical mestizo*. Esta corriente se empezaría a gestar en la década de 1920 con la aparición del concepto de *negritud*. El eco de la misma se desarrollará en Cuba a través del *afrocubanismo* y estará representado por el trabajo del poeta Nicolás Guillem, del escritor Alejo Carpentier y del antropólogo Fernando Ortíz. A ellos podemos sumar el trabajo de compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

El afrocubanismo desarrollado en Cuba, va a tener una gran repercusión en todo el continente, especialmente en los países donde hubo una fuerte presencia de la cultura africana. Como muestra de ello, podemos ubicar dentro de esta corriente la obra *Sensemaya* (1938) del compositor mexicano Silvestre

Revueltas<sup>29</sup>. Esta pieza está inspirada en los versos del poeta afrocubano Nicolás Guillen, que sirven como apoyo a la estructura y temática de la obra. Según Gerard Béhague, los versos que inspiran esta obra “(...) imitan onomatopéyicamente los sonidos y ritmos de la música afrocubana de culto (muy verosíilmente [sic] del rito *Abakuá*), puesto que las palabras asociadas al Congo *mayombé, bombé, mayombé* aparecen en el poema como una especie de estribillo” (Behague, 1983, 212).

En esta obra el compositor hace un uso magistral de ritmos típicos de la música de tradición afrocubana, que apoyan su gran manejo rítmico y presentan la percusión como protagonista dentro de la orquesta sinfónica. El dominio de las coloraciones oscuras en la orquestación y de las sonoridades graves, nos remiten al registro vocal grave, típico de los africanos. Esta oscuridad de coloraciones tímbricas de la orquesta y el desplazamiento de los instrumentos tradicionales de la orquesta sinfónica a un segundo plano, devela el carácter de rebeldía ante los patrones musicales europeos, propio del *discurso salvaje*. Por su parte, el lenguaje utilizado y los procesos de estructura se asocian a los lenguajes musicales europeos, lo que demuestra la presencia del *discurso mantuano* con su apego a los parámetros del arte del viejo continente. Mientras que en un intento de modernización e integración de recursos de lo afrocubano dentro de parámetros modernos, se refleja la presencia del *discurso europeo segundo*. Encontrando así, la interacción de los tres discursos de la cultura americana en esta creación.

Es importante destacar que el impacto del *afrocubanismo* traspasa los límites de Iberoamérica y tiene una gran repercusión en la música de tradición escrita en la modernidad. Dicho aporte se puede medir simplemente al observar la gran cantidad de instrumentos de percusión provenientes de América que forman parte de la plantilla base de las orquestas sinfónicas en la actualidad.

---

29 Si bien se ubica a Silvestre Revueltas como parte del *Renacimiento Azteca*, su trabajo como compositor se sale de las perspectivas de la identidad nacional estandarizada por el Estado mexicano, al integrar elementos multiculturales en sus obras, provenientes de diversas regiones de América.

Por su parte, el *nacionalismo musical mestizo* en países como Uruguay, Chile o Argentina, donde las migraciones de Europa son constantes, la música mantiene un gran predominio de manifestaciones folclóricas de marcada influencia europea. Es precisamente en Argentina donde encontramos a uno de los compositores Latinoamericanos más reconocidos a nivel internacional: Alberto Ginastera (1916-1983). Este compositor es considerado el creador más importante del nacionalismo argentino y uno de los compositores con mayor influencia en las generaciones posteriores de compositores en Latinoamérica.

Parte de la influencia de Ginastera se debe a que creó y dirigió durante varios años el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales Avanzados del *Instituto Torcuato de Tella* en Buenos Aires. Lugar donde muchas de las jóvenes promesas de la composición de toda Latinoamérica fueron becadas y fueron sus discípulos. Los compositores más importantes de las vanguardias del siglo XX como: Messiaen, Luigi Nono, Xenakis, Copland, entre otros; formaron parte de la plantilla de profesores de los cursos especiales de composición. Esto tuvo una gran repercusión en la estética de los compositores de la segunda mitad del siglo XX (Behague, 1983).

El nacionalismo desarrollado por Ginastera, también va a tener una gran repercusión en las futuras generaciones de compositores. En especial lo que se conoce como su segundo período creativo: el *nacionalismo subjetivo*<sup>30</sup>. Este término se plantea en oposición al *nacionalismo objetivo*, considerado como el uso textual de materiales folclóricos sin modificación sustancial. Mientras que el *nacionalismo subjetivo* se caracterizará por el uso de elementos folclóricos reelaborados, que remiten a la música tradicional de su país sin hacer un uso explícito de los mismos. Así se mantendrán las referencias a lugares y a culturas específicas, pero de una manera menos directa.

Dentro de la etapa del *nacionalismo subjetivo* de Ginastera, estudiaremos

---

30 Gerard Béhage aclara que toma el término *nacionalismo subjetivo*, que fue usado por Gilbert Chase.

la *Sonata para piano N° 1* (1952). En esta obra el compositor hace uso de motivos temáticos, rítmicos y melódicos, inspirados en la música de la Pampa Argentina. “(...) de este modo, la percepción de elementos nacionales deviene evidentemente subjetiva (...)” (Behague, 1983, pp. 313-314). Aquí apreciamos la presencia del *discurso salvaje* en el predominio de elementos rítmicos que no son desarrollados al modo tradicional europeo, sino que se repiten sin variación. De este modo se refleja la rebeldía frente a los cánones de occidente. Por su parte, el manejo del lenguaje atonal le vincula a los patrones propios de Europa, característico del *discurso mantuano*. Mientras que el *discurso europeo segundo* se devela en el estudio racional que realiza el compositor, para lograr la reelaboración de los parámetros musicales extraídos de la música de tradición oral. Se encuentran así la interacción de los *tres discursos de la cultura americana* en esta obra.

En el caso de Venezuela, el *nacionalismo musical mestizo* surge a la par de la etapa conocida como el *boom* petrolero y se desarrolla gracias a las políticas de modernización y nacionalismo promovido desde el Estado, que tiene como fin la cohesión del país. Esta tendencia musical se ve impulsada a partir de la década de 1930 con la figura de Vicente Emilio Sojo, quien funda el Orfeón Lamas y la Orquesta Sinfónica Venezuela. Estas nuevas agrupaciones sirven de plataforma para la creación y difusión de obras de gran formato. Por otro lado, Sojo lleva a cabo la recopilación y armonización de canciones de la música de tradición oral venezolana; siendo este trabajo de vital importancia para el uso posterior de este repertorio como materia prima de las obras nacionalistas. A esto se suma su papel como profesor de composición y promotor de la segunda generación de nacionalistas<sup>31</sup>. Al trabajo de Sojo se suman las propuestas para la gestación de una estética nacionalista del compositor Juan Bautista Plaza, quien también formará a la segunda generación de compositores asociados a esta estética (Rodríguez-Legendre, 1988).

La obra más representativa e importante de este movimiento en Venezuela es *La Cantata Criolla* (1954), de Antonio Estévez (1916-1988). Este

---

31 También conocidos como la Escuela de Santa Capilla (Rodríguez-Legendre, 1998)

compositor venezolano es uno de los alumnos de Vicente Emilio Sojo y forma parte de la segunda generación de nacionalistas. Posteriormente a sus estudios en el país, continúa formándose en Estados Unidos y Europa, con el apoyo del gobierno venezolano.

Esta pieza se basa en los textos del poema *Florentino y el diablo* de Alberto Arvello Torrealba, escrito en 1940. Dicho poema se basa en una de las leyendas más populares de los llanos de Venezuela y Colombia. Parte de la estructura del poema refleja el típico contrapunteo<sup>32</sup>, donde los comienzos de versos se enlazan con el final de la frase del oponente; así se genera el duelo entre los dos personajes, hasta que pierda aquel que se quede sin respuestas.

El Diablo:

*Catire quita pesares,  
contésteme esta pregunta:  
¿Cuál es el gallo que siempre  
lleva ventaja en la lucha  
y aunque le den en el pico  
tiene picada segura?*

Florentino:

*Tiene picada segura  
el gallo que se rebate  
y no se atraviesa nunca,  
bueno si tira de pie,  
mejor si agarra en la pluma.*

El Diablo:

*Mejor si agarra en la pluma.  
Si sabe tanto de todo  
diga ¿cuál es la república  
donde el tesoro es botín  
sin dificultad ninguna?*

Florentino:

*Sin dificultad ninguna  
la colmena en el papayo,  
que es el palo de blanda pulpa:  
el que no carga machete  
saca la miel de las uñas<sup>33</sup>.*

---

32 Contrapunteo es una de las expresiones folclóricas de la zona de los llanos, tanto de Venezuela como de Colombia, que consiste en un canto improvisado donde hay un intercambio a modo de duelo de palabras.

33 Ver en *Llanera*: <<http://llanera.com/llanos/?l=2041>> [Consulta: 16 de noviembre de 2014]

En la *Cantata criolla* el mito se hace presente en la historia que le sirve de sustento, como el reflejo propio del *discurso mantuano*. Mientras que el *discurso salvaje* se manifiesta en la novedad del uso de giros melódicos y ritmos propios del Joropo. A esto se suma el uso de una orquestación que imita la instrumentación de dicha danza. Por su parte, el *discurso europeo segundo* se manifiesta en la novedad de las armonías y una orquestación innovadora (López-Chirico, 1987).

El *nacionalismo musical mestizo* continuará su desarrollo hasta hoy día en Iberoamérica, tanto con el carácter del *nacionalismo objetivo* o del *nacionalismo subjetivo*. Sin embargo, Gerard Behague documenta que paralelamente, desde los inicios del siglo XX, se desarrollan diversas contracorrientes que rechazan abiertamente el nacionalismo.

(...) varios compositores en los diversos países empezaron a proclamar su franca *oposición* al nacionalismo, al adherir a las más avanzadas técnicas y estética de su tiempo. Esta actitud a menudo fue el resultado de la convicción de que el nacionalismo estaba produciendo obras de dudosa calidad y que rebajaba la música latinoamericana al recurrir a un fácil regionalismo exótico. (Behague, 1983, p.323)

Dentro de las tendencias anti-nacionalistas de principios del siglo XX, se ubican los aportes de Julián Carrillo (1875-1965). Este compositor mexicano desarrolla una teoría de los microtonos desde finales del siglo XIX, denominada *Sonido 13*. Esta técnica no es más que “(...) la división de la octava en unidades más pequeñas que los semitonos – microtonos, de varios tamaños hasta el dieciseisavo de un tono entero” (Behague, 1983, p. 326). Para ello también crea un método especial de notación y nuevos instrumentos<sup>34</sup>. Los avances de Julián Carrillo en torno a la microtonalidad le llevan a realizar estudios y exponer sus trabajos en Europa a finales del siglo XIX. Este compositor es reconocido por algunos autores como el precursor de las técnicas microtonales que se

---

34 Ver <<http://www.sonido13.com/>> [Consulta: 14 de noviembre de 2014] página dedicada al trabajo de Julián Carrillo.

desarrollarán a posteriori en Europa: “(...) su interés por el microtonalismo le llevó a investigar en el terreno de los intervalos inferiores al semitono y a concebir gran cantidad de nuevos instrumentos con dicho sistema cuya gloria merece antes que el checo Aloys Haba” (Marco, 2003, p.84).

*Preludio a Colón* (1922) es una obra microtonal para soprano, flauta, guitarra, violín y octavina. En esta obra de Carrillo aplica el uso de los cuartos de tono en instrumentos tradicionales, mientras que para hacer uso de los octavos de tono crea un nuevo instrumento de cuerdas: la octavina. El empleo de instrumentos propios de la tradición europea lo asociamos al apego a los patrones europeos, como es característico del *discurso mantuano*. Mientras que el empleo de una técnica microtonal, que se desarrollada a partir de estudios acústicos, así como la creación de nuevos instrumentos para su aplicación, es el claro reflejo del tecnicismo experimental propio del *discurso europeo segundo*. Por su parte, el *discurso salvaje* se refleja en la ruptura radical con la tradición tonal que se propone con dicha técnica. Siendo reflejo de la rebeldía ante los cánones europeos. El microtonalismo, a su vez, nos acerca a los lenguajes musicales de las culturas indígenas. De hecho, a través del mismo título: *Preludio a Colón*, podemos considerar que el compositor hace referencias al uso del microtonalismo en alusión a la música precolombina y de las culturas indígenas que hacen uso de los microtonos<sup>35</sup>.

Otro ejemplo lo encontramos en un compositor que destacó especialmente por su postura antinacionalista, en la época donde era la estética predominante: Juan Carlos Paz (1901-1971). Este creador es considerado pionero en el uso del dodecafonismo en Latinoamérica. Fundador del Grupo Renovación en 1937, en Buenos Aires, con el cual busca introducir las técnicas musicales europeas de avanzada en su país (Romano, 1965). Tanto con sus escritos como con sus obras, Paz se enfrenta abiertamente al movimiento nacionalista liderizado por su compatriota Alberto Ginastera.

---

35 Aún nos queda la duda sobre si las inquietudes y la teoría de los microtonos de Julián Carrillo vendrían motivadas por pertenecer a su cultura, ya que era descendiente indígena.

Así lo expone Behague, al hacer referencia a las contracorrientes anti-nacionalistas:

Quizás el censor más severo fue el compositor argentino Juan Carlos Paz, quien consideraba que los compositores nacionalistas trabajaban con un material “muerto” y de esta manera habían causado la estagnación de la música latinoamericana. Por otra parte, atribuía de “inservible” la producción de tales compositores a su considerable retraso en familiarizarse con las técnicas renovadoras ya desarrolladas en todas partes en el siglo XX. (1983, pp. 351-352)

Como ejemplo de la postura estética de Paz, podemos revisar su obra *Rítmica Constante* (1952-54). Pieza escrita para orquesta sinfónica y fue creada dentro del lenguaje atonal y serial, técnica típica de las vanguardias de inicios del siglo XX con las que el compositor propone actualizar su entorno musical. Esta intención de estar al día con los lenguajes europeos, que son desarrollados en esta obra, devela el apego a los cánones y la intencionalidad de la reproducción de Europa en América, característica del *discurso mantuano*. Por otro lado, la intención de la búsqueda de un lenguaje individual, que esté acorde con los ideales de la modernidad, así como el dominio del trabajo intelectual sobre lo emocional en el manejo de los materiales, se puede asociar con el *discurso europeo segundo*. Sin embargo, su postura estética, que busca de manera consciente evitar el uso de referentes nacionales, a fin de contradecir la estética predominante, devela el carácter de rebeldía contra las directrices culturales de los Estados-nación, propio del *discurso salvaje*.

Las contracorrientes y su rechazo al nacionalismo musical, repercuten en toda Iberoamérica y tienen especial importancia a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es en este punto donde este movimiento se convierte en el eje de una disyuntiva estética que predominará en la región hasta hoy en día. Independientemente de la gran variedad de estilos que devienen del *mestizaje cultural*, el crear dentro de los parámetros del nacionalismo o evitar de manera consciente hacer referencias a elementos del entorno nacional, es el punto focal estético para los compositores de la región. De ahí parte de su importancia.

La idea del “facilismo” asociado al nacionalismo como legado de los escritos de Juan Carlos Paz, aún se mantiene en la visión de algunos compositores en la primera década del siglo XXI. En el caso de Venezuela, como podemos ver en el siguiente capítulo, esta visión se encuentra muy arraigada en compositores que se identifican con las vanguardias.

Esta disyuntiva estética coincide con la aparición en la escena musical de la llamada música concreta, conectada a los aportes de Pierre Schaeffer y Henry en París; y de la música electrónica, asociada a las contribuciones de Eimert y Stockhausen en Colonia; como punto de no retorno en la música occidental (Schaeffer, 1988). Siendo uno de los grandes aportes de la Revolución tecnológica en la música, que y marca además un punto de quiebre en la historia de la música occidental. Dicho punto de quiebre no solo representa una gran apertura de las posibilidades técnicas a nivel musical, sino que también tiene una gran repercusión en las corrientes estéticas de la música de tradición escrita.

Sabemos que uno de los grandes aportes de la música concreta es la posibilidad de ampliación del material sonoro, que le permite al creador el uso de elementos extramusicales para transformarlos en música (Schaeffer, 1988). De este modo, a través de la grabación y la manipulación de las mismas, los compositores acceden al uso de una inmensidad de referentes sonoros que les permiten expresar sus relaciones con el entorno desde otras visiones. Siendo otra vía para que los compositores hagan referencias a sonoridades de su entorno sin necesidad de vincularse al nacionalismo musical.

Por su parte, este punto de quiebre muestra otro camino, el seguido por algunos compositores que deciden explorar las tendencias generadas a partir de la música electroacústica, bajo la estética desarrollada en Colonia. En este caso los creadores se ven ante nuevas posibilidades sonoras que les permiten liberarse de cualquier referente cultural nacional. Ampliando, de este modo, la posibilidad de expresarse en un entorno más abstracto.

Es así como a partir de la segunda mitad del siglo XX, se van destacando en Iberoamérica compositores que desarrollarán nuevos lenguajes en base a la tecnología. Estos desarrollos se plantearán dentro de la música electroacústica, donde se englobará y fusionará las técnicas de la música concreta y la música electrónica. Los avances y la ampliación sonora de estas, también tendrán grandes repercusiones en el desarrollo de la música creada para instrumentos acústicos tradicionales.

De este período tomamos como ejemplo las obra *Trilogy* (1972-1988), del compositor argentino Alcides Lanza; y *Tupac Amará* (1977), del compositor venezolano Alfredo Del Mónaco. Ambos trabajan en el entorno de las primeras creaciones de música electrónica y son considerados precursores de este género en Latinoamérica. Alcides Lanza (1929) es uno de los discípulos de Ginastera en el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales Avanzados del Instituto Torcuato de Tella. Trabaja en el Columbia-Princeton Electronic Music Center, para desarrollar posteriormente gran parte de su labor en Canadá, donde se establece desde 1971 (Lanza, 2014). Por su parte, Alfredo Del Mónaco (1938) comienza su experimentación en música electrónica en el Estudio de Fonología del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes INCIBA en Venezuela. Trabaja, al igual que Lanza, en el Columbia-Princeton Electronic Music Center, de la Universidad de Columbia en Nueva York, donde desarrolla los primeros trabajos de música por ordenador. Posteriormente, se radica en Venezuela (Castillo-Olivari, 1993).

En estas obras ya no encontraremos referencias directas a la nación (al menos de manera consciente); sino que los compositores buscan ubicarse dentro de un contexto sin referentes territoriales, manteniendo una postura estética de rechazo al nacionalismo musical. Sus obras se enmarcan en el entorno de las políticas Iberoamericanas asociadas al progreso, que plantean los lineamientos del neoliberalismo a finales del siglo XX. En este período observamos un marcado impulso por parte de los Estados en la financiación de instalaciones para la creación de música electrónica. También se destaca el apoyo económico por parte

de los gobiernos e instituciones internacionales a jóvenes artistas a través de becas, con el fin de permitirles realizar estudios en los grandes centros de la cultura occidental (Pini, 2008).

La obra *Trilogy* de Alcides Lanza, está integrada por un ciclo de canciones para voz y banda magnética, tituladas *Ekphonesis V* (1979), *Penetrations VII* (1972) y *Ekphonesis VI* (1988). En esta obra el compositor hace uso de la tecnología como base de concepción y medio de construcción de su obra. Así, usa los recursos del medio electrónico para transformar los sonidos vocales, que se entremezclan con la voz al momento de la interpretación. El texto se basa en palabras en diversos idiomas e inventadas, sin necesidad de significados semánticos. Busca de este modo la reelaboración del lenguaje, para así “narrar” tres historias autobiográficas que remiten a tres momentos en la vida del compositor (Lanza, 2014). El tipo de interpretación vocal de esta obra se aleja totalmente de los parámetros canónicos del canto lírico.

A partir de estos elementos podemos observar que *Trilogy* posee varias características que son reflejo del *mestizaje cultural*. El uso de los recursos tecnológicos para la transformación de la voz, nos remiten a la visión del progreso como dominio de la naturaleza característico del *discurso europeo segundo*. Por otro lado, el mismo compositor expresa que su trabajo de deconstrucción del lenguaje y la exploración fonética, viene influenciado por el movimiento futurista italiano; estableciendo así una necesaria conexión con el arte europeo, propio del *discurso mantuano*. Mientras que el *discurso salvaje* se devela nuevamente en el uso de breves frases que irrumpen el sinsentido, en ocasiones, cargadas de nostalgia, como “la vieja abuela estaba sola”, y, en otros momentos, de crítica político-social: “los niños al mundo vienen rodando” o “nobody listen”. La nostalgia también se refleja en la intención de narrar una autobiografía, que incluye canciones de su juventud y el uso de voces infantiles. También el *discurso salvaje* se refleja tanto en la rebeldía hacia los cánones europeos, al dejar de lado el uso del canto lírico, como en el desarraigo expresado en el uso de diversos idiomas superpuestos.

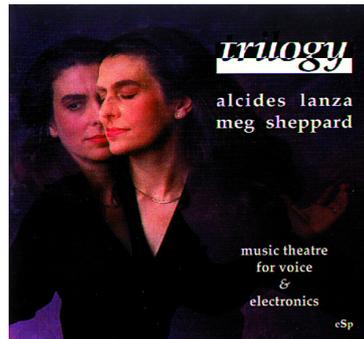


Fig. 1: Portada del disco *Trilogy* de Alcides Lanza/Meg Sheppard  
Edition Sheilan Publications, 1992

Por otro lado, tenemos la obra *Tupac Amarú* (1977), de Alfredo del Mónaco, escrita para orquesta sinfónica. Esta pieza es la síntesis de sus creaciones anteriores, tanto electrónicas como acústicas, y se emparenta con su obra *Solentiname* de (1972). En *Tupac Amarú*, el compositor hace uso de las sonoridades y procedimientos de composición provenientes de la música electrónica; tomando el timbre como elemento principal de construcción (Rojas, 2006). En una primera escucha el oyente podría pensar que es una obra electrónica, pero no hay uso de la tecnología en su elaboración. Esta sonoridad se logra debido a que el compositor busca imitar los sonidos generados por síntesis y sus transformaciones con instrumentos acústicos. Así escuchamos procesos como: leves cambios de envolventes, las variaciones de filtros y las modulaciones por amplitud; pero simulados con instrumentos acústicos. Por otro lado, la estructura de la obra se desarrolla por los cambios de densidad en el sonido, que van desde el uso del unísono a la acumulación sonora con la orquesta al completo, imitando así el estilo de los procesos estructurales propios de la música electrónica. A nivel conceptual, aunque la obra está dedicada al coraje del último de los incas: Tupac Amarú, el compositor expresa que no busca hacer referencias sonoras a la música de las culturas indígenas. Pero de manera paradójica esta pieza, en ocasiones, nos remite a sonoridades de los instrumentos de viento de dichas culturas y a los paisajes sonoros de la selva amazónica.

En *Tupac Amarú* podemos asociar el uso de los procesos y la simulación

de sonoridades propias de la música electrónica en la orquesta con la intención de modernización, desarrollo técnico instrumental y la experimentación musical característica del *discurso europeo segundo*. Por otro lado, la selección de la orquesta sinfónica, denota el apego a los parámetros de Europa que es propia del *discurso mantuano*. Por su parte, el *discurso salvaje* irrumpe de modo inconsciente y se expresa en las referencias sonoras que remiten al entorno y a los instrumentos de algunas de las culturas indígenas del América. El *discurso salvaje* también se refleja en la intención de denuncia social en la obra, al ser dedicada al valor de uno de los iconos de la resistencia indígena en Latinoamérica. Vemos, de este modo, cómo el *mestizaje cultural* también se expresa en esta obra.

Hasta este punto hemos observado la presencia e interacción de los *tres discursos de la cultura americana* en las obras que nos han servido de ejemplo. De igual modo, hemos encontrado la presencia y el dominio de unos discursos sobre otros, percibidos en las elecciones estéticas de los compositores, dependerá de cada época donde se desarrolle su trabajo. Esto también nos permite develar la movilidad constante a través del tiempo de la identidad multicultural como subjetivación convertida en música, siendo asumida como producto del *mestizaje cultural*.

Por otro lado, hemos confirmado nuevamente el error histórico asociado al origen del nacionalismo en Iberoamérica que, desde nuestra perspectiva, coincide con el surgimiento de los nacionalismos musicales de Europa y los países periféricos. También hemos podido reforzar las diferencias entre el *nacionalismo musical criollo* y el *nacionalismo musical mestizo*, enfocados en el desarrollo de los *tres discursos de la cultura americana*; y, de igual modo, determinar algunas de las repercusiones de estas corrientes en los posteriores desarrollos de la música de tradición escrita en la región. Por otro lado, hemos podido comprender el gran impacto del nacionalismo musical y la importancia de su papel como eje estético.

### **3.3. La música electroacústica como punto de quiebre en el caso de Venezuela**

En este apartado nos detendremos en las consecuencias históricas, el punto de quiebre que representó la aparición de la música concreta y la música electrónica en el entorno de la música de tradición escrita en Venezuela. En este sentido, daremos un recorrido por la historia musical del país desde el siglo XX hasta la primera década del siglo XXI. Para ello, tomaremos como punto de partida los trabajos que aportan importantes detalles históricos y que nos permitirán realizar una reconstrucción del contexto, a saber: Fidel Rodríguez Legendre (1998, 2009), Rodrigo Segnini (1994), Miguel Noya (2007) y Marianela Arocha (2009).

#### **3.3.1. Nacionalismo musical mestizo y el *boom* petrolero**

Antes de la aparición de la música electroacústica se vislumbra en el país el dominio del *nacionalismo musical mestizo*. Esto se debe en parte a la importancia que tuvo dicho movimiento dentro de la realidad política y los cambios sociales de Venezuela en la primera mitad del siglo XX.

(...) la gestión del movimiento musical nacionalista se podría ubicar en las coordenadas sociohistóricas de dos procesos de mayor significado nacional: el apuntalamiento de la clase media como sector social en cuyas filas se encuentran gran parte de los músicos integrantes del movimiento musical de la época (no nos referimos al origen social sino a la ubicación que para el momento -1920 a 1940- tendrán ellos en la sociedad); y el proceso de integración nacional cuyos efectos empiezan a registrarse para este período teniendo expresiones en algunos espacios estéticos como la música. (Rodríguez-Legendre, 1998, p.73)

El *nacionalismo musical mestizo* surge en Venezuela a la par de las políticas estatales que buscaban la integración del país, después de las sucesivas guerras entre caudillos que dominaron el final del siglo XIX. La unidad de los diversos sectores del país en base a la gestación de una identidad nacional que la

sustentará, sería la prioridad de los gobiernos en la primera mitad del siglo XX. Este período marca el inicio del ascenso económico, gracias al crecimiento de la industria petrolera y la entrada del país en el mercado internacional.

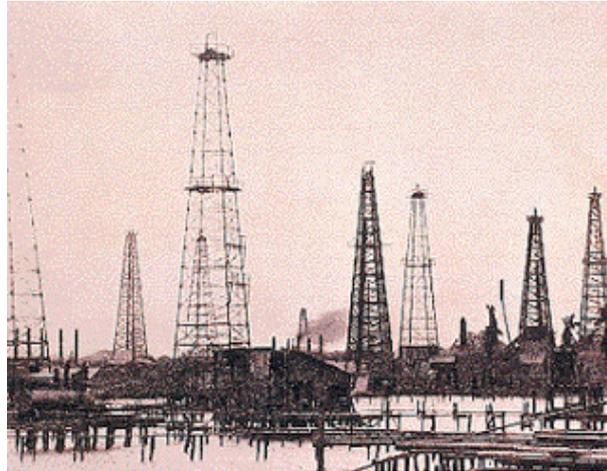


Fig.2: Pozos petroleros del Lago de Maracaibo (Venezuela) en la década de 1920  
(Fuente: [www.scielo.org.ve](http://www.scielo.org.ve))

Lo que significará el paso de la Venezuela rural al país que se convertiría en un fuerte candidato para estar “en vías de” desarrollo económico, dentro de los parámetros de la Modernidad. Esto trajo como consecuencia el surgimiento de la clase media y el fortalecimiento de la burguesía nacional.

Como hemos visto en el capítulo anterior, este período coincide con el surgimiento asociado al *nacionalismo musical mestizo* en Latinoamérica, y Venezuela no estará fuera de este movimiento. La aparición del *nacionalismo musical mestizo* en este país se origina a partir del intento de golpe de estado de la Generación del 28 contra la dictadura de Juan Vicente Gómez. Para autores como Fidel Rodríguez-Legendre es a partir de ahí que este movimiento estudiantil “(...) pone en evidencia cierto espíritu nacionalista y en buena medida, popular, antiimperialista, democrático e innovador.” (1998, p. 73).

Es en esta época donde surge la figura del compositor Vicente Emilio Sojo, quien se transforma en el impulsor principal del *nacionalismo musical*

*mestizo* en Venezuela. Desde la perspectiva de Rodríguez-Legendre, este compositor se presenta como la base fundacional de dicho movimiento y su sustento durante casi todo el siglo XX, gracias a su papel como “caudillo cultural”. Al respecto expresa que Sojo:

(...) comienza desempeñando un papel en el engranaje dentro de una pluralidad de individuos dispuestos a encauzar el nuevo movimiento musical, y luego, progresivamente va tomando el control de los mecanismos musicales de entonces – y creando otros- el cual permitiría ejercer por años el liderazgo del quehacer musical venezolano, y a la vez, cumplir un rol de “caudillo cultural”. (Rodríguez-Legendre, 1998, p.74)

De este modo, encontramos que en 1930 Sojo funda la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas. Esta orquesta tiene un apoyo limitado del gobierno, hasta el período que asume el poder Rómulo Betancourt (período 1945-1948). En este período el sustento del Estado se incrementa, lo que permite la profesionalización de la orquesta. La financiación por parte del gobierno a estas agrupaciones se mantiene durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (período 1953-1958). Esto marca el inicio de la creación de nuevas plataformas musicales que serán determinantes en la importancia de Vicente Emilio Sojo, como promotor del *nacionalismo musical mestizo* en Venezuela.



Fig.3: Vicente Emilio Sojo dirigiendo el Orfeón Lamas  
(Fuente: [www.venezuelasinfonica.com](http://www.venezuelasinfonica.com))

Como hemos dicho anteriormente, la influencia de Sojo no sólo se hace evidente en el manejo de las plataformas de difusión, sino que se extiende hasta el campo de la creación musical. Al recopilar y armonizar un gran número de canciones populares de la música de tradición oral, pone a disposición un material de primera mano para la creación musical dentro de la estética nacionalista.

Este repertorio comienza a formar parte de los programas educativos oficiales generales, con el claro apoyo del Estado. Su trabajo como docente musical da vida a la Escuela de Santa Capilla y, con el apoyo teórico de Juan Bautista Plaza, sienta las bases para el desarrollo de la Segunda Escuela Nacionalista de Venezuela. Bajo este contexto el *nacionalismo musical mestizo* se transforma en la corriente estética hegemónica de la música de tradición escrita en este país.



Fig. 4: Vicente Emilio Sojo dirigiendo la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas  
(Fuente: [www.venezuelasinfonica.com](http://www.venezuelasinfonica.com))

Cabe destacar que la estética nacionalista no sólo es hegemónica en el campo de la creación musical, sino que también se refleja en todas las manifestaciones del arte de la época en Venezuela. Así lo afirma Rodríguez Legendre:

Durante estos años, sobretodo en la década de los años 40, hay elementos que nos hablan de una Venezuela en autoafirmación nacionalista, lo cual se expresa en diversos planos: la música encabezada por Sojo, Plaza y Calcaño; la novela por Rómulo Gallegos, Antonio Arráiz y Guillermo Meneses; la poesía por Andrés Eloy Blanco, Alberto Arvelo Torrealba y Miguel Otero Silva; la plástica, con le liderazgo no declarado de Armando Reverón, Manuel Cabré y Tito Salas, etc. (1998 p. 80)



Fig. 5: *Vista del Valle de Caracas desde El Calvario* (1927) Manuel Cabré  
Óleo sobre lienzo

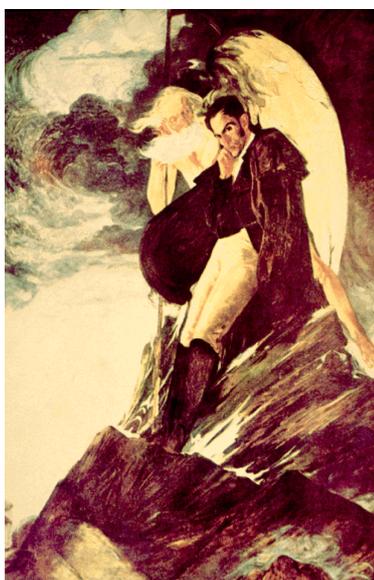


Fig. 6: *Bolívar en el Chimborazo* (1930) Tito Salas  
Óleo sobre lienzo. Casa Natal del Libertador, Caracas

Rodríguez-Legendre afirma que estas creaciones, junto a las obras creadas por los compositores de la escuela de Santa Capilla, son las que ayudan a reafirmar los valores nacionalistas que se gestaban en el proyecto nacional de la burguesía venezolana de la época.

### 3.3.2. Apertura hacia Latinoamérica

A partir del año 1954 se comienza a generar una alternativa al movimiento nacionalista con la aparición de los Festivales de Música

Latinoamericana en Caracas. Estos eventos buscan la integración de la región, por lo que están a tono con las circunstancias políticas y económicas del país; contando así con el apoyo financiero del Estado y donativos particulares.

En el festival del año 1954 se reúnen en un mismo espacio compositores de diversas zonas de Latinoamérica, contando con un gran predominio de nacionalistas, que incluía a Juan Bautista Plaza y la presencia de los alumnos de Sojo por Venezuela.

En este primer festival:

El objetivo fundamental era discutir la problemática estética, técnica y cultural común en estos países, unidos por la misma lengua- y en cierta medida el mismo sentimiento y la misma historia. A la par de esta actividad, se realizaron conciertos con la interpretación de obras de compositores latinoamericanos. (Rodríguez-Legendre, 1998, p.111)

Aquí se destaca la presencia del compositor francés Edgar Varèse, quien participa además como jurado del concurso de composición. En dicho concurso se seleccionan las obras que formaron parte del festival (Noya, 2007). Es importante destacar que a partir de este período comenzamos a apreciar una apertura, no sólo a la música de tradición escrita de Latinoamérica, sino hacia los movimientos y música de las vanguardias lideradas por Europa central y los Estados Unidos.

De este modo, observamos que en el segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas, realizado en 1957, las discusiones sobre la problemática latinoamericana se amplían en busca de conexiones con los compositores norteamericanos. Contando esta vez no sólo con la participación de los compositores de la región sino con críticos de arte.

Ambos festivales, organizados por Inocente Palacios, tienen una gran repercusión a posterior en algunos noveles compositores del país. A partir de aquí se develaba una apertura estética en la región que progresivamente sale de los límites del *nacionalismo musical mestizo*. Aunque como veremos más adelante,

esta estética se mantendrá paralelamente hasta finales del siglo XX y tendrá nuevos desarrollos en la primera década del siglo XXI.

El predominio de la estética nacionalista continúa en Venezuela hasta los años sesenta, gracias al liderazgo cultural exclusivo de Vicente Emilio Sojo en el ámbito de la música de tradición escrita. Es precisamente en los años sesenta, después de la caída de Pérez Jiménez, con la entrada en la escena política de las subversiones de izquierda y los inicios de los gobiernos democráticos, que se generan una gran necesidad de cambios a nivel artístico en Venezuela. Esta búsqueda de cambios en el paradigma cultural, están asociados por lo general a las corrientes políticas de izquierda. Citamos el caso de compositores como Antonio Lauro, quien se suma a las protestas armadas; o el caso de Modesta Bor y Antonio Estévez quienes se adhieren al Partido Comunista de Venezuela. Hechos que, junto a la inestabilidad política del país, empiezan a marcar un declive en el proyecto musical nacionalista de Sojo (Rodríguez-Legendre, 1998).

### **3.3.3. La música electroacústica como punto de quiebre histórico**

La entrada de la música electroacústica coincide con esta necesidad de cambios a nivel cultural en Venezuela. Su desarrollo se enmarca dentro de la llamada época democrática, que domina la escena política hasta finales del siglo XX. Las políticas culturales de los gobiernos democráticos en Venezuela, se caracterizan en este período por una apertura hacia nuevas propuestas y el impulso de modernización cultural. El apoyo a los creadores se materializa a través de becas para realizar estudios en el extranjero, y se fundan instituciones para el desarrollo de las propuestas de vanguardia en el país. Sin embargo, como podremos ver, a pesar de que estos apoyos financieros dan pie a la creación de nuevos proyectos, estos son interrumpidos por la inconstancia en el mantenimiento de los mismos. Así, dichos proyectos se inician, son abandonados y luego retomados sucesivamente. Podremos ver que este es el caso del Instituto

de Fonología de Caracas, que pasará por tres etapas de crecimiento interrumpido hasta su total desaparición.

Otro hecho que podemos resaltar en este período es la participación continúa de los compositores como gestores, productores y educadores; lo que permite mantener el desarrollo de las nuevas propuestas e instituciones musicales. Estos proyectos cuentan tanto con las subvenciones del Estado como con los aportes financieros de la empresa privada.

Podemos decir que entre los años 1957 y 1966 comienza el contacto de Venezuela con la música electroacústica, gracias a la labor de Inocente Palacios (Segnini, 1994). En el año 1966 se organiza la tercera edición del Festival de Música Latinoamericana de Caracas junto al Primer Congreso Internacional de Música. Dicho congreso cuenta con la participación de destacados compositores internacionales dentro de las tendencias de vanguardia. Es importante destacar que Palacios da prioridad a la presencia de compositores de música electroacústica como parte del congreso y la presentación de obras de este formato en el festival.

Así lo registra Marianela Arocha:

(...) en esta oportunidad, Palacios promovió las tendencias que le interesaban para el momento de la música contemporánea y electroacústica. Se presentaron importantes compositores como lo fueron Pierre Schaeffer (1910-1995), Francia; Vladimir Ussachevsky (1911-1990) cofundador del Centro para Música Electrónica Columbia-Princeton en 1959, Estados Unidos; Josef Patkowsky (1929- 2005) director del Estudio de Música Experimental de Radio de Varsovia, Witold Lutoslawsky (1913-1994), Krzysztof Penderecki (1933-), Polonia; Josef Tal (1910-), director del Estudio de Música Electrónica de Kol en Israel; Juan Carlos Paz (1901- 1972), Antonio Tauriello (1931), Mario Davidovsky (1934-), Argentina; José Vicente Asuar (1933-) Chile; Rodolfo Halfter (1900- 1987), España; Edino Krieger (1928-), Brasil; Hector Tosar (1923), Uruguay; Aurelio de la Vega (1925-), Cuba, entre otros. Es notorio que la mayoría de estos compositores fueron partícipes en el desarrollo y producción de la música electroacústica del momento. (2009, p. 12)

Este festival tiene un gran impacto en los jóvenes compositores que lo presencian. Tal es el caso del compositor Alfredo Del Mónaco quien años más tarde, tras su exitosa incursión en la creación electroacústica y a partir de su encuentro con Vladimir Ussachevsky y Mario Davidovsky en dicho festival, recibe una invitación para estudiar y trabajar en el Columbia-Princeton Electronic Music Center de Nueva York.

Por otro lado, el repertorio presentado en esta edición del festival también repercute en un público acostumbrado a la estética nacionalista, quienes reciben con bastante polémica las nuevas propuestas que brinda el festival. Siendo Vicente Emilio Sojo, el principal detractor de las mismas, al punto de rechazarlas públicamente y plena ejecución (Rodríguez-Legendre, 1998).

Podemos observar cómo a partir de la total apertura que se logra en esta tercera edición del festival y a la entrada en la escena musical de la música electroacústica, se marca un antes y un después en la historia de la música de tradición escrita del siglo XX en Venezuela.

Al respecto, Rodríguez Legendre expone:

La importancia de este Festival, a diferencia de los anteriores, radica en el hecho de que por primera vez en Venezuela, público, orquesta, grupos de cámara y compositores nacionales, establecen contactos de manera orgánica, con las nuevas propuestas que se venían formulando en el campo de la música académica a nivel mundial. (1998, p.132)

Este cambio viene de la mano de un nuevo proyecto que impulsan el desarrollo de la música electroacústica en el país. Es así como paralelamente se comienza a gestionar, con el auspicio del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), la creación de nuevos espacios para la docencia musical con inclinaciones hacia la experimentación musical. En este contexto se crea el Instituto de Fonología en Caracas en 1966, por iniciativa de Inocente Palacios y con el apoyo de los compositores chilenos José Vicente Asuar (1933) y Juan

Amenabar (1922-1999).

Al hacer referencia al Instituto de Fonología, Ricardo Dal Farra (2004) expresa que este contaría con los equipos más avanzados para la creación de música electroacústica. Es aquí donde tanto Alfredo Del Mónaco, como la etnomusicóloga y compositora argentino-venezolana Isabel Aretz (1909-2005), comienzan a experimentar con los nuevos recursos sonoros y equipos de manipulación sonora de la época. Sus trabajos, sumados a las creaciones de José Vicente Asuar, marcan el inicio de la creación musical electroacústica en Venezuela (Noya, 2007).

De ahí surgen obras como *Cromofonías I* (1966-67) y *Estudio electrónico N° 1 para sinusoides* (1968), de Alfredo Del Mónaco, consideradas las primeras obras electrónicas creadas en Venezuela, lo que le convierte en el pionero de la música electroacústica en el país. Por su parte, Isabel Aretz crea *Birimbao* (1968), para cinta magnética y timbales. Lo que le transforma en la pionera en el uso de la electrónica junto a instrumentos acústicos (Arocha, 2009).

También hay referencias de la creación, por parte de José Vicente Asuar, de la banda sonora para la instalación *Imagen de Caracas* (proyecto aprobado en 1967 y realizado en 1968), que concibe Inocente Palacios.

Así lo refiere Noya:

*Imagen de Caracas* fue comisionada para la celebración de los 400 años o cuatricentenario de la fundación de la ciudad de Caracas, conmemorado el 25 de julio de 1967. La obra fue concebida por Inocente Palacios, consistía en una instalación escénica muy compleja que incluía actores, ocho pantallas de proyección para cine, tres pantallas para diapositivas, cuarenta y seis altavoces (cornetas) en el techo, además de cuatro torres que transmitían música electrónica compuesta en este caso por José Vicente Asuar, canciones populares y la voz de un narrador. (2007, p.71)

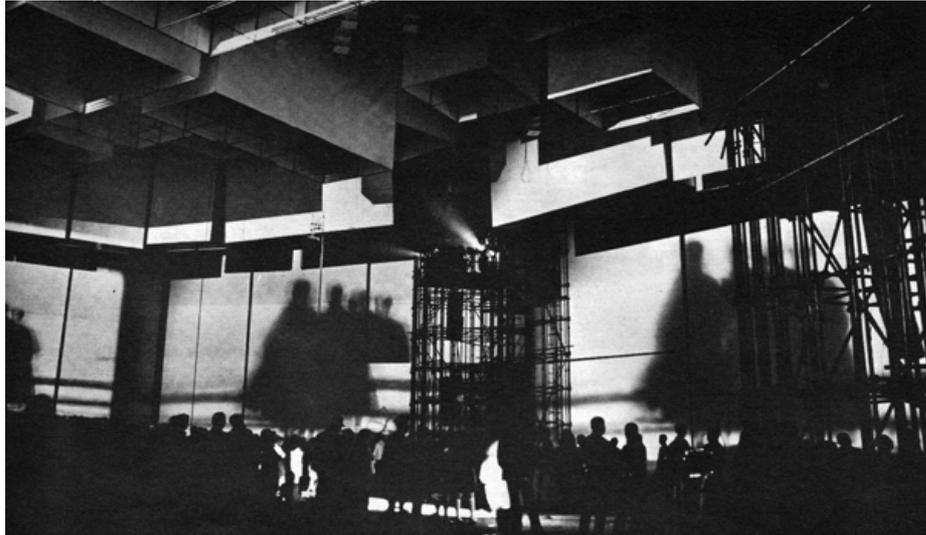


Fig.7: *Imagen de Caracas*. (“Dispositivo Ciudad”, Caracas, 1968). Proyecto multimedia producido por el historiador Inocente Palacios y comisionada por el pintor Jacobo Borges. Participaron artistas de varias disciplinas, como las filmaciones de Mario Robles y del mismo Borges, el texto por Adriano González León y narrado por Salvador Garmendia, y la música por el compositor José Vicente Asuar. La apreciación completa de esta instalación exigía la movilidad de los espectadores en el espacio.

Esto demuestra que el desarrollo de la música electroacústica en Venezuela, desde sus inicios, está ligado a otras manifestaciones del arte. Esta referencia también deja constar la gran cantidad de recursos con los que contaban los creadores del período, siempre con el apoyo financiero del gobierno y la empresa privada. Lo que manifiesta las intenciones de modernización del arte realizado en el país por parte del Estado.

En el año 1968, el compositor griego Yannis Ioannidis (n.1930) arriba a Venezuela para dictar cursos de composición, lo que representa otra ruptura con las concepciones nacionalistas que dominan el ámbito académico, aún bajo el caudillismo cultural de Vicente Emilio Sojo. Los cursos de Ioannidis ofrecen un mayor acercamiento a las nuevas técnicas compositivas asociadas a las vanguardias de los centros culturales más importantes de la época.



Fig. 8: Ioannidis en clase de composición, Escuela Juan Manuel Olivares (Caracas, hacia 1974). De .Izq. a der.: Orlando Gámez, Ioannidis, Carlos Oviedo y Federico Ruiz.  
(Fuente: [www.musica.coord.usb.ve](http://www.musica.coord.usb.ve) )

Bajo su tutela de este compositor que se forman los compositores que, a posterior, incursionan en la música electroacústica, como: Emilio Mendoza, Alfredo Rugeles, Alfredo Marcano, Servio Tulio Marín, Federico Ruíz, Juan Carlos Núñez y Ricardo Teruel, entre otros.

Los cursos dictados por el maestro Ioannidis estaban basados y relacionados con las técnicas de composición contemporánea acústica, su metodología propulsó una apertura hacia la exploración que influyó para que estos compositores, más adelante, hiciesen incursiones en el mundo de la música electrónica y electroacústica. (Noya, 2007, p.85)

Bajo el impulso de modernización e internacionalización que se vive en la sociedad y en el arte del país, Yannis Ioannidis y Alfredo Del Mónaco inician la creación de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, que logra estar adscrita a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea<sup>36</sup> (ISCM)<sup>37</sup>, en el año 1975. De este modo, las creaciones de los compositores venezolanos cuentan con una nueva vía de difusión a nivel internacional y entran en contacto directo con las nuevas tendencias estéticas.

36 “International Society for Contemporary Music”.

37 Ver la pagina de la International Society for Contemporary Music <<http://www.iscm.org/>> [Consulta: 30 de octubre de 2014]



Fig. 9: Logotipo de la Sociedad Venezolana de de Música Contemporánea

Paralelamente, el compositor Antonio Estévez quien se encuentra radicado en París desde 1963, está ya en contacto con el Centro de Investigación de la Radiodifusión Francesa que dirige Pierre Schaeffer. Esto, sumado a su amistad con el artista plástico venezolano Jesús Soto<sup>38</sup> (1923-2005), es crucial para el cambio estético que le lleva a abandonar el nacionalismo musical, del que es el principal abanderado.

Dicho cambio lo refleja en la obra electroacústica *Cromovibrafonía*, que ambienta la exposición del Soto en Montreal, en el año 1967. El interés de Estévez por la música electroacústica le lleva a realizar un curso en Alemania con el argentino Mauricio Kagel.

A su regreso a Venezuela, Estévez se plantea la reactivación y renovación del Instituto de Fonología, que había sido abandonado en 1968. Es así como en 1971, el compositor se avoca a la creación de un estudio para la producción y difusión de música electroacústica con el apoyo del Estado, que comenzará sus actividades en 1973. El apoyo financiero del gobierno se materializa, esta vez, a través del Centro Simón Bolívar, que “era una institución creada como una empresa autónoma del gobierno, encargada de consolidar a la ciudad de Caracas como una gran metrópolis” (Noya, 2007, 90). Ahí, Estévez da vida a su obra

<sup>38</sup> Ver página web de Jesús Soto <[http://www.jr-soto.com/fset\\_menuprincipal\\_es.html](http://www.jr-soto.com/fset_menuprincipal_es.html)>  
[Consulta: 30 de octubre de 2014]

*Cromovibrafonía múltiple II*, creada para musicalizar el Museo de Jesús Soto (Arocha, 2009; Noya, 2007).



Fig.10: Exposición de Jesús Soto en el Pabellón de Venezuela de la Exposición Universal de Montreal (1967). El compositor Antonio Estévez realizaría su obra electroacústica *Cromovibrafonía*, como ambientación de esta exposición. (Fuente: [www.perrotin.com](http://www.perrotin.com))



Fig. 11: Jesús Soto, *Penetrable*, 1962. Museo de Jesús Soto

En el año 1969, Alfredo Del Mónaco se traslada a Nueva York invitado por Ussachevsky y Davidowsky; con quienes entra en contacto en el festival de 1966, como referimos anteriormente. Esta experiencia le transforma también en el pionero de la creación de música por ordenadores de Venezuela. Noya expone que Del Mónaco:

(...) estudia y trabaja como compositor independiente en los campos de la música electrónica, fonética y cibernética en el Columbia-Princeton Electronic Music Center (...) Allí, Del Mónaco se relaciona con prestigiosos compositores e investigadores dentro del medio naciente de la música generada, procesada y controlada con tecnología digital, y también con otros compositores involucrados en tendencias del arte conceptual, entre quienes se encuentran compositores de la talla de Mario Davidowsky, Vladimir Ussachevsky, Charles Dodge, John Cage, Max Mathews. (Noya, 2007, p.75)

Alfredo Del Mónaco regresa en 1977 a Venezuela y comienza otro desarrollo de la música de tradición escrita con influencias de sus trabajos electroacústicos, a la que hicimos referencia en el apartado anterior; abandona su creación en el campo de la música electroacústica desde ese momento. Al respecto, Noya expone que Del Mónaco:

(...) continúa con sus propuestas innovadoras ahora aplicando los conceptos relevantes de los procesos de generación y manipulación de sonidos generados electrónicamente en la composición acústica, con un ejemplo vital como es su obra *Tupac-Amaru* del año 1977, que se convierte en la más representativa y tocada de su producción. Del Mónaco expresa entonces su interés particular, sobre todo en el manejo de las envolventes y en la búsqueda de texturas y colores hasta ese momento quizás foráneos al mundo acústico. (2007, p. 76)

En este entorno Alfredo del Mónaco desarrolla gran parte de su repertorio electroacústico con obras como *Syntagma (A)*, para trombón y cinta (1971-72), donde comienza a explorar las posibilidades del juego tímbrico entre los recursos electrónicos y los instrumentos acústicos, que desarrollará más adelante como obras como *Tupac Amaru*.



Fig.12: Alfredo del Mónaco, que trabajaría en el estudio del Instituto de Fonología de Caracas en 1966. (www.noesfm.com)

Ya entrados en la década de los setenta, se empiezan a desarrollar propuestas independientes llevadas a cabo en estudios personales. Esto amplía el campo de desarrollo de la música electroacústica en Venezuela, que no se limita a los espacios dedicados a la experimentación y creación de música electroacústica, ni a los espacios educativos locales en el entorno de la música de tradición escrita; sino que se expande a otras áreas de la creación musical. Es así como se empiezan a desarrollar trabajos electroacústicos por parte de compositores calificados por Noya (2007) como *alternativos*. El autor se refiere con este término a:

(...) personalidades que han desarrollado trabajos individuales o en conjunto, asociados a iniciativas totalmente personales o a organizaciones de fundaciones privadas vinculadas a sectores de corte menos académico; este término, en vista de que al final estas tendencias tampoco pueden ser enmarcadas en el sector de producción de música popular masiva e industrializada manejada por las grandes compañías discográficas. A este sector productivo se le ha denominado “tendencias alternativas” o “alternativo”. (Noya, 2007, p.57)

Desde la perspectiva de Miguel Noya, estos creadores se caracterizan por desarrollar sus trabajos de manera independiente y con recursos privados al margen de las instituciones educativas venezolanas de la música de tradición escrita.

Este es el caso de Gerry Weill (1939), compositor austriaco-venezolano que comienza a hacer uso de pianos eléctricos dentro de tendencias jazz-rock y blues inicialmente, para luego sumergirse en lenguajes de vanguardia, sin abandonar elementos de la música nacionalista. Weill es alumno de Antonio Estévez en el Instituto de Fonología Musical, participa con él en la creación de la obra *Cromovibrafonía múltiple II* (1973). En este espacio crea la música para una obra de teatro: *El Maravilloso Traje Color Helado de Crema* (1973).

Junto a Gerry Weill como uno de los primeros compositores con acceso independiente a los nuevos recursos electrónicos, aparece el Vytas Brenner (1946-2004). Este compositor alemán-venezolano, vive en varios países como España, Italia y los Estados Unidos, y se instala definitivamente en Venezuela en 1972. Su música no es netamente electrónica, pero usa recursos de este tipo constantemente en sus trabajos. Así lo expone Miguel Noya:

(...) entre 1971 y 1975, además de contar con los experimentos de Weil quien para el momento se encuentra en Mérida en un exilio acústico, en silencio mediático expositivo, aparece en escena casi simultáneo a la Banda Municipal el nombre de Vytas Brenner, quien sería, según los registros, el primer músico o ente privado dueño de un sintetizador de sonido usado en grabación publicada, en este caso un ARP 2600. Vytas pertenece a estas tendencias alternativas, logra mezclar con éxito el rock, la electrónica y el folklóre venezolano, además logra algo único, su primer disco *La Ofrenda* de Vytas Brenner. (Noya, 2007, p.110)

Son estos compositores *alternativos* los que comienzan a conectar con los medios de producción masiva, con el apoyo de empresas discográficas. Así, encontramos que Vytas Brenner será uno de los primeros compositores *alternativos* que presenta un primer disco a través de un sello discográfico. También se caracteriza por hacer referencias a la de música tradición oral, siendo

ambos considerados como los pioneros del *World Music*<sup>39</sup>, en Venezuela y relacionados con la corriente alternativa de la música electroacústica.

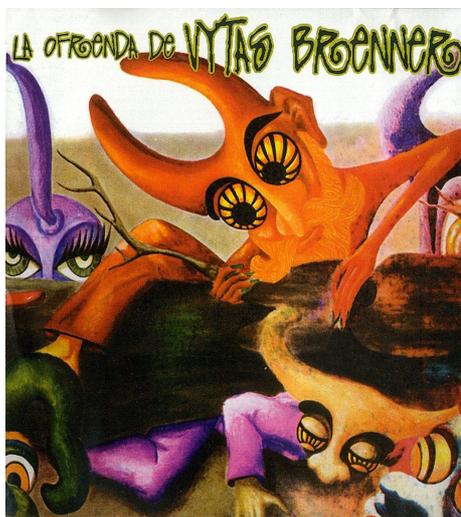


Fig. 13: Portada del disco *Ofrenda* (1973) de Vytas Brenner

Previamente, hay intentos de impulsar nuevas re-visitaciones del folclore pero a través de discográficas que cuentan con financiamiento del Estado, aunque no se llegan a concretar.

Vytas es el primero de estos intentos puesto en la media masiva de la radio y discografía; es decir, con el apoyo de un sello disquero detrás. Hay un previo experimento de Chelique Sarabia en un encargo de la empresa petrolera estatal, donde él manipula grabaciones de música tradicional con delays y efectos para lograr algo como efectos electrónicos, una clara intención de lograr música electroacústica; sin embargo, este trabajo no salió al público y es totalmente desconocido. (Noya, 2007, p.111)

---

39 Rubén Gómez Muns (2004, diciembre) nos permite definir el género denominado *World Music* en la reseña que realiza sobre el libro *World Music: A Very Short Introduction* de Philip V. Bohlman, New York: Oxford University Press del año 2002. El término *World Music* está ligado al proceso de la última globalización. Desde la perspectiva del mercado global es una etiqueta adjudicada desde la industria musical occidental enfocada hacia el desarrollo de la multiculturalidad. Para ello se nutrirá de una amplia gama de estilos y recursos musicales de la música de tradición oral, que adapta a los estilos de la música industrial.

Consideramos que sería interesante realizar un estudio a fondo del trabajo de estos compositores alternativos a fin de definir si sus aportes pueden ser considerados un desarrollo del nacionalismo musical o si en efecto incluyen música de tradición oral de otras partes del mundo como para ser incluidos dentro del género del *World Music*.



Fig. 14: Happening de Rolando Peña y The Foundation For The Totality: *The Paella-Bicycle-Totality-Crucifixiontitle*, 1967. Foto: Billy Name.

Por otro lado, podemos destacar que una característica de estos compositores alternativos es su conexión con los artistas multidisciplinarios de la época. Estos mismos artistas influirán en el desarrollo del uso de la música electrónica en el país desde otras perspectivas del arte. Podemos citar el caso de Rolando Peña (1942) y Carlos Zerpa (1950), quienes tendrán influencia en los creadores alternativos de las siguientes décadas. Así lo expresa Noya:

Estos artistas con sus *action painting*, sus intervenciones y además con la conciencia de conexión con tendencias como las planteadas por *Fluxus* por decir uno, trazan una línea que abre nodos en el mátrix de algunos de los músicos electrónicos que vendrían más adelante. (2007, p. 104)

Mientras tanto, el apoyo del Estado para la creación de música electroacústica seguirá enfocado en el Instituto de Fonología que quedará a cargo del compositor Raúl Delgado Estévez, sobrino de Antonio Estévez, entre los años (1974 y 1979). Este cambio se ve impulsado por la entrada de Carlos Andrés Pérez como presidente y de un cambio en las instituciones culturales, que

transforman al INCIBA en Consejo Nacional de la Cultura CONAC. Con estos cambios de gobierno se exigían mejores resultados dentro del entorno educativo, al que ya se había avocado Delgado Estévez.

Así lo refiere Noya:

Se produce un cambio en la dinámica de Fonología, parece que ahora sí toma vuelo. Regresa al país el sobrino del maestro Antonio, Raúl Delgado Estévez, quien acaba de culminar estudios y trabajos en la GRM de la ORTF directamente con el inventor de esa tendencia que se ha estudiado de la música concreta, Pierre Schaeffer y con su compañero Pierre Henry en París. (2007, p.115)

Delgado Estévez logra una mayor participación de compositores, en años posteriores, lo que genera la dinámica docente que hasta el momento no se llevaba a cabo en el instituto. Así encontramos entre los alumnos a Ricardo Teruel y a Raul Jiménez, entre otros. También se realizan conciertos de difusión con el apoyo de la naciente Sociedad Venezolana de Música Contemporánea. Como docente del Instituto de Fonología se suma el compositor Servio Tulio Marin (1947), quien “viene con la misma formación francesa de la música concreta, con las rigurosidades de describir las fuentes de donde se sacan los sonidos y de manipularlos con el uso artesanal de manejo de las cintas grabadas y demás procedimientos” (Noya, 2007, p. 121).

Sin embargo, en el año 1979, con el cambio de gobierno de Pérez, el presidente del Centro Simón Bolívar publica la venta de los equipos con los que cuentan, debido a que no ven la necesidad de mantener una institución de este corte en el país. Con lo cual se cierra por segunda vez el único espacio de formación y difusión de la música electroacústica de tradición escrita existente en Venezuela.

Paralelamente, tres de los alumnos de Yannis Ioannidis, reciben una beca

del estado a finales de los setenta para estudiar en Alemania. Es así como Alfredo Rugeles (1949), Emilio Mendoza (1953) y Alfredo Marcano (1953), estudian con Günther Becker en el *Robert Schumann Institut, Musikhochschule Rheinland*, Dusseldorf; donde trabajan con música electrónica en directo y participarán en la agrupación "Günther Becker Ensemble für Live Electronic" (Arocha, 2009). Estos tres compositores formarán parte de la generación de creadores que a finales del siglo XX darán un nuevo impulso al desarrollo de la música electroacústica en el país.

Al mismo tiempo, junto al declive de las actividades musicales en el entorno electroacústico de tradición escrita, José Antonio Abreu (1939) crea en 1975 el Sistema de Orquestas juveniles e infantiles de Venezuela<sup>40</sup>. Este proyecto marca un cambio sustancial en el desarrollo de la educación musical del país, al plantearse otra metodología de la enseñanza musical que difiere de los conservatorios de música de tradición escrita. Por otro lado, su importancia radica en que se vincula con el desarrollo social pero orientado a las clases bajas, sectores de la población que cada vez estarían más al margen de las gestiones del Estado. Este proyecto no sólo tendrá un gran impacto a nivel social, sino como veremos en breve, tendrá una gran repercusión en el entorno de la música de tradición escrita.

Este mismo año se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (MACCSI) la muestra *Arte en Video* que cuenta con instalaciones, acciones y videos donde se incluyen trabajos con música electrónica, dentro de propuestas de arte conceptual. Participan en la muestra representantes del grupo neo-dadá Fluxus: Nam June Paik pionero del videoarte y las video instalaciones, Charlotte Moorman y la venezolana Margarita D'Amico. También se hace referencia a las presentaciones de Merce Cunningham y John Cage, lo que devela un gran desarrollo e impulso del performance y las nuevas expresiones del arte en Venezuela. (Noya, 2007)

---

40 Ver la página web de Fundación del Estado para el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela: <<http://fundamusical.org.ve/>> [Consulta: 12 de noviembre de 2014]

Así lo confirma Margarita D'Amico:

Moorman realizó seis performances con obras de Paik, Yoko Ono, Kosugi, Beuys y Earle Brown en el Festival de Video Arte del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en 1975.

En Venezuela actuaron John Cage, Dick Higgins, Philip Corner, David Behrman, Douglas Davis, Gerd Stern, Les Levine, Muntadas, Miralda, Lindsay Kemp, Meredith Monk, Merce Cunningham, Alvin Nikolai y muchos más.

Entre los venezolanos sobresale Rolando Peña, pionero del arte de vanguardia en nuestro país y Latinoamérica, realizador de performances en museos, galerías, festivales y bienales internacionales, activísimo desde los años 60, con trabajos innovadores que van desde su multimedial "Testimonio" en la UCV hasta su pasión petrolera, que lo ha llevado a expresar incluso "las partículas de Dios".

Están también los protagonistas de la Muestra de Video del Festival de Caracas 1979, en la UCV: Sonia Sanoja, Diego Rísquez, Carlos Zerpa, Luis Villamizar y Servio Tulio Marín, Luis Manzo y Waldemar Delima, Hugo Márquez y Tiempo Común. Y en otros tiempos Levy Rossel con sus Bohemios de "Amoroso" en la calle, Diego Barboza, Marco Antonio Ettetdgui, Juan Loyola, Grupo Autoteatro, Antonieta Sosa, Yeni y Nan, Helena Villalobos (en Alemania), entre unos cuantos más. (D'Amico, 2014)



Fig. 15: *A propósito del Hombre de Maíz* (Caracas, 1979) de Diego Rísquez. El autor incluye varios medios: película super 8, videos, diapositivas, música electrónica, 200 kilos de maíz, y su propia acción que interactúa con el público. Fotografía Irene Sosa. (Fuente: Archivo de Margarita D'Amico.)



Foto Pascual De Leo  
Fig. 16: Charlotte Moorman en *Variaciones sobre un tema de Saints-Saens* de Nam June Paik .Festival de Vídeo Arte, Caracas, 1975 (Fuente: Archivo de Margarita D'Amico.).



Fig. 17: Charlotte Moorman interpretando *Chamber Music* de Takehisa Kosugi. (Festival de Video Arte, Caracas, 1975). Foto: Pascual de Leo.



Fig. 18: Charlotte Moorman: *TV Bra for Living Sculpture* de Nam June Paik.

(Festival de Video Arte, Caracas, 1975). Foto Pascual de Leo.

Tanto el performance como las manifestaciones ligadas al videoarte e instalaciones, se verán ligadas al desarrollo de la música electrónica, muchas veces contando con la participación y colaboración de compositores. Destacamos en la cita anterior la presencia de compositores como Servio Tulio Marín dentro de la *Muestra de video* de 1979. Sabemos que esta unión multidisciplinar no es novedad, dada la experiencia anterior de los trabajos dentro de la electroacústica de Antonio Estévez, creados en colaboración con el artista plástico Jesús Soto. Esta tendencia de los compositores electroacústicos hacia la creación de trabajos multidisciplinarios se mantendrá hasta hoy día.

Podemos observar entonces que a pesar del cierre del Instituto de Fonología, el avance de la música electroacústica en Venezuela no se detuvo. No solo porque continúa su desarrollo en otros ámbitos de la creación artística, sino porque también a finales de la década de los setenta emergerán los estudios independientes de música electroacústica. Este auge se da gracias al abaratamiento progresivo de los equipos de creación electroacústica. En este contexto emerge el grupo experimental multidisciplinar *Músicautomátika*, que marca otra apertura dentro del terreno de los creadores alternativos y de los nuevos desarrollos de las artes mixtas. Así lo refiere Noya:

(...) entre 1977 y 1978 nace *Músicautomátika*, el primer grupo privado e independiente con un estudio propio de producción, que incluye instrumentos electrónicos con los cuales se pueden realizar los experimentos que antes sólo se podían hacer en el estudio de Fonología (...) El grupo, formado como equipo de exploración libre e improvisación, poco a poco se va asentando en su trabajo de investigación; de hecho, comienzan a grabar sus experimentos locales y entre el año 1979 y 1983 logran consolidar un disco que es autofinanciado y publicado como una edición limitada. Su conformación inicial incluye a Alvisé Sacchi (Italia), diseñador profesional; Luis Levine (Argentina), biólogo; y Estefano Gramitto (Italia), ingeniero de sonido especializado en sonido para cine. (2007, pp.138-139)

Comenzamos a ver a partir de esta época que la música electrónica no

solo marca un antes y un después en el entorno de la música de tradición escrita, sino que por sus propias particularidades comienza a ser de interés dentro de otras áreas del conocimiento. Por lo que vamos a encontrar creadores que no están necesariamente vinculados en el ámbito académico a la música de tradición escrita de Venezuela, sino que paralelamente desarrollan nuevas tendencias



Fig. 19: Imagen del estudio de Musikautumatika, década de 1970  
(Fuente: Archivo de Margarita D'Amico.)

### 3.3.4. El *boom* de la música electroacústica

La década de los ochenta empieza a marcar el declive de los gobiernos democráticos en Venezuela. Esto se debe a un mayor endeudamiento que vienen asumiendo los gobiernos de este período con instituciones financieras supranacionales como el Fondo Monetario Internacional, en aras de lograr el desarrollo económico de la nación. Esto, sumado al mal manejo de los recursos del Estado por parte de las clases dirigentes, los recortes del presupuesto para políticas de materia social y una clara omisión por parte de las élites venezolanas sobre la situación de pobreza extrema a la que se ven enfrentadas gran parte de la población, llevan a las crisis de la última década del siglo XX y la fractura social

de la primera década del siglo XXI (Rodríguez-Legendre, 2009).

Uno de los sucesos más importantes de la década de los ochenta fue la caída de la moneda nacional frente al dólar estadounidense como consecuencia de las políticas económicas del gobierno de Luis Herrera Campins (período 1979-1984), el día 18 de febrero de 1983. Esta fecha, conocida como el *viernes negro*, marca el inicio de la caída financiera de uno de los países más ricos de Latinoamérica. Esta caída económica acrecienta la problemática de exclusión social, lo que traerá como consecuencia el estallido social en contra del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez (período 1989-1993), conocido como el *Caracazo*, el día 27 de febrero de 1989; que cobró la vida de centenares de personas en la ciudad de Caracas.



Fig. 20: Imágenes de la revuelta popular del *Caracazo* que derivó en la ocupación y saqueo de tiendas, con la posterior represión por parte del Estado, que sacó a las calles a los militares.

(Fuente: [www.teleSURtv.net](http://www.teleSURtv.net))

Lo paradójico es que el final de la década de los ochenta es el período

con mayor actividad de música electroacústica en el país, tanto en el sector de la música de tradición escrita como por el lado de los compositores alternativos. Sabemos que Venezuela cuenta para el momento con una clase media establecida, de cuyo entorno siguen apareciendo una gran cantidad de propuestas culturales que se llevan a cabo con apoyos financieros esporádicos del Estado.

Durante este período, los compositores alternativos destacan también por su incursión en los espectáculos multimedia. En este ámbito empieza a despuntar el trabajo del compositor venezolano Miguel Noya. Este creador estudiaría composición en el Berklee College of Music en Boston y *Computer Music and Sound Synthesis* en el Instituto de Tecnología de Massachusetts MIT<sup>41</sup>. Regresa a Venezuela, en el año 1982, para desarrollar un trabajo orientado dentro del “arte conceptual, la electrónica en vivo *live electronic* y el arte multidisciplinario, con una serie de conciertos conferencia donde usa en vivo su sistema Noyatronic” (Noya, 2007, p.143). Así también lo refiere Marianela Arocha:

En 1982 regresó Miguel Noya de realizar estudios en Estados Unidos y realizó presentaciones de *Lives Electronics* (Electrónica en vivo), aplicando la creación de su sistema Noyatronic, mediante el cual transforma ideas musicales con un sistema de delays cuadrafónico usando grabadores de cuatro canales, sintetizadores analógicos monofónicos y uno polifónico de ocho voces con los cuales crea obras envolventes de gran sonoridad.

Se presentó el primer concierto para órgano y sintetizadores donde participó Noya con Steffan Gosewinkle y es una de las primeras experiencias en Venezuela donde se realizó *Live Electronics* (electrónica en vivo), simultáneamente con video proyección y manipulación en vivo con nueva tecnología. La obra interpretada en órgano y electrónica consistió en un arreglo de Jean Langlais: *Hommage a' Frescobaldi*. (2009, pp.15-16)

A esto se suma la formación del colectivo FLAT (fuerzas libres de tecnología y arte) en 1983, grupo multidisciplinar que tendrá sedes en Caracas y Boston, siendo el primer colectivo internacional relacionado con la música electroacústica:

---

41 “Massachusetts Institute of Technology”.

(...) como resultado de las ideas del grupo para ese momento, formado por Lucía Padilla, artista de instalaciones y diseñadora; Carlos Espejo, arquitecto, diseñador y especializado en dirección de arte para televisión; y Miguel Noya, compositor y graduado en música electrónica. Este trío conforma una agrupación local para la experimentación de arte con alta tecnología, presentado como instalaciones de performance multimedia. Comienzan con el nombre de *Magia*, el grupo en sí es una reacción típica de rebeldía ante la academia, y para ese año ya tienen una pieza de música electrónica sonando en la radio, llamada *Vida Cotidiana*, que contiene elementos de mezclas de géneros que incluyen el tecno, rock progresivo y electrónica experimental, disfrazada como una pieza pop. (Noya, 2007, 143)

Con la agrupación *Magia*, Miguel Noya continúa el desarrollo de performances con música electrónica desarrollada en directo usando un laboratorio móvil. Otro proyecto que destaca es el dúo que integra con Vinicio Adames, con quien realiza el primer concierto de producción privada en 1984, financiado por la Fundación Lamas: “Este dúo hace un experimento de producción, compone en tiempo récord, dos semanas, todo un conjunto de piezas que mezclan la electrónica pura, el *techno* y algo del rock sinfónico, graban un tema que ponen en la radio” (Noya, 2007, pp.150-151), entrando en el terreno de la industria musical. Ese mismo año Noya edita su primer disco: *Gran Sabana* (1984), a los que le siguen *Esferas vivientes* (1986).



Fig. 21: Portada del disco *Gran Sabana* (1984) de Miguel Noya

Los trabajos de Noya coinciden con la entrada al mercado en 1985 de la

Apple Macintosh 512, lo que marca el inicio del uso de los ordenadores personales para la creación de música electrónica en Venezuela. La subsidiaria de Xerox comisiona al compositor su demostración. Posterior a la demostración del ordenador, la plataforma le es cedida para realizar experimentos personales. De aquí surge la performance *Transformaciones 2-3* que formó parte el III Salón Nacional de Jóvenes Artistas y se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber. Es importante destacar que, entre los colaboradores de esta performance, Noya cuenta con la participación de Jorge Gómez, quien ya aparece involucrado con la música electroacústica y tendrá un importante papel dentro del desarrollo del Arte Sonoro en Venezuela, en la primera década del siglo XXI.

Por otro lado, como compositor alternativo encontramos a Ángel Rada (1948). Rada, regresa a Venezuela en 1980, después de estudiar música electrónica en Alemania, siendo alumno de Klaus Schulze. Desarrolla su trabajo creativo de manera independiente, al ser el productor de sus propias creaciones musicales a través de su sello discográfico Uranium Records. En 1983, presenta su disco *Upadesa*, que comienza a formar parte de las programaciones radiales de música electrónica alternativa, al igual que los trabajos de Noya. Durante la década de los ochenta, Rada crea y produce ocho discos de música electroacústica: *Viveka* (1984), *Concierto Solar Para Bhagavan* (1985), *Armageddon y la Tercera Ola Revolution* (1986), *Continuum* (1986), *Biosonics* (1987), *Impresiones Etnosónicas* (1988), *Senderos Imperiales del Sol Naciente* (1989), *Solaris* (1990), *Novilinium* (1990).

Es así como desde el sector independiente se sigue desarrollando la música electroacústica en el país, ante los ya limitados apoyos del Estado que mantienen en creciente deterioro las instalaciones del Instituto de Fonología. Las nuevas tendencias estéticas de los compositores *alternativos*, que se manejan entre la academia y la industria musical, no se plantean adhesiones únicas a estéticas de vanguardias, mucho menos rechazos hacia el nacionalismo musical.

En la misma década de los 80, destacan los aportes del compositor argentino Eduardo Kusnir (1939), quien fuera alumno de Alberto Ginastera en el Instituto Torcuatto di Tella y que se radica en Venezuela en la época, desarrollando gran parte de su producción electroacústica en el país. Kusnir se encarga, en 1980, de crear y dictar el curso de música electroacústica, como parte de la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional Juan José Landaeta, por la iniciativa de Ángel Sauce. Para ello cuentan con un equipamiento que supera al del Instituto de Fonología de la época (Noya, 2007). Este espacio creativo se sostuvo hasta 1992, manteniendo una producción y difusión constante por medio de conciertos de las nuevas obras creadas por los alumnos del curso de Kusnir. Ahí se forman compositores como: Diana Arismendi, Víctor Varela, Jacky Schreiber y Juan de Dios López.

Poco después, en 1981, se re-inaugura el Instituto de Fonología ahora absorbido por el naciente, pero ya posicionado, Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, a cargo de José Antonio Abreu. Es Kusnir quien asume la cátedra de composición electrónica y la organización de conciertos durante los años 1982 a 1985. Ahí cuenta con el trabajo de Ricardo Teruel, quien entra como asistente y docente, en 1983. Podemos observar cómo en ese momento existen dos instituciones de creación y difusión de música electroacústica, dentro del ámbito educativo, que reciben el apoyo financiero del Estado. Por ello encontramos un crecimiento en la cantidad de obras y de jóvenes compositores dedicados a la creación de la música electroacústica de tradición escrita.

Por otro lado, también en los años ochenta empezamos a ver propuestas culturales y nuevas organizaciones, donde los compositores asumen mucho más el rol de gestores. Es así como se logra un mayor movimiento y surgen espacios de difusión de la música electroacústica. En este contexto y por iniciativa de Eduardo Kusnir se crea, en 1984, la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica (SVME). A esta iniciativa se suman Ricardo Teruel y Federico Ruíz. Así lo refiere Miguel Noya:

Los objetivos que se plantea esta nueva organización serían dar cohesión y estamento legal al movimiento ya establecido de los compositores de música electroacústica, entrelazar los diferentes compositores, instituciones educativas y de producción para la comisión, estrenos de obras electroacústicas, realización de conciertos y promoción por difusión del género en programas de radio o cualquier medio masivo disponible. Funcionar como intermediario y representante de los compositores locales con festivales internacionales, en especial el Festival Internacional de Música Electroacústica de Bourges en Francia, que es auspiciado por el CIME. (2007, p. 179)

Paralelamente, surge el proyecto Nova Música 80 como una de las iniciativas de la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica, con la cual organizan una serie de encargos a compositores por parte de la sociedad, y se llevan a cabo ciclos de conciertos donde participan los mejores intérpretes del momento. Las actividades de Nova Música 80 contaron con el apoyo financiero del Estado a través Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Fundarte y el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, a los que se suma la Asociación Cultural Humbolt. Logrando realizar el estreno de treinta y seis obras en ocho conciertos, en el año 1988 (Noya, 2007).

Es así como la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica y el grupo Nova Música 80 dan un gran empuje a la producción de música electroacústica dentro del ámbito de la tradición escrita. Estas organizaciones “(...) determinan un auge real del género, poniendo el final de los 80 y comienzo de los 90 como un pico que no se ha recuperado en lo que a cantidad de actividad se refiere” (Noya, 2007, p.162).

En 1985, el compositor Ricardo Teruel, uno de los alumnos de Yannis Ioannidis y asistente directo de Kusnir, queda a cargo del Instituto de Fonología. Aquí, ya la institución entra en declive y con un equipamiento obsoleto para la época. Poco a poco, el instituto es absorbido por el Conservatorio Simón Bolívar, hasta que termina por desaparecer. Esto coincide con el período donde comienzan a despuntar instituciones musicales públicas, orientadas a profesionalizar al músico a nivel universitario. Es así como surge el Instituto Universitario de

Estudios Musicales (IUDEM), en el cual Teruel asume la cátedra de música electrónica, hasta la primera década del siglo XXI.

Para la década del ochenta también podemos destacar que se registra una mayor interacción entre artistas visuales y los compositores de música electroacústica alternativos.

(...) así encontramos que Adames realiza proyectos que incluyen bandas para cine, colabora con Oscar Lucien entre otros y en videoarte trabaja con Oscar Mollinari con una obra fundamental, *La Piscina*. Adames logra en ese período depurar un estilo que expone en algunas instalaciones donde usa los recursos del video y la tecnología mezclado con música electroacústica. En esos dos años de 1986-87 una serie de artistas explotan con producciones independientes en el arte del video, así encontramos la video ópera *El Sueño de Eneas* de Sammy Cucher, *Topos* de Nela Ochoa, *Tratado de Estética* de Leonor Arráiz, *Winky von Posh* de Verónica Vegas (Chile), todos éstos con música electrónica original de Noya. Musikautomátika también incursiona ahora en una segunda etapa en colaboración con Nela Ochoa en *Que en Pez descanse*, y Rada más adelante haría algunas interacciones con Margarita D'Amico en *Experiencias Etnosónicas*, ya al comienzo de la siguiente década. (Noya, 2007, p. 204)



Fig. 22: Agrupación *Musikautomátika*, en un fotomontaje con algunas escenas fundidas de sus trabajos en danza.

Por otro lado, los intereses multidisciplinares de los creadores de música

electroacústica, tanto alternativos como de música de tradición escrita, se reflejan en sus trabajos para la danza. Así, Ricardo Teruel y Miguel Noya trabajan con agrupaciones como: *Danzahoy y Acción Colectiva*, que, en ese entonces, cuentan con la plataforma necesaria para realizar montajes que incluyen creaciones originales de música electrónica. En el mismo entorno de la danza, se reseñan los trabajos de la agrupación *Musikautomática*.

En la misma década surge el Taller de Arte Sonoro, creado en 1986 por Elmar Leal. Esta institución educativa se orienta principalmente hacia ingeniería de audio y tecnología musical, pionera en Venezuela y va a tener una repercusión a nivel técnico en los músicos de la corriente *alternativa*. Aquí trabaja Miguel Noya como docente en el área de música y herramientas de creación electroacústicas. En este espacio se forma la siguiente generación de músicos alternativos como: Ivan Higa, Wyzton Borrero, Edward Marshall, Alejandro Loero de la agrupación *La Muy Bestia Pop*, Cardo Pusher, Raul Alemán de Ojo Fatio, Emerson Hernández (Babylon). De igual manera algunos compositores de música electroacústica de tradición escrita, trabajan y graban en sus estudios como: Diego Silva, Adina Izarra y el mismo Miguel Noya. Siendo unos de los espacios privados donde no solo se inician creadores musicales dentro del campo de la electroacústica y la electrónica, sino que funciona, hasta hoy día, como espacio de producción privada (Noya, 2007).



Fig. 23: *Taller de Arte Sonoro*, Institución Educativa dedicada a la enseñanza de Las Artes y Ciencias del Audio y la Tecnología Musical Digital fundada en 1986 por Elmar Leal

Mientras tanto, algunos compositores venezolanos independientes que estudian en el extranjero comienzan a hacer carrera musical en otras tierras, en el contexto de la música electroacústica de tradición escrita. Tal es el caso de Julio

D'Escrivan, quien realiza el Doctorado en Música Electroacústica, en City University de Londres. En 1987, gana el Primer Premio para categoría de Música Electroacústica del XVII Festival Internacional Experimental de Bourges, con la obra *Sin ti por el Alma adentro*. Al año siguiente, consigue el segundo premio con *Salto Mortal*, en el mismo festival.

### 3.3.5. Nuevos y breves espacios para la difusión

Damos paso así a la década de los noventa que se caracterizará por una política neoliberal por el cual se pretende que Venezuela entre de lleno en el proceso de la globalización económica. Esta década se caracteriza por la creciente exclusión social y el aumento en los índices de pobreza a la que sigue sometida gran parte de la población. En esta década se llevarán a cabo dos intentos de golpes de Estado que, junto al *Caracazo*, marcan el debilitamiento de la era democrática. En palabras de Fidel Rodríguez Legendre:

Desde nuestro punto de vista, observamos tres circunstancias históricas que pueden ser interpretadas como síntomas del agotamiento del sistema político inaugurado en Venezuela a partir del año 1958: la revuelta popular del 27 de febrero de 1989, el intento de golpe de estado del 4 de febrero de 1992 bajo la dirección de los comandantes Hugo Chávez Frías, Francisco Arias Cárdenas, Jesús Urdaneta Hernández, Yoel Acosta Chirinos y Jesús Ortiz Contreras, y la segunda tentativa de insurgencia militar del 27 de noviembre del mismo año 1992 cuyos líderes principales fueron el contralmirante Hernán Grüber Odreman y el general de aviación Francisco Visconti. (2009, p. 56)

Entra a escena política la figura de Hugo Chávez Frías y el Movimiento Revolucionario 200 (MBR 200), como uno de sus fundadores y de sus principales líderes. Estos golpes de estado surgen como consecuencia de los continuos ajustes económicos del gobierno de Carlos Andrés Pérez, pese al descontento social expresado en el *Caracazo*. A estas circunstancias se debe que dichos levantamientos militares contaran con el apoyo de una gran parte de la población del país. Estos hechos terminan con la acusación del presidente Pérez por

corrupción, siendo apartado de su cargo. Le sucede por poco tiempo el gobierno de Ramon J. Velázquez (período 1993-1994), para dar paso al segundo gobierno de Rafael Caldera (período 1995-1999). Dichos mandatos prosiguen bajo la misma política de ajustes que terminará por aumentar el descontento generalizado en la población. Esto trajo como consecuencia el ascenso al poder de Hugo Chávez y del MBR 200, que se ha convertido en un nuevo partido político: Movimiento V República.

Paralelamente a todos estos acontecimientos, nos encontramos con el decaimiento de las instituciones educativas del entorno de la música de tradición escrita, que ya no cuentan con la financiación necesaria para el mantenimiento de los equipos para la creación y la enseñanza de música electroacústica. Por otro lado, debido a los rápidos avances de la tecnología, los equipos del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta quedan obsoletos y caen en desuso. Por su parte, el Instituto de Fonología se mantiene como recuerdo al ser convertido en cátedra. A esto se suma la progresiva desaparición de la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica en 1995, después de la partida de Eduardo Kusnir de Venezuela.

En la misma década continúa la difusión del repertorio electroacústica, gracias a los proyectos impulsados por compositores, que siguen desempeñando el papel de gestores-productores. Así, vemos como posterior a Nova Música 80 se crea el *Ensemble Música Nova*. Con esta agrupación se realizan conciertos con el repertorio de música electroacústica nacional e internacional entre 1989 y 1993, con el apoyo de la Sociedad Venezolana de Música Electroacústica y las mismas instituciones que apoyaron al primer proyecto (Noya, 2007). Entre los compositores involucrados en esta nueva iniciativa encontramos a Alfredo Rugeles como director del ensamble y a Adina Izarra en la coordinación general, producción y sonido, contando con la colaboración de Claudio Tripputi (Arocha, 2009).

El Ensemble Nova Musica 80 funciona hasta alrededor de 1993, luego

desaparece lentamente como todos los ejemplos anteriores. Las últimas actuaciones del ensamble, como pudimos ver, estrenaban obras comisionadas por la SVME y tenían un programa catálogo que se incrementó desde que comenzaron. Al final, no recibieron muchas comisiones por parte de la SVME y provocó su desaparición, o podríamos decir que cayó en la dinámica nacional. (Noya, 2007, p. 197)

Se destaca la participación de este ensamble en 1992, en el 4º Foro de Compositores del Caribe y en el Festival Subtropics de Miami, dirigido por el compositor Gustavo Matamoros (1957). Así como su participación en el renacido Festival de Música de Caracas, de 1991; y en el primer Encuentro Nacional de Compositores, en 1994 (Arocha, 2009).



Fig. 24: Cartel del 3er. Encuentro de la Nueva Música Electrónica. Casa Rómulo Gallegos (Caracas, 1991)

El mismo año se realiza desde la corriente alternativa, el primer Festival de Música Electrónica de Caracas, producido por Maite Galán, Félix Allueva y *Musikautomática*. Este festival se inicia con apoyo del Estado a través de la

Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos y logra estar activo hasta el año 2003. Estos festivales se caracterizan por la presencia de compositores que desarrollan la música electroacústica desde diversas perspectivas y formaciones, contando con la participación de: Miguel Noya, Ángel Rada, Vinicio Adames, Jacky Schreiber, Alfredo Marcano, Vytas Brenner, Gerry Weil, Alfredo Rugeles, Ricardo Teruel, Gustavo Matamoros, Beatriz Bilbao, Jorge Gómez, entre otros; así como la agrupación *Musikautomátika y Pax*. También se destaca la participación de invitados internacionales conectados al desarrollo de la electroacústica como: Juan Blanco (Cuba), Jorge Reyes (México), Susos Sais (España), Joakin Bello (Chile), Alain Thibeault (Canada), Julian Knowles (Australia) y Stephan Micus (Alemania), entre otros.

Miguel Noya (2007) resalta dos puntos de interés, el primero es que a partir del año 1993, este festival cambia de nombre a *Festival la Otra Música* al incluir propuestas dentro de la *World Music*. Por otro lado, destaca la producción del proyecto *Netloops*, con el cual se presenta, en 1996, un concierto a distancia en directo con el uso de Internet. Aquí se conecta a dos músicos ubicados en San Francisco (USA) y Caracas, siendo el primer concierto a distancia realizado en América. Se devela así una inclinación hacia los nuevos cambios, herramientas tecnológicas de la información y propuestas estéticas multiculturales, fundamentados en los avances de la reciente globalización.

En 1990 se retoma la idea Festival de Música Latinoamericana de Caracas, creado por Inocente Palacios, de parte de los compositores Alfredo Rugeles y Diana Arismendi. El Festival Latinoamericano de Música comienza a ser punto focal y referente de difusión de las diversas estéticas dentro del marco de la música de tradición escrita en la región. Dicho festival logra mantenerse hasta la actualidad y cuenta, en la primera década del siglo XXI, con el apoyo de FESNOJIV<sup>42</sup>. En el mismo se han estrenado alrededor de un millar de obras de compositores de América Latina, sumando, hoy día, más de doscientos conciertos

---

42 Fundación del Estado para las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, a cargo de José Antonio Abreu.

y catorce ediciones.

Todo esto ha sido posible gracias a una combinación de soportes públicos y privados entre los que destaca el apoyo de las más prestigiosas instituciones musicales, académicas y culturales del país como: Fundación Musical Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica de Venezuela, Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, Orquesta Filarmónica Nacional, el Consejo Nacional de la Cultural (CONAC), Fundación Teatro Teresa Carreño, SACVEN (Sociedad de autores y compositores de Venezuela), Fundación Cultural Chacao, Compañía Nacional de Ópera, Compañía Nacional de Música, Universidad Simón Bolívar, Universidad Central de Venezuela, Conservatorio de Música Simón Bolívar, Asociación Cultural Humboldt, Centro Cultural BOD-Corp Banca, Teatro Municipal de Caracas, Teatro Municipal de Chacao, Aula Magna UCV, Museo de Arte Contemporáneo, Galería de Arte Nacional, Centro de Arte La Estancia, entre otros. Hemos recibido asimismo el apoyo de importantes instituciones como la Organización de Estados Americanos (OEA) a través del CIDEM (Consejo Interamericano de Música) y de representaciones diplomáticas, instituciones académicas y culturales de países como Argentina, Austria, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, El Salvador, Costa Rica, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, México, Puerto Rico, Reino Unido, República Dominicana, y Uruguay<sup>43</sup>.



Fig. 25: Logotipo del *Festival Latinoamericano de Música*

El Festival Latinoamericano de Música sigue manteniendo un espacio para la difusión del repertorio de música electroacústica al llevar a cabo al menos un concierto de este tipo de repertorio en cada una de sus ediciones.

Posteriormente, en 1994, surge el Festival A Tempo por iniciativa del compositor venezolano Diogenes Rivas quien, junto el compositor francés Pierre

<sup>43</sup> Página web del Festival Latinoamericano de Música:

<<http://www.festivallatinoamericanodemusica.com/>> [Consulta: 11 de noviembre de 2014]

Strauch y el compositor italiano Antonio Pileggi, crean la Asociación A Tempo-Caracas basándose en el Festival A Tempo de París. A través de esta asociación organizan dicho festival, bajo la gerencia de Ninoska Rojas. Las ediciones del Festival A Tempo son anuales y se han realizado de manera ininterrumpida. Se orienta hacia la difusión del repertorio más actual de las vanguardias de Europa central y de los compositores locales, dentro del marco de la música de tradición escrita. Este festival también incluye conciertos de música electroacústica en su programación<sup>44</sup>.



Fig. 26: Logotipo del *Festival A Tempo*

Consideramos importante destacar el hecho de que estos dos festivales representan una de las pocas vías de difusión del repertorio de música electroacústica de tradición escrita en el país.

### **3.3.6. La música electroacústica en la era de la Revolución Bolivariana**

La Revolución Bolivariana es el entorno político social que enmarca la primera década del siglo XXI. Llamada a ser una revolución pacífica que cuenta, inicialmente, con el apoyo de la mayoría de la población, es el detonante de una serie de conflictos políticos y sociales que terminan por profundizar la fractura social que ya se vislumbraba en Venezuela en años anteriores. Esto lleva, a finales de la década, a dividir a la sociedad venezolana en dos bandos políticos diferenciados, que se radicalizan progresivamente tras el golpe de Estado al gobierno de Hugo Chávez Frías, el 11 de abril de 2002, y su vuelta inmediata al poder, dos días más tarde.

<sup>44</sup> Página web del Festival A Tempo: <<http://www.atempo.org/>> [Consulta: 11 de noviembre de 2014]

Desde la perspectiva de Fidel Rodríguez Legendre esta fractura social se profundiza bajo el discurso político tanto de los líderes del gobierno y de la oposición. Esto devela la histórica exclusión a la que aún se somete parte de la población, como herencia de la estructura social de la colonia. Al respecto expone:

En este marco, el conflicto registrado a partir de 1999 ha tenido la expresión en la formulación de estereotipos, discriminaciones y formas de exclusión del “Otro”, con base en criterios de clase, etnia, raza u otras referencias grupales. En este sentido, la psicóloga social Mireya Losada apunta en la actualidad, la utilización de términos excluyentes y discriminatorios como: *hordas, chusmas, turbas, monos, indios y círculos infernales* (para referirse a los seguidores de la “Revolución”) y *oligarcas, opus gay, golpistas, escualidos y cúpulas podridas* (para referirse a los seguidores de la oposición política al gobierno de Hugo Chávez Frías), aparte de expresar niveles de violencia verbal, física y simbólica, cargadas de elementos racistas y clasistas, [que] son reminiscencias de puntos de conflictos construidos en la época colonial. (2009, pp. 24-25)

A esto agrega:

(...) además de la mencionada categorización, la problemática construcción social de la época colonial, traerá aparejada una contradicción histórica traducible en la ya mencionada deuda social para con las clases subalternas existentes en la época de la colonia (indios, negros y pardos), y que se mantendrá durante distintos períodos de la evolución socioeconómica y política de Venezuela, en la forma de una “desequilibrio histórico” que ahora la “Revolución Bolivariana” supuestamente intenta conciliar con notable énfasis en planos simbólicos, discursivos y rituales. (2009, p.25)

Es así como en el plano ritual Rodríguez Legendre destaca el entierro simbólico por parte del gobierno del cacique Guaicaipuro en el Panteón Nacional, héroe y símbolo de la resistencia indígena; siendo un lugar tradicionalmente reservado para los héroes de la gesta independentista del siglo XIX. También hace referencia a la destrucción de la estatua de Cristóbal Colón el 12 de octubre de 2004 por grupos asociados del gobierno. Estatua perteneciente a la escultura *Colón en el Golfo Triste* del Rafael de la Cova, que formaba parte de la Plaza Venezuela. La destrucción de esta estatua se realiza en esta emblemática fecha,

que habría sido rebautizada por el gobierno como el día de la *Resistencia indígena*.

A estos rituales simbólicos podemos sumar la sustitución de los símbolos asociados a la identidad nacional. De este modo, al cambio de nombre de *República de Venezuela* a *República Bolivariana de Venezuela*, le han sucedido los cambios de los símbolos patrios como: el escudo y la bandera nacional. Todos estos cambios se llevan a cabo como parte del equilibrio histórico que se plantea desde el discurso político de la Revolución Bolivariana.

Sin embargo, en medio de estos cambios de los símbolos patrios no se hacen modificaciones sobre el himno nacional: *Gloria al bravo pueblo*. Canción patriótica escrita por Juan Vicente Salias y con música de Juan José Landaeta de inicios del siglo XIX.



Fig. 27: Bandera de Venezuela (1954-2006)



Fig. 28: Bandera de Venezuela (2006-actual)



Fig. 29: Escudo de Venezuela (1930-2006)



Fig. 30: Escudo de Venezuela (2006-actual)

Los cambios sobre los símbolos patrios que se llevan a cabo en la Revolución Bolivariana también van de la mano de discursos orientados hacia un nacionalismo, que se enfoca en la figura del principal héroe nacional: Simón Bolívar. Al respecto, es importante destacar la referencia que hace Rodríguez Legendre (2009) en torno al “Culto a Bolívar”. Este autor expone que desde la muerte de Bolívar se ha dado a través del tiempo la mistificación de este héroe de la independencia de Venezuela, al punto de ser concebido en el “imaginario popular” como un ser superior.

(...) el actual proceso político iniciado en 1999, toma a Bolívar como referencia principal, que inclusive trasciende las anteriores experiencias de “Culto”, transformando al Libertador en un metarrelato de legitimación de todas las acciones, propuestas y principios que orientan a Hugo Chávez y la “Revolución Bolivariana” en su plano nacional y continental. (2009, p.36)

La intención de impulsar el nacionalismo se presenta, a nivel de discurso del Estado, como parte de una estrategia de defensa contra lo que ha sido considerado el intento de homogeneización cultural de la globalización. La Revolución Bolivariana impulsa un nacionalismo basado en el “Culto a Bolívar” como argamasa de la nación. A este nacionalismo bolivariano se integra la corriente indigenismo, pero que desde nuestra perspectiva se presenta de manera superficial,<sup>45</sup> debido a que no profundiza sobre las creencias y pensamientos en torno al respeto de la naturaleza propia de estas culturas. Es así como a nivel político se intenta conciliar el *discurso salvaje* con el *discurso mantuano* y el *discurso europeo segundo*, nuevamente desde el dominio de estos últimos sobre el primero.

De este modo, se reorienta la creación de la identidad nacional y, paralelamente, se plantean políticas de integración iberoamericanas orientadas al

---

45 A pesar de que en sus inicios el discurso gubernamental se enfoca en dar a conocer la precaria situación de las etnias indígenas de Venezuela, a fin de superarla; ha decaído en la mera intención de solventar “desequilibrios históricos” que se limitan a lo simbólico. Dicho discurso, con el paso del tiempo, ha terminado por ser incongruente al percatarnos de la mala situación a la que aún se ven sometidas estas comunidades. Al respecto es interesante revisar el artículo Quintero-Weir, J. A. (2013, Julio 09). *Venezuela. El barril de petróleo y el drama de los pueblos indígenas. Le Monde Diplomatique.*

fortalecimiento económico de la región. Impulsando proyectos que refuerzan la *identidad supranacional latinoamericana*, con basamento en el pensamiento de José Martí; al ser enfocadas, a nivel del discurso presidencial, como identidades antagonistas a los Estados Unidos de América.

Las transformaciones más visibles son el cambio en las instituciones y políticas culturales; cuyo fin es impulsar y fortalecer la identidad nacional. En este sentido, las políticas culturales se orientan en dar prioridad a las manifestaciones relacionadas con la música de tradición oral y/o folclórica. Pese a ello, aún se mantiene el apoyo financiero a la ejecución de música de tradición escrita de clásicos europeos, siendo la interpretación del repertorio propio del *nacionalismo musical mestizo* una excepción. Dicho repertorio se reserva generalmente para las giras internacionales<sup>46</sup>. El apoyo a la creación de nueva música de tradición escrita, que ya comienza a desaparecer, independientemente de su estética, se hace casi invisible en este período (Mendoza, 2014).

El balance de la primera década del siglo XXI, también refleja un abandono de las instituciones culturales del Estado hacia el desarrollo de manifestaciones como la música electroacústica de tradición escrita. Sin embargo, dichas manifestaciones cuentan con nuevos centros de creación y difusión. Es así como las universidades, que para el momento ofertan estudios musicales a nivel superior, integran en sus programas de estudios la creación de música electroacústica (Noya, 2007).

Así, encontramos los aportes del compositor argentino Claudio Triputti y el venezolano Hector Moy, a cargo del laboratorio de música electrónica de la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, en la ciudad de Mérida. El estudio está orientado hacia las plataformas MIDI y forma parte del programa de estudios de la Licenciatura en Música.

<sup>46</sup> Esta tendencia se mantiene hasta hoy en día. Como ejemplo de ello bastaría con observar el repertorio que acompaña a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Caracas en su gira europea del 2014, basado en las obras de los compositores del *nacionalismo musical mestizo* latinoamericano como: Silvestre Revueltas, Antonio Estévez y Evencio Castellanos (Fermín, 2014). No se incluyen nuevas obras de compositores activos venezolanos.



Fig. 31: Laboratorio de Tecnología aplicado a la música. Escuela de Música. Facultad de Arte. Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela)  
(Fuente: [www.ladim.labf.usb.ve](http://www.ladim.labf.usb.ve))

También dentro del ámbito de la academia se mantiene la cátedra de música electroacústica en el Instituto Universitario de Estudios Musicales de Caracas, a cargo de Ricardo Teruel. Las plataformas de trabajo de esta cátedra se orientan hacia el uso de los programas libres, debido a que no se cuenta con un espacio físico dedicado al desarrollo de proyectos. Este instituto es anexado, el año 2008, a la Universidad Experimental de las Artes, manteniendo la cátedra dentro del programa de estudios.



Fig. 32: Estudio multimedia del Taller de Arte Sonoro (Caracas)  
(Fuente: [www.tallerdeartesonoro.com](http://www.tallerdeartesonoro.com))

Por otro lado, continúa la formación dentro del entorno de la música

electroacústica en el Taller de Arte Sonoro, que mantiene su conexión con la corriente de compositores alternativos. Hasta el momento, este espacio el que posee las plataformas estructurales más avanzadas a nivel técnico, pero dentro del sector educativo privado.

En el año 2003, se da un nuevo impulso desde la academia y el sector de la educación superior. Se materializa el proyecto de los compositores Adina Izarra, Diana Arismendi, Emilio Mendoza, Raúl Jiménez y Francisco Díaz; quienes como profesores vinculados a la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar en Caracas, suman esfuerzos para dar vida al Laboratorio de Investigación Musical LADIM. Integran así la música electroacústica dentro del programa de estudios de dicha Universidad a nivel superior y promoviendo cursos extra universitarios a través de los programas de extensión.

Este espacio queda a cargo de la compositora Adina Izarra, desde donde se comienzan a impulsar nuevos conciertos de música electroacústica dentro de la universidad y también como parte de los Festivales A Tempo y los Festivales Latinoamericanos de Música, durante la primera década del siglo XXI (Noya, 2007; Arocha, 2009). LADIM se convierte, en este período, en el referente del aprendizaje de las nuevas plataformas tecnológicas y programas de interacción musical en directo.



Fig. 33: La compositora Adina Izarra, junto al tiorbista Rubén Riera ensayando en los espacios del Laboratorio Digital de Música (Caracas, 2013) (Fuente: [www.ladim.labf.usb.ve](http://www.ladim.labf.usb.ve))

Cabe destacar que a través de LADIM se han realizado conciertos de música electroacústica de compositores venezolanos y se han organizado conciertos en el exterior. Tal es el caso del concierto de intercambio *¡Viva Venezuela!*, realizado en Suecia en el año 2008, con la colaboración del SEAMS; fortaleciendo las conexiones internacionales que favorecen la difusión del repertorio de música electroacústica de compositores venezolanos.



Fig. 34: Cartel del concierto *Viva Venezuela!* (Suecia, 2008)  
(Fuente: [www.ladim.labf.usb.ve](http://www.ladim.labf.usb.ve))

También encontramos referencias sobre el Festival *Frequency* en el 2005. Que devela la continua vinculación de la música electroacústica, integrada a diversas manifestaciones de las artes plásticas. Este festival surge como una exposición “(...) enfocada en relatar la historia de la música electrónica desde sus comienzos, abordándola desde el panorama internacional” (Noya, 2007). Este se realiza en homenaje a Alfredo Del Mónaco, como pionero de la música electroacústica en Venezuela y contó con conferencias de Adina Izarra, el mismo

Alfredo Del Mónaco, Gerry Weil y Miguel Noya.

Es interesante destacar que bajo los lineamientos que dan impulso al nacionalismo desde el Estado, encontramos que, en el año 2008, se seleccionan a diversos compositores venezolanos para realizar un encargo; a fin de que se crearan obras instrumentales y/o electroacústicas para musicalizar el juego de luces de la fuente de la Plaza Venezuela.



Fig. 35: Imagen de la Fuente de la Plaza Venezuela, Caracas.  
(Fuente: [www.pdvsalaestancia.com](http://www.pdvsalaestancia.com))

Esta fuente emblemática de la ciudad de Caracas fue construida en 1940 y se habría reconstruido cuatro veces, siendo la quinta versión de los ingenieros Santos Michelena y Pablo Rodríguez. Junto a la fuente, forman parte del conjunto arquitectónico de la Plaza Venezuela las esculturas: *Abra Solar*, de Alejandro Otero (reinaugurada en el año 2007); *Fisicromía en homenaje a Don Andrés Bello*, de Carlos Cruz Diez (reinaugurada en el año 2008); y *Colón en el Golfo Triste*, de Rafael de la Cova. A esta última obra pertenece la estatua de Cristóbal Colón que es derribada en el año 2004 y que, a diferencia de las otras esculturas, es reconstruida y ubicada en otro espacio (Cañizález, 2010). Este detalle devela la fuerza simbólica que se maneja en la primera década del siglo XXI y el empleo del indigenismo dentro del discurso nacionalista.

Tanto la reconstrucción de este conjunto arquitectónico, como el encargo de las obras que acompañarían a la fuente, lo financia el Centro de Arte la Estancia, fundación cultural de la empresa principal del Estado: *Petróleos de Venezuela*. Hecho que llama poderosamente la atención, no sólo por la habitual carencia de encargos de obras por parte del Estado; sino por la expresa solicitud

de la invitación del encargo, donde se especifica que la obra deberá ser “(...) de sonoridad contemporánea, sin obviar los elementos tradicionales de lo venezolano”<sup>47</sup>.



Fig. 36: *Abra Solar* de Alejandro Otero  
(Fuente: [www.oleosymusica.com](http://www.oleosymusica.com))



Fig. 37: *Fisicromía en homenaje a Don Andrés Bello* de Carlos Cruz Diez  
(Fuente: [www.prodavinci.com](http://www.prodavinci.com))

---

47 Ver en anexo 3: Comunicación del encargo.



Fig 38: Imagen del derribo de la estatua de Colón el 12 de abril de 2004 de la obra *Colón en el Golfo Triste* del Rafael de la Cova (Fuente: [www.corneta.org](http://www.corneta.org))

Entre dichos encargos podemos destacar la creación de dos piezas electroacústicas por parte de Yoly Rojas y de Marianela Arocha; obras que, al igual que el resto, no fueron utilizadas para la fuente. En su lugar, se ha hecho uso de obras de los compositores vinculados al *nacionalismo musical mestizo*. Así lo refiere el artículo sobre la inauguración de Mirelis Morales Tovar, donde no se hace mención de las obras encargadas<sup>48</sup>:

El Alma llanera sonó anoche como nunca antes. Cada compás del joropo compuesto por Pedro Elías Gutiérrez vino sincronizado con alguna acrobacia acuática, proveniente de 287 chorros de agua. Y cada tiempo de la canción quedó marcado por el destello de 572 luminarias y su más de 16 millones de combinaciones de colores, que dejó a más de uno sin palabras.

No hubo tiempo para salir del asombro. De inmediato, la pieza Florentino y el Diablo<sup>49</sup> dio paso a otro espectáculo de luz, agua y música, en el que el público constató las potencialidades de la quinta versión de la fuente de Plaza Venezuela, diseñada por Santos Michelena y Pablo Rodríguez con el auspicio de Pdvsa-Centro de Arte La Estancia. (2009)

---

48 Consideramos importante destacar que tampoco se hace mención de las obras realizadas en las páginas oficiales del Centro de Arte La Estancia.

49 Se hace referencia a la obra *Cantata Criolla* de Antonio Estévez.



Fig. 39: Retransmisión televisiva por el canal del Estado del evento de luz, agua y música de la reinauguración fuente de Plaza Venezuela (Caracas, 2009)  
(Fuente: [www.aporrea.org](http://www.aporrea.org))

Este evento particular devela el planteamiento de la política cultural a nivel musical desde el Estado, que da impulso a la música de tradición oral del país, mientras continúa el abandono institucional hacia la creación de música de tradición escrita. Y, como hemos hecho referencia en capítulos anteriores, es una tendencia que se impulsa desde las instituciones culturales con proyectos como *La siembra del cuatro*, enfocados en el desarrollo del instrumento folclórico nacional<sup>50</sup>.

A pesar de ello, entre los espacios de difusión y desarrollo de la música electroacústica encontramos que, en el año 2009, se presenta *PARLANTE Primer Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro*, en Caracas. Este evento es organizado por Jorge Gómez<sup>51</sup>, quien destaca por ser el pionero en la enseñanza del Radioarte en Venezuela. Siendo el reflejo de los nuevos desarrollos de las artes multidisciplinares electroacústicas (Aradas, 2009). En este sentido, se resalta la edición del disco *Ars Sonus* en el 2008, como una muestra del arte sonoro y radioarte en Venezuela; bajo el auspicio de la Embajada de España.

---

50 Ver página web de La Siembra del Cuatro <<http://www.lasiembradelcuatro.com/>> [Consulta: 15 de diciembre de 2014]

51 Sobre Jorge Gómez ver:  
<<http://antenas-intervenciones.blogspot.com.es/2009/09/antenas-18-jorge-gomez-desde-venezuela.html>> [Consulta: 20 de octubre de 2014]

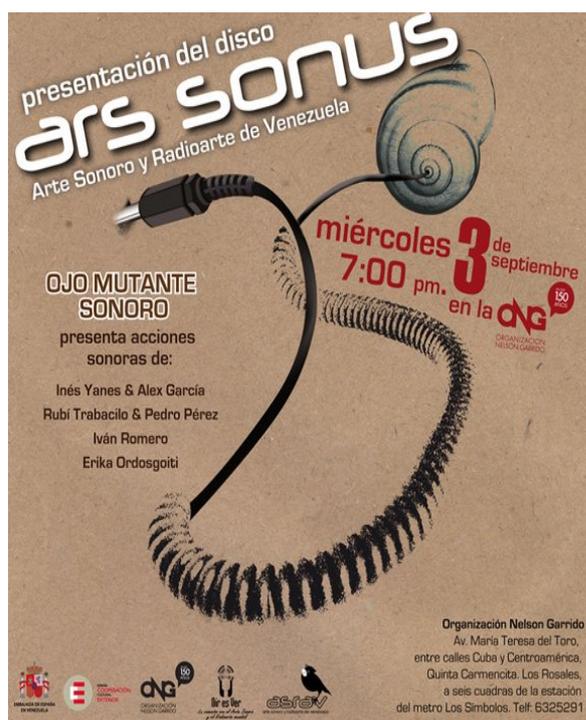


Fig. 40: Cartel de la presentación del disco *Ars Sonus* (2008)

Posteriormente se edita el disco *Arte sonoro en Venezuela* en el año 2010, comisariado por Sandro Pequeño y Gil Sansón, donde encontramos también obras electroacústicas de Miguel Noya y Julio D'Escrivan. Nuevamente, con el apoyo de la Embajada de España en Venezuela.

Dentro de las expresiones multidisciplinarias de este período cabe destacar la presencia de compositores venezolanos cuyas obras podemos ubicar en este ámbito y que han contribuido al desarrollo de la música electroacústica dentro y fuera del país. Podemos mencionar a Gustavo Matamoros<sup>52</sup>, Arcángel Castillo Olivari<sup>53</sup>, Gabriel Peraza, Agapito Galán y Jorge Sánchez Chiong. También han desarrollado obras multidisciplinarias: Adina Izarra, Miguel Noya y Ricardo Teruel. Por limitaciones de la propia investigación no podemos abarcar el estudio de estas obras, pero consideramos que contienen muchos elementos de interés en

52 Web de Gustavo Matamoros: <<http://subtropics.org/gustavomatamoros/>> [Consulta: 20 de octubre de 2014]

53 Web de Arcángel Castillo Olivari: <<http://webdelprofesor.ula.ve/arte/olivari/Site/olivari-composer.html>> [Consulta: 12 de octubre de 2014]

torno a la temática estética del mestizaje cultural, por lo cual sería interesante desarrollarlos en otro estudio e integrarlos a futuro en nuestra investigación.

La primera década del siglo XXI, en Venezuela, cierra con un constante descenso en los índices de pobreza extrema gracias a las misiones sociales que lleva a cabo la Revolución Bolivariana. Pero, aunque se profesan cambios de fondo hacia una sociedad más justa e igualitaria, cambios que se asientan en la constitución de 1999 y que marcarán el inicio del Socialismo del siglo XXI; el balance de los sucesos devela una constante contradicción entre los discursos del Estado y la puesta en práctica de la ley (Uharte-Pozas, 2007; Barros, 2009). Basta con revisar los constantes cambios que ha sufrido a posterior dicha constitución, que luego de ser aprobada por votación popular, es modificada a manos del gobierno. Otro ejemplo de esta situación es la reiterada explotación mineral a la que se someten los territorios pertenecientes a las comunidades indígenas que habitan el país (Quintero-Weir, 2013). Pero el resultado indiscutible, es sin duda, la polarización de la población a nivel político como una de las características sociales de este período (Rodríguez Legendre, 2009).



Fig.41: Marcha de opositores a la Revolución  
11 de abril de 2002, Caracas.  
(Fuente: [www.notiglobo.com](http://www.notiglobo.com))



Fig. 42: Marcha de simpatizantes de la  
Revolución  
4 de octubre de 2012, Caracas.  
(Fuente: [www.tercerainformacion.es](http://www.tercerainformacion.es))

Estas imágenes pueden ser reflejo de los ejes políticos polarizados en Venezuela durante la primera década del siglo XXI, que se ha caracterizado por las constantes convocatorias a marchas y contramarchas que buscan demostrar la capacidad de movilización de masas de ambos bandos.

Desde nuestra perspectiva esta “guerra simbólica” que vive Venezuela en la primera década del siglo XXI, contribuye al debilitamiento de una identidad nacional que, como sabemos, aún no termina de gestarse. Por otro lado, amplía la brecha que se vislumbraba en la sociedad. Esto podría verse reflejado en un mayor desarrollo de la identidad multicultural, desde la perspectiva del *mestizaje cultural*, en las obras a estudiar.

## **4. USO DE REFERENTES CULTURALES EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI. EL CASO DE VENEZUELA**

### **4.1 Proceso de selección de las obras y compositores**

Para realizar el acercamiento estético de las obras es fundamental contar con el acceso al audio y a la información sobre el proceso de creación de las mismas, lo que se transforma en otra limitación para realizar nuestro estudio. En el proceso de investigación hemos confirmado que a la carencia de investigaciones previas a nivel estético en torno al repertorio electroacústico de música de tradición escrita del período a estudiar, se suma la dificultad de acceso a los materiales que requerimos para llevar a cabo nuestra investigación. No sólo existe la dificultad de acceso a los audios de las obras, sino a cualquier información referente a las mismas; siendo otra problemática a resolver. Debido a esto, gran parte de nuestro período de investigación ha sido dedicado a la recopilación y catalogación de las obras creadas en la primera década del siglo XXI en Venezuela.

#### **4.1.1. Recopilación del material**

Como punto de partida, para iniciar la búsqueda de las obras de este período, nos enfocamos en la información facilitada en el *Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana*<sup>54</sup> a cargo de Ricardo Dal Farra. Como hemos hecho referencia en capítulos anteriores, en esta colección se encuentran catalogadas alrededor de quinientas cincuenta (550) obras creadas por compositores de diversos países de Latinoamérica en un solo espacio. Así como

---

54 Ver la página web de Latin American Electroacoustic Music Collection:  
<<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>> [Consulta: 10 de abril de 2014]

entrevistas e información sobre estos creadores.

Sin embargo, en el apartado de Venezuela de este archivo encontramos pocas obras de la primera década del siglo XXI, contando desde el año 2000 hasta el 2009, ambos inclusive. Esto se debe a que para la realización de este catálogo se ha hecho énfasis en las obras elaboradas antes de 1990, ya que en el mismo se busca conservar las piezas que no han sido creadas en formato digital (Hofman, s/f). Por lo cual, las obras creadas posteriormente, que se incluyen en el archivo, son una excepción.

Entre estas excepciones encontramos información sobre nueve (9) obras del período a estudiar: *DeVisée* (2003), de Adina Izarra; *Prótesis* (2001), *Heavy Dream* (2002) y *Las troyanas* (2003), de Agapito Galán; *Save Twilight: If I Am To Live* (2000), *Save Twilight: Months* (2000), *Save Twilight: "Speak, You Have Three Minutes"* (2000), *Save Twilight: The Future* (2000) y *Save Twilight: To Be Read The Interrogative* (2000), de Arcángel Castillo Olivari. En cuanto a la información referente a estas piezas, solo se facilita el nombre del compositor, el título, el año de creación y las características técnicas de las mismas; pero no hay información adicional sobre las notas de programa de las mismas. A esto cabe agregar que de las nueve obras referidas sólo hay acceso al audio de la obra de Adina Izarra.

Pese el poco material, encontramos que se hace referencia sobre diecinueve (19) compositores de música electroacústica de Venezuela. Estos datos nos sirven como punto de partida para iniciar la búsqueda de los creadores activos en la primera década del siglo XXI en este país, su catálogo de obras electroacústicas y así poder realizar un nuevo catálogo.

Los resultados extraídos del *Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana*, los podemos ver reflejados claramente en el siguiente cuadro:

**CUADRO 1**  
**Referencias de obras electroacústicas creadas en la primera**  
**década del siglo XXI por compositores venezolanos extraídas del**  
*Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana*

<b>Compositor(a)</b>	<b>Obras electroacústicas 2000-2009</b>	<b>Audio</b>	<b>Notas</b>
Josefina Benedetti	No hay información	-	-
Arcángel Castillo Olivari	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Save Twilight: If I Am To Live</i> (2000)</li> <li>• <i>Save Twilight: Months</i> (2000)</li> <li>• <i>Save Twilight: Speak, You Have Three Minutes.</i> (2000)</li> <li>• <i>Save Twilight: The Future</i> (2000)</li> <li>• <i>Save Twilight: To Be Read The Interrogative</i> (2000)</li> </ul>	No	No
Julio D'Escrivan	No hay información		
Alfredo Del Mónaco	No hay obras del período		
Fernando Freitez	No hay información	-	-
Agapito Galán	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Prótesis</i> (2001)</li> <li>• <i>Heavy Dream</i> (2002)</li> <li>• <i>Las Troyanas</i> (2003)</li> </ul>	No	No
Adina Izarra	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>DeViseé . Preludio</i> (2003)</li> </ul>	Si	No
Gustavo Matamoros	No hay información	-	-
Miguel Noya	No hay información	-	-
Fidel Rodríguez Legendre	No hay información	-	-
Domingo Sánchez Bor	No hay información	-	-
Jacky Schreiber	No hay información	-	-
Rodrigo Segnini	No hay información	-	-
Ricardo Teruel	No hay información	-	-
Alonso Toro	No hay información	-	-

En segunda instancia, buscamos referencias sobre obras y compositores del período a estudiar en los trabajos de Miguel Noya (2007) y Marianela Arocha

(2009). Pero debido a las características propias de estas investigaciones, la información obtenida en las mismas aún nos era insuficiente para realizar un catálogo completo. Sin embargo, el trabajo de Noya (2007) nos aporta información sobre otros compositores de música electroacústica de tradición escrita en Venezuela e información sobre las obras estrenadas, en el período del 2000 al 2007; quedando de lado las que no han sido estrenadas en el país o las que se pueden encontrar en los archivos personales de los compositores. Por su parte, del trabajo de Marianela Arocha (2009), pudimos extraer referencias sobre obras mixtas creadas por compositores venezolanos en nuestro período de estudio.

Frente a este panorama, y teniendo como base la información recopilada en los trabajos antes mencionados, realizamos un arqueo de fuentes a través de la Internet. La búsqueda por la red nos permitió tener acceso a las páginas web de varios compositores donde pudimos acceder, en algunos casos, a sus catálogos de obras y a audios de las mismas. Igualmente, encontramos perfiles de los creadores asociados a redes latinoamericanas como: *Red de Arte Sonoro Latinoamericano RedAsla*<sup>55</sup>, *Sociedad Venezolana de Música Contemporánea SVMC*<sup>56</sup> y *Colegio de Compositores Latinoamericano de Música de Arte*.

A partir de la información recopilada procedimos a realizar un llamado abierto a los compositores a través de las redes de correo electrónico: *Compositores Venezolanos* y *Nueva Música de Venezuela*, con el fin de contactar con los compositores que no tuviesen su catálogo en la red. Por otro lado, procedimos a establecer contacto directo con cada uno de los compositores, vía correo electrónico, a fin de solicitar toda la información que no estaba disponible en la web y poder concretar entrevistas para profundizar en torno a los procesos creativos de las obras.

---

55 Página web de RedAsla: <<http://www.redasla.org/index.php>> [Consulta: 25 de noviembre de 2014]

56 Página web de SVMC: <<http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/>> [Consulta : 21 de noviembre de 2014]

#### 4.1.2. Catalogación de obras

Partiendo de la información recopilada y la suministrada por los mismos compositores, procedimos a la catalogación de las obras de acuerdo a los siguientes criterios:

- Obras creadas por compositores nacidos en Venezuela o nacionalizados, con residencia en el país o en el extranjero
- Obras creadas por compositores con formación y trayectoria en el entorno de la música de tradición escrita o mixta (alternativos)
- Obras creadas en el formato de solo electroacústica o mixtas (con instrumentación adicional). No se incluyen trabajos multimedia
- Obras creadas entre los años 2000 y 2009, ambos inclusive

La catalogación realizada incluye los siguientes datos:

- Obra
- Compositor
- Audio: indica si existe acceso al audio a través de la red o en discos editados
- Notas: indica si existe acceso a las notas de programa de la obra en Internet o alguna otra publicación

El resultado lo podemos visualizar agrupados por años en los siguientes cuadros:

**CUADRO N°2**  
**Catálogo de obras creadas en el año 2000**

<b>Obra</b>	<b>Compositor(a)</b>	<b>Audio</b>	<b>Notas</b>
<i>Generación MP3</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Urbano</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Alef--Delta</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Crystal ball</i>	Jacky Schreiber	-	-
<i>Save Twilight: If I Am To Live</i>	Arcángel Castillo Olivari	-	-
<i>Save Twilight: Months</i>	Arcángel Castillo Olivari	-	-
<i>Save Twilight: Speak, You Have Three Minutes.</i>	Arcángel Castillo Olivari	-	-
<i>Save Twilight: The Future</i>	Arcángel Castillo Olivari	-	-
<i>Save Twilight: To Be Read The Interrogative</i>	Arcángel Castillo Olivari	-	-

En el cuadro n°2 contiene un total de nueve (9) obras creadas en el año 2000. De estas piezas solo encontramos el audio de la obra *Generación Mp3*<sup>57</sup> de Matias Monteagudo, pero no hallamos las notas de programa de las mismas.

**CUADRO N°3**  
**Catálogo de obras creadas en el año 2001**

<b>Obra</b>	<b>Compositor(a)</b>	<b>Audio</b>	<b>Notas</b>
<i>Estratos</i>	Pedro Barbosa	-	-
<i>Prótesis</i>	Agapito Galán	-	-
<i>Auba</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Chaotic Perfection</i>	Matias Monteagudo	sí	-
<i>Híbrido</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Ontnot y Opaug</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Xtended Versions</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>minus72plus</i> <i>[nach Xtended Versions]</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Principio de incertidumbre</i>	Jacky Schreiber	-	-
<i>Clic-clac</i>	Ricardo Teruel	sí	sí

<sup>57</sup> Audio de la obra *Generación Mp3* de Matias Monteagudo:  
<[http://www.7161.com/css\\_artist.cfm?showbiog=1&user=2111&music\\_group=1&carrywith=>](http://www.7161.com/css_artist.cfm?showbiog=1&user=2111&music_group=1&carrywith=>)  
[Consulta : 15 de noviembre de 2014]

En el cuadro N°3 podemos observar que, en el año 2001, hay diez (10) obras reseñadas, solo el audio de dos de ellas se encuentra en Internet de dos obras: *Clic-clac*<sup>58</sup>, de Ricardo Teruel; y *Chaotic Perfection*<sup>59</sup>, de Matias Monteagudo; pero sin tener acceso a la nota de programa de las mismas.

#### CUADRO N°4

##### Catálogo de obras creadas en el año 2002

Obra	Compositor(a)	Audio	Notas
<i>Caracas IIA</i>	Josefina Benedetti	si	si
<i>Heavy Dream</i>	Agapito Galán	-	-
<i>Titan Scape</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Discurso Presidencial (para viola burocrática)</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Innerspace</i>	Matias Monteagudo	-	-

En el cuadro N°4, del año 2002, tan solo tenemos cinco (5) obras electroacústicas registradas, de las cuales existe el acceso al audio y la nota de programa de una de ellas. En este caso, se trata de la obra: *Caracas IIA*, de la compositora Josefina Benedetti; que se encuentra en su página web y está editada en el disco monográfico de sus obras *Impresiones Sónicas* (2006).

#### CUADRO N°5

##### Catálogo de obras creadas en el año 2003

Obra	Compositor(a)	Audio	Notas
<i>Noronqui</i>	Julio D'Escrivan	-	-
<i>Sur le Chemin la Brume. "Pieza cotidiana #1"</i>	Mirtru Escalona Mijares	Si	-
<i>Las Troyanas</i>	Agapito Galán	-	-

58 Audio de la obra *Clic-clac* de Ricardo Teruel:  
<<https://myspace.com/rteruel/music/song/clic-clac-2001-50134691-53988368>> Consulta: 11 de noviembre de 2014]

59 Audio de la obra *Chaotic Perfection* de Matias Monteagudo:  
<[http://www.7161.com/css\\_artist.cfm?showbiog=1&user=2111&music\\_group=1&carrywith=>](http://www.7161.com/css_artist.cfm?showbiog=1&user=2111&music_group=1&carrywith=>)  
[Consulta : 13 de noviembre de 2014]

<i>Normal</i>	Victor Márquez	-	-
<i>Flying Dreams</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Numbed</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Lo que subyace</i>	Matias Monteagudo	Si	-
<i>Lo que tu ves en mi</i>	Matias Monteagudo	-	Si
<i>Un espíritu Maligno</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Tránsito [ccs_17/24]</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>De paso</i>	Ricardo Teruel	-	-
<i>De sapos y otros cantantes</i>	Ricardo Teruel	-	-

En el cuadro N°5 se referencian doce (12) obras que han sido creadas en el año 2003. De estas obras hallamos en Internet el audio de la obra: *Sur le Chemin la Brume*<sup>60</sup>, de Mirtru Escalona Mijares; pero sin tener acceso a la nota de programa. También hemos conseguido el audio en Internet de las obras: *Lo que subyace*<sup>61</sup>, *Espíritu Maligno* y *Lo que tu ves en mi*<sup>62</sup>, de Matias Monteagudo, de las cuales solo encontramos la nota de programa de la segunda<sup>63</sup> en la página web de Zona Moebius<sup>64</sup>.

Podemos observar, a continuación, en el cuadro N°6 que hemos localizado referencias de veinticinco (25) obras electroacústicas creadas en el año 2004. De estas sólo encontramos información y el audio en Internet de la obra: *De Viseé*, de Adina Izarra; tanto en el *Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana* como en la página web de la compositora<sup>65</sup>.

60 Audio de *Sur le Chemin la Brume* de Mirtru Escalona Mijares:

<<https://m.soundcloud.com/mirtru>> [Consulta : 11 de noviembre de 2014]

61 Audio de *Lo que subyace* de Matias Monteagudo:

<<https://soundcloud.com/saccosvd/lo-que-subyace>> [Consulta : 11 de noviembre de 2014]

62 Nota de programa de *Lo que tu ves en mi* y *Espíritu Maligno* de Matias Monteagudo:

<[http://www.zonamoebius.com/lepora\\_2003-2007/2004/azogue/spyro/matias.htm](http://www.zonamoebius.com/lepora_2003-2007/2004/azogue/spyro/matias.htm)> [Consulta : 13 de noviembre de 2014]

63 Audio de *Lo que tu ves en mi* de Matias Monteagudo:

<<http://www.soundclick.com/bands/default.cfm?bandID=298832&content=music>> [Consulta: 13 de noviembre de 2014]

64 Página web de Zona Moebius:

<[http://www.zonamoebius.com/lepora\\_2003-2007/2004/azogue/spyro/spyro2.htm](http://www.zonamoebius.com/lepora_2003-2007/2004/azogue/spyro/spyro2.htm)> [Consulta : 13 de noviembre de 2014]

65 Página web de Adina Izarra:

<<http://prof.usb.ve/aizarra/visee.mp3>> [Consulta : 10 de noviembre de 2014]

**CUADRO N°6**

**Catálogo de obras creadas en el año 2004**

<b>Obra</b>	<b>Compositor(a)</b>	<b>Audio</b>	<b>Info.</b>
<i>Hace un tiempo atrás</i>	Fernando Freitez	-	-
<i>DeViseé</i>	Adina Izarra	Si	Si
<i>Visiones</i>	Eduardo Lecuna	-	-
<i>Cronox</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Intro llanero</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Paz inferior</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Bicho nocturno</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Fukam</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>I guess</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Punto de fuga</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Fritanga</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Hate and Love</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Swan Lake</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Chivito Elektra</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Living in Cocoa beach</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Mafioso</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Former Gamer</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Clean</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Caravana</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Bad Habit</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Trópico tránsito</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Oh, fuck! Somebody called the cops</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Trapos / Catwalk en Guantánamo</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>si nos volvemos a encontrar</i>	Jacky Schreiber	-	-
<i>broken time</i>	Jacky Schreiber	-	-

Debemos destacar que en el catálogo de obras que nos facilita el compositor Matias Monteagudo, se hace referencia al disco *Paz inferior*, donde se incluyen las obras: *Intro llanero*, *Paz inferior*, *Bicho nocturno*, *Fukam*, *I guess*, *Punto de fuga*, *Fritanga*, *Hate and Love*, *Swan Lake*, *Chivito Elektra*, *Living in a Cocoa Beach*, *Mafioso* y *Former Gamer*. Sin embargo no se encuentra

información sobre de la edición en físico de este disco, ni a ninguna de sus obras en Internet.

En el cuadro N°7 hacemos referencia a diecinueve (19) obras creadas en el año 2005. De estas, solo ubicamos en Internet el audio de las obras: *Tonada del Cabestrero*<sup>66</sup>, de Matias Monteagudo; *Vastedad*<sup>67</sup>, de Luis Ernesto Gómez; *Introito*, de Luis Pérez Valero<sup>68</sup>; y de *Écoute s'il a plu*<sup>69</sup>, de Mirtru Escalona Mijares. Por otro lado, localizamos el audio y la nota de programa de la obra: *Recuerdos del Alambre*<sup>70</sup>, de Julio D'Escrivan, en la página web del compositor.

#### CUADRO N°7

##### Catálogo de obras creadas en el año 2005

Obra	Compositor(a)	Audio	Info.
<i>Recuerdos del Alambre</i>	Julio D'Escrivan	Si	Si
« <i>Écoute s'il a plu</i> »	Mirtru Escalona Mijares	Si	-
<i>Vastedad</i>	Luis Ernesto Gómez	Si	-
<i>Songs for my Children</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Killman</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Latin Soul</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Botellas, Tabacos, Dinero en el bolsillo</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Blue Oyster Bar</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Suspense</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Tonada del Cabestrero</i>	Matias Monteagudo	Si	-
<i>Nautilus</i>	Luis Pérez Valero	-	-
<i>Introito</i>	Luis Pérez Valero	-	-

66 Audio de *Tonada del Cabestrero* de Matias Monteagudo:  
<<https://soundcloud.com/saccosvd/spyro-tonada-del-cabrestero>> [Consulta : 10 de noviembre de 2014]

67 Audio de *Vastedad* de Luis Ernesto Gómez:  
<<https://myspace.com/luisegomez/music/song/vastedad-6776851-6578035>> [Consulta : 15 de noviembre de 2014]

68 Audio de la obra *Introito* de Luis Pérez Valero:  
<<https://myspace.com/luisperezvalero/music/song/introito-4102860-4081194>> [Consulta : 15 de noviembre de 2014]

69 Audio de *Écoute s'il a plu* de Mirtru Escalona Mijares:  
<<https://myspace.com/electrosvmc/music/song/-coute-s-il-a-plu-61528750-67187082>> [Consulta : 11 de noviembre de 2014]

70 Audio de *Recuerdos del Alambre* de Julio D'Escrivan:  
<<https://julio-descrivan.squarespace.com/electro/>> [Consulta : 21 de noviembre de 2014]

<i>Día de la Creación</i>	Alexander Romero	-	-
<i>Trapos. hilos_chinos</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Trapos / nocturno.ondacorta</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Trapos. guantánamo_catwalk</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>LowFrequencyOrchestra_blend</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>trapos/Catwalk en Guantánamo Version 2</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Árboles, viento, agua, insectos, pájaros y algo más</i>	Ricardo Teruel	-	-

En el cuadro N°8 tenemos referencias de veintitrés (23) obras creadas en el año 2006. De estas hemos podido acceder al audio de: *Un sombrero lleno de sonidos*<sup>71</sup>, de Ricardo Teruel; *Toda mi vida os amé*<sup>72</sup>, de Adina Izarra; y *Se rompen espejos*<sup>73</sup>, de Mirtru Escalona Mijares. También se alojan en Internet los audios de las obras: *Lets the bass kick*, *Sonidos orgánicos*, *Mi puerto cabello* y *Fast and Jazzy*, del disco *Biodegradable*<sup>74</sup>, de Matias Monteagudo; así como el audio y las notas de programa de las obras: *Sintharte* y *Etnorap*, en la página web de Josefina Benedetti.

#### CUADRO N°8

##### Catálogo de obras creadas en el año 2006

Obra	Compositor(a)	Audio	Info
<i>Desintegración áurica</i>	Marianela Arocha	-	-
<i>Sintharte</i>	Josefina Benedetti	Si	Si
<i>Etnorap</i>	Josefina Benedetti	Si	Si
<i>Visions</i>	Sylvia Constantinidis	-	-
<i>Se rompen espejos</i>	Mirtru Escalona M.	-	-
<i>Toda mi vida os amé</i>	Adina Izarra	Si	-

71 Audio de *Un sombrero lleno de sonidos* de Ricardo Teruel:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6j86HOjTqhw>> [Consulta : 8 de noviembre de 2014]

72 Audio de *Toda mi vida os amé* de Adina Izarra:

<<https://www.youtube.com/watch?v=GpoJ7COFAPo>> [Consulta : 10 de noviembre de 2014]

73 Audio de *Se rompen espejos* de Mirtru Escalona Mijares:

<<http://www.dailymotion.com/embed/video/x1ytngu?syndication=155640>> [Consulta : 10 de noviembre de 2014]

74 Audios de *Lets the bass kick*, *Sonidos orgánicos*, *Mi puerto cabello* y *Fast and Jazzy*, de Matias Monteagudo: <<http://www.traxsource.com/artist/5043/spyro>> [Consulta : 11 de noviembre de 2014]

<i>FunkyFlow</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Groovelistic</i>	Matias Monteagudo	-	-
<i>Let the bass kick</i>	Matias Monteagudo	Si	-
<i>Sonidos Organicos</i>	Matias Monteagudo	Si	-
<i>Mi puerto Cabello</i>	Matias Monteagudo	Si	-
<i>Fast and Jazzy</i>	Matias Monteagudo	Si	-
<i>Eclipse</i>	Luis Pérez Valero	-	-
<i>Warao</i>	Yoly Rojas	Si	Si
<i>The Imagination or Disaster</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>The Imagination of Disaster (2)</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Stolen mercury</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Stolen mercury (2)</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>We are not in Kansas anymore</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Tránsfuga</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Trapos   Sexy Pony &amp; Civil Disobedience</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Un sombrero lleno de sonidos</i>	Ricardo Teruel	Si	-
<i>Los Cronógrafos de Anguur</i>	Ricardo Teruel	-	-

En el cuadro N°9 consta el hallazgo de veintiuna (21) obras. De estas solo hemos podido ubicar en la redel audio y las notas de programa de: *Abstracción con secuencia melódica* y *Rellenas de ballenas jorobadas*<sup>75</sup>, de Ricardo Teruel; *Trío*<sup>76</sup>, de Oswaldo González; y *Carrizos de Porra, Ensayos sobre la bicicleta* y *Ensayos sobre la torpeza*<sup>77</sup>, de Julio D'Escrivan. De igual modo los audios de las obras: *Paisaje sonoro alucinatorio I, Kopecho, Reflexión Extática, Canto de la muerte que hostiga al animal brujo, Descenso al inframundo, El ojo de Juyá, Necrolenguaje I, Exégesis del lenguaje de las ánimas* y *Vanitas mundi, ubi sunt*, de Carlos Suárez Sánchez, que se incluyen en el disco *Resonancias ontológicas*<sup>78</sup>.

75 Audios de *Abstracción con secuencia melódica* y *Rellenas de ballenas jorobadas* de Teruel: <<https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Ricardo%20Teruel%22>> [Consulta: 8 de noviembre de 2014]

76 Página web de Oswaldo González con el audio de *Trío*: <[http://www.oswaldogonzalez.net/fr/dacapo/?verify\\_license=1](http://www.oswaldogonzalez.net/fr/dacapo/?verify_license=1)> [Consulta: 15 de noviembre de 2014]

77 Audios de *Carrizos de Porra, Ensayos sobre la bicicleta* y *Ensayos sobre la torpeza* de D'Escrivan: <<https://julio-descrivan.squarespace.com/electro/>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

78 Audio de las obras compiladas en el disco *Resonancias ontológicas* de Carlos Suárez

Así como de las obras: *Quatenaire*<sup>79</sup> y *Dr3amscap3*<sup>80</sup>; de Jacky Schreiber

**CUADRO N°9**  
**Catálogo de obras creadas en el año 2007**

<b>Obra</b>	<b>Compositor(a)</b>	<b>Audio</b>	<b>Notas</b>
<i>Carrizos de Porra</i>	Julio D'Escrivan	Si	Si
<i>Ensayos sobre la bicicleta</i>	Julio D'Escrivan	Si	Si
<i>Ensayos sobre la torpeza</i>	Julio D'Escrivan	Si	Si
<i>7 Miniaturas electrónicas</i>	Luis Ernesto Gómez	-	-
<i>Trío</i>	Oswaldo González	Si	Si
<i>10°29'N</i>	Adina Izarra	-	Si
<i>Santos y Bandidos</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Quatenaire</i>	Jacky Schreiber	Si	-
<i>dr3amscap3</i>	Jacky Schreiber	Si	-
<i>Paisaje sonoro alucinatorio I</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Kopecho</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Reflexión Extática</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Canto de la muerte que hostiga al animal brujo.</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Descenso al inframundo.</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>El ojo de Juyá.</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Necrolenguaje I.</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Exégesis del lenguaje de las ánimas.</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Vanitas mundi, ubi sunt.</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	Si
<i>Why, oh why you? (uai-o-uai-yu)</i>	Ricardo Teruel	Si	Si
<i>Rellenas de ballenas Jorobadas</i>	Ricardo Teruel	Si	Si
<i>Abstracción con secuencia melódica</i>	Ricardo Teruel	Si	Si

Seguidamente en el cuadro N°10 podemos observar dieciocho (18) obras creadas en el año 2008. De estas, solo podemos encontrar en Internet los audios de: *Alap*<sup>81</sup>, de Mirtru Escalona Mijares; y *Sic Transit gloria mundi, Alegoría de*

<<http://www.alg-label.com/Resonancias-Ontologicas>> [Consulta: 15 de noviembre de 2014]

79 Audio de *Quatenaire* de Jacky Schreiber:

<<https://soundcloud.com/jackyschreiber/quatenaire>> [Consulta: 10 de noviembre de 2014]

80 Audio de *Dr3amscap3* de Jacky Schreiber:

<<https://soundcloud.com/jackyschreiber/dr3amscap3>> [Consulta: 10 de noviembre de 2014]

81 Audio de la obra *Alap* de Mirtru Escalona Mijares:

*poder, Metáforas del tiempo, Memento homo, Invocación, Reverberaciones desde e silencio, Revelación y A morte comofronteira (remix)* de Carlos Suárez Sánchez; que han sido compiladas en el disco *Metaforas do tempo*<sup>82</sup>.

**CUADRO N°10**  
**Catálogo de obras creadas en el año 2008**

<b>Obra</b>	<b>Compositor(a)</b>	<b>Audio</b>	<b>Notas</b>
<i>Alap</i>	Mirtru Escalona M	Si	-
<i>Rítmicas electrónicas</i>	Luis Ernesto Gómez	-	-
<i>AlCaravan</i>	Victor Márquez	-	-
<i>Aguas planas</i>	Miguel Noya	-	-
<i>Preludios Cervantinos</i>	Luis Pérez Valero	-	-
<i>XVI</i>	Yoly Rojas	-	-
<i>Final girl resurrection</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Final girl crucifixion</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Used future</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Tuned to a dead channel</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Sic Transit gloria mundi</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-
<i>Alegoría de poder</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-
<i>Metáforas del tiempo</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-
<i>Memento homo</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-
<i>Invocación</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-
<i>Reverberaciones desde e silencio</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-
<i>Revelación</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-
<i>A morte comofronteira (remix)</i>	Carlos Suárez Sánchez	Si	-

Finalmente, en el cuadro N°11, registramos veintiuna obras (21) creadas en el año 2009. De estas se puede acceder a la nota de programa de: *Viaje para piano imaginario*, de Marianela Arocha; y el audio de la obra *Elementos*<sup>83</sup> de Pedro

<https://myspace.com/mirtru/music/song/alap-87276016-96822701> [Consulta: 11 de noviembre de 2014]

82 Audios de las obras incluidas en el disco *Metaforas do tempo* de Carlos Suárez:

<http://www.alg-label.com/Metaforas-do-tempo> [Consulta: 15 de noviembre de 2014]

83 Audio de la obra *Elementos* de Pedro Bernandez: <https://soundcloud.com/pedro-berandez/elementos> [Consulta: 10 de noviembre de 2014]

Bernandez y de la composición colectiva titulada: *Agua*<sup>84</sup> donde interviene *Adina Izarra*. También ubicamos las obras: – *Despegue – Viaje a la Luna y Bolígrafo*, *Bailar la Luna/Baile Lunar*, *Caminar Sobre el Muro Lunar*, *Tango de Tonga*, *Cam, inando a la Luna de Día*, *Niños [Hijos] de la Luna*, *Paseo Lunar /Poder Lunar*, *Mambo de la Luna*, *Ciudad Lunar 1 (La Raza Que Viene Parte I)*, *Salas de Baile en la Luna*, *Flotar y Ciudad Lunar 2 (La Raza Que Viene Parte II)*, de Miguel Noya; que conforman el disco *Salones de Baile sobre la Luna*, a la venta en las plataformas digitales.

**CUADRO N°11**  
**Catálogo de obras creadas en el año 2009**

<b>Obra</b>	<b>Compositor(a)</b>	<b>Audio</b>	<b>Notas</b>
<i>Stabat Matter</i>	Diana Arismendi	-	-
<i>Viaje para piano imaginario</i>	Marianela Arocha	-	Si
<i>Medusa</i>	Sylvia Constantinidis	-	-
<i>Elementos</i>	Pedro Bernandez	Si	-
<i>Agua. composición colectiva</i>	Adina Izarra	Si	-
<i>– Despegue – Viaje a la Luna y Bolígrafo</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Bailar la Luna/Baile Lunar</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Caminar Sobre el Muro Lunar</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Tango de Tonga</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Caminando a la Luna de Día</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Niños [Hijos] de la Luna</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Paseo Lunar /Poder Lunar</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Mambo de la Luna</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Ciudad Lunar 1 (La Raza Que Viene Parte I)</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Salas de Baile en la Luna</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Flotar</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Ciudad Lunar 2 (La Raza Que Viene Parte II)</i>	Miguel Noya	Si	-
<i>Segundos Preludios Cervantinos</i>	Luis Pérez Valero	-	-

84 Audio de la obra colectiva *Agua* donde participa Adina Izarra, dentro de los proyectos del Sistema Poliedro: <<http://sistemapoliedro.blogspot.com.es/p/producciones.html>> [Consulta: 10 de noviembre de 2014]

<i>Mejokoji</i>	Yoly Rojas	-	-
<i>Ciudad Dormitorio</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-
<i>Used future</i>	Jorge Sánchez Chiong	-	-

A simple vista, podemos observar que hay una notable carencia de información sobre las notas de programa de las piezas en la red y no existe un catálogo actualizado que agrupe en un sólo lugar las creaciones del período a estudiar. Sin embargo, gracias al arqueo de fuentes realizado y a la información facilitada por los mismos compositores, hemos logrado catalogar un total de ciento sesenta y tres (163) obras de música electroacústica de tradición escrita que han sido creadas entre los años 2000 y 2009, ambos inclusive; de veinticinco (25) compositores activos en este período.

#### **4.1.3. Criterios de selección para el estudio**

Posterior a la documentación y catalogación de las piezas, creadas en la primera década del siglo XXI, realizamos la selección y recopilación de los audios de las obras a trabajar. Para ello, decidimos solicitar solo dos piezas por compositor, en el caso de haberlas, para obtener con una muestra de cincuenta y dos obras (52), de ciento sesenta y tres (163) obras catalogadas. La selección las mismas se basa, en primer lugar, en la posibilidad de acceso a los materiales imprescindibles para el estudio: el archivo de audio y las notas de programas. En segundo lugar, nos enfocamos en buscar el material de aquellas que, dadas sus características de estilo, pudieran darnos pistas sobre los conceptos creativos y nos sirvieran a modo de ejemplos de *mestizaje cultural*.

De este modo, llegamos a contar con los archivos de audio y notas de programas de treinta y cuatro (34) obras electroacústicas creadas por veinte (20) compositores venezolanos. Además diecisiete (17) entrevistas realizadas a los mismos creadores en torno sus trabajos, vía correo electrónico o telefónica; esto nos ha permitido ahondar en el proceso creativo de las mismas.

Han quedado fuera de nuestra investigación compositores y piezas a las que no hemos tenido acceso al momento de finalizar esta fase de la investigación. Por lo cual, queda la posibilidad de ampliar este trabajo a futuro, cuando sea factible incluirlas.

#### **4.2. Acercamiento estético de las obras electroacústicas de compositores venezolanos en la primera década del siglo XXI**

Para llevar a cabo el acercamiento estético, partimos de una muestra de obras electroacústicas, creadas en la primera década del siglo XXI, por compositores venezolanos, residentes o no en el país. Hemos abarcado tanto piezas de compositores que han desarrollado su trabajo dentro del entorno de la música de tradición escrita, como de compositores relacionados con la corriente alternativa, pero que igualmente se vinculan al anterior.

Como hemos expuesto anteriormente, contamos con una muestra representativa de treinta y cuatro (34) obras de veinte (20) compositores, con sus respectivas notas de programa. También contamos con las entrevistas que hemos realizado a los compositores, donde indagamos sobre los procesos de creación de las piezas. A partir de ahí hemos podido tener información de primera mano sobre la concepción y búsquedas estéticas que han perseguido estos creadores en las mismas. Por otro lado, tenemos acceso a los archivos de audio de estas piezas, lo que nos permitirá ahondar en su análisis estético.

Consideramos importante destacar que las obras a estudiar han sido creadas en su mayoría por motivaciones personales y/o académicas. Esto se debe a que, salvo tres de las piezas, el resto no han sido realizadas por encargo. También cabe resaltar que ninguno de los compositores, salvo los encargos de la

fuelle de la Plaza Venezuela, reciben algúntipo de incentivo por parte de las instituciones culturales de Venezuela para la creación de música electroacústica.

#### **4.2.1. Del *nacionalismo musical* al uso de referentes culturales en el caso de Venezuela**

Hemos podido observar, en el capítulo anterior, el modo como el nacionalismo musical se transformó a mediados del siglo XX en la disyuntiva estética principal de la música de tradición escrita en Latinoamérica. Ser o no ser nacionalista, ese es hasta hoy en día parte del dilema de los compositores.

De este modo, hemos visto en el capítulo anterior, cómo en Venezuela esta disyuntiva comenzaría a generar dos bandos estéticos. Dichos bandos se hacen visibles a partir de la tercera edición del Festival de Música Latinoamericana de Caracas y el Primer Congreso Internacional de Música organizado por Inocente Palacios en 1966. La presencia, en este festival, de propuestas estéticas ajenas al nacionalismo y la presentación de obras electroacústicas generaron reacciones inmediatas, en favor y en contra. La reacción más emblemática y recordada en contra del repertorio que se presentaba en dicho festival fue el rechazo verbal de Vicente Emilio Sojo, ante la ejecución de una obra del compositor español Rodolfo Halffter (Rodríguez-Legendre, 1998).

A partir de este punto histórico es donde autores como Aurelio Tello (1990) y Gerard Behague (1983) asumen el declive de la estética nacionalista en Iberoamérica. Sin embargo, a pesar del impacto de las nuevas propuestas en Venezuela y pese a la progresiva pérdida de liderazgo cultural de Sojo para la época, el *nacionalismo musical mestizo* seguirá avanzando y desarrollándose a través de las obras de diversos compositores desde la fecha hasta hoy día. Como ejemplo podemos mencionar piezas como: *Tríptico para banda* (1989), de

Federico Ruiz<sup>85</sup> (1948); quien sin duda es uno de los compositores más reconocidos de Venezuela. En el segundo movimiento de esta obra: *Trazos de un vals*, como su nombre deja ver, Ruíz usa elementos melódicos y rítmicos del vals venezolano tradicional. Otro ejemplo podría ser la *Suite para cuerdas: Fuga con pajarillo*, de Aldemaro Romero (1928-2007); que se basa en una elaboración contrapuntística a modo de fuga tradicional sobre la melodía del joropo conocido como *pajarillo*. Debido a esto, consideramos que afirmar que el *nacionalismo musical mestizo* es una corriente estética superada en la segunda mitad del siglo XX en Venezuela, sería caer en un error.

De hecho, podemos decir que el *nacionalismo musical mestizo* es aún en día en este país una de las corrientes estéticas más aceptadas por el público general. Esto confirma el gran impacto del movimiento liderado por Sojo en el imaginario colectivo de la nación. Por otro lado, como hemos visto, es la estética favorecida y proyectada a nivel internacional por las instituciones culturales dependientes del Estado venezolano en la primera década del siglo XXI. Como muestra de ello podemos observar el repertorio que integra el disco *Fiesta*<sup>86</sup> de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Venezuela Simón Bolívar, bajo la dirección de Gustavo Dudamel, que ha sido editado en el año 2008, por la discográfica Deutsche Grammophon. Este disco incluye la obra antes mencionada de Aldemaro Romero junto a otras piezas pertenecientes al *nacionalismo musical mestizo* de Venezuela y de Latinoamérica. A saber: *Sensemaya*, de Silvestre Revueltas; *Margariteña*, de Inocente Carreño; *Mediodía en el llano*, de Antonio Estévez; *Danzón N°2*, de Arturo Márquez; *Suite del Ballet la Estancia*, de Alberto Ginastera; y *Santa Cruz de Pacairigua*, de Evencio Castellanos; a las cuales se suma la obra: *Mambo*, el cuarto movimiento de *West Side Story*, de Bernstein.

Al respecto, consideramos importante destacar que este es el repertorio que esta orquesta incluye en sus conciertos habituales, tanto dentro como fuera de

85 Página web de Federico Ruíz: <<http://masterfruiz.blogspot.com.es/>> [Consulta: 12 de octubre de 2014]

86 Ver referencia del disco *Fiesta* en: <<http://www.amazon.com/Fiesta-Gustavo-Dudamel/dp/B0013USZHG>> [Consulta: 10 de diciembre de 2014]

Venezuela. Este ejemplo demuestra que la vigencia e importancia del *nacionalismo musical mestizo* en la primera década del siglo XXI aún está vigente (Mendoza, 2000).



Fig. 43: Portada del disco *Fiesta* (Deutsche Grammophon, 2008)

El otro bando estético viene encabezado, en la segunda mitad del siglo XX, por aquellos compositores que, ante el caudillismo cultural de Vicente Emilio Sojo y el *nacionalismo musical mestizo* como estética predominante, solo podían desarrollar sus obras bajo perfil o fuera del país. Para estos compositores el tercer Festival de Música Latinoamericana de Caracas, de 1966, abrió una nueva ventana y planteó nuevas posibilidades de creación lejos de los lineamientos del nacionalismo. Uno de los grandes aportes de este evento fue la presencia de creadores de música electroacústica y la posterior creación del Instituto de Fonología en Caracas; lugar donde los compositores empezaron a experimentar con los nuevos recursos sonoros y equipos de la época. De este modo, se marcó el inicio de las creaciones de música electroacústica en el país (Segnini, 1994).

Consideramos entonces que ese quiebre histórico, consecuencia de la

aparición de la música concreta y la música electrónica en el contexto de la música de tradición escrita; no solo abre una brecha en la historia de la música occidental, sino que también tuvo sus repercusiones en Venezuela. Desde nuestra perspectiva la aparición de la música electroacústica en el país no solo representó una gran apertura de las posibilidades técnicas a nivel musical, sino que tuvo también un papel importante en torno a la disyuntiva estética en torno al nacionalismo musical en el país.

La música electrónica, asociada a las contribuciones de Eimert y Stockhausen en Colonia, les permite a los compositores venezolanos abrir una brecha mayor respecto a la estética nacionalista de la que buscaban desligarse. Es así, como los sonidos generados por síntesis y los nuevos instrumentos que se crearon a partir de su desarrollo, les ayuda no solo desmarcarse del nacionalismo, sino evitar cualquier referente sonoro que remitiera a instrumentos propios de la música de tradición escrita. Los creadores se ven ante nuevas posibilidades sonoras que les dejan liberarse de cualquier referente cultural nacional, ampliando, de este modo, la posibilidad de expresarse en un lenguaje más abstracto.

Como ejemplo de ello tenemos el muy nombrado caso de Antonio Estévez, quien es recordado por su radical giro estético al entrar en el campo de la música electroacústica. Como hemos visto anteriormente, este creador ha pasado a la historia como el más grande compositor del nacionalismo venezolano y a su vez, es uno de los íconos ejemplares de su negación del mismo a nivel estético (Behague, 1983).

Por su parte, la música concreta conectada a los aportes de Pierre Schaeffer y Pierre Henry en París, al ofrecer con nuevas posibilidades de fijación y manipulación del sonido, permite la ampliación de las posibilidades sonoras, modificando no solo los procesos sino la calidad de los materiales que se convertirán en música (Schaeffer, 1988).

Al poder captar los sonidos del entorno a través de las bandas magnéticas para luego ser transformados, o no, el creador puede realizar referencias al mismo de una manera más directa. De este modo, los compositores venezolanos acceden y hacen uso de referentes auditivos a través de grabaciones de paisajes sonoros de lugares específicos; de discursos de personalidades políticas o personajes característicos de su entorno; así como de sonoridades que remiten de eventos concretos. De esta manera se abre la posibilidad sonora que les permite quebrar el límite del uso de referentes musicales asociados al nacionalismo musical. Es decir, que las referencias al entorno que anteriormente se limitarían al uso de melodías, timbres y ritmos propios de la música de tradición oral, dentro de los parámetros estéticos del *nacionalismo musical mestizo* se expanden. Así, los compositores logran desmarcarse de esta estética, sin desligarse de su contexto.

Como ejemplo de ello podemos mencionar la obra *Trópicos* (1972), de Alfredo del Mónaco. En esta pieza, el compositor usa sonidos directos de diversos eventos reales de Caracas, su ciudad natal. Del Mónaco graba los sonidos de la campana de la Catedral acompañados del paisaje sonoro de sus alrededores; frases de los vendedores callejeros y los sonidos propios del mercado; las noticias, la publicidad y las escenas eróticas de las novelas de la radio; canciones y discursos religiosos; el ambiente sonoro de los juegos de cartas, dominó y carreras de caballos; discursos políticos; etc. A todos estos elementos se yuxtaponen canciones populares y religiosas que parecen representar su visión crítica al respecto de este entorno. Contamos así con uno de los primeros ejemplos de uso de referencias del entorno, lejos de los parámetros del nacionalismo musical.

Cabe destacar que la aparición de la música concreta permite a los compositores realizar referencias a la música de las culturas indígenas de Venezuela. Esta música fue poco abordada como referente directo por el movimiento musical nacionalista mestizo en este país en la primera mitad del siglo XX. Las carencias de referencias musicales provenientes de la música indígena en los inicios de dicho movimiento en Venezuela, se ha debido quizás a la dificultad de integrar elementos musicales diferentes al lenguaje tonal reinante

en el entorno musical de la época. Por ello, la obra *Birimbao* (1968), de la compositora Isabel Aretz, al usar como material musical sonidos de la música de la etnia Guajira, abre nuevas posibilidades de referentes no contemplados dentro del nacionalismo.

Tenemos entonces que en el caso de Venezuela, la aparición de la música electroacústica va a servir de apoyo para el desarrollo de otras propuestas diversas al *nacionalismo musical mestizo*. Pero, como sabemos, la disyuntiva estética en torno al nacionalismo no es exclusiva de este país. En este sentido, podemos hacer referencia a la postura de algunos compositores que rechazan abiertamente el predominio del nacionalismo musical en toda Latinoamérica, como hemos comentado en el primer capítulo. Gerard Behague (1987), documenta dicha tendencia, desde inicios del siglo XX en Latinoamérica, en su libro *La música en América Latina*. Pero el autor expresa que es solo a mediados del siglo pasado se expone el rechazo abierto a los parámetros del nacionalismo en diversos puntos del territorio.

En palabras del autor:

Aunque el nacionalismo musical dominó la escena de la música artística en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, al principio de la centuria aparecieron corrientes opuestas a él. Al comienzo ellas surgieron de una emulación de la música romántica europea de fines del siglo XIX, que demostró una actitud de indiferencia ante el nacionalismo. Pronto, sin embargo, varios compositores en los diversos países empezaron a proclamar su franca *oposición* al nacionalismo, al adherir(se) a las más avanzadas técnicas y estética de su tiempo. Esta actitud a menudo fue el resultado de la convicción de que el nacionalismo estaba produciendo obras de dudosa calidad y que rebajaba la música latinoamericana al recurrir a un fácil regionalismo exótico. (Behague, 1983, p.323)

Hemos visto que este rechazo al *nacionalismo musical mestizo*, alegando el “facilismo”, es impulsado por la figura del compositor argentino Juan Carlos Paz. Su visión se fundamenta en que las obras que se realizn desde esta estética no generan materiales originales sino que, al usar elementos presentes en la música

de tradición oral, facilitan enormemente el trabajo creativo de los compositores. Se cuestiona así la originalidad de las obras, algo que desde la visión del modernismo es esencial para el arte. Esta visión sobre el “facilismo” del *nacionalismo musical mestizo* se ha arraigado en el entorno de la música de tradición escrita en Latinoamérica y especialmente en Venezuela. Es así como la hallamos en la visión de algunos compositores que forman parte de nuestro estudio.

Como ejemplo, podemos mencionar que al plantear la interrogante sobre lo que le sugiere la palabra *nacionalismo*, la compositora Diana Arismendi expresa:

Me fastidia un poco cuando la gente acude y apela al nacionalismo obvio, evidente, en el caso venezolano es “joropito”. Me imagino que en el caso en España será que sé yo, el cante hondo, el flamenco... o para los argentinos el tango... Que tú dices, “¡ay! que lo meto aquí porque lo siento”, pero sabes cuando no está bien utilizado, cuando no es pertinente, cuando no se lleva a un discurso propio, eso me fastidia un poco. Yo, obviamente, en lo personal nunca he trabajado con elementos nacionalistas como primeras fuentes. Alguna cosa sale, obviamente, pero no es un interés personal. (comunicación personal, 28 enero 2014)

Por la misma vía lo expresa Adina Izarra, al referirse a las búsquedas cercanas a la estética nacionalista como inquietudes propias de los compositores noveles. En este sentido, la compositora considera que en muchos casos los creadores acuden al nacionalismo de manera artificial, al tomar elementos folclóricos de un entorno al que no pertenecen con la intención de ser integrados dentro de una corriente estética más valorada dentro del país. En sus palabras:

(...) en los compositores, mientras más jóvenes más quieren hacer la gran obra con las tres culturas, y a medida que va pasando el tiempo se van moviendo hacia una obra más general, más como un lenguaje propio. Todo el mundo quiere arrancar haciendo el joropo sinfónico. Si tú te pones a ver uno por uno los compositores venezolanos, puedes ver eso. (Izarra, comunicación personal, 21 enero 2014)

Izarra expone, a modo de ejemplo, el caso de sus primeras obras. En estos trabajos iniciales la compositora aborda elementos del merengue venezolano, estilo que no forma parte de su entorno cultural directo. También nos presenta como ejemplo el emblemático giro estético de las últimas obras del compositor Antonio Estévez donde, como sabemos, abandona el *nacionalismo musical mestizo*.

Sin embargo, observamos que los compositores *alternativos* parecen no formar parte de esta disyuntiva estética. Desde las primeras creaciones de los compositores Vytas Brener y Jerry Weill en los años setenta, se van a mantener las referencias de la música de tradición oral folclórica como elemento generador de las creaciones. Si bien Miguel Noya ubica a estos compositores dentro del género *World Music*, pueden ser considerados un desarrollo más del *nacionalismo musical mestizo*.

Un punto interesante a destacar es que, a finales de los ochenta y en la década de los noventa, establecer líneas divisorias entre el trabajo de los compositores vinculados con la música de tradición escrita y los *alternativos* es cada vez menos necesario. Esto se debe a que los creadores de música electroacústica comienzan a participar, a nutrirse y a formar parte de ambas tendencias. Así, encontramos a compositores *alternativos* -con formación más bien híbrida- como Julio D'Escrivan, Miguel Noya y Jacky Schreiber, quienes no solo incursionan en el ámbito de la música de tradición escrita, sino que también se integran a otro tipo de agrupaciones. Así lo expresa Noya:

(...) los tres han incursionado y experimentado en agrupaciones de rock experimental y no se han alejado de este mundo que se mueve en el *underground*. Rozan el contemporáneo académico independiente sin dejar el experimental evolutivo de las tendencias alternativas. (2007, p. 190)

Sin embargo, su postura en torno al uso de referentes directos de la música de tradición oral se separa de sus antecesores de los setenta, al acercarse

más a la disyuntiva estética que solo caracteriza en principio a los compositores vinculados a la música de tradición escrita. En este sentido, hallamos tanto en sus posturas y creaciones, referencias sobre la música nacional pero de una manera más abstracta. Este desarrollo lo podemos comparar con el *nacionalismo subjetivo* que se plantea en la obra de Alberto Ginastera, lo que les aleja de la impresión de “facilismo”, a la que hemos hecho referencia.

Podemos observar entonces como el *nacionalismo musical mestizo* aún sigue vigente en la creación de música de tradición escrita de Venezuela y, por otro lado, sirve de eje en la disyuntiva que determina las posturas y decisiones estéticas de los compositores del país. Esto, resalta la importancia de dicha disyuntiva, dentro de la historia de la música de tradición escrita de Iberoamérica.

#### **4.2.2. Nacionalismo y multiculturalidad desde la visión de los compositores.**

Con el fin de acercarnos a la postura de los compositores en relación a los términos como nacionalismo y multiculturalidad, en las entrevistas realizadas les hemos preguntado a qué les remitía cada una de estas palabras. Hemos escogido estos dos términos ya que han estado muy presentes en el discurso del Estado venezolano durante la primera década del siglo XXI que, como hemos dicho, enfoca el impulso del nacionalismo como frente cultural en contra de los avances de la globalización.

Los límites entre las terminologías se difuminan cuando intentamos abarcar el término nacionalismo, desde la perspectiva de los compositores que incluimos en nuestro estudio. En algunos entrevistados observamos la dificultad de separar la identidad nacional de la identidad multicultural. Es decir, que con el término multicultural se refieren directamente a los elementos que integran la cultura nacional, lo que se asume como característica propia de nuestro mestizaje étnico. Debido a esto, en ocasiones el término multicultural es asumido como

referente de lo nacional sin establecer distinciones. Por otro lado, se hacen eco del predominio de la identidad multicultural en Latinoamérica; mientras que la visión sobre la identidad nacional se relaciona más con la visión estandarizada fomentada desde el Estado-nación.

Como ejemplo de ello podemos mencionar la visión de la compositora Adina Izarra, quien asume la multiculturalidad enfocándola desde su formación musical en el contexto latinoamericano. En sus palabras:

Uno por definición es multicultural, porque estás viviendo en un país latinoamericano, estás formado en música clásica, occidental, centroeuropea. Ya de por sí nuestra formación es multicultural, y también estás en un entorno latinoamericano (...) Por definición, uno es multicultural, ... una cosa venezolana-europea (porque yo no puedo tener de la India, tener de África ni nada de esas cosas). Osea, que no es multi, es más bien bicultural. (comunicación personal, 21 enero 2014)

Como ejemplo también tenemos la perspectiva del compositor Julio D'Escrivan, quien establece una comparación entre la visión que se tiene sobre la *multiculturalidad* en Inglaterra, país donde reside actualmente; con su punto de vista como venezolano. Al respecto, expresa:

Por multicultural aquí en Inglaterra se entiende la convivencia de culturas con tolerancia, pero no la hibridización que de alguna manera pienso es en lo que los venezolanos pensamos cuando hablamos de multiculturalidad. Porque nosotros somos unos híbridos, porque igual, yo tengo sangre de todos los países europeos... De todos los países del sur de Europa, es decir, tengo sangre italiana, francesa, portuguesa y española. Y esas culturas, que desde algún ángulo parecen unificadas son muy distintas... nosotros, como latinoamericanos, sentimos la multiculturalidad de otra manera. En Europa es mucho la tolerancia y la simultaneidad, es como una simultaneidad cultural, me parece a mí que es como lo entienden ellos; que no es como lo entiende uno, que viene de allá. (comunicación personal, 30 enero 2014)

Por otro lado, tenemos como ejemplo la postura de Carlos Suárez Sánchez, quien se expresa desde su experiencia como musicólogo. Para este compositor la multiculturalidad hace referencia a la diversidad de manifestaciones musicales y de lenguas indígenas presentes en Venezuela:

Venezuela es multiculturalidad (...) vas a Naiguatá y hay unos tambores. Vas al lado, a Caraballeda, y hay otros tambores totalmente diferentes. La forma de construcción, el ritmo que tocan es totalmente diferente. Eso significa que son dos pueblos africanos, dos culturas africanas totalmente diferentes, a lo mejor que se distanciaban de cientos de kilómetros, y ahí están, un pueblo al lado del otro. O hay 36 lenguas indígenas (...) musicalmente la parte afro, y después la parte digamos más criolla, de todo lo que es la música armónica de cuerdas y todo eso, es impresionante (...) es multiculturalidad. (comunicación personal, 30 enero 2014)

Otro ejemplo, que sigue en el mismo orden de ideas, sería la visión del compositor Miguel Noya, quien nos habla de la mezcla étnica:

¿Qué más multicultural que nosotros los venezolanos? O que el joropo que es la música más folclórica tiene un origen español. Nosotros siempre hemos estado bombardeados. Pienso en estos términos que Venezuela siempre fue una de las sociedades más abiertas que conozco, porque cuando hubo las mezclas aquí de las diferentes etnias, los españoles, los italianos, los portugueses... todos se mezclaron. (...) aquí se mezcló todo el mundo con todo el mundo. (comunicación personal, 26 marzo 2014)

Podemos observar que, desde estas perspectivas, la multiculturalidad no es más que el reflejo, el mestizaje étnico que caracteriza a países como Venezuela. Esto coincide con la dificultad de hablar de una identidad nacional homogeneizada, al igual que sucede en el resto de los países latinoamericanos. Como podemos observar, las perspectivas de estos compositores no difieren de los planteamientos que expusimos en el segundo capítulo en torno a la identidad multicultural en Latinoamérica.

Llegados a este punto, nos centraremos en el estudio estético de las obras. Para ello, nos acercaremos a las mismas desde un segundo nivel de lectura, que nos llevará más allá de las referencias directas del entorno. De este modo, intentaremos develar la manera cómo se reflejan los referentes culturales en las creaciones, tomando como base las características de los *tres discursos de la cultura americana* y el *mestizaje cultural* desde el planteamiento filosófico de Jose Manuel Briceño Guerrero.

#### 4.2.3. Conceptos creativos en base al *mestizaje cultural* y el reflejo de la identidad multicultural

Hemos podido determinar en el segundo capítulo que en Latinoamérica se ha gestado una concepción distinta en torno al significado de las identidades multiculturales, marcando una gran diferencia con el modo cómo se conciben desde la visión del mercado Global. Desde esta perspectiva, el multiculturalismo esta entendido como la interacción y la convivencia entre diversas culturas en un mismo espacio, pero no hace referencia al mestizaje étnico ni cultural. Sin embargo, cuando se habla de multiculturalismo desde la perspectiva de Latinoamérica, este se concibe como la consecuencia del mestizaje étnico de grandes proporciones que se ha dado en la región desde el siglo XVI. Mestizaje que se ha profundizado con las posteriores olas migratorias provenientes de diversas zonas del mundo. Desde esta perspectiva, el mestizaje étnico viene acompañado de los procesos de *transculturación*, entendida como la creación de una cultura nueva a partir de la integración de culturas diversas. Siendo el *mestizaje cultural* el producto de la *transculturación* y la identidad multicultural la *subjetivación* del mismo.

Por otro lado, hemos podido estudiar la perspectiva de José Manuel Briceño Guerrero, quien enfoca este *mestizaje cultural* como el producto de la interacción de los tres discursos de fondo que componen la cultura americana. Estos discursos serían el: *discurso europeo segundo*, el *discurso mantuano* y el *discurso salvaje*.

Para Briceño Guerrero, estas líneas del pensamiento se complementan y se entorpecen constantemente durante toda la historia de Latinoamérica, siendo este constante juego de discursos lo que caracteriza a la cultura de la región. Por lo tanto compartimos la idea de que el *mestizaje cultural* se refleja en las diversas manifestaciones del arte en América. A partir de esta idea, en el tercer capítulo, hemos realizado una aproximación estética de diversas obras. Las mismas están

ubicadas en distintos puntos de la historia de la música de tradición escrita de Latinoamérica. De este modo, confirmamos la presencia e interacción de cada uno de los discursos en todos ejemplos seleccionados; y determinamos el modo cómo varia el dominio de unos sobre otros a través del tiempo. Esto nos ha permitido tener una visión más clara no sólo de la pertinencia, sino también del desarrollo del *mestizaje cultural* con respecto al entorno histórico latinoamericano.

Desde la perspectiva de Briceño Guerrero, el *mestizaje cultural* ha estado en constante desarrollo, lo que ha permitido encontrar cada vez más puntos de integración entre estas líneas del pensamiento a través de la historia. Por ello, nos interesa dar un paso más y profundizar sobre las posibles coincidencias y las confrontaciones que se mantienen entre los *tres discursos de la cultura americana*.

Es así como, a partir de las características que definen cada uno de estos discursos, hemos encontrado puntos de encuentro y de conflicto entre los mismos en los conceptos de creación que generan las obras a estudiar. Desde nuestra perspectiva dichos conceptos serían el resultado de la presencia de la interacción planteada por Briceño Guerrero, lo que devela de manera consciente o inconsciente el *mestizaje cultural* en las piezas.

Debemos tomar en cuenta que el *mestizaje cultural* no es un proceso fijo ni estático, por lo que vamos a encontrar conceptos creativos donde continúa un mayor predominio de unos discursos sobre otros; así como la presencia de diversos conceptos integrados en una misma pieza. Por otro lado, podremos observar cómo un mismo compositor se maneja conceptualmente dentro de posturas estéticas diversas, dentro de una misma obra o en dos obras escritas en el mismo período de tiempo. Esto nos confirma la perspectiva que manejamos en torno a una identidad multicultural que está en constante movimiento y apertura; tal como se viene desarrollando en Latinoamérica.

Llegados a este punto pasaremos a exponer los diferentes conceptos

creativos que hemos podido encontrar al realizar el acercamiento estético, desde la perspectiva del *mestizaje cultural* a las obras estudiadas. Para ello nos hemos basado en la información facilitada por los compositores en las entrevistas y así como en notas de programas extraídas de sus páginas web. Esto nos ha permitido contar con información de primera mano sobre los procesos de creación de las piezas. Igualmente, nos apoyamos en el análisis auditivo de las obras y el estudio previo que hemos realizado acerca del contexto donde fueron creadas.

Los conceptos creativos que generan las obras serían: el *desarraigo bajo lo abstracto*, *la nación multicultural*, *la nostalgia*, *la resistencia* y *el arte como herramienta de denuncia*. A continuación, pasaremos a desarrollarlos, basándonos en el papel que desempeñan en cada uno de los discursos de la cultura americana.

#### **4.2.3.a. *Desarraigo bajo lo abstracto***

El primero de los conceptos está relacionado con el desarraigo que se manifiesta en una inclinación por el uso de elementos abstractos en las obras, a fin de evitar referencias a un entorno específico. Se vincula directamente con las primeras tendencias vanguardistas que surgieron en Latinoamérica, en oposición al nacionalismo musical. Dicho concepto también remite a la negación de la identidad nacional desde los términos estandarizados desde los Estados-nación.

El concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto*, es un punto donde coinciden los *tres discursos de la cultura americana*. “Somos un continente de inmigrantes” (1997, p.70), es la frase con la que Briceño Guerrero define la sensación de exilio de los primeros europeos que poblaron las tierras americanas; asumido desde la perspectiva tanto del *discurso europeo segundo* como del *discurso mantuano*. Por otro lado, dicha sensación de exilio se va a ver reforzada en el *discurso salvaje*. Esta otra visión comprende el sentido destierro de los pobladores africanos que fueron sacados de su entorno, para ser traídos como esclavos a América durante la Colonia. Este sentimiento se mantiene a

través del tiempo con las constantes migraciones que se han dado en países como Venezuela durante el siglo XIX y el siglo XX, nación donde podemos encontrar la presencia de inmigrantes de diversas partes del mundo. Por lo tanto, el desarraigo se refugia en la idea de no pertenencia a la tierra, por lo cual se contrapone a la identidad nacional.

Aquí agrupamos las obras que, desde su concepto, se realizan en base a lenguajes abstractos que no remiten a ningún lugar específico, lo que puede inferirse como el reflejo del desarraigo hacia el entorno propio que caracteriza al proceso de la globalización. A esto sumamos el hecho de que estas piezas tienen en común la tendencia del compositor a no plantearse el uso consciente de referencias a la música de tradición oral de su país de origen, de referentes sonoros de su entorno, o, simplemente, evitar dichas referencias intencionalmente. En este sentido, el enfoque sobre el proceso creativo dentro de la estética que adoptan, se suele apartar de toda pretensión extra musical a nivel conceptual. El proceso creativo se maneja dentro de lenguajes abstractos y la preocupación central del compositor es, por lo general, el desarrollo del sonido en sí mismo.

#### **4.2.3.b. Nación multicultural**

Al concepto del *desarraigo bajo lo abstracto* se contrapone el concepto creativo donde se observa en una búsqueda de arraigo cultural hacia Venezuela o a Latinoamérica: *la nación multicultural*. Aquí podemos observar que generalmente se da una búsqueda de integración de los múltiples elementos étnicos y culturales que conforman la nación y/o la región, desde la perspectiva de amplitud cultural propia de la identidad multicultural. Bajo este concepto los compositores hacen uso de recursos estéticos propios del *nacionalismo musical mestizo* de manera intencional y consciente, pero sin la búsqueda de homogeneización de los mismos. En estas obras se hace uso tanto de diversos elementos musicales extraídos de la música de tradición oral y/o folclórica, de referentes sonoros locales reconocibles de manera explícita, así como de la *subjetivación* de los dos

elementos anteriores. De este modo, se refleja la intención del creador de hacer referencia a su lugar de origen.

El concepto de *nación multicultural* remite a la integración de culturas propias de la identidad multicultural, tal como hemos podido observar que se concibe desde la perspectiva de los estudios culturales latinoamericanos. De este modo, encontramos un punto de confluencia entre los *tres discursos de la cultura americana*, en su conjugación como *mestizaje cultural*. Sin embargo, observamos que esto no limita el predominio de alguno de los discursos sobre los otros, ni la ausencia de alguno de ellos. Es así como los compositores buscarían reflejar, de manera consciente o inconsciente, esa “(...) formación de una cultura nueva en América a partir de las más heterogéneas culturas que se han dado en nuestro planeta” (Briceño-Guerrero, 1997, p.256).

#### **4.2.3.c. *La nostalgia***

Uno de los conceptos creativos comunes que podemos encontrar, como generadores de algunas de las obras de nuestro estudio, es *la nostalgia*. Este suele asociarse a las ideas de exilio y pérdida. Aquí también podemos encontrar un punto de convergencia entre los *tres discursos de la cultura americana*.

Desde el *discurso salvaje*, la nostalgia se vislumbra en el uso de temáticas asociadas a las cosmogonías de las culturas de los aborígenes de América. También se refleja en el intento de recreación y apropiación de sonoridades propias de naturaleza, como recordatorio de las antiguas tierras perdidas. Además, la *nostalgia* se refuerza en el recuerdo de África por parte de los esclavos que fueron llevados a América en las épocas de la conquista y la Colonia. Podemos decir, entonces, que este concepto se refleja en la evocación de un pasado extraviado.

Por otro lado, la *nostalgia* también forma parte del *discurso europeo*

*segundo* y del *discurso mantuano*, unida generalmente a la idea del exilio y los recuerdos de la tierra del emigrante. Así encontraremos reminiscencias a sonoridades y referentes culturales propios de España; así como diversos elementos sonoros nos remiten a numerosas épocas de la historia europea.

#### **4.2.3.d. *El quebrantamiento del orden espacio-tiempo***

Otro concepto creativo común en la gestación de las obras estudiadas es el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo*. Esto se refleja en el uso de recursos musicales disímiles, procesos creativos e instrumentaciones propias de estilos distantes en el tiempo y/o pertenecientes a diversas culturas. De este modo, al ser incluidos en un solo espacio, se rompe el orden cronológico lineal.

En este concepto se manifiesta la negación de las estructuras occidentales y del progreso lineal moderno del *discurso europeo segundo*, por parte del *discurso salvaje*. Dicha negación coincide con el apego a las estructuras del pasado europeo, propio del *discurso mantuano*. En este concepto creativo podemos vislumbrar el conflicto entre las visiones del *discurso mantuano* y el *discurso salvaje*, que buscan interferir en el orden establecido desde el *discurso europeo segundo*. Al usar elementos de estéticas antiguas, se niega la necesidad del arte innovador que caracteriza a la *razón segunda* y el desarrollo de un arte completamente individual y original que promulga el *discurso europeo segundo*.

#### **4.2.3.e. *La Resistencia: en el humor, la ironía y la desmitificación***

Briceño Guerrero expone que una de las características principales del *discurso salvaje*, es la de la resistencia contra el *discurso mantuano* y el *discurso europeo segundo* a través del humor. Dicha rebeldía la podemos encontrar en la concepción de algunas de las obras estudiadas, develándose en una especie de desmitificación y “cotidianización” del arte, como reflejo de irreverencia contra

los estándares de Europa. De este modo, el concepto creativo de la *resistencia* se caracterizará por el dominio del *discurso salvaje* sobre los otros discursos.

Así, encontramos que por medio de este concepto creativo los compositores buscan banalizar la visión del arte propia del *discurso europeo segundo*, a través de títulos cargados de humor o de contenidos irónicos en torno a otras obras de arte. Por otro lado, encontraremos el uso de recursos sonoros cotidianos que niegan el carácter del arte como: “(...) creatividad iluminada en su esencia” (Briceño-Guerrero, 1997, p.34), burlando la sofisticación que se le concede desde el *discurso europeo segundo*.

#### **4.2.3.f. El arte como herramienta de denuncia**

Otro concepto creativo común es el uso del *arte como herramienta de denuncia*. Aquí encontramos obras donde se refleja nuevamente la rebeldía contra los sistemas occidentales. Dicha rebeldía, que caracteriza al *discurso salvaje*, se enfoca como una postura crítica hacia las instituciones de poder, manejadas desde las perspectivas del *discurso europeo segundo* y del *discurso mantuano*. En este concepto observamos el predominio del *discurso salvaje* sobre estos.

Los mecanismos que sirven como herramienta de denuncia, los podemos observar en la concepción de la obra, en el procedimiento técnico y/o en la selección de los recursos. Este concepto creativo dista notablemente de las pretensiones posmodernistas de un arte apolítico.

#### **4.3.3. Acercamiento estético desde los conceptos creativos extraídos de los tres discursos de la cultura americana y el mestizaje cultural**

Hemos estructurado nuestro análisis a partir de una breve reseña en

tornoal trabajo de los compositores, a fin de ubicarlos dentro del contexto venezolano y poder tener una visión general de las condiciones que han generado la creación de las obras a trabajar. A través del estudio auditivo de dichas obras y la información extraída, tanto de las notas de programa como de las comunicaciones personales; nos adentraremos en el acercamiento estético de las mismas. Nuestro análisis se enfocará en develar conceptos creativos presentes en las creaciones, en base a la presencia e interacción de los *tres discursos de la cultura americana* como reflejo del *mestizaje cultural*.

#### **4.3.3.a. Diana Arismendi: *Stabat Mater* (2009)**

La compositora Diana Arismendi<sup>87</sup> nace en Caracas en el año 1962. Forma parte de la generación de alumnos de música electroacústica formados por Eduardo Kusnir, en el Conservatorio Juan José Landaeta de Caracas. En 1981, se traslada a París para realizar estudios en L'École Normale de Musique Alfred Cortot donde obtiene el Diploma de Composición<sup>88</sup> y el Diploma de fin de estudios<sup>89</sup>, en 1985; el Primer premio de análisis<sup>90</sup>, y el Diploma Superior de Composición<sup>91</sup>, en 1986. Paralelamente, entre 1984 y 1985, continúa sus trabajos sobre música electroacústica en el Grupo de investigaciones musicales<sup>92</sup> (GRM) de París. En 1990, recibe una beca PRA de la Organización de Estados Americanos (OEA) para estudiar en la Universidad Católica de América<sup>93</sup>, en Washington, USA. Aquí culmina un Máster en Música, mención Composición, y otro en Música Latinoamericana en 1992. Luego realiza el Doctorado en Artes Musicales en composición, bajo la tutela de Helmut Barunich, que finaliza en 1994.

---

87 Página web de Diana Arismendi: <<http://www.dianaarismendi.com/>> [Consulta: 13 de octubre de 2014]

88 “Diplôme de Compositon”, traducción del autora.

89 “Diplôme de Fin d’etudes”, traducción del autora.

90 “1er Prix d’Analyse”, traducción del autora.

91 “Diplôme Supérieur de Composition”, traducción del autora.

92 “Groupe de recherches musicaux”, traducción del autora.

93 “The Catholic University of America”, traducción de la autora.

Desde su regreso a Venezuela, en 1994, se desempeña como docente en el Conservatorio Simón Bolívar, la Maestría en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela y en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM). Actualmente, es profesora de composición en la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. Su trayectoria docente le ha llevado a ser merecedora de diversos premios por su desempeño en el sector universitario.

Como compositora ha recibido numerosos premios y ha editado dos discos con sus piezas. Su catálogo abarca diversos formatos instrumentales, obras vocales y música electroacústica; y han sido interpretadas en Europa y América. A su labor como docente y compositora, se suma su desempeño en el campo de la investigación donde ha realizado estudios sobre la enseñanza de la composición musical. A esto también podemos añadir el importante trabajo que realiza en favor de la difusión del repertorio Iberoamericano desde el año 1996, cuando asume la dirección ejecutiva del Festival Latinoamericano de Música, hasta hoy en día.

En la primera década del siglo XXI, solo contamos con una obra electroacústica de Diana Arismendi: *Stabat Matter*<sup>94</sup>. Esto se debe a que, en este período, la compositora se ha enfocado en la creación musical en otros formatos. Esta obra cuenta como una excepción, la lleva a cabo gracias a un encargo que recibe por parte de la agrupación española La Folia<sup>95</sup>, especialistas en la interpretación de música del barroco con instrumentación de la época. Dicho encargo especificaba que debía realizar una obra para instrumentos barrocos y recursos electrónicos. De este modo, surge una pieza mixta para soprano, 2 flautas dulces, viola da gamba, cémbalo y electrónica<sup>96</sup>.

Sobre la misma, la compositora expresa:

(...) se convirtió en la aventura de concertar instrumentos distantes en el tiempo y con olor a pasado con medios electrónicos, el innovador

---

94 Muestra de audio de *Stabat Matter* en : <https://vimeo.com/124604189> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

95 Página web de La Folia: <<http://www.lafolia.es/>> [Consulta: 13 de octubre de 2014]

96 Para la creación de la parte de electrónica, la compositora expresa que contó con la colaboración del compositor Pedro Bernárdez, en torno al uso de los nuevos recursos técnicos.

lenguaje del siglo XX y unirlos todos con el hilo conductor y atemporal de la voz femenina. Componiendo la música me dejé fascinar por el lenguaje propio de los instrumentos, por los colores sugerentes de las flautas en todos sus registros, por la fría belleza tímbrica del clave, por la dúctil presencia de la gamba, por la gracia y libertad de los adornos, por la posibilidad de combinar la voz femenina en vivo y una voz masculina grabada y transformada en un juego e intercambio de presencias. (D, Arismendi, comunicación personal, 28 enero 2014)

*Stabat Mater* tiene una duración de 13'30" aproximadamente y la podemos desglosar en ocho secciones. La primera se presenta con una secuencia melódica de parte del cémbalo y la voz, acompañadas de las flautas. Aquí se integra la parte de electrónica [1'15"], con ruido, generando dos espacios sonoros. En la segunda [2'17"], encontramos otra secuencia melódica que contrasta con la anterior al ser más dinámica y donde se hace uso del *obstinato* por parte del clavecín. A esto se suma la voz del recitador en la electrónica, que dialoga con el canto; manteniendo los dos espacios sonoros. La tercera [4'20"], se inicia con la frase “*O quam tristis et afflicta*” en la voz del recitador, acompañada de otra secuencia melódica y el uso de los *frullatos* en las flautas. En la cuarta [6'27"], se percibe el desarrollo de la frase del recitador, al procesar la fuente sonora. En este punto irrumpe el audio de una interpretación al piano de un fragmento de la pieza de *Claro de Luna* de Beethoven [7'41"], que interacciona con la secuencia melódica de la cantante. Estos elementos se acompañan de la voz del recitador como fuente original y sus transformaciones, con la frase “*Sancta mater*”. En la siguiente sección [10'00"], se retoman elementos de la segunda y la tercera sección a modo de desarrollo. En la sexta [11'18"], se retoman elementos de la tercera parte, en la séptima [12'04"], se usan nuevamente los elementos de la segunda sección y en la octava [12'40"], la compositora reutiliza los elementos de la primera sección; generando así una estructura macro a modo de palíndromo.

En esta obra, el *discurso salvaje* se devela en la irreverencia, al introducir elementos que cortan constantemente el sentido lineal de la obra. Esto lo podemos observar en las entradas del recitador de la segunda y tercera sección, así como en la irrupción de la cita de la obra de Beethoven. Estas constantes irrupciones se contraponen al procesamiento racional de la estructuración misma de la obra, que

se presenta como reflejo del *discurso europeo segundo*. La presencia de este discurso también se apoya en el uso de los procesamientos electrónicos. Por otro lado, el empleo de instrumentos propios de Europa del siglo XVI y XVII como: el cémbalo y la viola da gamba, que remiten al sentido de pertenencia y arraigo a la Europa primera del *Discurso Mantuano*. Este discurso también se verá reflejado en el texto religioso sirve de esqueleto a la obra: el *Stabat Mater*.

Podemos observar que el primer concepto creativo que marca la gestación de la obra es el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo*. Desde el inicio del proceso de creación de la pieza, la compositora busca conjugar en esta obra elementos musicales distantes en el tiempo, que son presentados de manera simultánea en un sólo espacio. De este modo, Arismendi hace un uso profundo de los recursos tímbricos de la instrumentación barroca, integrándolos en el uso de un lenguaje atonal libre. A esto suma, a través de la reproducción con recursos electrónicos, la presencia de una cita de *Claro de luna* de Beethoven en las sonoridad del piano, elemento que nos remite al siglo XIX. Agrega además la recitación del *Stabat Mater* por parte de una voz en off masculina, que hace referencia a la época medieval. Se crean así cuatro espacios temporales que se van entretrejiendo en el transcurso de una misma obra y que remiten a períodos diversos de la historia musical occidental.

Por otro lado, el concepto creativo de *la nostalgia* se hace evidente en la presencia de la cita de la obra de Beethoven que irrumpe con fuerza en la cuarta sección. Este elemento es usado por la compositora como referente sonoro que alude a la muerte de su madre. Al respecto, Diana Arismendi expresa: “La obra está dedicada a la memoria de mi madre, recientemente fallecida. Una cita de los compases iniciales de la Sonata *Claro de Luna* de Beethoven, constituye la base del cuarto movimiento. Esta obra fue la última que mi madre oyó en vida” (D. Arismendi, comunicación personal, 28 enero 2014)



Fig. 44: Diana Arismendi, fotografiada con su primer piano en la infancia  
(Fuente: [www.dianaarismendi.com](http://www.dianaarismendi.com))

Podemos observar entonces, cómo, al abordar los conceptos creativos, se refleja el *mestizaje cultural* en esta obra. La *nostalgia* por el pasado perdido marca un punto de encuentro donde se presentan los *tres discursos de la cultura americana*. Por su parte, podemos destacar el predominio del *discurso salvaje* que esta reflejado en el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo* como concepto creativo generador.

#### ***4.3.3.b. Marianela Arocha: Desintegración áurica (2006) y Viaje para piano imaginario (2009)***

Marianela Arocha nace en Caracas en 1965. Inicia sus estudios musicales en esta ciudad y continúa sus estudios en el Conservatorio Tchaikovsky, la Escuela Pedagógica Gniesinj y en la Academia Musical de Rusia, en Moscú. Aquí obtiene la Maestría en Bellas Artes, mención Ejecutante y Profesora de Piano. A su regreso a Venezuela participa en los talleres de Composición del Festival Atempo dictados por el Maestro Diógenes Rivas. También asiste a los cursos internacionales de Composición, en Villafranca del Bierzo; y al curso de música electroacústica del LIEM-CDMC, en Madrid. Realiza la Maestría en Música, en la Universidad Simón Bolívar; donde recibe clases de composición con Adina Izarra y Diana Arismendi.

En su papel de pianista obtiene la Mención Honorífica del Premio Municipal de Música, en el año 2008. Como compositora recibe el tercer premio en el concurso de jóvenes compositores de la Escuela Pedagógica Gniesinj, en Moscú; y, en el año 2010, logra la Mención Especial en el III Concurso de Composición de la Universidad Simón Bolívar.



Fig. 45: Portada del CD *Figuraciones del presente* (Mango Estudios, 2011)

En su labor como docente y pianista, Marianela Arocha es reconocida por su interés en la difusión del repertorio de la nueva música de tradición escrita, llevando a cabo diversos recitales de piano y música de cámara tanto dentro como fuera de Venezuela. El año 2010 graba un disco con obras para piano de compositores venezolanos, titulado *Figuraciones del Presente*.

También se destaca en la difusión como presidenta de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, con quienes organiza el primer Encuentro Nacional de compositores, en el año 2012. Trabaja en la actualidad como profesora de piano en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) y el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta.

Para nuestro estudio contamos con dos obras que nos ha facilitado la compositora y hasta el momento no contamos con acceso al listado completo de

todas sus creaciones durante el período. Sin embargo, en la entrevista hace referencia a la obra creada para la Fuente de la Plaza Venezuela, en el año 2008. En la misma la compositora ha hecho uso de elementos de la música de tradición oral folclórica ya que, como hemos comentado anteriormente, era la petición expresa del encargo realizado por la Fundación Centro de Arte la Estancia. En sus palabras:

Propiamente no hago referencias nacionales en las obras electroacústicas, sólo en la obra de *La Fuente* que introduje ritmos de tambores de la costa venezolana como fondo y hago referencia a la ciudad de Caracas como gran urbe congestionada. (Arocha, Comunicación personal, 28 enero 2014)

Aunque no contamos con esta obra para nuestro análisis, consideramos importante hacer referencia a la misma, debido a que es una excepción en sus creaciones musicales. Usualmente, Arocha evita de manera consciente el uso de elementos de la música de tradición oral folclórica de Venezuela.

La primera obra electroacústica que estudiaremos de Marianela Arocha se titula *Desintegración áurica*<sup>97</sup>. Esta es creada por motivaciones académicas, como parte de su formación en la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. La compositora expresa que para la creación de esta pieza hace uso exclusivo de sonoridades realizadas por síntesis, frecuencia modulada y procesos aleatorios.

Podemos desglosar esta obra en tres secciones. En la primera la compositora nos presenta tres espacios sonoros diferenciados, conformados por elementos móviles que se repiten continuamente. A estos elementos se van integrando *glissandos* [0'40"], que inicialmente rompen el estatismo, pero que progresivamente pasan a formar parte de él. En la segunda [3'06], comienza la ruptura de este estatismo y se presentan todos los elementos usados anteriormente para abarcar todo el espacio sonoro, a modo de caos. En la tercera y última parte

---

97 Muestra de audio de *Desintegración Áurica* en : <https://vimeo.com/124558703> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

[4'19"], comienzan a “desintegrarse” todos los elementos de la pieza, hasta desaparecer. Completando así los 5'30" de duración.

En un primer acercamiento podemos ver el predominio del *discurso europeo segundo* en el uso de elementos sonoros abstractos y la preocupación principal de la exploración del sonido en sí mismo por parte de la compositora. Sin embargo, en un segundo nivel de estudio, podemos asociar este procedimiento con la intención de no generar referencias directas al entorno, evitándolas de manera consciente. Debido a ello, consideramos que esta pieza toma como concepto generador el *desarraigo bajo lo abstracto*, punto de encuentro de los *tres discursos de la cultura americana*.

Por su parte, *Viaje para piano imaginario*<sup>98</sup> es una obra mixta creada para piano y electrónica. La compositora expresa que para desarrollar la base de la parte electrónica fueron usados nuevamente los sonidos de la pieza anterior: *Desintegraciones áuricas*. A estos sonidos suma los sonidos producidos por el piano, que son desarrollados en la parte de electrónica.

Arocha nos facilita un estudio esquematizado de su obra<sup>99</sup> y los procesos utilizados a modo de nota de programa, por lo que al realizar un análisis auditivo solo nos queda confirmar lo ahí expuesto. La estructura de la misma consta de tres secciones. En la primera, se exponen los elementos electrónicos así como tres módulos de sonidos esporádicos del piano a modo de ataques, que son manipulados en directo generan un sonido continuo. La segunda [4'50"], es trabaja a modo de desarrollo donde todos los elementos tienen una mayor presencia y se integran entre sí, mantiene así el sonido constante de fondo. La tercera [6'03"], se presenta a modo de reexposición pero con una mayor presencia del piano integrando los motivos sonoros electrónicos. De este modo se completan los 10'20" de duración.

---

98 Muestra de audio de *Viaje para piano imaginario* en: <https://vimeo.com/124558703> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

99 Ver anexo: notas de programa

A nivel estético, en esta obra se manifiesta el uso de un recurso poético, el del viaje; partiendo de la idea de paisajes imaginarios. “Se describen paisajes sonoros con imágenes que evocan acontecimientos” (Arocha, comunicación personal, 26 marzo 2014). Así se da otra dimensión a la obra, dentro de la abstracción. De este modo, se devela la presencia del *discurso europeo segundo*. Por otro lado, podemos destacar que la estructura en forma sonata que sirve de esqueleto a la obra, manifiesta el apego a las estructuras de la música de tradición escrita europea que caracteriza al *discurso mantuano*.

Al igual que en la obra anterior, la compositora evita de manera consciente el uso de referentes sonoros de su país de origen y la creación se enfoca en un desarrollo del sonido con intenciones poéticas pero sin referencias a una locación física. Esto manifiesta su postura de negación estética hacia el nacionalismo, que puede ser reflejo tanto del *discurso salvaje* como del *discurso europeo segundo*. Esto nos lleva nuevamente al concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto* como generador de la obra, representando nuevamente el punto de encuentro de los *tres discursos de la cultura americana*.

#### **4.3.3.c. Josefina Benedetti: Caracas IIA (2002) y Etnorap (2006)**

Josefina Benedetti<sup>100</sup> es una compositora venezolana que nace en 1953, en New Heaven, Conn, Estados Unidos. Desarrolla toda su carrera musical en Venezuela, donde reside hasta la actualidad. Licenciada en Dirección Coral del Instituto Universitario de Estudios Musicales, en 1991; Maestro Compositor del Conservatorio Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, en 1994; Diplomada en Composición en la Universidad Central de Venezuela, en 2008; y Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela, en 2010. Ha recibido el Premio Nacional de Composición en tres ocasiones, el Premio Municipal de Música de la Ciudad de Caracas y el Premio de Composición Fundación *José Antonio y Carmen Calcaño*.

---

100 Página web de Josefina Benedetti: <<http://josefinabenedetti.net/site/>> [Consulta: 15 de diciembre de 2014]

Sus obras incluyen diversos formatos instrumentales, música vocal y música electroacústica, siendo interpretadas en Francia, España y América. También han sido grabadas de manera independiente y con el sello *Música y Tiempo*, del cual es una de las fundadoras. Por otro lado, se ha desempeñado en el campo de la gestión cultural como miembro de la junta directiva de la Sociedad de Música Venezolana y de la Fundación Teatro Teresa Carreño; así como en la presidencia de instituciones venezolanas como: Juventudes Musicales de Venezuela, Fundación Orquesta Filarmónica Nacional, de *Música y Tiempo* hasta el año 2002. También ha sido Secretaria General del Consejo Venezolano de la Música en la UNESCO y Directora de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, entre los años 2000 y 2006.

Durante la primera década del siglo XXI, contamos con varias obras electroacústicas y trabajos mixtos en colaboración con diversos artistas plásticos. De obras hemos seleccionado: *Caracas IIA* y *Etnorap*, que nos permiten contrastar el uso de dos conceptos de parte de una misma creadora.



Fig. 46: Portada del disco *Impresiones Sónicas* (2006)

En primer lugar, tenemos la obra *Caracas IIA*<sup>101</sup>, para trío de cañas y cinta magnetofónica. El título de la obra nos remite a los acontecimientos vividos en Venezuela el 11 de abril del 2002; a los que hemos hecho referencia en el capítulo

<sup>101</sup> Muestra de audio de *Caracas IIA* en: [www.josefinabenedetti.net](http://www.josefinabenedetti.net)

anterior, y que terminaron con la salida momentánea de Hugo Chávez Frías de la presidencia de la República<sup>102</sup>. Con esta pieza, Josefina Benedetti realiza una denuncia a partir de su postura política como opositora al gobierno bolivariano. Dicha denuncia se hace explícita en la nota de programa, siendo esta su crítica a las posturas radicales del entorno socio-político que se empieza a vivir en Venezuela a partir de estos sucesos.

En sus palabras, *Caracas IIA* es una:

Obra que denuncia el apartheid político al que hemos sido sometidos los venezolanos desde el 11 de abril del año 2002. Describe la indignación, el estupor, el miedo y la desesperanza a través de música interactuando con sonidos de cacerolas, cantos, disparos y gritos que nunca debemos olvidar en nuestra lucha por regresar a la democracia. (Benedetti, , 2006)

Esta obra se estructura en cinco secciones. En la primera encontramos la presencia de notas de frecuencias graves que nos envuelve en una atmósfera tensa y oscura. A dicha atmósfera se suman los instrumentos virtuales<sup>103</sup> interpretando una secuencia melódica, descrita por la compositora como una “passacaglia”. La secuencia melódica está basada en la serie dodecafónica del Concierto para Violín de Alban Berg. En la segunda [2'20"], se suman a la secuencia melódica, los audios de la marcha realizada por la oposición hacia el palacio de gobierno del 11 de abril de 2002, de la cual la compositora formaba parte. De este modo, podemos encontrar el sonido de las cacerolas, percusión y pitos, envueltos en el sonido de la muchedumbre de la marcha. La tercera parte [3'50"], se inicia con la interrupción del sonido de disparos de las sonoridades anteriores y la consigna: “el pueblo unido...”. Recreando el paisaje sonoro de la confrontación de los sonidos y consignas de ambas marchas al encontrarse, que se unen al sonido de los disparos y una alarma de emergencia. En la cuarta [4'34"], se retoma la secuencia melódica a cargo de los instrumentos virtuales y las sonoridades de la primera sección, que

---

102 Los acontecimientos del 11 de abril del 2002 en Venezuela, son aún problemáticos de definir ya que encontramos dos versiones sobre los acontecimientos: la versión oficial y la versión de los detractores del gobierno. Hechos históricos recientes que desde nuestra perspectiva develan claramente la polarización política de este país, durante la primera década del siglo XXI.

103 En la grabación podemos escuchar la versión solo electroacústica con instrumentos virtuales que ha realizado la compositora. Esta grabación ha sido incluida en su CD *Impresiones Sónicas* (2006)

se desarrollan junto a los sonidos de confrontación de la sección anterior, a los que suma gritos. En la quinta [5'50"], se retoman los elementos de la primera sección, hasta llegar a los 8'20" de duración de la obra.

En esta obra la compositora busca narrar los acontecimientos de ese día en la ciudad de Caracas, tal como lo vive (Benedetti, 2006). Así busca realizar una denuncia en torno a los acontecimientos y las consecuencias que los mismos trajeron a nivel político a la sociedad venezolana. De este modo, encontramos el concepto creativo del *arte como herramienta de denuncia*, donde hay una mayor presencia del carácter rebelde del *discurso salvaje*. Sin embargo, en esta obra también podemos vislumbrar la fuerte presencia del *discurso mantuano* en el uso de elementos musicales de la tradición musical europea, como es la utilización de una serie dodecafónica, tomada específicamente de una obra de un compositor europeo. Se devela así el apego por las estéticas de las metrópolis culturales que caracterizan a dicho discurso.

Por otro lado, tenemos la obra *Etnorap*<sup>104</sup>, que en palabras de Josefina Benedetti es un: “Montaje electroacústico en el que tomo varios cantos indígenas y los convierto en un Rap, como percepción de las diversidades en una aproximación transcultural que muchos se niegan a reconocer” (2006).

En esta pieza electroacústica, Benedetti parte del uso de grabaciones de cantos indígenas que edita, acopla a un ritmo fijo, yuxtapone y transforma con recursos electrónicos como la reverberación. La edición de los cantos son acompañados por una base rítmica y una base armónica tonal con sonoridades de sintetizadores a modo de un *rap*. De este modo, coloca expresiones musicales diversas en un mismo espacio y las mezcla, hasta crear una nueva expresión de lo que engloba el término de la *transculturación*. Esta obra se desarrolla en una sola sección durante 2'33", aproximadamente.

---

104 Muestra de audio de *Etnorap* en: [www.josefinabenedetti.net](http://www.josefinabenedetti.net)

En *Etnorap* se hace presente la irreverencia propia del *discurso salvaje* que se devela en el uso de dos conceptos creativos como son: el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo* y la *resistencia*. El primero consiste en traer elementos de dos expresiones culturales distantes a un mismo espacio, como lo son los cantos indígenas venezolanos, acompañados del ritmo y la secuencia armónica típica del *rap*. Por su parte, el concepto creativo de la *resistencia* se presenta como ironía y humor al recrear un proceso de *transculturación* con estos elementos musicales, integrando dos mundos que parecieran desconectados.

#### **4.3.3.d. Pedro Bernárdez: Elementos (2009)**

Pedro Bernárdez<sup>105</sup> nace en Caracas en 1987. Comienza sus estudios musicales en la Escuela de Música Lino Gallardo y Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, y posteriormente estudia en el Berklee College of Music in Boston, donde obtiene la Licenciatura en Musicalización para medios audiovisuales y composición<sup>106</sup>. Regresa a Venezuela y realiza el Máster en Música, mención composición en la Universidad Simón Bolívar. Aquí trabaja como asistente de composición con la profesora Diana Arismendi, con quien participa en varios proyectos y en los cursos de composición para niños, con el patrocinio de Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FENOJIV). En el año 2010, se traslada a Estados Unidos, donde reside actualmente. Culmina, en el año 2011, el Certificado del Programa de Extensión en Música para Cine<sup>107</sup>, mientras comienza a involucrarse en este campo.

Para nuestro estudio contamos con una obra de Bernárdez, titulada:

---

105 Página web de Pedro Bernárdez: <<http://www.pbernardez.com/>> [Consulta: 12 de noviembre de 2014]

106 “Bachelor’s Degree in Film Scoring and Composition”, traducción de la autora.

107 “Extension’s Film Scoring Certificate Program”, traducción de la autora.

*Elementos*<sup>108</sup>. En esta pieza el compositor parte del uso de recursos de la comedia y la cotidianidad para concebirla. El toque de humor viene dado por la referencia que realiza de un personaje, creado por el actor y comediante venezolano Emilio Lovera<sup>109</sup>: Gustavo “El Chuniór” (“El Junior”). A través de dicho personaje se realiza una parodia sobre un locutor de radio que demuestra un bajo nivel intelectual y de cultura general, pero que de igual manera forma parte de los medios de comunicación de Venezuela.

En la nota de programa, Bernández expone que la estructura de la obra se plantea como una narración. En sus palabras: “Un telespectador se duerme y experimenta sonidos conectados a los cinco de los elementos clásicos chinos de la naturaleza progresivamente. Luego los vive simultáneamente. Luego vuelve en sí” (P. Bernández, comunicación personal, 17 abril 2011).



Fig. 47: Imagen de Emilio Lovera, quien caracteriza durante los noventa a Gustavo “El Chuniór”, en Radio Rochela.

*Elementos* se estructura en cinco secciones. La primera, inicia con el sonido de la televisión donde reconocemos la voz de “El junior”, seguido del cambio de canales. Aquí, también podemos escuchar narradores que hablan en

---

108 Muestra de audio de *Elementos* en: <https://soundcloud.com/pedro-bernandez/elementos>

109 Este personaje se podría ver en el programa televisivo Radio Rochela, que formaba parte del canal de televisión privada Radio Caracas Televisión. Este canal fue sacado del aire en el año 2007, al no serle renovada la concesión por parte del gobierno, por ser acusados de participar en el golpe de estado del 11 de abril de 2002. <[http://internacional.elpais.com/internacional/2007/05/28/actualidad/1180303206\\_850215.htm](http://internacional.elpais.com/internacional/2007/05/28/actualidad/1180303206_850215.htm)> [Consulta: 12 de noviembre de 2014]

inglés. La segunda [0'35"], comienza con los sonidos de instrumentos de percusión (marimbas, tambores) y del viento, en dos espacios auditivos diferenciados. En este fragmento las marimbas más agudas remiten a los ritmos y giros melódicos de la salsa. Se integran posteriormente sonidos de llamas [1'24"], lluvia e instrumentos de viento [2'19"], hasta abarcar todo el espacio sonoro. En la tercera [2'50"], se introduce progresivamente el sonido del viento, que poco a poco se apodera de todo el espacio. En la cuarta [3'54"], reaparecen los sonidos de lluvia, burbujas de agua, instrumentos de viento y de madera transformados. En la última parte [6'20"], vuelven las sonoridades de la televisión de la primera sección con los instrumentos de madera de fondo, hasta llegar a la desaparición de todos los elementos a los 6'40".

En esta obra, el compositor presenta una narración que se desarrolla dentro de dos espacios. El primero de ellos nos remite al entorno real, con los sonidos de la televisión trabajados en un discurso lineal en la primera y la última sección. El segundo espacio es el onírico, desarrollado en la segunda, tercera y cuarta sección; donde los elementos se yuxtaponen y juegan entre sí de manera casi aleatoria. El tratamiento de dos espacios narrativos lo podemos relacionar con el concepto creativo del *quebrantamiento del orden espacio-tiempo*. Por su parte, el uso de elementos sonoros de la cotidianidad nos lo vinculamos a la desmitificación del arte, lo que se refuerza con la referencia a un personaje de comedia. Estos recursos, sumados al humor, develan las características del concepto creativo de la *resistencia*.

Por otro lado, relacionamos el uso de referentes de la televisión local, unidos a los elementos musicales de la salsa en las marimbas, así como los narradores que hablan en inglés; al concepto de la *nación multicultural*. En especial por la referencia hacia los elementos de la naturaleza chinos, como idea generadora del sueño, que podemos asumir como reflejo de una identidad multicultural.

#### 4.3.3.e. *Sylvia Constantinidis: Visions (2006)*

Sylvia Constantinidis<sup>110</sup> es una compositora venezolana-norteamericana que nace en 1962 y actualmente reside en Estados Unidos. Esta creadora también destaca por su labor como pianista y directora. Inicia sus estudios musicales en Caracas, para luego trasladarse a París donde estudia en L'Ecole Martenot y La Universidad Sorbonne. Al regresar a Venezuela obtiene la Licenciatura en Artes, mención música, en la Universidad Central de Venezuela. En 1990, continúa su formación en la Universidad de Miami, donde realiza un Máster en Ejecución Pianística y otro en Teoría Musical y Composición. Posteriormente, estudia Dirección Orquestal en Inglaterra y se traslada a Estados Unidos donde obtiene el Doctorado en Música, en la Universidad de Boston.

Como compositora su repertorio abarca tanto música instrumental y vocal, como música electroacústica, y ha sido interpretado en América y Europa. Galardonada con diversos premios y festivales, entre los que destacan el ERM International Masterworks of the New Era Composers Competition, por su obra *Macondo Poems*, en el 2007. Obra con la cual es nominada a los Grammy Latinos, en el 2009; academia de premiación de la que es miembro actualmente. Sus piezas han sido grabadas por la discográfica Naxos.

Como pianista se destaca la grabación en 1987 de un disco con obras del compositor venezolano Federico Villena. Como intérprete y directora se ha presentado en diversos escenarios de América y Europa. Como investigadora y docente trabaja en torno a la importancia de la educación musical para niños, recibiendo numerosos premios en Estados Unidos. Ha sido profesora en diversas universidades de Florida.

Se ha dedicado a la difusión de la nueva música de tradición escrita como fundadora, es presidenta activa del capítulo SurEste de la Asociación Nacional de Compositores de Estados Unidos de América (NACUSA) y miembro del Consejo

---

<sup>110</sup> Página web de Sylvia Constantinidis: <<http://www.sylviaconstantinidis.com/>> [Consulta: 13 de octubre de 2014]

Directivo de la organización a nivel nacional. Funda, en el año 2009, el Flamingo Festival of New-Art Music en Estados Unidos y el Euroamerican Festival of New-Art Music en Europa. Forma parte de la Junta directiva de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea.

En la primera década del siglo XXI solo hemos podido contar con una obra electroacústica de Sylvia Cosntantinidis: *Visions*<sup>111</sup>. Esta pieza fue escrita originalmente para ensamble de clarinete y cuarteto de cuerdas, en el 2006. Posteriormente, se convierte en una pieza para orquesta de cámara, grabación sonora preparada y la interpretación de instrumentos de pequeña percusión por parte de la audiencia.

En dicha obra la compositora busca: “(...) recrear elementos de la naturaleza, particularmente, recrear cantos de pájaros con instrumentos acústicos. Para su creación, primero se hizo un estudio sonoro de grabación de cantos de pájaros y su reproducción sonora en lenguaje musical escrito” (comunicación personal, 11 febrero 2014). Para ello transcribe cantos de pájaros de Venezuela, con el fin de usarlos como material base de la parte orquestal.

Es así como nos encontramos con un primer movimiento titulado *Pájaros del guácharo*, donde hace referencia al parque natural de las Cuevas del Guácharo, en el oriente de Venezuela. La compositora presenta a los instrumentos de la orquesta imitando el canto de los pájaros, que a la vez conviven con los sonidos de pájaros reproducidos en la parte electrónica, que sirve de fondo. En el segundo movimiento resalta la fusión entre la imitación de los sonidos de pájaros por parte de los instrumentos, breves giros melódicos y módulos rítmicos que remiten a la música de tradición oral folclórica de Venezuela. En el tercer y último movimiento, hay un desarrollo de los elementos anteriores con una mayor presencia de los pájaros. A ellos se suma la interpretación aleatoria de instrumentos de pequeña percusión por parte del público durante toda la obra.

---

111 Muestra de audio de *Visions* (fragmento) en: <https://vimeo.com/124689599> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).



Fig. 48: Foto de la entrada de las Cuevas del Guácharo,  
Edo. Monagas (Venezuela)  
(Fuente: [www.centrovenezolano.com](http://www.centrovenezolano.com))

A partir de nuestro análisis, y desde la perspectiva de la compositora, en el caso de esta pieza podemos hablar de un desarrollo del nacionalismo musical, donde este alcanza un nivel más subjetivo<sup>112</sup>. En este sentido, la compositora no se limita a la reproducción de la música de tradición oral folclórica, sino que busca expresar el arraigo dentro del espacio sonoro de su nación de origen. En este sentido, la obra surge desde el concepto creativo de la *nación multicultural*.

En *Visions* encontramos tres características que nos remiten a los discursos de la cultura americana. La primera de ellas es la intención de recrear el paisaje sonoro selvático, asociado a las etnias que conviven en el Amazonas; donde se devela la presencia del *discurso salvaje*. Por su parte, el uso de la orquesta sinfónica nos remite al apego a los cánones de la música de tradición escrita de Europa, que es propio del *discurso mantuano*. Mientras que el uso de los recursos electrónicos para reproducir los sonidos de la naturaleza, los vinculamos al *discurso europeo segundo*.

Por otro lado, en esta pieza podemos destacar la *nostalgia* como concepto

---

<sup>112</sup> Usamos el término subjetivo adjudicado al segundo período de la obra del compositor argentino Alberto Ginastera denominado “nacionalismo subjetivo” (Chase, 1980). Como hemos hecho referencia en el segundo capítulo, es en este período el compositor argentino crea obras a partir de el uso de elementos de la música folclórica desde un estudio más profundo de la misma, para lograr una mayor abstracción de dichos elementos.

creativo, enfocada en el uso de los elementos de la naturaleza y de las reminiscencias al pasado. En sus palabras: “El interés por trabajar con pájaros de Venezuela se genera por memorias de la infancia. Particularmente en *Visiones*, la memoria de mi visita en la infancia a las Cuevas del Guácharo” (S. Cosntantinidis, comunicación personal, 11 febrero 2014). En este caso, el elemento conectado a la nostalgia es el uso de cantos de pájaros que evocan el recuerdo de ese lugar.

Al concepto creativo de la *nostalgia* y la *nación multicultural*, como generadores de esta obra, podríamos sumamos el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo*. Esto se debe a que la compositora crea en *Visions* tres espacios sonoros que se conviven en un mismo lugar. A saber: la reproducción del sonido de pájaros al fondo, la interpretación de la orquesta y la interpretación del público que busca crear un paisaje sonoro. Al respecto, la compositora expresa que su intención era “crear un espacio sonoro redondo haciendo que el público experimente de forma más directa la experiencia sonora de la selva amazónica”(S. Cosntantinidis, comunicación personal, 11 febrero 2014).

#### **4.3.3.f. Julio D'Escrivan: Recuerdos del Alambre (2005) y Carrizos de Porra (2007)**

Julio D'Escriván<sup>113</sup> nace en Venezuela y reside en Gran Bretaña desde el año 2003. Este compositor también destaca como improvisador y por sus trabajos con recursos audiovisuales. Es considerado por Miguel Noya (2007) como uno de los compositores alternativos de formación mixta. Desde el año 1991, se dedica a la creación de música para comerciales y audiovisuales en América y Gran Bretaña, incluyendo comisiones para HBO Arts and Entertainment.

Ha sido galardonado en diversas ocasiones por su música electroacústica

---

113 Página web de Julio D'Escrivan: <<http://descrivane.net/>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

de tradición escrita y su música para audiovisuales. Entre las que podemos destacar el Primer Premio, en 1987; y el Segundo Premio, en 1988; para categoría de Música Electroacústica del XVII Festival Internacional Experimental de Bourges, al que hicimos referencia en el tercer capítulo. Actualmente forma parte, como intérprete y compositor, del ensamble FUSIL<sup>114</sup>, junto al saxofonista español Iñigo Ibaibarriaga<sup>115</sup>. Con este proyecto ha editado el disco con ZAWP records label de Bilbao, se ha presentado en la Bienal de Arte de San Paulo y el Seminario de Ciencia Música Tecnología: Fronteiras e Rupturas.

Como investigador, sus trabajos se incluyen en Cambridge Introduction book to Music Technology (2012), ha sido co-editor del Cambridge Companion to Electronic Music y co-autor del capítulo “Composing with SuperCollider” para The SuperCollider Book (2010), publicado por MIT Press. Actualmente es catedrático en Sonido y Música para la Imagen en Movimiento<sup>116</sup> y Tecnología Musical<sup>117</sup> en la Universidad de Huddersfield en el Reino Unido.

Hemos seleccionado dos obras electroacústicas de Julio D'Escrivan creadas en la primera década del siglo XXI: *Recuerdos del Alambre* y *Carrizos de Porra*. Ambas piezas son enmarcadas por el compositor dentro de sus creaciones de música electroacústica de tradición escrita.

*Recuerdos del Alambre*<sup>118</sup> es una pieza para electrónica y tiorba amplificadas. Nace como un encargo personal al compositor por parte del guitarrista y tiorbista venezolano Rubén Riera<sup>119</sup>, quien es especialista en la interpretación de música renacentista y barroca. A partir de aquí, D'Escrivan se

---

114 Página web del proyecto FUSIL: <<http://www.imar-creaciones.com/fusil.html>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

115 Página web de Iñigo Ibaibarriaga: <<http://www.imar-creaciones.com/inigoibaibarriaga.html>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

116 “Sound and Music for the Moving Image”, traducción de la autora.

117 “Music Technology”, traducción de la autora.

118 Muestra de audio de *Recuerdos del Alambre* en: <http://descrivan.net/electro/2011/8/2/recuerdos-del-alambre-2005-for-theorbo-and-soundfile-player.html>

119 Página web de Rubén Riera <<http://rubenriera.com/biografia.asp>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

plantea esta obra como:

(...) una investigación sobre síntesis y manipulación del sonido que se asemejan a los instrumentos musicales del Barroco y del Renacimiento  
(...) El objetivo es estudiar las posibilidades de combinar instrumentos de música barroca amplificadas con la transformación de los sonidos grabados desde el propio instrumento<sup>120</sup>. (D'Esquivan, 2005)

La parte electrónica se construye gracias a un trabajo en colaboración directa con el intérprete. Los sonidos se extraen de una grabación de la ejecución por parte de Rubén Riera de la obra “Canarios” (1675) del compositor español Gaspar Sanz. Dicha grabación el compositor la lleva a cabo años atrás, en Caracas. La creación de la obra se realiza posteriormente, cuando D'Esquivan se encuentra en el extranjero, por lo que el trabajo con el intérprete se hace a distancia. De este modo, hemos podido saber que los sonidos de la grabación previa son seleccionados y procesados a posterior por el compositor con técnicas como: *stretching*, granulación y análisis espectral. Los sonidos procesados son luego incluidos para ser ejecutados en directo con el uso del programa Max/Msp, con el fin de darle libertad rítmica al intérprete. Todo ello como parte de la investigación que se plantea el compositor.

Al respecto, el compositor expresa:

Se ha realizado un disparador audios programado en MaxMSP para esta pieza por parte del compositor. Este contiene todas las señales de audio y un sistema de control por pedal que permite al intérprete liberarse en el manejo del ritmo y liberarse de la tiranía tradicional de la parte de “cinta”.

Si bien ésta no es la preocupación más importante de la investigación, es una de las preocupaciones centrales del compositor, para encontrar formas donde los medios electroacústicos puedan ser aprovechados, en función de la riqueza del tiempo expresivo que es característico en la interpretación de la música tradicional.<sup>121</sup> (D'Esquivan, 2005)

---

120 “Recuerdos del Alambre is an investigation into sound synthesis and manipulation that will resemble baroque and renaissance musical instruments (this version is a live recording of Venezuelan baroque music specialist Rubén Riera on Theorbo and control of soundfile player). It aims to explore the possibilities of combining amplified baroque music instruments with the transformation of sounds recorded from the instrument itself” (D'Esquivan, 2005). Traducción de la autora.

121 “A custom made cue player programmed in MaxMSP was made for this piece by the

De este modo, el intérprete dispara sonidos a través del pedal, mientras ejecuta la parte instrumental. Al ser creada para la *tiorba*, el compositor también parte de elementos musicales propios del barroco, que pueden ser reconocibles como material de construcción. En sus palabras:

Muchas ideas musicales pueden ser reconocibles por oyentes de música barroca: armonía modal, la interpretación rítmica y la ornamentación. En esta pieza, los objetos musicales han sido escogidos para reforzar estos aspectos; la ornamentación ha sido dejada al ejecutante.<sup>122</sup> (D'Escrivan, 2005)

Tras la detallada descripción del proceso creativo, que el mismo compositor ofrece en su nota de programa, solo nos queda sumar nuestras apreciaciones. Así nos encontramos con una obra creada en tres secciones. En la primera se exponen los motivos sonoros de la parte de electrónica y de la tiorba a modo de diálogo, hasta unirse en un contrapunto donde se integran ambos elementos. La parte de la tiorba se caracteriza por un juego rítmico definido, a modo de ostinato y giros melódicos que en efecto remiten a la música barroca. En la segunda [5'10"], se da protagonismo a la parte de electrónica, que está acompañada por los bajos de la tiorba. En la tercera [7'40"], se desarrollan todos los elementos presentados en los segmentos anteriores, manteniendo el juego entre la electrónica y la tiorba a modo de contrapunto, hasta llegar a los 11'40" de duración.

En esta obra se puede apreciar el reflejo de los *tres discursos de la cultura americana*. La irreverencia del *discurso salvaje* se devela en la intención

---

composer. It contains all the audio cues and a pedal control system that allows the player to be free in rhythmic delivery and liberate themselves from the tyranny of a traditional 'tape part'. Whilst this is not the most important investigative concern, it does remain at the core of the composer's preoccupations, to find ways in which electroacoustic means can be harnessed in delivery with the rich expressive timing that is characteristic of traditional music performance" (D'Escrivan, 2005). Traducción de la autora.

<sup>122</sup>"Several musical clues may be apparent for the listener of baroque music: modal harmony, rhythmic playing and ornamentation. In this piece, sound objects are chosen to reinforce these aspects; ornamentation was left to the player" (D'Escrivan, 2005). Traducción de la autora.

de traer referentes sonoros de distintos lugares y de distintos tiempos a un mismo espacio. Esto se contrapone al discurso lineal temporal de la estructura musical que es propio del *discurso europeo segundo*. Por otro lado, el uso de instrumentos propios de la Europa del siglo XVI y XVII como la tiorba; así como el uso de la obra de Gaspar Sanz como material generador, nos remite al sentido de pertenencia y arraigo a la Europa primera que caracteriza al *Discurso Mantuano*.

En *Recuerdos del Alambre* encontramos dos conceptos creativos que develan el predominio del *discurso salvaje*, sobre los demás discursos. Consideramos que el concepto creativo central de la obra es el *quebrantamiento de orden espacio-tiempo*, debido, principalmente, a que el compositor trae a la actualidad un instrumento propio del barroco como la tiorba, así como hace uso de elementos que remiten a este período musical, y los lleva a un espacio sonoro actual, proyectado de los sonidos electrónicos. Por otro lado, encontramos la *resistencia* como concepto creativo que queda reflejada en el título de la obra, a modo de humor irreverente. Al respecto, el compositor expresa que la intención de dicho título es hacer una especie de mofa sobre la seriedad con la que se percibe comúnmente la música de tradición escrita. Es por ello que decide hacer un juego de palabras a partir de una de las obras más emblemáticas para la guitarra, como es *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega (J. D'Escrivan, comunicación personal, 30 enero 2014).

Por otro lado, tenemos la obra *Carrizos de Porra*<sup>123</sup>. Esta obra fue creada con el fin de optar a la participación en el Festival Mantis<sup>124</sup> de la Universidad de Manchester en el Reino Unido. La pieza fue seleccionada y D'Escrivan fue invitado a dicho festival.

Para su creación, D'Escrivan parte de las grabaciones previas que habría realizado en Caracas de flautas indígenas llamadas *Carrizos*, interpretadas por el

---

123 Muestra de audio de *Carrizos de Porra* en: <http://descrivan.net/electro/2011/8/2/carrizos-de-porra-2007-acousmatic.html>

124 Página web del Festival Mantis: <<http://mantis-novars.blogspot.com.es/>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

flautista venezolano Luis Julio Toro<sup>125</sup>. Estas grabaciones ya habían sido manipuladas por el compositor, en el año 1997, para el disco *Cantos y tonadas*, donde trabaja con música de tradición oral folclórica de Venezuela; que realiza con el mismo intérprete. El material de dichas grabaciones también fueron utilizadas en la obra *Hoguetus Creole* (2002)<sup>126</sup> para carrizos y grabación digital, creada por encargo por la agrupación Ensamble Gurrufío<sup>127</sup> y la Camerata Criolla; quienes se especializan en la interpretación de música de tradición oral folclórica venezolana y de obras de compositores que se inclinan hacia la estética nacionalista. (J. D'Escrivan, comunicación personal, 30 enero 2014)

Al abordar la obra *Carrizos de Porra*, D'Escrivan decide retomar las grabaciones y fragmentos manipulados con recursos electrónicos de los carrizos que había realizado para las obras antes mencionadas; debido a que dichas sonoridades le remiten a los recuerdos de su infancia:

A mí me llamaba la atención los carrizos por varias razones, una de ellas es que yo nací en esa parte de Venezuela: en Monagas. (...) Me parecía un material que tenía como mucha riqueza tímbrica y además mucha riqueza semántica para mí, mucha significación. Entonces por eso pues la usé, por eso hice básicamente una obra basada en eso. (J. D'Escrivan, comunicación personal, 30 enero 2014)

A estas sonoridades suma grabaciones de cantos de ranas y tambores de fulía, que son transformadas con recursos electrónicos. Así lo expone en su nota de programa:

Usando grabaciones de las flautas de pan de los indígenas venezolanos, carrizos de Guaribe, he trazado un viaje musical desde pueblo donde nací: Carípito (Venezuela), cerca del Delta del Orinoco a la región central de Barlovento, vía la Isla de Margarita en el Mar Caribe. A través del camino he grabado instrumentos folclóricos, mezclando los nativos carrizos de suramericanos con el 'polo', una

---

125 Página web de Luis Julio Toro: <<http://www.luisjuliotoro.com.ve/ljt/index.php?id=3>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

126 El compositor hace referencia de una obra llamada *Carrizos* pero la encontramos en el programa de mano del XI Festival Latinoamericano de Música, donde fue estrenada, como *Hoguetus Creole*. Ver Programa del Domingo 24 de Noviembre en: <<http://musica.coord.usb.ve/festival/programa.html>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

127 Página web del Ensamble Gurrufío: <<http://www.ensamblegurrufio.com.ve/>> [Consulta: 21 de noviembre de 2014]

transformación del siglo XVI de la 'folía' española y con la 'fulía' afrovenezolana de la región de la costa central. Mi viaje comienza con una evocación del canto de las ranas; uno de los primeros sonidos que escuché en mi vida<sup>128</sup>. (D'Escrivan, 2007)

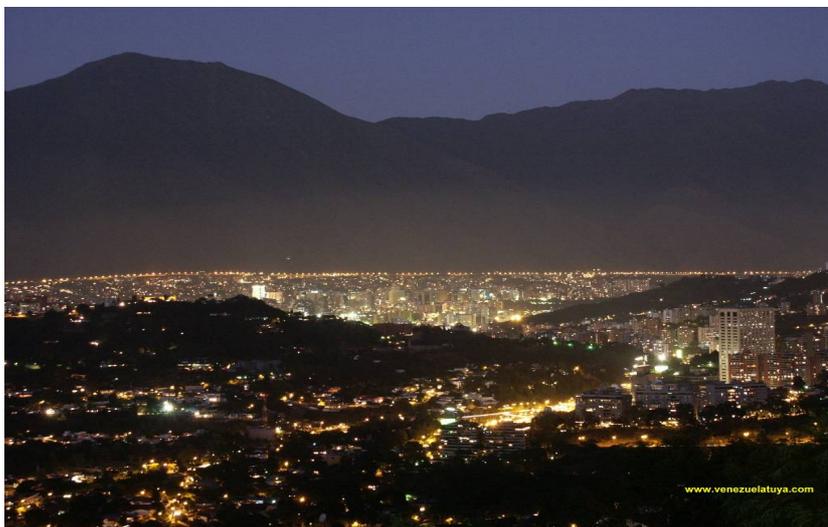


Fig. 49: Foto de la ciudad Caracas de noche, lugar donde se pueden escuchar al anochecer las “ranitas” que evoca Julio D'Escrivan en *Carrizos de Porras*. (Fuente: [www.venezuelatuya.com](http://www.venezuelatuya.com))

*Carrizos de Porra* tiene una duración de 9 minutos que podemos dividir en cuatro secciones. En la primera, tal como expone el compositor, se inicia el viaje con las transformaciones del canto de las ranas, al que se suman progresivamente las sonoridades de los carrizos. La segunda [2'22"], comienza con el audio de los carrizos sin procesamiento y un obstinado rítmico en el registro grave que podría simular el paso del viajero, elementos a los que se suman las transformaciones del canto de las ranas. En la tercera [5'10"], se presenta el sonido sin transformación de los tambores de fulía, que fueron presentados en la sección anterior. Los tambores son acompañados con un desarrollo de carácter más etéreo de las sonoridades de las secciones anteriores. Para la cuarta y última parte

---

128 “Using recordings of Venezuelan indigenous pan flutes, carrizos de Guaribe, I have traced a musical journey from my birth town of Caripito (Venezuela), near the Orinoco Delta to the central region of Barlovento via the island of Margarita on the Caribbean sea. Along the way I have recorded folk instruments mixing the native South American carrizos with the ‘polo’ a 16th century Venezuelan transformation of the Spanish ‘folía’ and with the Afro- Venezuelan ‘fulía’ of the central coastal region. My journey begins with an evocation of the singing of frogs; one of the earliest sounds I heard in my life” (D'escrivan, 2007). Traducción de la autora.

[7'34"], con todas las sonoridades de las secciones anteriores, que abarcan todo el espacio sonoro.

En esta obra podemos encontrar la presencia de los *tres discursos de la cultura americana*. El *discurso europeo segundo* se devela en la linealidad de la narración del viaje a través de los sonidos. Mientras que el *discurso salvaje* lo vinculamos con la ruptura del orden espacio que se crea al usar referentes sonoros de diversos lugares en un mismo espacio. A saber: el canto de las ranas de Caracas, los tambores de fulía de la costa norte y los carrizos del oriente de Venezuela. Esta superposición de espacios la podemos escuchar en la cuarta sección y se contrapone al discurso lineal narrativo planteado inicialmente desde el *discurso europeo segundo*. Por otro lado, las reminiscencias a la Folía española, nos conecta con el sentido de arraigo a Europa, propia del *discurso mantuano*.

En *Carrizos de Porra*, Julio D'Escrivan retoma sonidos que le recuerdan su infancia. Los carrizos de Guaribe son interpretados por las comunidades indígenas ubicadas cerca del pueblo donde él nace, en Caripito, en el Estado Monagas. A estos suma el sonido de las ranas, característico de la ciudad de Caracas, lugar al que vuelve a la edad de siete años, después de vivir en los Estados Unidos. Estos elementos nos remiten a la *nostalgia* como concepto creativo central de la obra. Por otro lado, podemos encontrar el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo* como concepto, al incluir elementos sonoros que se vinculan a la unión de diversos entornos en un solo espacio. Manteniendo dichos elementos presentes y conjugándolos, rompiendo así el orden temporal del viaje sonoro, que el compositor reconoce como un viaje autobiográfico. De este modo, la presencia del *discurso salvaje* domina en esta obra. Sin embargo, también podemos sumar el concepto creativo de la *nación-multicultural* al usar referentes que nos conectan directamente con la música de tradición oral folclórica de Venezuela.

#### 4.3.3.g. *Fernando Freitez: Hace un tiempo atrás (2004)*

Fernando Freitez<sup>129</sup> es un compositor e ingeniero electrónico que nace en 1958, en Barquisimeto. Se define como autodidacta respecto a su formación como compositor, debido a que solo recibe formación a nivel formal como intérprete de guitarra clásica. En el campo de la electroacústica se forma con Ricardo Teruel en el Instituto de Fonología, entre los años 1987 a 1989.

En su doble faceta de intérprete y compositor realiza diversas grabaciones en Venezuela y en el exterior, entre las que podemos destacar *Surcos* (1990) interpretando sus obras para guitarra sola. A este disco se suman tres discos como parte del trío de jazz Terracota, junto a la guitarrista y compositora belga Veronique Gillet<sup>130</sup> y el percusionista venezolano Carlos Blanco: *Terracota*, editado en Bélgica en el año 1993; *3 Elementos* editado en 1999 en Bélgica y *Savia*, editado en 2006 en Alemania. Con esta agrupación ha llevado a cabo giras en Europa y Venezuela.

Sólo contamos con una obra de Fernando Freitez creada en la primera década del siglo XXI, que nos ha sido facilitada por el mismo compositor. Dicha obra se titula *Hace un tiempo atrás*<sup>131</sup> y fue creada por motivaciones personales. En sus palabras:

Con el deseo de recrear mi práctica y expresión en el entorno de la música Electroacústica y específicamente la música concreta e realizado esta pequeña miniatura musical, construida usando los sonidos de un antiguo Reloj de Pared que tengo en mi casa, como única fuente sonora, y contando con mi computador y programas de edición: midis y de procesamiento acústico. (F. Freitez, comunicación personal, 15 abril 2011)

---

129 Sobre Fernando Freitez Gassan: <[www.musica.coord.usb.ve/svmc/fernando\\_freitez.html](http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/fernando_freitez.html)> [Consulta: 16 de noviembre de 2014]

130 Página web de Veronique Grillet: <<http://veroniquegillet.com/fr/>> [Consulta: 16 de noviembre de 2014]

131 Muestra de audio de *Hace algún tiempo atrás* en: <https://vimeo.com/124708993> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).



Fig. 50: Portada del disco *Once in a life time* del grupo *Terracota* (1994)

El compositor expone que para llevar a cabo esta pieza parte de una serie atonal libre basada en los sonidos de las campanas del reloj al dar cada hora, realizando una estructura rítmica con tratamiento serial. Las notas dadas por el reloj son grabadas desde diversas perspectivas para obtener una mayor cantidad de registros sonoros. Posteriormente, estos sonidos son procesados con medios electrónicos, y se presentan junto a las sonoridades originales<sup>132</sup>.

*Hace un tiempo atrás* tiene una duración de 2'43", siendo miniatura de la que podemos extraer dos secciones. En la primera se presentan elementos móviles y estáticos que definen dos planos sonoros. Dichos elementos que se plantean a modo de módulos que se van transformando a través del tiempo. En la segunda [1'55"], observamos en un primer plano la grabación de la fuente sonora original, acompañada de los elementos de la primera sección al fondo.

En primer lugar, podemos encontrar la presencia del *discurso europeo segundo* en el planteamiento inicial de la obra, que parte de una estructura predeterminada y enfocada en la exploración de las posibilidades sonoras. Las transformaciones de las sonoridades del reloj, distribuidas en un espacio irreal, nos remiten a la irreverencia del *discurso salvaje*. Mientras que la estructuración de las sonoridades desde la técnica serial, las vinculamos al apego de los cánones europeos propio del *discurso mantuano*.

---

<sup>132</sup> Ver detalles facilitados por el compositor sobre el proceso de creación y programas utilizados en anexos.

En esta obra de Freitez podemos encontrar la *resistencia* como concepto creativo, pero enfocada desde la desmitificación del arte. Esto se debe a que hace uso de un elemento cotidiano: el reloj de pared de su casa. También podemos encontrar el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo*, al sacar las sonoridades del reloj de su referencia lineal temporal. Por otro lado podemos hablar del *desarraigo bajo lo abstracto* como concepto creativo de la obra, debido a que las referencias que realiza de su entorno no se asocian a ningún lugar específico; aparte de enfocarse en el desarrollo del sonido en si mismo de un modo abstracto.

Consideramos importante destacar que, aunque no es el caso de esta obra, Freitez hace referencias a la música de tradición oral folclórica de Venezuela en sus composiciones electroacústicas previas. A pesar de que *Hace algún tiempo atrás* se presenta como una excepción, el compositor expresa que no hay ninguna intención consciente de evitar el uso de este tipo de referencias. Al respecto expone:

Compongo y trato de expresar la música según lo que siento y percibo del entorno, y aun teniendo la influencia natural Venezolana (por ser Venezolano, obviamente) me gustan tantas otras manifestaciones y expresiones del ser universal, que seguramente se manifiesta en mi un compendio de mezclas multiculturales pero no “globalizadas” (Ya que no persigo modas y hasta rechazo las expresiones y estéticas de este “arroz con mango” que es la globalización). (F. Freitez, comunicación personal, 15 abril 2011)

En esta cita podemos observar que Freitez asume una identidad multicultural como parte integral de su identidad nacional.

#### **4.3.3.h. Mirtru Escalona Mijares: *Sur le Chemin la Brume “Pieza cotidiana#1” (2003) y Alap (2008)***

Mirtru Escalona Mijares<sup>133</sup> nace en 1976. Comienza sus estudios de composición en Venezuela con Rafael Saavedra y Gerardo Gerulewicz. En el año

---

133 Sobre Mirtru Escalona Mijares:

<[http://www.redasla.org/redasla\\_profile.php?member=32](http://www.redasla.org/redasla_profile.php?member=32)> [Consulta: 25 de noviembre de 2014]

2000 se traslada a París para continuar su formación, invitado por los compositores José Manuel López-López y Paul Méfano. Realiza el Diplomado en Composición del Conservatorio Nacional de Estrasburgo bajo la tutoría de Iván Fedele y en la Escuela Nacional de Música de Blanc-Mesnil siendo alumno de Philippe Leroux. Estudia composición electroacústica con Christine Groult en la Escuela Nacional de Música de Pantin e Informática musical en el Centre de Création Musicale Iannis Xenakis CCMIX. Obtiene el Máster en Composición e Informática Musical en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon.



Fig. 51. Mirtru Escalona Mijares (izq.) y Oswaldo González (der.) en concierto con el Ensemble Vide (Fuente: [www.ensemblevide.ch](http://www.ensemblevide.ch))

Sus obras han sido interpretadas en América y Europa. Ha recibido varios premios internacionales como: Premio de Fin de Estudios de la SACEM 2003, con la obra *Sur le Chemin la Brume*; el Earplay Donald Aird Memorial Composer Competitions de Estados Unidos, en 2006; Premio Municipal de Música en Venezuela, en el año 2007; el segundo Premio del Concurso de Composición Xicöalt – Aspekte, en Salzburgo; fue finalista en el Sounds Electric '07 Electroacoustic Music Competition, en Irlanda; y Primer Premio en el Concurso Aniversario de la USB de Venezuela; en el año 2010.

Contamos con dos obras electrónicas que hemos seleccionado del catálogo del compositor, que han sido creadas en la primera década del siglo XXI: *Sur le Chemin la Brume* “pieza cotidiana #1” y *Alap*.

Al respecto de la obra *Sur le Chemin la Brume*<sup>134</sup> “pieza cotidiana #1”, Escalona Mijares expone que parte del estudio de la intuición de la forma musical, por lo cual ha compuesto la obra sin establecer una estructura preestablecida, dejando de lado el predominio de la razón. En sus palabras:

El subtítulo de “Pieza Cotidiana # 1” se debe a que forma parte de un ciclo de piezas en las que parto de un material que pertenece a nuestro cotidiano, y que gracias a los medios electroacústicos y concretos puede ser utilizado como fuente poética. La principal fuente sonora para esta pieza son los sonidos producidos por una lavadora. (M. Escalona-Mijares, comunicación personal, 18 enero 2014)

De este modo, encontramos una pieza que podemos desglosar en ocho secciones. La primera se inicia con elementos estáticos en el espectro grave y medio, a los que se unen elementos móviles agudos. En la segunda [1'58"], se van sumando a los recursos anteriores, otros elementos móviles que abarcan y giran en torno al espacio sonoro, mientras modulan de frecuencia. En la tercera [3'30"], se retoma la atmósfera de carácter etéreo del inicio, con un predominio de las sonoridades graves. Progresivamente se introduce el elemento móvil para dar paso a la cuarta sección [4'40"]. En la quinta [5'20"], se presenta una interacción entre las fuentes sonoras originales y las sonoridades manipuladas. Posteriormente [7'22"], regresamos a un desarrollo de los elementos estáticos y la intervención en segundo plano de los elementos móviles. En la séptima parte [10'00"] los elementos móviles empiezan a tomar un mayor protagonismo y se presentan en un primer plano sonoro. Así se van desarrollando y acumulando progresivamente hasta abarcar todo el espacio sonoro en la octava sección [11'22"], para luego desaparecer poco a poco, hasta completar los 14 minutos de duración de la obra.

En *Sur le Chemin la Brume*, el *discurso salvaje* se devela tanto en la intención de exploración de la intuición; así como en el uso de un elemento cotidiano como fuente sonora. Esto expresa la irreverencia característica de dicho

---

134 Muestra de audio de *Sur le Chemin la Brume* en: <https://soundcloud.com/mirtru/sur-le-chemin-de-la-brume>

discurso, contra la supremacía de la razón y la concepción del arte del *discurso europeo segundo*. Sin embargo, este último se vislumbra en la preocupación por el desarrollo del sonido en sí mismo, más allá de referencias locales.

De este modo, observamos que al enfocarse en la transformación y exploración las posibilidades tímbricas de un sonido cotidiano, con la intención de transformarlo en arte, podemos hablar de la *resistencia* como concepto creativo generador de la obra. Aquí dicha *resistencia* se reflejaría en el carácter irreverente y la desmitificación del arte. También este concepto se ve reflejado en la intención del compositor de dar protagonismo al uso de la intuición, sobre el dominio de razón en el proceso de creación. Por otro lado, podemos también asociar esta obra al concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto*, al carecer de elementos que remitan al entorno sonoro del país de origen del creador.

La segunda obra a estudiar es *Alap*<sup>135</sup>, creada para flauta bajo y procesamientos electrónicos directos. El compositor expone que este trabajo se inspira en la música clásica de la India. En sus palabras:

La pieza *ALAP*, está inspirada del interesante y rico universo de la música clásica de la India, del cual he tomado el concepto del “alap” como punto de partida para construir la obra y así realizar una lectura personal de la modalidad a partir de una música no occidental.

El Alap se define como una introducción o presentación del Raga. Es una improvisación sin percusión, ni ritmo definido y donde los músicos impregnan al auditor del Raga que van a interpretar. Normalmente el Alap se estructura en 3 partes ; “Alâpa”, “Jod” y “Jhâlâ”. (M. Escalona-Mijares, comunicación personal, 18 enero 2014)

Esta obra dura aproximadamente 9'40" y la podemos dividir en tres partes. La primera, comienza con una secuencia melódica lenta de la flauta, mientras que progresivamente se integran los sonidos procesados extraídos de la misma. Así, dichos sonidos, y los del canto del instrumentista, se van transformando hasta llenar todo el espacio. La segunda [2'20"], surge del procesamiento de sonoridades más rugosas producidas por el *frullato*, los

---

135 Muestra de audio de *Alap* en: <https://soundcloud.com/mirtru/alap-2008-for-bass-flute-and>

multifónicos y diversos tipos de ataque; creando una atmósfera más densa y agresiva. Se contraponen a la tercera sección [3'40"], se presenta como un espacio de reposo, con una nota pedal grave sobre la que se desarrolla la secuencia melódica de la flauta en primer plano. En la cuarta [5'02"], se toman los diversos ataques que generarán un desarrollo de las texturas de la segunda sección. En la quinta [6'21"], se desarrollan los *frullatos* y los multifónicos, pero para generar una menor densidad. En la sexta [7'12"], vuelve al reposo con las transformaciones sonoras generadas por los multifónicos en el registro agudo, al que se suma la secuencia melódica en el registro grave de la flauta.

En esta obra podemos encontrar el *discurso salvaje* en la intención de usar parámetros musicales que difieran de la música de tradición escrita occidental, reflejado en el uso de los patrones de la música de la India. Por otro lado, la preocupación del compositor en torno a la exploración del sonido en sí mismo, devela la presencia del *discurso europeo segundo*. Siendo estos dos discursos los dominantes en esta pieza.

Nuevamente, hallamos una preocupación por parte del compositor, que evita de manera consciente las referencias sonoras de su lugar de nacimiento. Debido a ello podemos decir que el concepto creativo generador de la obra es el *desarraigo bajo lo abstracto*. Este concepto se ve reforzado en el uso de materiales que remiten a la música de la India, una cultura distante.

Nos parece pertinente resaltar la postura de Escalona Mijares al respecto, ya que nos da luces sobre lo que le motiva a rechazar referencias sonoras de su lugar de origen en las obras. En su entrevista le hemos preguntado sobre la famosa frase del compositor brasileño Marlos Nobre: “No existe música latinoamericana, sino compositores latinoamericanos”, al respecto expone:

Completamente de acuerdo con él, que la música en sí ya es latinoamericana si es realizada por compositores latinoamericanos, y no necesitamos de clichés o lecturas de primer grado para decir que es latinoamericana. (M. Escalona-Mijares, comunicación personal, 18 enero 2014)

Nuevamente encontramos que el compositor presenta una postura crítica hacia los clichés y referencias directas, con la que se suelen enfocar desde la perspectiva eurocentrista las obras de creadores de la región.

#### **4.3.3.i. Luis Ernesto Gómez: *Vastedad* (2005) y *Rítmicas electrónicas* (2008)**

Luis Ernesto Gómez<sup>136</sup> nace en Maracay en el año 1977. Realiza sus estudios de composición en Venezuela, donde reside en la actualidad. Obtuvo la Licenciatura en Música, mención Composición, del Instituto Universitario de Estudios Musicales de Caracas; es Magíster en Música, mención Composición de la Universidad Simón Bolívar de Caracas. Formación que complementa en la Cátedra Latinoamericana de Composición y el Taller de Composición A Tempo 2002. Estudia electroacústica con Ricardo Teruel, en el Instituto Universitario de Estudios Musicales; y con Adina Izarra, en la Universidad Simón Bolívar.

Sus obras han sido interpretadas en Venezuela y Europa. Ha recibido diversos premios nacionales por sus creaciones en formato instrumental, a saber: Primer lugar del Premio *Antonio Estévez*, en el I Concurso Nacional de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, en el año 2010; Premio Municipal de Música de Caracas, en el año 2003; y Tercer Lugar en el II Salón de Jóvenes Compositores, en el año 2005.

En nuestra investigación incluimos dos obras electroacústicas de Gómez: *Vastedad* y *Rítmicas electrónicas*. Ambas son creadas por motivaciones académicas. La primera se compone en la clase música electrónica, en el Instituto Universitario de Estudios Musicales; y la segunda en el Laboratorio Digital de

---

136 Página web de Luis Ernesto Gómez: <<http://www.luise Gomez.blogspot.com.es/>> [Consulta: 15 de noviembre de 2014]

Música LADIM, de la Universidad Simón Bolívar.

Al respecto del proceso creativo de la obra *Vastedad*<sup>137</sup>, el compositor expone que: “(...) fue pensada sin incluir referencias a culturas nacionales o latinoamericanas. Su motivo de creación es lo industrial, los sonidos de la industria, y en concreto, el ruido de las máquinas” (L. E. Gómez, comunicación personal, 24 enero 2014). Esta obra se presenta como una denuncia ante la dependencia de las máquinas de la sociedad actual y de la proliferación de las mismas en el proceso de la globalización. De esta actitud crítica vendría la idea central y el título de la pieza. En palabras del compositor:

Vastedad porque representa el símbolo de la intemperie, de la inmensidad superpoblada de máquinas, la voracidad de la gran mecánica industrial, lo cual es un retrato de la sociedad en que vivimos, que depende del combustible y la electricidad que hace mover las máquinas. Me pareció idóneo generar (componer) el sonido a través de lo electrónico y el procesamiento de la computadora. (L. E. Gómez, comunicación personal, 24 enero 2014)

A partir de esta idea, Gómez hace uso del ruido como material generador de la obra. Con la intención de que el procesamiento del mismo le permita exponer su visión de una manera metafórica.

El ruido fue pasado por procesos de estiramientos. En el estiramiento máximo (o cercanos al máximo) dieron como resultado una especie de cantos de máquinas, rolineras chirriando, mecanismos desvencijados moviéndose y rechinando, los imagino oxidados. En varios puntos climáticos, las máquinas lloran y gritan, se juntan muchos sonidos, se da un contrapunto del ruido en distintos grados de estiramiento y por ende, en distintos pulsos y ritmos. (L. E. Gómez, comunicación personal, 24 enero 2014)

---

137 Muestra de audio de *Vastedad* (fragmento) en: <https://vimeo.com/124658126> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).



Fig. 52: Fábrica de los coches Lada en Rusia, considerada la más grande del mundo (Fuente: Sergio Piccione “La fábrica más grande del mundo” en [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es))

Esta obra se puede dividir en cuatro secciones. En la primera se presentan todos los elementos sonoros. La segunda [1'24"], se inicia con la presencia a de dos planos sonoros con un ruido de fondo, que irrumpe momentáneamente a las secuencias melódicas que están en primer plano. La tercera [2'55"], comienza con secuencias melódicas a modo de contrapunto en los registros graves, a los que se suman progresivamente sonoridades agudas, que simulan el llanto de las máquinas, que busca recrear el compositor. La cuarta [5'45"], concluye con la unión y desarrollo de los elementos de las secciones anteriores, a modo de contrapunto.

En *Vastedad* el compositor tiene la intención de reflejar la sobrepoblación industrial que caracteriza nuestra época. Así, se realiza una crítica que se rebela contra los sistemas occidentales y las instituciones de poder, postura propia del *discurso salvaje*. Siendo algo paradójico que dicha crítica sea llevada a cabo a través del uso de los últimos avances tecnológicos, lo que devela la presencia del *discurso europeo segundo*.

De este modo, podemos afirmar que la idea central de la obra se basa en la crítica hacia el sistema industrial globalizado, la dependencia de la humanidad hacia las máquinas y el vasto crecimiento de la industria, por lo cual el concepto creativo central de la misma es el *arte como herramienta de denuncia*. Por otro lado, se puede asociar al concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto*, al

evitar de manera consciente el uso de referencias sonoras a su lugar de origen.

Sin embargo, en *Rítmicas electrónicas* el compositor hace uso de elementos de la salsa y la música popular latinoamericana como base para la creación. Al respecto, expone:

Las células rítmicas se desarrollan en esta obra son referencia cultural latinoamericana, están inspiradas en la salsa y lo popular. Mas, el resultado es distinto. Aquí hay un instrumento virtual percusivo cuyos ritmos van variando de color a lo largo de la pieza, junto a un instrumento virtual basado en síntesis que es representado por el sonido agudo e inestable. Obviamente el resultado no es salsa. En esta obra, me inspiré en la idea de que el ritmo es parte de nosotros como latinoamericanos, y con la idea de que el resultado no sea literal en este sentido. (L. E. Gómez, comunicación personal, 24 enero 2014).

Esta obra parte del uso de sonidos electrónicos y se divide en dos movimientos. El primero, titulado *Rítmica I*<sup>138</sup> se puede desglosar en tres secciones y tiene una duración de 2'13". Al inicio se presenta un obstinado rítmico grave en base al ruido acompañado de una frecuencia aguda en primer plano. Dicho obstinado se desarrollará con cambios de frecuencia. En la segunda parte [0'50"], se realiza un desarrollo de las frecuencias agudas de manera estática. En la tercera [1'12"], se retoma el *obstinato*, con más presencia del ruido y cambios de frecuencia.

En el segundo movimiento: *Rítmica II*<sup>139</sup>, encontramos seis secciones y tendrá una duración de 5'. En la primera parte se retoma el obstinado rítmico del primer movimiento, creado con una marimba virtual que dialoga con sonoridades agudas. En la segunda [1'00"], se retoma el *obstinato* en base al ruido del primer movimiento, que juega con las frecuencias agudas y se desarrolla con cambios de frecuencia. En la siguiente sección [2'56"], se retoma el *obstinato* con la marimba virtual, para ser desarrollado con cambios de frecuencia, en interacción con la modulación de amplitud de las sonoridades agudas. En la cuarta [4'08], hay un

138 Muestra de audio de *Rítmica I* (fragmento) en: <https://vimeo.com/124658127> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

139 Muestra de audio de *Rítmica II* (fragmento) en: <https://vimeo.com/124658128> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

desarrollo de todos los elementos manteniendo siempre el *obstinato*.

En *Rítmicas electrónicas* el uso del *obstinato* es considerado el elemento musical con el cual se hace referencia a su identidad como latinoamericano, ya que, como expresa, está inspirado en la salsa. En este caso, existe una clara intención de alcanzar una subjetivación del nacionalismo, al igual que encontramos en la obra de Sylvia Constantinidis. Por lo tanto, estamos hablando del concepto creativo de la *nación multicultural* como base de la obra.

#### **4.3.3.j. Oswaldo González: Trío (2007)**

Oswaldo González<sup>140</sup> nace en Venezuela y actualmente reside en Francia. Obtiene el grado en composición y de percusionista, en la École Normale de Musique de París; la Maestría en composición musical, en el Royal college of music de Londres; y la Maestría en Música y musicología del siglo XX, de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, la Universidad de París 4. También realiza estudios en el Centro Nacional para la Investigación Científica (CNRS) y el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique IRCAM de Francia; y es Doctor en Artes y Ciencias del Arte, de la Universidad de París 1 *La Sorbona*.

Sus obras se han interpretado tanto en América como en Europa y ha sido merecedor de un Premio Nacional de Composición en Venezuela. En su biografía el compositor destaca su decisión de adoptar el sistema dodecafónico de Arnold Schönberg, y menciona a los compositores que han sido determinantes en su formación y orientación estética, como lo son austriaco-francés Max Deutsch y el venezolano Antonio Estévez.

Para nuestro estudio sólo contamos con una obra electroacústica de

---

140 Página web de Oswaldo González <<http://www.oswaldogonzalez.net/>> [Consulta: 15 de noviembre de 2014]

González, titulada: *Trío*<sup>141</sup>. Los materiales fueron trabajados a partir de sonidos electrónicos generados por ordenador. Para su creación el compositor parte del uso de procesos numéricos, a modo de definir tanto los materiales sonoros como la estructura de la obra. Posteriormente, la secuencia melódica es asignada a instrumentos virtuales de percusión, clarinetes, cornos, trompetas y trombones. En sus palabras:

La estructura de esta obra está realizada a partir de varios procesos:

1. Realización de formas a partir del teclado numérico.
2. Las formas (proceso 1) son organizadas con la ayuda de la interface gráfica (pantalla).
3. Las morfologías sonoras resultantes (proceso 1 y 2) son asignadas a los instrumentos virtuales: percusión, clarinetes y metales (cornos, trompetas y trombones).

De este modo, *Trío* tiene 6'58" de duración, desglosado en tres secciones. En primera se presenta la serie que distribuye entre los instrumentos de viento y percusión virtuales, para pasar a un desarrollo contrapuntístico de variaciones de la misma. En la segunda [2'25"], se realiza otra variación de la serie, que es distribuida en los registros graves y que dialoga con gestos percusivos como los redobles. En la tercera [5'10"], desarrolla todos los elementos presentes en la secciones anteriores.

*Trío* es una obra concebida dentro de los parámetros del lenguaje dodecafónico, lo que entendemos como el apego a los lenguajes musicales propios de Europa, característica del *discurso mantuano*. Por otro lado, la generación de los materiales sonoros a partir del tratamiento numérico define la presencia del discurso europeo segundo. Por su parte, el *discurso salvaje* se manifiesta en la intención de evitar de manera consciente referentes sonoros de la música de tradición oral folclórica de Venezuela; siendo expresión de la rebeldía ante los parámetros del nacionalismo musical estandarizado impuesto desde las instituciones del poder.

---

141 Muestra de audio de *Trío* en: <http://oswaldogonzalez.net/es/obras/musicaelectronica/41-sonidos-generados-por-computadora-y-procesos-de-filtrage-simples/55-trio>

Los procedimientos numéricos y el uso del dodecafonismo, permiten que el compositor descarte fácilmente las referencias a la música de tradición oral folclórica de su país de manera consciente. Ésta es una constante que podemos observar en sus creaciones tanto acústicas como electroacústicas, siendo el trabajo sobre el sonido en sí mismo su principal preocupación creativa. En este sentido, consideramos que el concepto creativo generador de la obra es el *desarraigo bajo lo abstracto*.

#### **4.3.3.k. Adina Izarra: *DeViseé* (2004) y *10°29'N* (2007)**

Adina Izarra<sup>142</sup> nace en Caracas en el año 1959, ciudad donde reside actualmente. Inicia sus estudios de composición con el compositor Alfredo Del Mónaco. En 1989, obtiene el PhD en Composición de la Universidad de York en Inglaterra. A su regreso a Venezuela comienza su labor de difusión del repertorio electroacústico como parte del Ensemble Música Nova. Ha realizado residencias artísticas en el 2013, en los estudios del CMMAS de Morelia, México; y en el año 2014 en la Huddersfield University de Inglaterra.

Sus obras han sido interpretadas en diversas partes del mundo. Desde el año 2003 es la jefa del Laboratorio Digital de Música (LADIM) y profesora titular de la Universidad Simón Bolívar. Desde la fecha, ha llevado a cabo cursos de ampliación y difusión de nuevas tecnologías musicales; así como la coordinación y apoyo técnico de los conciertos de música electroacústica realizados en los Festivales de Música Latinoamericana y Festival A Tempo. Por otro lado, su labor de difusión abarca la coordinación de nuevas redes de comunicación entre los compositores como *compovenez* y la creación de nuevas conexiones a través de la Red con compositores alrededor del mundo. Su trabajo como compositora y

---

142 Página web de Adina Izarra:

<<http://www.musica.coord.usb.ve/profesores/AdinaIzarra.html>> [Consulta: 25 de noviembre de 2014]

promotora del repertorio electroacústico le ha llevado a ser seleccionada, el año 2002, como miembro número del Colegio de Compositores de Música de Arte. Actualmente, es miembro activo de la Red de Arte Sonoro Latinoamericano (RedAsla).

Las obras electroacústicas de Adina Izarra en la primera década del siglo XXI se orientan hacia las búsquedas interactivas y trabajos multimedia de colaboración. Debido a las características de nuestro trabajo sólo hemos podido seleccionar dos obras: *DeVisée* y *10° 29' N*.

*DeVisée* ha sido creada por motivación propia de la compositora. Nace de un trabajo de experimentación sobre las grabaciones de las piezas de De Robert de Visée, interpretadas en la tiorba por Rubén Riera. A partir de ahí ha realizado un “Enmascaramiento sobre tres obras de Robert de Visée. Elaboradas con patchers de Max/Msp interactivos, utilizando pitch trackers” (Izarra, 2004). Con esto busca recrear de un paisaje sonoro natural e imaginario en torno a la interpretación de la tiorba. En sus palabras:

La idea era trabajar lo interactivo, porque lo que ocurre ahí es que la parte de la tiorba genera aleatoriamente los electrónicos. Entonces es como hacer un encaje, es como tocar en un jardín criollo, en un jardín tropical, con todos los sapitos y los grillitos. Es un poco la idea, mover la pieza a través de un encaje, pero que el encaje lo produjera la tiorba misma. (A. Izarra, comunicación personal, 21 enero 2014)

Es así como podemos escuchar la interpretación de los tres movimientos de la obra Robert de Visée: *Preludio*<sup>143</sup>, *Gavote*<sup>144</sup> y *Allemande*<sup>145</sup> dentro un paisaje sonoro electroacústico. Dicho paisaje es generado a través de la transformación de los sonidos producidos por la tiorba durante esta ejecución. En *Preludio* predominan las sonoridades agudas que simulan sapos y grillos, que interactúan

---

143 Muestra de audio de *Preludio* en: <https://vimeo.com/124658131> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

144 Muestra de audio de *Gavote* en: <https://vimeo.com/124659170> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

145 Muestra de audio de *Allemande* en: <https://vimeo.com/124659175> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

en un mismo plano con la tiorba, pero que generan dos espacios sonoros diferenciados. Estos elementos van acompañados de un pulso que se mantiene en el registro grave. En el segundo movimiento *Gavote*, se presenta una variación de las sonoridades agudas que se entrelazan con la tiorba, manteniendo los dos espacios sonoros. Finalmente, en *Allemande* encontramos otro desarrollo de las sonoridades agudas, que no solo dialogan con la tiorba sino que irrumpen en su espacio sonoro, abarcando el primer plano constantemente.



Fig. 53: Rubén Riera. Guitarrista y tiorbista venezolano, para quien los compositores han creado las obras de tiorba y electrónica en el período.

En esta obra podemos observar la presencia de los *tres discursos de la cultura americana*. El *discurso salvaje* se devela en la ruptura del orden temporal al hacer uso de sonoridades propias de épocas musicales diversas. Esto se contrapone con el procesamiento racional lineal, que caracteriza al *discurso europeo segundo* y que se expresa en la pieza de Robert De Visée que sirve de base para esta creación. Por otro lado, el uso de la tiorba nos remite al sentido de pertenencia a la Europa primera propio del *discurso mantuano*.

A partir de estas premisas podemos encontrar diversos conceptos creativos. El primero de ellos es el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo* debido al uso de sonoridades que remiten a lugares y momentos diversos. Así, se unen en un mismo lugar la interpretación en la tiorba de la obra de De Visée, que

nos remite a la Francia de Luis XIV; mientras que las sonoridades electrónicas se vinculan con la actualidad. Por otro lado, podemos hablar del concepto de la *nostalgia* por la naturaleza, desde la visión del *discurso salvaje*. Dicho concepto también se expresa en el uso obra de DeVisée y de los instrumentos propios de la Europa que ha dejado atrás el inmigrante, desde la visión del *discurso mantuano* y *el discurso europeo segundo*. Finalmente podemos hallar la *resistencia* en torno a la desmitificación del arte, esta se refleja en el hecho de sacar la obra del compositor francés de su contexto, para llevarlo a un terreno donde la naturaleza imaginaria, conectada al *discurso salvaje*, irrumpe sin reverencias el discurso musical.

La segunda obra a estudiar es *10°29'N*<sup>146</sup>. Esta se concibe gracias a la participación de Izarra en el North South Project<sup>147</sup>. Dicho proyecto es una iniciativa creativa que reúne a compositores electroacústicos de países del norte de Europa y del sur de América, en busca de una integración cultural. En este punto de encuentro virtual los compositores intercambian y comparten grabaciones, a través de la red, a fin de crear obras que partan de elementos comunes.

Para esta pieza, la compositora parte del uso de sonidos de la naturaleza como elementos bases de la creación. Es así como toma grabaciones de cantos de pájaros, originarios de países nórdicos y de Venezuela; así como de sonidos de piedras percutidas. A estos elementos, suma grabaciones de sonoridades de su entorno inmediato como es la llamada de el amolador, que regularmente pasa cantando y sonando un silbato al ofrecer sus servicios por las calles de Caracas. Así lo expresa en su nota de programa:

A pesar de vivir en Sur América, Caracas está situada 10°29'N de el ecuador. Mi casa está situada a 66° 53W. '10°29'N' está basada en pájaros venezolanos: Tordos, Guacharacas, Guacamayas. El material también incluye la llamada característica del Amolador – tradición española de Galicia que aún está presente en Caracas. De los sonidos del

---

146 Muestra de audio de *10°29'N* en: <https://vimeo.com/124659177> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

147 Página web de North South Project: <<http://nortesouth.blogspot.com.es/>> [Consulta: 12 de diciembre de 2014]

norte escogí también pájaros y especialmente sonidos de piedras, con el fin de construir alguna especie de maracas<sup>148</sup>. (A. Izarra, 2007)

Esta obra tiene una duración de 4 minutos y la podemos desglosar en cuatro secciones. La primera, se inicia con las sonoridades transformadas en un primer plano, que dan paso a otras reconocibles, como la del canto de los pájaros. En la segunda [0'53"], se integran elementos rítmicos con la fuente sonora del silbato y el canto del amolador, así como con las sonoridades transformadas, en un mismo plano sonoro. El elemento rítmico se convierte en una especie de obstinato en la tercera parte [1'57"], y hay un mayor desarrollo en las transformaciones de las sonoridades. En la cuarta [2'35"], las sonoridades del silbato pasan progresivamente a un segundo plano hasta desaparecer, mientras se retoma los cantos de los pájaros, con o sin transformación. En la quinta [2'45"], podemos encontrar un mayor desarrollo de todos los elementos, que se integran igualmente a las fuentes sonoras. Para finalizar con el canto original de “el amolador”. La compositora desarrolla en esta obra un constante juego entre sonidos reconocibles y sus transfiguraciones a través del procesamiento electrónico, creando así dos espacios sonoros que se integran.

Consideramos que el concepto creativo central de la obra es *la nostalgia* por la naturaleza, que se puede vislumbrar como expresión del *discurso salvaje*, al usar la presencia de los sonidos reconocibles de la naturaleza y del entorno. La *nostalgia* también se devela en el uso del silbato y el canto del amolador, que remiten a Galicia. Esto refleja las visiones de los otros discursos de la cultura americana.

---

148 “In spite of living in South América, Caracas is situated 10°29'N of the equator. My home is located at 66° 53'W. ‘10°29'N’ is based on Venezuelan birds: Tordos, Guacharacas, Guacamayas. The material also includes the very characteristic Amolador call – an old Spanish tradition from Galicia still present in Caracas. From the northern sounds I chose also birds and especially the sound of stones, trying to construct some kind of maracas” (A. Izarra, 2007). Traducción de la autora.

#### 4.3.3.1. Eduardo Lecuna: *Visiones* (2004)

Eduardo Lecuna<sup>149</sup> nace en Caracas en 1977, ciudad donde reside actualmente. Realiza sus estudios de composición en Venezuela con los compositores: Antonio Mastrogiovanni, Miguel Astor, Diana Arismendi, Adina Izarra y Alfredo del Mónaco. Obtiene la licenciatura en Música en la mención Composición, del Instituto Universitario de Estudios Musicales; la Maestría en Música, mención composición, de la Universidad Simón Bolívar; y el Diplomado en Composición, en la Universidad Central de Venezuela. Instituciones donde se desempeña en el área docente, siendo en la actualidad profesor en la Universidad Simón Bolívar.

Como compositor ha sido ganador del VI Concurso Bienal Nacional de Piano y Composición *Moisés Moleiro*, en el año 1996; y del Concurso de Composición Musical Aniversario de la Universidad Simón Bolívar, en el año 2008. Cabe resaltar sus aportes en el área musicológica como coeditor de la obra pianística de Juan Vicente Lecuna y editor de la obra de Federico Vollmer.

Sólo contamos con una obra electroacústica de Eduardo Lecuna creada en la primera década del siglo XXI. Se trata de la pieza *Visiones*, que nos ha sido facilitada junto a las notas de programa por el mismo compositor. En la misma expresa:

*Visiones* es una obra basada en dos textos antagónicos que reflejaron la postura de dos compositores notables del siglo XX, John Cage y Hans Werner Henze, ante el uso de medios electrónicos para la creación musical. Cage, con una mirada hacia el futuro, escribió en el año 1937 en su famoso Credo que “el uso de ruido para hacer música va a continuar e incrementarse hasta que alcancemos una música producida por medio de la ayuda de instrumentos eléctricos”. Henze, por el contrario, escribió en el año 1982: “Yo nunca he estado de acuerdo con toda esta investigación acústica, con esta cacería de nuevos sonidos que está ocurriendo en los nuevos laboratorios. No tengo la impresión de que algún avance útil haya aparecido.”

---

149 Página web de Eduardo Lecuna:

<[www.musica.coord.usb.ve/profesores/EduardoLecuna.html](http://www.musica.coord.usb.ve/profesores/EduardoLecuna.html)> [Consulta:13 de noviembre de 2014]

Esta obra reúne ambas visiones en una sola entidad, como una suerte de Jano musical, mirando una de sus caras hacia el futuro y la otra hacia el pasado. La primera cara, la sección más prolongada de la pieza, va incrementándose en intensidad a partir de algunos procesamientos electrónicos del texto de Cage, el cual es prácticamente irreconocible; poéticamente sus palabras se convierten en una realidad musical. Luego de alcanzarse el punto más álgido, comienza la segunda cara, compuesta a partir de procesamientos electrónicos del texto de Henze, en la que se advierte un vacío respecto a las sonoridades previas; sus palabras musicalmente se las va llevando el viento hacia lo lejano, hacia el pasado y el olvido. *Visiones* propone, a través de su esencia sonora, debatir la postura de Henze, a la vez que es un tributo al acierto que pareciera haber tenido Cage, curiosamente en una época en la que no se habían visto todavía los avances en la investigación electroacústica que ya para 1982 pudo haber tenido en cuenta Henze. (E. Lecuna, comunicación personal, 29 enero 2014)

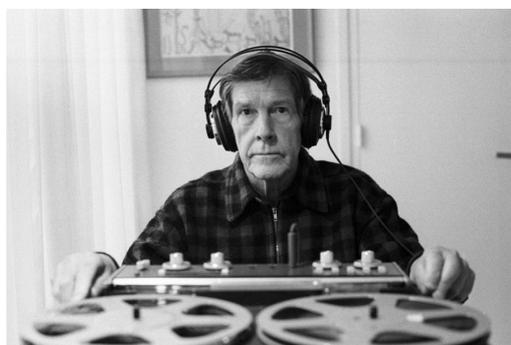


Fig. 54: John Cage (1912-1992)  
(Fuente: [www.culturplaza.com](http://www.culturplaza.com))

En *Visiones* podemos percibir estas dos secciones que componen la obra, a las que hace referencia el compositor. La primera, que toma como base sonora los textos de Cage, se caracterizará por una transformación de la voz en los registros graves, que se presenta en un primer plano y como un elemento constante, lo que genera estatismo. En segundo plano escuchamos transformaciones que generan elementos móviles y glisandos. En la segunda parte [5'34"], el compositor toma como base el discurso de Henze. Aquí se realiza un cambio en la voz, que pasa transfigurada a los registros medios; mientras deja progresivamente el primer plano a los elementos móviles en loop. Progresivamente los elementos desaparecen, con lo cual genera un vacío sonoro que da paso al sonido del viento.

En esta pieza encontramos que el *discurso salvaje* se manifiesta en la ironía a modo de irreverencia, enfrentándose a la advocación en torno a los patrones de la cultura europea que caracteriza al *discurso mantuano*. La ironía se observa a través del manejo de los recursos expresivos del *discurso europeo segundo*. A saber, las transformaciones sonoras que someten el enunciado de Henze, sirven para contradecirlo.

La *resistencia* es el concepto creativo central de esta obra, ya que, como hemos dicho hace uso de la ironía. De este modo, podemos observar que la metáfora sonora mantiene una postura crítica sobre la visión de Henze hacia el desarrollo de la música electroacústica. Dicha metáfora se logra al convertir las palabras de este compositor alemán precisamente en lo que negaba, demostrando la riqueza de las posibilidades musicales que se alcanzan gracias a los avances de la electroacústica. De este modo, Lecuna hace un homenaje a la acertada visión de John Cage.

#### **4.3.3.m. Víctor Márquez Barrios: *Normal* (2003) y *Al Caravan* (2008)**

Víctor Márquez Barrios<sup>150</sup> compositor y guitarrista, que nace en Maracaibo, ciudad donde inicia sus estudios en guitarra clásica. Continúa su formación a nivel superior en el Instituto Universitario de Estudios Musicales en Caracas, donde recibe clases de guitarra clásica de Luis Zea, guitarra jazz con Gonzalo Micó y composición con Federico Ruíz. Aquí estudia música electroacústica en la cátedra de Ricardo Teruel y obtiene la Licenciatura en Música, mención Composición, en el año 2005.

Su música ha sido interpretada en Europa y América, y su repertorio mayormente abarca música instrumental y vocal. Durante su estancia en Venezuela, en el 2003, funda el ensamble *enCayapa*, dedicado a la difusión del

---

150 Página web de Víctor Márquez <<http://www.marquezbarrios.com/>> [Consulta: 14 de octubre de 2014]

repertorio de nueva música de tradición escrita basada en géneros de la música de tradición oral folclórica. Con esta agrupación edita el disco *Ensamble Urbano*, en el 2006, donde figura como intérprete y compositor.

Ese mismo año se traslada a Estados Unidos, país donde reside en la actualidad. Ahí obtiene en la Michigan State University el Máster en Composición Musical, en el 2008; el Doctorado en Composición Musical, en el 2012; y el Máster en Pedagogía Musical<sup>151</sup>, en el 2013. Actualmente es docente del Departamento de Música en Grand Valley State University de Michigan, Estados Unidos.

Para nuestro estudio contamos con dos obras electroacústicas de Víctor Márquez: *Normal* y *Al Caravan*. Estas piezas fueron creadas por motivaciones académicas. La primera fue realizada en la cátedra de música electroacústica, del Instituto Universitario de Estudios Musicales; y la segunda como parte de una clase de composición por ordenadores, en Estados Unidos.

La obra *Normal*<sup>152</sup> se crea con la intención de reflejar su visión crítica respecto a la situación socio-política de su entorno. En esta pieza, Márquez busca “reflejar un determinado momento en la historia de Venezuela desde una perspectiva sonora.” (comunicación personal, 9 febrero 2014). Por lo cual hace referencia a los acontecimientos del 11 de abril de 2002, en la ciudad de Caracas.

En esta obra, emplea referencias musicales directas de la música de tradición oral folclórica, así como elementos sonoros provenientes del entorno. En sus palabras:

(...) referencias musicales como la base rítmica de uno de los sones del tambor chimbangle, tradicionalmente usado en las fiestas en honor a San Benito de Palermo, como referencias extra-musicales, como las voces de algunos representantes gubernamentales de la época (2002), y un poema

---

151 “Music Theory Pedagogy”, traducción de la autora.

152 Muestra de audio de *Normal* (fragmento) en: <https://vimeo.com/124659176> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

de Pablo Neruda. (Márquez, comunicación personal, 9 febrero 2014)



Fig. 55: Imagen de la controvertida rueda de prensa del Alto Mando Militar de Venezuela donde se comunicaría la renuncia de Hugo Chávez el 11 de abril de 2002. Podemos escuchar un fragmento en la obra *Normal* desde [1'10" y 1'20"] (Fuente: [www.diariorepublica.com](http://www.diariorepublica.com))

Las grabaciones de las declaraciones de los representantes del Estado son extraídas de Internet y de la televisión; e incluyen la recitación del poema “Pido castigo”, del poeta chileno Pablo Neruda. Encontramos así una pieza donde se busca narrar los hechos desde la perspectiva del compositor. La estructura de esta narración está basada en una secuencia de declaraciones en torno a los hechos de manera lineal, pero repitiendo y destacando las frases que le han impresionado desde su experiencia, al formar parte de los acontecimientos. Estas grabaciones no son manipuladas con recursos electrónicos y se apoyan en las melodías como elementos metafóricos.

Podemos dividir la obra en cinco secciones. La primera comienza con la declaración de un vocero de las fuerzas armadas del país, que niega la posibilidad de golpe de estado. De aquí extrae la palabra “Normal”, que irrumpirá constantemente en el resto de las secciones, para destacar el sentido irónico. Dichas declaraciones están acompañadas de una secuencia armónica realizada con sintetizadores. en la segunda [0'38"], aparece la voz de Hugo Chávez Frías enunciando las frases: “te ordeno la aplicación del plan Ávila” y “proceda de inmediato”; a estas se suman el sonido de las cacerolas, la palabra “normal” y la secuencia armónica anterior. En esta sección se introduce una secuencia melódica que remite a la típica música de ferias y circo, para profundizar la intención

irónica de la narración. En la tercera [1'00"], yuxtapone a los elementos de la sección anterior, el audio de los sonos de tambor de chimbangle; para abarcar el espacio sonoro al completo. Esta textura se interrumpe con la frase donde se anuncia la renuncia de Hugo Chávez Frías a la presidencia. En la cuarta [1'52"], hay un cambio de carácter al incluir una base armónica estática, usada para destacar las declaraciones en torno al balance de las víctimas de los actos violentos vividos en la manifestación del 11 de abril de 2002, siempre interceptadas por la palabra “normal”. Así escuchamos: “trescientas cincuenta personas atendidas, producto de este evento, de las cuales: ciento cincuenta y siete fueron heridas por armas de fuego que ingresaron a los diferentes hospitales y clínicas del área metropolitana, y quince personas fallecidas”. De estas declaraciones el compositor extrae la frase “quince personas fallecidas” que se mantendrá en la quinta sección [2'25"]. Dicha sección comienza con las declaraciones de Hugo Chávez Frías a los pocos días del golpe de Estado, al hacer alusión a la manifestación de la oposición: “la marcha convocada era pacífica, pero no es que era totalmente desarmada, ahí había un plan. El plan era buscar esos muertos, producir esos muertos”. De aquí mantiene esta última oración. Seguidamente se presentan las declaraciones [2'51"] de un vocero del gobierno: “estos delitos no prescriben, tendrán que huir eternamente y no conseguirán escondite en ninguna parte del planeta tierra”. Ambas declaraciones están acompañadas de una secuencia melódica. En la sexta parte [3'20"], se mantiene la secuencia melódica y se retoma la base armónica de la cuarta sección, que remite al balance de las personas heridas y fallecidas. Es aquí donde se recita el poema de Pablo Neruda, para terminar con la frase “pido castigo” con la que culmina la obra, a los 4'50".

En *Normal* observamos que el concepto creativo central de la obra es el uso del *arte como herramienta de denuncia*, lo que manifiesta el predominio del *discurso salvaje*. El compositor busca realizar un reportaje sonoro, que refleja su visión crítica sobre un hecho del que ha sido parte. Por otro lado tenemos el concepto de creación de la *nación-multicultural* como idea generadora de la obra, debido a que también se hace uso de referentes sonoros de la música de tradición

oral folclórica de Venezuela.

Por otro lado, tenemos la obra *Al Caravan*<sup>153</sup>, que ha sido creada a partir de referentes sonoros de la salsa y del jazz. Esta es la estética que desarrolla habitualmente este compositor en sus creaciones instrumentales. Dicha estética es trasladada al campo de la música electroacústica, al hacer uso de referencias directas de su entorno musical. Para ello, toma como base grabaciones de Simón Díaz, cultor y compositor de música de tradición oral folclórica venezolana; y del compositor norteamericano Edward Kennedy "Duke" Ellington. “Tratando de establecer un paralelo entre dos iconos musicales pertenecientes a la cultura popular de dos países distintos, se escogieron palabras similares dichas por cada uno de estos músicos para recrear un diálogo imaginario” (V. Márquez, comunicación personal, 9 febrero 2014).

Esta obra se desarrolla en 2'40" y la desglosamos en tres secciones. La primera comienza con una especie de “charla” en torno a la palabra “Caravan” entre Simón Díaz y Duke Ellington; que a su vez es moderada por una voz femenina. A esta palabra se suma la expresión “ah Caracha” por parte de Díaz, que se contrapone a “Chachacha”, dicha por Ellington. La conversación imaginaria está acompañada de secuencias melódicas que vinculamos al latin jazz, creadas con secuenciadores MIDI. El compositor parece agregar un toque de humor con la frase “Simon says” por parte de la moderadora, que remite a un juego infantil americano. En la segunda parte [1'09"], las voces comienzan a ser transformadas con recursos electrónicos, acompañadas por el desarrollo de las secuencias melódicas y los ritmos anteriores. La tercera [2'00"], es un desarrollo de todos los elementos anteriores, junto los audios de las palabras presentadas en la primera sección sin transformar.

En esta obra podemos destacar el uso de un elemento que remite al país de origen del compositor, como es la voz del cultor venezolano Simón Díaz. Por otro lado, encontramos elementos melódicos y rítmicos de la salsa, que le ubican

---

153 Muestra de audio de *Al Caravan* (fragmento): <https://vimeo.com/124716752> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesisestizaje).

dentro del contexto latinoamericano. Debido a ello, podemos hablar de la *nación multicultural* como concepto creativo generador de la obra, punto de encuentro de los *tres discursos de la cultura americana*. Por otro lado, encontramos el concepto de la *resistencia* enfocada en el humor, que también es la base de la creación de la obra, donde se refleja el dominio del discurso salvaje

#### 4.3.3.n. *Matias Monteagudo: Lo que subyace (2003) y Tonada del Cabestrero (2005)*

Matias Monteagudo<sup>154</sup> nace en Caracas en 1975. Puede ser considerado como un compositor alternativo por su formación mixta. Se le reconoce, en su faceta de productor musical, con el seudónimo de Spyro. Obtiene la Licenciatura en Música, mención composición, en el Instituto de Estudios Musicales; pero su formación en el campo de la música electroacústica la inicia desde 1990, en su estudio personal.

Ha realizado música para audiovisuales, tanto para cine, y televisión; así como para teatro, danza e intervenciones de esculturas sonoras. Ha publicado un disco con sus obras titulado: *Biodegradable*, con la discográfica Yoruba Records de Nueva York. Su proyección internacional le ha llevado a participar en el Red Bull Music Academy<sup>155</sup> en Seattle, en el año 2005; y en Schmiede<sup>156</sup> en Salzburgo, en el año 2006. Podemos destacar su trabajo en el campo de la investigación con medios electrónicos. En este ámbito se dedica a la creación de *plug-ins* para el procesamiento de audio, que están disponibles gratuitamente en Internet. Actualmente reside en Salzburgo y trabaja para Imagine-Line Softwares, como compositor y arreglista en Estrela Recordings, y productor discográfico en Taurus

---

154 Página web de Matias Monteagudo (Spyro):

<[http://www.zonamoebius.com/Iepoca\\_2003-2007/2004/azogue/spyro/spyro2.htm](http://www.zonamoebius.com/Iepoca_2003-2007/2004/azogue/spyro/spyro2.htm)> [Consulta: 13 de noviembre de 2014]

155 Página web de la Red Bull Music Academy: <<http://www.redbullmusicacademy.com/>> [Consulta: 13 de noviembre de 2014]

156 Página web de Schmiede: <<http://schmiede.ca/>> [Consulta: 13 de noviembre de 2014]

Studio.

Hemos seleccionado dos obras de Matias Monteagudo, que demuestran la versatilidad estética que maneja este compositor. A saber: *Lo que subyace* y *Tonada del Cabestrero*.

En primer lugar, tenemos la obra *Lo que subyace*<sup>157</sup>. En palabras del compositor esta pieza es: “bastante escolástica al estilo de la escuela de la música electrónica tradicional.” (M. Monteagudo, comunicación personal, 28 enero 2014). Inicialmente se le encarga como parte de proyecto personal, para ser coreografiada. Posteriormente, la ha conservado como una obra independiente. En la misma el compositor se enfoca en explorar las posibilidades tímbricas de la voz con los recursos de síntesis granular y *pitch stretching/shifting*. Se apoya en sonoridades de instrumentos de viento: flautas, clarinete bajo, trompetas y trombones “para luego agregar una serie de reverbs para hacer que suene como un ‘pad’ o como si el audio estuviese alargado por síntesis granular” (M. Monteagudo, comunicación personal, 28 enero 2014).

*Lo que subyace* está formada por ocho secciones, con una duración de 10'15". La primera comienza con la secuencia armónica creada por la transformación de los instrumentos de viento, lo que genera una atmósfera estática. En la segunda [1'42"], apreciamos las transformaciones sobre los audios de voz, presentados como elementos móviles. Dichos elementos se contraponen a una onda grave estática, que permanece a modo de pedal desde el inicio de la obra. La tercera [3'26"], se caracteriza por el desarrollo de los elementos anteriores, mostrando con más detalle las posibilidades sonoras de las transformaciones de la voz. Aquí se genera una atmósfera estática que abarca todo el espacio sonoro. Seguidamente, en la cuarta [4'40"], dicho espacio se despeja progresivamente, con lo cual queda una sensación de vacío, donde nuevamente los elementos móviles se contraponen a un elemento estático. En la quinta [5'50"], se mantiene el carácter de la sección anterior, pero se abarca todo el

---

157 Muestra de audio de *Lo que Subyace* en: <https://soundcloud.com/saccosvd/lo-que-subyace>

espacio sonoro. Por otro lado, presenta un juego sobre las fuentes sonoras originales de la voz mientras se van transformando. La sexta [6'44"], se basa en una variación de los elementos estáticos. En la séptima [7'40"], dichos elementos se unen a los elementos anteriores los elementos estáticos hasta llenar el espacio sonoro poco a poco. Finalmente, en la última parte [8'41"], se retoman los elementos de la primera sección, a modo de reexposición.

A partir de estas premisas, podemos vislumbrar la presencia de los *tres discursos de la cultura americana*. El *discurso mantuano* se refleja en el apego a los cánones de lenguajes cercanos a las estéticas europeas. Por su parte, el *discurso salvaje* se devela en el rechazo hacia el uso de referentes culturales nacionales, siendo su postura un acto de rebeldía en contra de un nacionalismo impuesto desde el Estado. Mientras que *el discurso europeo segundo* se expresa a través de la preocupación en torno a la experimentación sobre el sonido.

Así podemos observar que Monteagudo, al no hacer uso de referentes de la música de tradición escrita de su país de origen y enfocarse en la exploración del sonido en sí mismo de manera abstracta, parte del concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto* como idea generadora de la obra.

En segundo lugar, encontramos la pieza *Tonada del Cabestrero*<sup>158</sup>. Esta nace como un encargo que recibe el compositor para el proyecto discográfico titulado “Simón Díaz Remixes”<sup>159</sup>, a cargo del productor venezolano David Rondón, publicado en el año 2005. En este disco una selección de músicos venezolanos reelaboraron, dentro de diversos estilos de música electrónica, la música del cultor Simón Díaz. En dicha producción encontraremos la obra de Monteagudo bajo el seudónimo de *Spyro*.

---

158 Muestra de *Tonada del Cabestrero* en 38: <https://soundcloud.com/saccosvd/spyro-tonada-del-cabrestero>

159 En este caso encontramos a Matias Monteagudo, bajo el seudónimo de Spyro. <<http://discosvenezolanos.blogspot.com.es/2008/09/simn-daz-remixes-varios-artistas-2005.html>> (martes, 30 de septiembre de 2008 en La Nueva Onda de la Música Venezolana) [Consulta: 13 de noviembre de 2014]

Acerca del proceso de composición, el compositor nos comenta:

Aquí estaba yo en mi etapa de "TripHop" y escuchaba mucho "Topsy" también. La idea era trabajar con la voz de Simón Díaz y arroparla con un viaje sonoro al más puro estilo TripHopero.

Usé numerosas técnicas como stretching, afinación y vocoder en la voz de Simón, todo tipo de percusiones y loops, metales, scratching y efectos como delays y compresión encadenada (side-chaining) mucha automatización para llevar efectos al frente y atrás, sobre todo los delays y las reverbs. (Monteagudo, comunicación personal, 28 enero 2014)

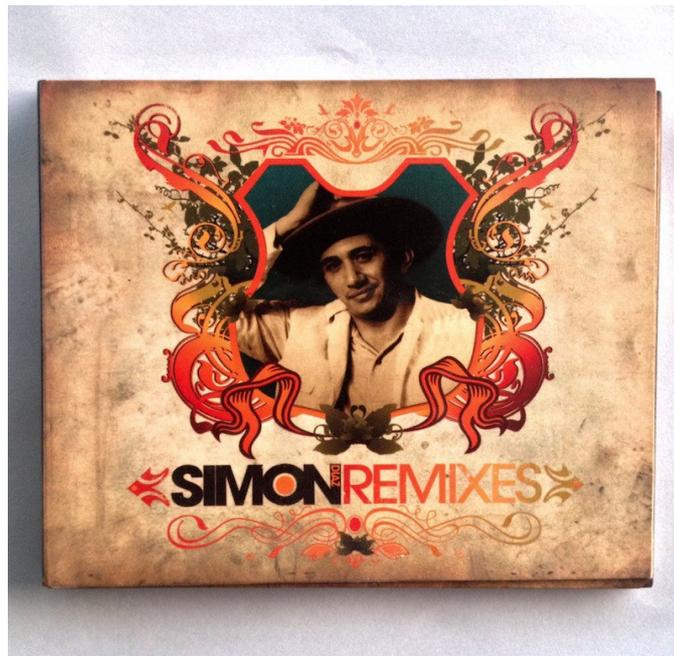


Fig. 56: Portada del disco *Simón Díaz Remixes* (2005), donde se incluye *Tonada del Cabestrero*

En este caso, el creador conserva la tonada que da nombre a la obra en la voz del mismo Díaz y la reelabora dentro los elementos rítmicos del *trip hop*, estilo de música electrónica industrial<sup>160</sup> de carácter experimental. Por otro lado incluye algunos elementos como: “acordes en clusters y órganos como los que hacía Juan García Esquivel.” (M. Monteagudo, comunicación personal, 28 enero 2014). De este modo, incluye elementos de otro género de música electrónica industrial como es el *Lounge*.

---

160 Con el término *música electrónica industrial* hacemos referencia a los géneros de música electrónica que son desarrollados en el entorno de la industria musical, cuya producción se enfoca principalmente hacia el consumo masivo.

En *Tonada del Cabestrero* encontramos la interpretación de la tonada homónima en la voz del mismo Simón Díaz, reubicada en un entorno sonoro electroacústico. En base al tratamiento rítmico, podemos desglosar esta pieza en cinco secciones, que suman 4'40" de duración. En la primera, se presenta el canto de Simón Díaz acompañado del ritmo base, para hacer un *remix* de la tonada. En la segunda [0'54"], se conserva la base rítmica, pero interpretada por bajo eléctrico que mantiene una secuencia melódica. Dicha secuencia se acompaña con los teclados al estilo *lounge* y elementos sonoros móviles. En la tercera parte [1'47"], se mantienen los elementos anteriores, a excepción de la secuencia armónica del teclado. En la cuarta [2'20"], se genera un desarrollo de los elementos de la sección anterior y se quiebra el patrón rítmico base a modo de improvisación. En la última sección [3'33"], se vuelve a realizar otro cambio en la base rítmica y se retoman todos los elementos de la obra.

En esta obra la tonada de Simón Díaz nos remite directamente a la música de tradición oral folclórica de Venezuela. Este elemento se fusiona con referentes sonoros de la música industrial internacional, que forman parte del entorno directo del compositor. Debido a esto consideramos que el concepto creativo generador de la obra es la *nación-multicultural*. Nuevamente encontramos un punto de confluencia entre los *tres discursos de la cultura americana*; pero desde un concepto creativo antagónico al presentado en la obra anterior.

#### **4.3.3.ñ. Miguel Noya: *Walking to the day Moon* (2009) y *Aguas planas* (2008)**

Miguel Noya<sup>161</sup> nace en Valencia, Venezuela. Inicia sus estudios musicales en esta ciudad y posteriormente se traslada a los Estados Unidos para

---

161 Sobre Miguel Noya: <[www.soundcloud.com/miguelnoya](http://www.soundcloud.com/miguelnoya)> [Consulta: 15 de octubre de 2014]

estudiar Composición y Música Electrónica, en el Berklee College of Music, en Boston; y Música por ordenadores<sup>162</sup>, en el Massachusetts Institute of Technology (MIT). Regresa a Venezuela para ser uno de los impulsores de la escena alternativa de la música electroacústica de la década de los ochenta. Posteriormente obtiene el título de Magíster en Música, mención composición de la Universidad Simón Bolívar, en Caracas.

Las creaciones de Noya están ligadas al trabajo multidisciplinar. Se destacan las creaciones de música original para teatro y coreografías, para diversas compañías; así como sus trabajos a nivel audiovisual para cine y televisión. Se distingue por realizar instalaciones audiovisuales, entre las que podemos mencionar: *Horizontes de lo posible*, para el Pabellón de Venezuela, en la XLI Bienal de Venecia, en 1990; *Navegando Futuro*, para el Pabellón de Venezuela, en la Expo Lisboa, en 1998; y el Pabellón Andino Amazónico en Expo Aichi, en Japón, en el año 2005. También podemos resaltar su colaboración con artistas visuales como: Carlos Espejo, Nela Ochoa, Lucia Padilla, Ani Villanueva, Milton Becerra, Samy Cucher, Julio Pacheco Rivas y Eduardo Santiere.

Como compositor ha recibido diversos reconocimientos, entre los que podemos mencionar: el Premio municipal de Caracas a la mejor música original para largometraje, en 1992 y en el año 2002; y el Premio a mejor música original de video experimental, del Festival de cine y video de Mérida, en el 2003.

Noya cuenta con seis discos con sus obras, editados a modo independiente. A saber: *Gran Sabana* (1984), *Esferas Vivientes* (1986), *Psyco-music* (1989), *Ángeles enviados* (1990), *Huellas* (1993) y *Ballrooms on the Moon* (2009). En 1989 crea el grupo de música electrónica *Dogon* junto al estadounidense Paul Godwin, con quien creará los discos: *Dogon* (1989), *Notdunjusta* (1996), *The Sirius Expeditions* (1997), y *Redunjusta* (1998); con la discográfica NewDogs Records/World Domination. Realiza presentaciones tanto como solista, como con la agrupación *Dogon*, en el formato de electrónica en vivo/multimedia en Europa

---

<sup>162</sup> “Computer Music”, traducción de la autora.

y América. (M. Noya, comunicación personal, 26 marzo 2014)

Hemos seleccionado dos obras que nos sirven de ejemplo de la producción de Miguel Noya: *Walking to the day moon* y *Aguas Planas*.



Fig. 57: Portada del disco *Ballrooms on the Moon, BOM* o *Salones de Baile sobre la Luna* (Pilla Records, 2009). Aquí se incluye la pieza *Walking to the day moon*.

*Walking to the day moon*<sup>163</sup> se realiza por motivaciones personales del compositor: “Estaba componiendo música para un concierto y experimentaba con el Reason. Me interesaba hacer una pieza en ese estilo *minimal*, que es un estilo que estuvo sonando por un tiempo” (M. Noya, comunicación personal, 26 marzo 2014). A esto agrega:

Hay un sistema que yo estuve usando al principio de mi carrera (hace como 30 años), con dos grabadores de cuatro canales, donde yo ponía un reproductor a grabar y el otro reproducía, y hacía loops internos de las líneas de grabación, con las de playback. Es muy influenciado por los experimentos de cinta que utilizó Bryan Eno, la diferencia entre el sistema que ellos usaban y el mio, es que yo trabajaba en cuatro canales (yo siempre he trabajado en cuatro canales). Entonces yo estaba haciendo una reproducción de eso, electrónicamente dentro del Reason, para improvisar y tener un sistema para generar electrónica en vivo. Pues simplemente le añadí unos patrones de *beats*, muy sencillos para darle este corte *minimal*. Si elimino los *beats* quedan unas texturas ambientales

---

163 Muestra de audio de *Walking to the day moon* en: <https://soundcloud.com/miguelnoya/05-walking-to-the-day-moon>

muy específicas y que yo también he utilizado por muchos años, los recursos de ambientación con delays de larga duración. (M. Noya, comunicación personal, 26 marzo 2014).

Así encontramos una obra de 6'50" de duración, que desglosamos en siete secciones, determinadas por la aparición progresiva y acumulación de elementos que van llenando el espacio sonoro. En la primera, presenta dos elementos móviles que se distribuyen por el espacio sonoro de manera constante. A estos elementos se suman, en la segunda parte [0'51"], acordes sueltos generados por sintetizadores, creando dos planos sonoros. En la tercera [1'39"], se adjunta una base rítmica que se mantendrá en un primer plano, dejando de fondo los elementos de las secciones anteriores. En la cuarta [2'18"], se realiza una variación de la base rítmica, mientras se mantienen los elementos anteriores. En la quinta [3'55"], se introducen nuevos elementos móviles que se desplazan por el espacio sonoro, lo que genera tres planos; a los que se agrega una nueva variación en la base rítmica. En la sexta [4'38"], ya podemos percibir la acumulación total de todos los elementos y una nueva variación en la base rítmica; elementos que desaparecerán progresivamente en la última sección [6'11"], hasta el final de la obra.

En *Walking to the day moon* el *discurso europeo segundo* se refleja en la gestación de la obra, el modo de elaboración y el procesamiento del sonido. Por su parte, el *discurso salvaje* se manifiesta al evitar el uso de referentes a la música de tradición escrita de su lugar de origen, para desarrollarse en un lenguaje más abstracto.

El rechazo intencional al uso de referencias de la música de tradición oral folclórica de Venezuela, el enfoque sobre el tratamiento del sonido de manera abstracta y la necesidad de exploración del estilo *minimal*, nos remite a la idea del *desarraigo bajo lo abstracto* como concepto creativo generador de la obra.

Por otro lado, tenemos la obra *Aguas planas*, donde Miguel Noya desarrolla giros melódicos que aluden a la música de tradición oral folclórica de

Venezuela. Este uso de referentes locales contrasta con el concepto creativo que genera la obra anterior.

*Aguas planas* surge de una pieza anterior, titulada: *Bruma de la mañana*; que forma parte de la banda sonora de un documental *Tierras de Agua Dulce*, de Ana Cristina Henríquez. Los materiales de estas obras parten del uso de referentes de la música de tradición oral folclórica, elaborados de una manera subjetiva; sin hacer uso textual de los mismos. En palabras del compositor: “(...) las melodías básicas están inspiradas en las tonadas o cantos de ordeño de los llanos y en particular de las obras de Simón Díaz” (M. Noya, comunicación personal, 26 marzo 2014). Para lograrlo utiliza la voz e instrumentos digitales, a los que suma sonoridades provenientes del *cuatro* venezolano. También incluye grabaciones del paisaje sonoro del llano, donde podemos escuchar los sonidos del río y cantos de pájaros.

Esta obra la dividimos en siete secciones. En la primera, se presenta una melodía donde se reconocen los giros propios de las *tonadas de ordeño*. Dicha melodía es interpretada por la voz y un instrumento de viento virtual. También se incluyen acordes sueltos del cuatro. En la segunda [1'37"], se suman a los elementos anteriores los sonidos de ambiente del llano venezolano, donde se destaca el canto de los pájaros. La tercera [2'10"], comienza con una secuencia melódica a modo de ostinato, que se integra a los elementos anteriores. En la cuarta [3'16"], se incluye una base rítmica y una secuencia armónica en el cuatro, generando así tres espacios sonoros. En la quinta [4'46"], desaparece la base rítmica y la secuencia armónica del cuatro pasa a un primer plano sonoro. La sexta [6'20"], comienza con una base rítmica diferente, manteniendo los elementos anteriores. En la última sección [7'40"], solo queda el paisaje sonoro del ambiente del llano, donde se puede apreciar mejor el sonido del agua del río, de los insectos y el canto de los pájaros; para culminar a los 9'15" aproximadamente.

En esta pieza se genera desde el concepto creativo de la *nación*

*multicultural*, al hacer uso de referentes sonoros de la música de tradición escrita folclórica de su país de origen. Por otro lado, encontramos la presencia de la *nostalgia* como concepto creativo generador. Esto se refleja el dominio *discurso salvaje*, sobre los demás discursos, al ser los sonidos provenientes de la naturaleza los recursos que tienen una mayor presencia en la obra.

#### **4.3.3.o. Luis Pérez Valero: *Introito* (2005) y *Eclipse* (2006)**

Luis Pérez Valero<sup>164</sup> nace en Barquisimeto en 1977. Inicia sus estudios como parte del Sistema Nacional de Orquestas en el Estado Lara. Continúa su formación en Caracas, donde obtiene la Licenciatura en Música, mención Composición, en el Instituto Universitario de Estudios Musicales; y la Maestría en Música, mención composición, en la Universidad Simón Bolívar. Posteriormente realiza la Maestría en Música Española e Hispanoamericana, en la Universidad Complutense de Madrid.

Sus obras han sido interpretadas en Europa y América. Ha sido seleccionado como compositor residente por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y el Consejo Nacional de la Cultura; y por la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA). Se destaca su trabajo como compositor y director-fundador del proyecto *0,02 música vocal contemporánea*; y como miembro activo del proyecto de niños compositores de la Sección Eslovena de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (ISCM). Actualmente realiza el Doctorado en Musicología ,en la Universidad de Salamanca.

Contamos con dos obras electroacústicas de este compositor: *Introito* y *Eclipse*, que hemos seleccionado de las piezas que ha creado en la primera década del siglo XXI.

---

<sup>164</sup> Página web de Luis Pérez Valero: <<http://luisperezvalero.blogspot.com.es/>> [Consulta: 21 de octubre de 2014]

En primer lugar, tenemos la obra *Introito*<sup>165</sup>. Creada en el Laboratorio Digital de Música LADIM, de la Universidad Simón Bolívar, como parte de sus estudios en el Máster en Música. Para su creación, Pérez Valero parte de grabaciones de sonidos del roce del viento en las ramas, que posteriormente son procesados y transformados “(...) hasta quedar completamente irreconocibles (...)” (comunicación personal, 31 enero 2014). A dichos sonidos suma los creados por síntesis y sonoridades que surgieron como resultado de explorar el software utilizado. En sus palabras: “(...) creé varios sonidos a través de síntesis y en otras ocasiones algún resultado del azar a través del programa MAX/MSP, sólo que grabé varios resultados quedándome con algunos” (L. Pérez Valero, comunicación personal, 31 enero 2014). Creando así, con ambos elementos una continuidad sonora que se centra en el desarrollo tímbrico del sonido, de principio a fin.

Esta obra se puede dividir en tres secciones y tiene una duración de 2'48". En la primera, se destacan las transformaciones sobre el sonido del viento que es presentado en diversas frecuencias. Estos son los elementos móviles que se entrelazan en el espacio sonoro. En la segunda [1'03"], se incluyen nuevas sonoridades que producen una saturación del espacio sonoro y la sensación de estatismo. Esta textura se mantiene en la última sección [1'52"], donde se introducen sonoridades móviles que irrumpen de manera breve el carácter estático de la sección.

El uso de sonoridades extraídas de la naturaleza nos develan la presencia del *discurso salvaje*. Por otro lado, la intención de dominio sobre estos elementos sonoros que se ejerce a través de las transformaciones electrónicas nos remite a las características del *discurso europeo segundo*. Este discurso también se apoya en la preocupación del compositor de explorar las posibilidades del sonido y del programa con el cual genera la obra.

*Introito* se asocia a dos conceptos creativos. El primero de ellos es la

---

165 Muestra de audio de *Introito* en: <https://vimeo.com/124698896> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

*nostalgia*, referida al uso de elementos sonoros provenientes de la naturaleza. Así se refleja la añoranza por el entorno natural perdido del *discurso salvaje*. El segundo concepto es el *desarraigo bajo lo abstracto*, debido a que evita de manera consciente el uso de referentes del entorno local o de la música de tradición oral de su nación; algo que no es usual en sus obras instrumentales. En este sentido expresa:

En mis trabajos de música electrónica nunca hago referencia a ningún elemento de carácter nacionalista o latinoamericano. No hago referencia a mi entorno social, cultural o geográfico que me rodea. Es una obra muy abstracta en ese sentido. (...) Aprovecho la música electrónica para sumergirme en procesos creativos abstractos. (L. Pérez Valero, comunicación personal, 31 enero 2014)

Por otro lado, tenemos la pieza *Eclipse*<sup>166</sup>. Esta forma parte de una obra en construcción que el compositor está realizando por motivaciones personales. Está planteada como un homenaje al compositor David Tudor. Para ello, Pérez Valero toma como material base el audio de diversos fragmentos de las obras de este compositor norteamericano y los reconstruye para crear un nuevo discurso. En sus palabras:

Uso segmentos de algunas de sus obras las cuales posteriormente las he "intervenido" modificando la frecuencia y la amplitud. Esto me ha permitido un poco trabajar como Picasso con su "Guernica", quien tomó los elementos de composición de "La Guerra" de Rubens y los convirtió en una obra completamente diferente y original. (L. Pérez Valero, comunicación personal, 31 enero 2014)

Así escuchamos una obra que funciona a modo de *collage* en el sentido plástico, donde los elementos de las obras citadas, se transfiguran hasta ser irreconocibles.

---

166 Muestra de audio de *Eclipse* en: <https://vimeo.com/124698895> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).



Fig. 58: David Tudor (1926-1996)  
(Fuente: [www.radboudmens.com](http://www.radboudmens.com))

*Eclipse* tiene una duración de 6'20" y la podemos desglosar en seis secciones. La primera, se inicia con la introducción de elementos móviles en un primer plano sonoro. A dichos elementos móviles se va agregando un elemento estático desde un segundo plano sonoro que progresivamente pasa al primer plano. La segunda [1'20"], contrasta con la anterior, al presentar nuevos elementos móviles que abarcan todo el espacio sonoro. En la tercera [1'43"], se retoman los elementos de la primera sección, a los que se suman nuevas sonoridades móviles. Estos nuevos elementos remiten a sonoridades industriales. En la cuarta [3'00"], el compositor aporta nuevos elementos móviles que vinculamos a sonidos de ordenadores y *glisandos* que abarcan todo el espacio., Se genera, de este modo, un contraste con la parte anterior. Seguidamente en la quinta sección [4'13"] se retoman los elementos de la tercera y cuarta sección, que son trabajados como de desarrollo. En la última parte [4'58"], se unen todos los elementos usados en las secciones anteriores.

Como hemos expuesto anteriormente, el compositor expresa que no ha hecho uso de referencias de su entorno inmediato, ni de la música de tradición oral folclórica de Venezuela en esta obra; a pesar de que suele hacerlo en su música instrumental (L. Pérez Valero, comunicación personal, 31 enero 2014). Al igual que en la pieza anterior, la preocupación central de la obra es el trabajo sobre el sonido en sí mismo, por lo cual el concepto creativo de la misma es el *desarraigo bajo lo abstracto*; punto de encuentro de los *tres discursos de la*

*cultura americana.*

#### **4.3.3.p. Jacky Schreiber: *Quatenaire* (2007) y *Dr3amscap3* (2007)**

Jacky Schreiber nace en 1961, en Caracas. Estudia composición en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, y es uno de los alumnos de los cursos de música electroacústica de Eduardo Kusnir. Noya (2007), lo ubica como parte de los compositores electroacústicos alternativos, ya que desarrolla su carrera principalmente en el entorno de los medios audiovisuales y la televisión en Venezuela, país donde reside en la actualidad.

Podemos destacar, por otro lado, sus trabajos para danza y teatro. Además de ser merecedor de distinciones como: el Premio Nacional de Música, en 1986 y en 1988; y el Premio del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral de Argentina, en el 2002 y en el 2003.

Hemos seleccionado dos obras de Schreiber: *Dr3amscap3* y *Quatenaire*; ambas creadas en el año 2007.

En primer lugar, tenemos la obra *Dr3amscap3*<sup>167</sup>, pieza que es descrita por el compositor como: “(...) un intento de reflejar el mundo de un sueño dentro de un sueño, donde los sonidos, eventos y el paso del tiempo parecen imposibles o poco probables en el mundo físico, también pretende ser un interpretación musical del poema ‘Un sueño dentro de un sueño’ de Edgar Allan Poe” (J. Schreiber, comunicación personal, 23 enero 2014). En este sentido, tanto el título como la motivación de creación de la obra parten de la lectura de dicho poema, por lo cual busca recrearlo musicalmente. Al respecto expresa: “(...) en este caso quería sonoridades que representaran lo extraño/excéntrico de un sueño dentro de otro y que en cierto modo el discurso musical representara el poema en el cual se inspira” (J. Schreiber, comunicación personal, 27 enero 2014).

---

167 Muestra de audio de *Dr3amscap3* en: <https://soundcloud.com/jackyschreiber/dr3amscap3>

Esta obra tiene una duración de 8'14" y podemos desglosarla en nueve secciones. En la primera, encontramos elementos estáticos, que se manejan a modo de diálogo. En la segunda [0'52"], se suman elementos móviles que interfieren repentinamente el estatismo anterior, para generar dos planos sonoros. En la tercera [1'53"], se introducen nuevos elementos estáticos y móviles, y mantiene las sonoridades anteriores en un segundo plano; así abarca todo el espacio sonoro. En la cuarta [3'00"], hay una menor saturación del espacio. Aquí se retoman los elementos de la segunda sección, a modo de desarrollo, y conserva las sonoridades móviles en un segundo plano sonoro. En la quinta [3'50"], el compositor integra los elementos de la segunda y tercera sección, con lo cual genera un juego de planos sonoros; mientras mantiene una nota pedal en los graves. En la sexta [5'10"], se retoman solo los elementos de la tercera sección, al realizar un juego espacial con los elementos móviles. Mientras tanto la nota pedal, que se mantiene desde la sección anterior, se coloca progresivamente en el primer plano sonoro. En la siguiente sección [5'46"], desaparece la nota pedal, y se presenta un desarrollo de las sonoridades estáticas e la primera parte. En la octava [7'00"], se integran gradualmente todos los elementos de las secciones anteriores hasta abarcar todo el espacio sonoro. En la última sección [7'33"], se retoma la primera, para dar fin a la obra.

Encontramos así una pieza de carácter etéreo, dado principalmente por el contraste de sonoridades estáticas y móviles, que se ecntra en la recreación de un paisaje sonoro imaginario. En este caso el compositor no se plantea el uso de referentes del entorno, sino que busca generar un espacio des-localizado. En este sentido la obra parte del concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto*.

En segundo lugar tenemos la obra *Quaternaire*<sup>168</sup>. En su nota de programa el compositor la describe de la siguiente manera:

*Quaternaire* utiliza como única materia prima un acorde tocado

---

168 Muestra de audio de *Quaternaire* en: <https://soundcloud.com/jackyschreiber/quaternaire>

(rasgueado) en el cuatro. El cuatro venezolano es un instrumento parecido a la guitarra de cuerdas 4. Es el principal instrumento de cuerda usado en la mayor parte de la música popular venezolana. El cuatro llega a Venezuela en la forma de la guitarra renacentista o pequeña guitarra durante la conquista española en el siglo XVI. (J. Schreiber, comunicación personal, 23 enero 2014)



Fig. 59: Imagen del Cuatro, instrumento folclórico de Venezuela.  
(Fuente: [www.vtv.gob.ve](http://www.vtv.gob.ve))

En esta pieza el compositor parte de un solo elemento como fuente sonora, que nos remite a la música de tradición oral folclórica venezolana. Dicho elemento es la grabación de un acorde rasgueado en el cuatro. Sin embargo, el compositor expresa que no busca con ello acercarse a la estética nacionalista. En sus palabras:

Se podría considerar una referencia cultural/nacional el uso del cuatro como material básico (único) para la construcción de esta obra, sin embargo, no es mi intención, el discurso musical en si mismo no creo que se apoye en aspectos de la cultura nacional o latinoamericana, en todo caso no hay una intención latinoamericanista o nacionalista. (J. Schreiber, comunicación personal, 27 enero 2014)

*Quaternaire* tiene una duración de 2'55" y la podemos desglosar en cuatro secciones. En la primera, nos presenta la fuente sonora original, a las que va sumando las transformaciones como elementos móviles progresivamente. En la segunda [0'51"], se suman nuevos elementos móviles a lo anterior, y un elemento estático en los graves; para generar tres planos sonoros. En la tercera [1'16"], se presenta un juego de cambios de planos entre todos los elementos, se produce así la saturación del espacio sonoro. Finalmente, en la última sección [2'34"], todos

los elementos trabajados comienzan a desaparecer progresivamente.

En esta obra se devela la presencia del *discurso salvaje* en la ruptura del orden temporal, al hacer uso de recursos sonoros que remiten a diversos períodos de la historia musical. Esto se contrapone con el procesamiento racional lineal desarrollado en la misma, que devela la presencia del *discurso europeo segundo*. Por su parte, el uso de instrumentos como el cuatro venezolano hacen alusión al sentido de pertenencia y arraigo propio del nacionalismo, que en este caso puede verse como reflejo del *discurso mantuano*.

El concepto creativo lo definimos a partir del título de la misma y la intención sonora del compositor. En sus palabras: “El título hace referencia al nombre del instrumento, sus 4 cuerdas y también pretende describir un paisaje sonoro de la época cuaternaria” (J. Schreiber, comunicación personal, 23 enero 2014). De este modo, busca recrear un período de la prehistoria, a partir de la transformación sonora de un instrumento que forma parte de la historia de Venezuela solo desde el siglo XVI. Debido a esto, consideramos que el *quebrantamiento del orden espacio-tiempo* es el concepto creativo que genera la obra.

#### **4.3.3.q. Carlos Suárez Sánchez: Paisaje sonoro alucinatorio (2007) y El ojo de Juyà (2007)**

Carlos Suárez Sánchez<sup>169</sup> es un compositor hispano-venezolano que nace en 1966, en Ourense, España. A temprana edad se traslada con su familia a Venezuela, país donde lleva a cabo su formación musical. Inicia sus estudios en el campo de la electroacústica con Ricardo Teruel, en el Conservatorio Superior de Música Simón Bolívar de Caracas, en los espacios del extinto Instituto de Fonología.

---

169 Página web de Carlos Suárez Sánchez: <<http://carlossuarez1966.wordpress.com/bio/>> [Consulta: 18 de noviembre de 2014]

Se destaca su trabajo como etnomusicólogo para la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF); y la Fundación internacional de etnomusicología FINIDE, en Caracas; on lo cual se hace merecedor del Premio Nacional de Cultura, en el año 2006. Como compositor ha desarrollado su carrera en el ámbito multidisciplinar, realizando música original para danza, teatro, radio, video, instalaciones y recitales de poesía.

En el año 2003, retorna a Galicia, donde desarrolla su trabajo en el campo del paisaje sonoro, con proyectos como *Escoitar*<sup>170</sup>. Sus obras electroacústicas, y para diversos formatos instrumentales, han sido interpretadas en Europa y América. Cuenta con seis discos producidos de manera independiente con sus piezas, disponibles en la red: *Ars poética*, *Alegorías del poder*, *Resonancias Ontolóxicas*, *Metáforas do tempo*, *Live Sonar 2009* y *Transit Mundi*.

Hemos seleccionado dos obras de Carlos Suárez Sánchez: *Paisaje sonoro alucinatorio* y *El ojo de Juyà*, creadas en el año 2007.

En *Paisaje sonoro alucinatorio*<sup>171</sup> intenta reconstruir el entorno onírico que experimenta durante su participación en las ceremonias religiosas de los Eñepa<sup>172</sup>. En palabras del compositor: “Mi participación en estos ritos chamánicos me revelaron la existencia de un mundo sonoro sobrenatural que se oculta detrás la realidad acústica que escuchamos en forma habitual” (C. Suárez Sánchez, 2007b). Este paisaje sonoro imaginario basa en la creencia de los Eñepa de sobre la existencia de animales diferentes en otros mundos, a los que se tiene acceso a través de dichos ritos . Para lograrlo, parte de sonoridades grabadas durante su estancia con esta comunidad y las transforma en un ambiente etéreo, a fin de simular las sonoridades de las especies animales de esos otros mundos (C. Suárez Sánchez, comunicación personal, 30 enero 2014).

---

170 Página web de Ecoitar: <[www.escoitar.org](http://www.escoitar.org) [Visitado: 18 de noviembre de 2014]>

171 Muestra de audio de *Paisaje sonoro alucinatorio* en: <http://www.alg-label.com/Resonancias-Ontoloxicas>

172 Los Eñepa son una comunidad indígena de Venezuela.

Esta obra tiene una duración de 7'07" y la podemos desglosar en seis secciones. En la primera, se presentan tres planos sonoros con elementos móviles, que generan la saturación del espacio. En la segunda [0'40"], se vacía el espacio sonoro, para dejar dos planos. En la tercera [1'54"], se mantiene parte de los elementos móviles de frecuencias agudas, que son desplazadas progresivamente a un segundo plano por la entrada de un elemento estático en las frecuencias graves. La cuarta [2'39"], es un desarrollo de los elementos móviles que vuelven a un primer plano, con los elementos estáticos de fondo. En la quinta [3'25"], los recursos anteriores desaparecen gradualmente ante la introducción de nuevos elementos móviles, a los que se suma un pulso en las frecuencias graves. En la sexta y última sección encontramos desarrollos de todos los elementos de las secciones anteriores, salvo el pulso de frecuencias graves. A dichos elementos se suma un obstinado rítmico en los registros graves. Se crean nuevamente tres planos sonoros, que se vacía gradualmente, hasta el final de la pieza.

ALEGORÍAS DEL PODER

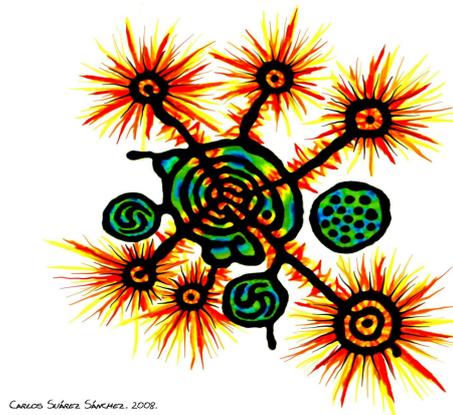


Fig. 60: Portada del disco *Alegorías del poder* (2008) de Carlos Suárez

El concepto generador de esta obra es la *nostalgia*, reflejada en la reconstrucción del paisaje sonoro imaginario, que hace referencia a los ritos chamánicos de las culturas ancestrales que subsisten en tierras americanas. En este concepto se revela el predominio del *discurso salvaje*, sobre los demás discursos.

En la misma línea encontramos la obra *El ojo de Juyá*<sup>173</sup>. Aquí el compositor realiza un acercamiento más profundo a la cosmogonía de las culturas originarias de América. La base creativa de la pieza se fundamenta en la leyenda proveniente de la cultura Guajira<sup>174</sup>, donde se personifican los cambios climáticos en deidades. En palabras del compositor:

En la Guajira Venezolana existen dos estaciones. La seca es personificada por una deidad femenina, Pulowi, su poder es la obscura brujería de la muerte, subterránea y antropófaga, devora a los seres orgánicos. La estación húmeda es regida por Juyá, deidad masculina de las fuerzas atmosféricas y la vida. Estas dos fuerzas sacrales se contraponen para definir las estaciones del calendario anual.

Los vivos son la manifestación real de la inteligencia del creador. En la bóveda celeste, los astros son el calendario sagrado de los fenómenos. La estrella Arturo en la cosmología occidental preside la constelación del Boyero, pero en la Guajira Venezolana es Juyó, el ojo de Juyá. Cuando el sol entra en conjunción con esta estrella, se desatan las lluvias tormentosas de octubre, y el cielo es trazado por rayos gigantescos. Días antes de estas lluvias huracanadas, el sol inclemente reseca la tierra y un tenso letargo va segando la vida de los animales más débiles. Las moscas pululan entre los cadáveres que alimentan a sus larvas, y las aves carroñeras descienden de las alturas para devorar a los agonizantes. En ese momento de sequía absoluta, se enciende el ojo de Juyá, y despierta el espíritu del trueno, las lluvias descienden atronadoras y los animales escondidos bajo la tierra despiertan y comienzan a reproducirse por millares. Las aguas producen un estallido de vida, las semillas germinan y las plantas reverdecen cubriendo el paisaje con una vorágine vegetal que propicia la reproducción muchos animales. (Suárez-Sánchez, 2007)

Es así como Suárez nos presenta su recreación del paisaje sonoro, con la aparición de las tormentas después de las épocas de sequía y el despertar de los animales que yacían bajo la tierra. Nuevamente parte de los materiales de audio, los ha recogido en su estancia como musicólogo con la etnia Guajira. A dichos materiales, suma sonoridades electrónicas (C. Suárez Sánchez, comunicación personal, 30 enero 2014).

*El ojo de Juyá* tiene una duración de 5'10" y podemos dividirla en seis secciones. En la primera, se presenta la grabación de la fuente sonora, un sonido

---

173 Muestra de audio de *El ojo de Juyá* en: <http://www.alg-label.com/Resonancias-Ontologicas>

174 Los Guajiros son una comunidad indígena de Venezuela.

de ambiente donde predomina el ruido de los insectos. A estos se suman las transformaciones electrónicas del mismo. En la segunda [0'48"], se introducen nuevos elementos móviles que, al sumarse con los elementos anteriores, generan dos planos sonoros. En la tercera [1'23"], se agregan más elementos móviles y aparece un tercer plano sonoro. En la cuarta [2'07"], se introducen ruidos que remiten a las sonoridades de la tormenta y se incluye un elemento estático de frecuencias graves que progresivamente pasa desde el fondo hacia el primer plano. En la quinta sección [3'03"] desaparece el elemento estático anterior y se introducen nuevas fuentes sonoras como el croar de las ranas. Se anexa un ruido estático que establece un juego de movimiento de planos con los elementos móviles. En la última sección [4'06"], el ruido estático pasa al primer plano y luego se pierde al fondo, mientras escuchamos las fuentes originales del paisaje sonoro de la primera sección.

El acercamiento que realiza el compositor en esta obra a la cosmogonía a las culturas originarias de América, nos acerca al concepto de la *nostalgia*, con un predominio del *discurso salvaje*; de igual modo que en la obra anterior. Por otro lado, es importante destacar que en ambas obras partimos de la explicación del mundo a través del mito como materia prima. Esta perspectiva caracteriza tanto a la *razón primera* del *discurso mantuano*, como al *discurso salvaje*; por lo cual, es otro punto de encuentro entre el pensamiento de la Europa primera y de las culturas originarias de América.

#### **4.3.3.r. Ricardo Teruel: *Rellenas de ballenas jorobadas (2007)* y *Abstracción con secuencia melódica (2007)***

Ricardo Teruel<sup>175</sup> es un pianista, compositor e ingeniero electrónico, que nace en 1956, en Caracas. Realiza su formación en piano en la Royal School of Music, de Londres; y obtiene el título de Profesor Ejecutante de Piano en la

---

175 Página web de Ricardo Teruel: <<http://rtcompositor.blogspot.com.es/>> [Consulta: 13 de noviembre de 2014]

Escuela de Música Juan Manuel Olivares, en 1976. Es uno de los alumnos del compositor Yannis Ioannidis, en Caracas; y estudia música electroacústica con Raúl Delgado Estévez, en el Instituto de Fonología del Centro Simón Bolívar. Por otro lado, figura como colaborador de Eduardo Kusnir en el mismo instituto. Obtiene la Maestría en Música, mención composición, en la Universidad Simón Bolívar de Caracas, en el año 2004.

Es reconocido principalmente porque ha formado a toda una generación de compositores en el campo de la música electroacústica de tradición escrita en Venezuela, desde 1983, en el Conservatorio Simón Bolívar; y desde 1990, en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (hoy Universidad Nacional Experimental de Arte UNEARTE).

Gran parte de su repertorio se basa en obras electroacústicas, sin embargo podemos encontrar trabajos multidisciplinarios creados para cine, ambientaciones, video y danza; así como obras multimedia y para nuevos instrumentos. Ha sido merecedor de diecinueve premios nacionales y tres internacionales.

Hemos seleccionado dos obras de Ricardo Teruel: *Rellenas de ballenas jorobadas* y *Abstracción con secuencia melódica*; principalmente por ser unas de las pocas obras electroacústicas que no integran elementos multimedia o video en el período a estudiar.

En *Rellenas de ballenas jorobadas*<sup>176</sup>, el compositor parte de los cantos de ballenas extraídos de un disco compacto. Dichos sonidos son procesados y superpuestos en diversos tracks, y los mezcla con los sonidos de la grabación original sin procesamientos. Según sus palabras:

(...) experimenté con el disco compacto comprimiendo su duración total de sesenta y un minutos a menos de dos minutos y medio sin cambiar la altura original de los sonidos. Este resultado ocupa una pista y realicé

---

176 Muestra de audio de *Rellenas de ballenas jorobadas* en:  
<https://archive.org/details/rellenasballenas>

otra tocando la pista comprimida en reversa y en canon respecto a la primera pista. También comprimí el tiempo cambiando la altura (cada duplicación de velocidad sube en una octava el sonido original). La última pista está formada por algunos sonidos aislados de las ballenas sin modificación alguna. Los únicos procesamientos adicionales, a los que fueron sometidos algunos de los sonidos a lo largo de la obra, fueron reverberación y retardo. (R. Teruel, comunicación personal, 21 abril 2011)

Esta obra tiene una duración de 3'40" y podemos seccionarla en cinco partes, partiendo de los espacios sonoros que se generan de la superposición de pistas que describe el compositor. En la primera, encontramos la fuente sonora, el canto de las ballenas comprimidas temporalmente. La segunda [0'37"], comienza con el canon en reverso de la segunda pista, lo que produce dos planos sonoros de elementos móviles. Aquí interviene brevemente un elemento de frecuencia grave. En la tercera [1'12"], se genera una mayor saturación de los elementos que llenan todo el espacio sonoro. En la cuarta [2'26"], a los elementos anteriores, se suma nuevamente el sonido móvil de frecuencia grave de la segunda sección, con más intervenciones. En la última parte [3'12], se introduce el elemento móvil de frecuencia grave progresivamente hacia el primer plano y desaparece de igual manera, hasta dejar un solo plano sonoro.



Fig. 61: Ballenas jorobadas  
(Fuente: [www.periodismohumano.com](http://www.periodismohumano.com))

En esta pieza el concepto creativo parte del uso de sonoridades provenientes de la naturaleza, por lo que nos referiremos a la *nostalgia*. Así se refleja el del anhelo por el pasado natural perdido, propio del *discurso salvaje*. En

segundo lugar, si nos apoyamos en las motivaciones del compositor a la hora de realizar la obra, podemos hablar de la *resistencia* como concepto creativo debido a que surge como parte de sus experimentaciones cotidianas.

Por otro lado, tenemos *Abstracción con secuencia melódica*<sup>177</sup>. Al igual que en el caso de la obra anterior, esta creación se concibe como consecuencia del día a día del compositor, al ser parte de su labor como profesor de música electroacústica. Así lo expresa en su nota de programa:

Este año comencé a estudiar el programa libre, gratuito y multiplataforma pure data (pd). Es excelente y decidí convertirlo en uno de los ejes fundamentales de los cursos de música con medios electrónicos que dicto en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (iudem).

Como parte de las exigencias del semestre en curso pedí a los estudiantes realizar un ejercicio creativo, de aproximadamente un minuto de duración y cuatro pistas de audio independientes y simultáneas, utilizando exclusivamente pd para la síntesis y manipulación de los sonidos y el programa Audacity (también libre, gratuito y multiplataforma) para el montaje y mezcla a estéreo de las pistas de audio. Disponían de dos semanas para la entrega.

*Abstracción con secuencia melódica* es el resultado de haber trabajado en las mismas condiciones que le exigía a los estudiantes. Dura más que el minuto requerido (tres minutos y medio) y luego de mostrado en clase le agregué reverberaciones individuales a cada sonido o secuencia sonora en Audacity y una nueva mezcla estéreo. (R. Teruel, comunicación personal, 21 abril 2011)

De este modo Teruel nos lleva a su cotidianidad a través de la música, sin expresar ninguna pretensión artística en esta obra; presentándola como un simple trabajo de su quehacer musical.

*Abstracción con secuencia melódica* tiene una duración de 3'27" y la podemos desglosar en seis secciones. En la primera, se presenta un ruido estático y elementos móviles que generan dos planos sonoros. En la segunda [0'30"], se

---

177 Muestra de audio de *Abstracción con secuencia melódica* en:  
<https://archive.org/details/AbstraccionConSecuenciaMelodica2008>

integran nuevos elementos y se inicia un juego de cambios de planos sonoros, hasta fusionarse en un solo plano. En la tercera [1'17"], se suman otros elementos móviles que crean dos planos. Dichos elementos se diluyen progresivamente con los anteriores, hasta que volvemos a tener un solo plano. La cuarta [1'55"], plantea la misma dinámica de la sección anterior, con la entrada de *glissandos* como elementos móviles; abarcando así todo el espacio sonoro. En la quinta [2'24], se suma un elemento móvil en frecuencias medias, que parte del fondo hasta aparecer en un primer plano. En la última sección [3'27"], todos los elementos anteriores realizan cambios de planos constantemente hasta el final de la obra.

En esta pieza el *discurso europeo* se expresa en la intención del compositor de realizar una creación dentro de un lenguaje abstracto, sin referentes de su entorno. El *discurso salvaje* se presenta al alejarse de los parámetros del arte, desde la perspectiva *discurso europeo segundo*, planteándola como un trabajo cotidiano.

En el modo de construcción de esta obra se refleja el interés por realizar un trabajo enfocado en las cualidades y desarrollos tímbricos de las sonoridades en sí mismas. En este sentido, se genera desde el concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto*. A este concepto se suma la *resistencia*; reflejada en el planteamiento de la obra como un trabajo cotidiano.

Finalmente, podemos agregar que tanto en *Rellenas de ballenas Jorobadas*, como en *Abstracción con secuencia melódica*, encontramos el concepto del *arte como herramienta de denuncia*. Esto se debe a que Teruel asume una postura crítica a la hora de seleccionar los recursos técnicos que utiliza en las mismas. Ambas creaciones se realizan con programas libres y gratuitos, con la intención de denunciar la situación de desamparo financiero en la que se encuentran los compositores de música electroacústica en Venezuela.

Así lo expresa el compositor, al hacer referencia a las motivaciones que le llevan a la elección de *softwares* libres:

Hay unas razones éticas y prácticas. En Venezuela nuestros beneficios económicos, específicamente como compositores, siempre han sido nulos, pero ahora, al menos en mi caso, agravadísimo por la situación política. La alternativa ha sido el uso de software pirata, de ahí el dilema ético, perfectamente resuelto por la existencia de software libre (y gratuito, porque no es lo mismo software libre y software gratuito y para mí lo gratuito es lo más importante aunque me encanta la filosofía del software libre, es decir de código abierto porque permite que el programa evolucione). (R. Teruel, comunicación personal, 4 febrero 2014)

#### **4.3.3.s. Yoly Rojas: XVI (2008) y Mejokoji (2009)**

En el siguiente apartado haremos un acercamiento a dos piezas de la autora<sup>178</sup>, quien forma parte del colectivo de compositores electroacústicos de Venezuela. Estas obras son: *XVI* y *Mejokoji*. Estas han sido creadas mientras reside fuera de Venezuela, y pertenecen a una serie de trabajos que ha desarrollado a la par de sus investigaciones en torno a la problemática cultural latinoamericana y el *mestizaje cultural*.

*XVI*<sup>179</sup> se crea por encargo del Centro de Arte la Estancia, institución cultural del Estado, para musicalizar el juego de luces de la fuente de la “Plaza Venezuela” en Caracas. En dicho encargo se especifica que debe hacer referencia a la música nacional, tal como hemos explicado en el capítulo anterior.

A partir de las premisas de dicho encargo, en esta pieza se busca recrear el entorno musical del encuentro de culturas en la época de la conquista; a modo de representar, a nivel sonoro, el mestizaje étnico propio de Venezuela. Como bien sabemos, este proceso se inicia en América desde el siglo XVI, de ahí surge el título de la obra. Así, encontramos cantos de indígenas venezolanos, extraídos de los trabajos de campo realizados por la musicóloga Isabel Aretz. A estos

---

178 Página web de Yoly Rojas: <<http://www.yolyrojas.com/>> [Consulta: 13 de diciembre de 2014]

179 Muestra de audio de *XVI* en: <https://vimeo.com/124700496> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

materiales se unen cantos gregorianos, así como sonidos de campanas y del violín; que desde nuestra perspectiva representan la cultura europea. Estos elementos se unirían en su interpretación, como parte del juego de luces de la Fuente de la Plaza Venezuela, al rumor de frecuencias graves que inunda el paisaje sonoro de una ciudad moderna como Caracas.



Fig. 62: Mapa donde se muestra la variedad de grupos indígenas que conviven hoy día en Venezuela. A partir del encuentro con la realidad de estas etnias, casi invisibles en el día a día del país, y del encuentro con un pasado indígena poco reconocido; surgieron las interrogantes que dieron inicio al estudio de las problemáticas de la identidad en nuestro trabajo musicológico y creativo. (Fuente: [www.a-venezuela.com](http://www.a-venezuela.com))

Esta pieza tiene una duración de 8'20" y está estructurada en seis partes. La primera, se inicia con las sonoridades del violín, como elemento estático; y los sonidos de las campanas, como elementos móviles; para generar dos planos sonoros. Dichos elementos son interrumpidos constantemente por un sonido de frecuencias graves, producido por los cambios de altura de los golpes de campana. En la segunda [0'58"], se unen nuevos elementos móviles de frecuencias agudas a los de la sección anterior. En la tercera [2'09"], se presenta una especie de diálogo entre los cantos gregorianos y los cantos indígenas, que se mantienen en un segundo plano; mientras continúan los elementos móviles de frecuencias agudas. En la cuarta [3'28"], se unen, a modo de desarrollo, los elementos de la segunda y

la tercera parte. En la quinta [4'00"], se introduce un elemento sonoro estático y se retoman las sonoridades del violín iniciales. Para presentar progresivamente todos los elementos de las secciones anteriores. Finalmente, en la sexta [6'42"], se retoman los elementos de la primera y la tercera sección para dar fin a la obra.

El concepto creativo de la obra es la *nostalgia* por el pasado perdido, que remite tanto al *discurso salvaje* como a al *discurso mantuano*. Por otro lado, observamos la *nación multicultural* como otro concepto generador, debido a que la pieza se plantea como una revisión creativa sobre el significado mismo del nacionalismo, desde la perspectiva del mestizaje étnico.

Por otro lado, tenemos la obra *Mejokoji*<sup>180</sup>, que se crea a partir del estudio del libro *El laberinto de los tres minotauros* de José Manuel Briceño Guerrero. Esta pieza es el resultado de la tesina del Máster en Música titulada: *Mejokoji: Creación de una obra electroacústica basada en los tres discursos culturales latinoamericanos del libro El Laberinto de los Tres Minotauros de J.M. Briceño Guerrero*, del año 2008; trabajo que precede la presente investigación. En el mismo, las búsquedas creativas parten de la intención de comprender, más a fondo, las problemáticas en torno a la cultura latinoamericana.

En este sentido, *Mejokoji* se genera a partir de la misma propuesta filosófica que nos sirve de base para desarrollar, en la presente investigación, los conceptos creativos que aplicamos para el análisis de las obras. Esta obra también representa para la autora un cambio de perspectiva en torno al mestizaje; ya que en la pieza anterior era percibido solo desde la simplicidad étnica. Por lo tanto y, debido a que este cambio de visión surge del estudio del planteamiento de Briceño Guerrero en torno al *mestizaje cultural*; haremos un acercamiento a detalle de la propuesta creativa que genera esta obra.

Como hemos dicho, esta obra tiene como idea base el planteamiento del

---

180 Muestra de audio de *Mejokoji* en: <https://vimeo.com/124698217> (Para escuchar la muestra, colocar la clave: tesismestizaje).

*mestizaje cultural* en el sentido que le otorga Briceño:

El mestizaje cultural, el que se produce en la dimensión de los códigos secretos donde se gobierna el quehacer colectivo y no en el nivel de la acumulación de la experiencia, el mestizaje cultural fue instantáneo en el primer encuentro y se profundizó, se entañó, se arrojó. Sin retorno (1997, p. 257).

A este planteamiento, se une una de las frases enunciadas por Briceño en torno al *discurso salvaje*. Frase que tiene una gran resonancia en la primera lectura que realizamos del libro. Al introducir su explicación sobre este discurso, este autor expresa: “La música, [es el] lenguaje más afín a este discurso y más conveniente que la palabra” (1997, p.211). De esta sola idea surge la intención de realizar un trabajo musical, a partir de los *tres discursos de la cultura americana*, intentando reflejar esta concepción filosófica en música.

A partir de estas ideas, se realizaron grabaciones de sonidos que remiten a cada uno de los discursos de la cultura americana. De dichas grabaciones se selecciona los materiales sonoros que reflejan, no sólo las características de cada discurso, sino diferentes manifestaciones musicales que representan las ideas expresadas en los mismos. Por otro lado, se seleccionan otros recursos como frases textuales extraídas del libro.

Desde esta perspectiva, los sonidos extraídos de la flauta travesera, especialmente el sonido agudo sin *vibrato* y los sonidos de llaves; así como las cuerdas al aire de la guitarra, serán los materiales que se representan al *discurso europeo segundo*. Mientras que los elementos que hacen referencia al *discurso mantuano* son: el sonido de un disparo y el canto gregoriano. Por su parte, el *discurso salvaje* se asocia a los golpes de tambores de registro grave, los bongoes, las maracas, sonidos producidos por voces oscuras y de la respiración; a los que se suma un canto indígena, interpretado por la autora.

Por otra parte, se realiza la selección de materiales que remiten a la idea de

mestizaje. Sonoridades donde ya se encuentran fusionados los materiales anteriores. En este caso se escogen: sonidos de aire, como mezcla de la respiración y el sonido del *vibrato* de la flauta; y el trémolo de la flauta travesera, como mezcla del sonido anterior, las llaves de la flauta y la percusión.

Para apoyar de una manera más directa la idea del *mestizaje cultural*, se incluyen textos provenientes del libro. Para ello se han tomado palabras y citas textuales de Briceño Guerrero, en base a la interrogante ¿quiénes somos? Esta pregunta obtiene tres respuestas en el libro, desde las tres visiones de los *discursos de la cultura americana*:

“Somos Europeos” – *Discurso europeo segundo*.

“Nosotros somos occidentales” – *Discurso mantuano*.

“Nos – otros” – *Discurso salvaje*.

“América” – Los tres discursos.

A partir de ahí se realiza la grabación de estas frases, que gravitan en los tres discursos culturales. A fin de reforzar aún más la idea de *mestizaje cultural*, tomamos como base la afirmación que realiza el autor, sobre la prueba visible de sus resultados en América. Al respecto, Briceño expresa que la diversidad de acentos en el habla de cada zona del continente, es la prueba fehaciente de dichos resultados. Debido a ello, las frases seleccionadas son recitadas por una mexicana, un chileno y una venezolana; a modo de tener una muestra de tres acentos diversos, presentes en tres puntos geográficos distantes de Latinoamérica.

Al tener definido el material sonoro a trabajar, pasamos a concretar la estructura de la obra, que se divide en tres partes. Dicha estructura también parte de dos fragmentos del libro, donde se expone la visión del *discurso salvaje*:

Camino encogido, con la cabeza gacha, reverente y como pidiendo perdón por existir, sobre la misma tierra donde mis ancestros se erguían altivamente para respirar a pleno pulmón el aire de su mundo en la holgura de la patria; pero hubo combate y fueron vencidos (Briceño-

Guerrero, 1997, p. 228).

Esta es la imagen con la que se inicia la obra. Aquí buscamos simular la respiración agotada de ese ancestro no occidental y el llamado entre tribus a través de un gran tambor. Esta sonoridad es interrumpida por los golpes del el tambor, que se fusiona con el sonido del disparo. Aquí se marca la entrada de los elementos del *discurso mantuano* (con el canto gregoriano) y del *discurso europeo segundo* (con la repetición de los sonidos metálicos de las llaves de la flauta travesera). Es esta la primera parte de la obra, que se caracteriza por la presentación de los elementos que identificamos con los tres discursos culturales que dan nacimiento a América.

En la segunda [1'36"], empieza el juego entre los elementos presentados, a modo de desarrollo. Estos se buscan, dialogan y se empiezan a fusionar, formando nuevas sonoridades. A partir de esta parte, nos apoyamos en las sonoridades que relacionamos previamente con la idea de *mestizaje cultural*. Para esta sección se ha tenido como referencia para el siguiente enunciado:

La dramática multiplicación de los rostros mestizo a partir de los rostros raciales más disimiles, con su gran impacto sensorial y estético, remite a la formación de una cultura nueva en América a partir de las más heterogéneas culturas que se han dado en nuestro planeta (Briceño-Guerrero, 1997, p. 256).

En la tercera y última sección [3'12"], continúa el juego y la idea de mezclar los elementos de los tres discursos, aumentando las interrupciones fugaces y las paradas que aparecen al inicio de la obra. Dichos cortes o paradas, representan el resentimiento de los pardos y de las culturas no occidentales, ante el dominio de los dos discursos europeos. Esta idea también se basa en un planteamiento extraído del libro, en torno al *discurso salvaje*:

El despliegue majestuoso del discurso occidental en las instituciones y en la historia de América se ve interferido aquí y acullá, a veces entorpecido y hasta desfigurado, aunque nunca interrumpido, por lo que pareciera ser otro

discurso u otros discursos de naturaleza bárbara (Briceño-Guerrero, 1997, p. 225).

Por otro lado, se presentan, a lo largo de la obra, repeticiones constantes y casi mecánicas de todos elementos. Con ello buscamos describir la fusión los mismos con el carácter tecnológico propio del *discurso europeo segundo*. También se mantienen desde el inicio de la obra, voces estáticas que representan el pasado, las voces de las culturas no occidentales que parecen no ser escuchadas pero que, a pesar de ello, aún resuenan constantemente en nuestro inconsciente. Dichas voces, al igual que todos los demás elementos, se integran y se mezclan. Se apoya de este modo, la visión del Briceño Guerrero sobre el futuro de Latinoamérica: “El destino cultural de América es el mestizaje. Para ella no hay otro camino” (1997, p.257).

Cabe resaltar que el título de la obra: *Mejokoji*, ha sido extraído el poema titulado “Sobre Salvajes”, del poeta venezolano Gustavo Pereira. Aquí se expone que el significado de esta palabra es: Sol del pecho, alma. Dicha palabra proviene de la lengua de los aborígenes *Warao*, que residen en el Delta del río Orinoco, al oriente de Venezuela.

Al realizar un nuevo acercamiento a esta obra, desde la perspectiva que proponemos la presente investigación, observamos que el concepto creativo generador de la misma es la *nostalgia*. Esta se refleja en la búsqueda de un pasado perdido por parte de la autora. Por otro lado, encontramos el concepto de la *nación multicultural*, reflejado en la intención de integrar elementos sonoros que remiten a la identidad multicultural, asumida desde la perspectiva de la creadora.

Llegados a este punto, y después de realizar un acercamiento estético a todas las obras seleccionadas en nuestro estudio, hemos comprobado que los *tres discursos de la cultura americana* se develan y confluyen constantemente en los

conceptos creativos que hemos desarrollado.

De este modo, podemos afirmar que el *mestizaje cultural* está presente en las ideas generadoras de las piezas, como reflejo de una *identidad multicultural* que predomina en el repertorio de la música electroacústica de tradición escrita, de la primera década del siglo XX en Venezuela. Dicha identidad se manifiesta como una sublimación inconsciente que se expresa a través del arte.

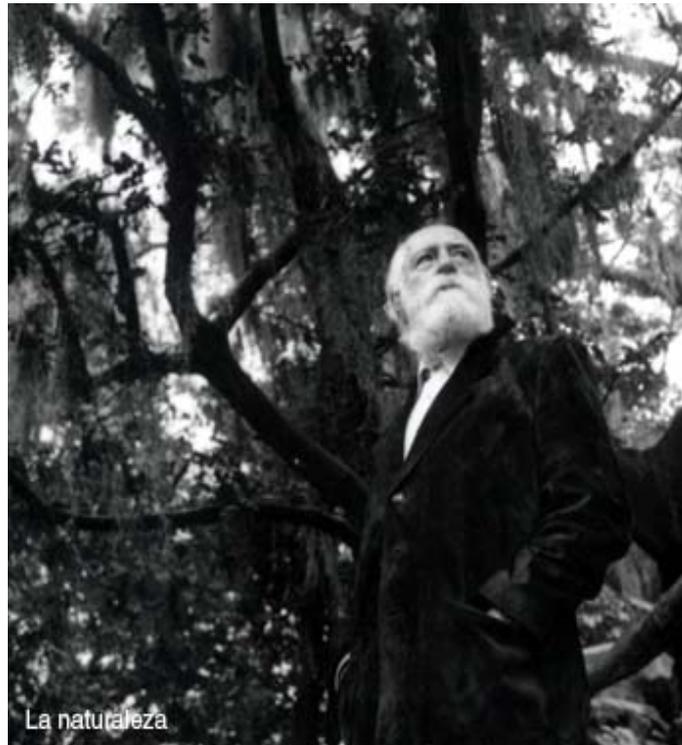


Fig. 63: José Manuel Briceño Guerrero  
(Fuente: [www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve) )

## CONCLUSIONES

*Soy diferente, luego existo*

José Manuel Briceño Guerrero

¿Quiénes somos? Esta es la pregunta que abre paso al planteamiento teórico de Jose Manuel Briceño Guerrero en torno a la problemática de identidad de la cultura americana. Este autor, como una respuesta, nos presenta su teoría sobre el *mestizaje cultural*, siendo este el producto de la interacción de los *tres discursos de la cultura americana*.

Como hemos podido comprobar en nuestro estudio, la propuesta de Briceño Guerrero en torno a la problemática de identidad en Latinoamérica, tiene importantes puntos de coincidencia con diversos autores. En este sentido, hemos encontrado concordancias en torno al tema de la multiculturalidad, como característica de la región, en los autores: Fernando Ortíz (1963), Octavio Paz (1992), Jesús Martín Barbero (2006, 2009), Víctor Ramos (2003), Hector Nahuelpán Moreno (2007), María Isabel Neüman (2009) y Rodrigo Browne Santori (2009). De este modo, comprobamos la pertinencia y vigencia de los planteamientos, que hemos tomado como base filosófica para nuestro estudio estético.

Es importante aclarar que, como hemos podido constatar en el segundo capítulo, el término multiculturalidad desde la perspectiva de los estudios culturales Latinoamericanos se concibe como resultado del mestizaje étnico iniciado en el siglo XVI en la región. Esto va unido al proceso de *transculturación* que ha traído como consecuencia el *mestizaje cultural*. Perspectiva que difiere de la concepción de la multiculturalidad que se maneja desde los ejes filosóficos de la *Globalización*, enfocada principalmente desde la *aculturación*.

Por otro lado, hemos podido observar que, tal como plantea Briceño Guerrero, la integración de los *tres discursos de la cultura americana* se vislumbra en el arte, a través del tiempo. A partir de esta idea, planteamos la revisión de los antecedentes históricos y una aproximación estética de diversas obras. Las piezas analizadas se ubican en distintos puntos de la historia de la música de tradición escrita de Latinoamérica. De este modo, confirmamos la presencia e interacción de cada uno de los discursos en los ejemplos seleccionados y la manera cómo el dominio de unos sobre otros varía a través del tiempo.

Así apreciamos que, desde el siglo XVI, existe un predominio del *discurso europeo segundo* y del *discurso mantuano*. Ambos conservan una lucha constante entre sí y un empeño común en mantener bajo perfil al *discurso salvaje*. Este último queda oculto bajo el predominio de los parámetros culturales de Europa en la música de tradición escrita. El panorama empieza a cambiar hacia finales del siglo XIX, con el desarrollo de la música de salón, donde se hace visible la presencia del *discurso salvaje*. A partir de aquí, percibimos la integración progresiva de elementos musicales provenientes de la música de tradición oral folclórica en el repertorio de música de tradición escrita, para dar cuenta de la diferencia de América.

Pero es a partir del siglo XX, con el surgimiento del *nacionalismo musical mestizo* cuando encontramos una mayor irrupción del *discurso salvaje*, manifestado en movimientos culturales como el *indigenismo* y el *afrocubanismo*. A partir de este punto, comenzamos a ver una mayor interacción y confrontación entre los *tres discursos de la cultura americana*. Esto conlleva, desde nuestra perspectiva, a una integración entre discursos en la primera década del siglo XXI. Dicha integración se mantiene paralelamente al enfrentamiento, que se manifiesta como una disyuntiva estética en torno al nacionalismo musical. Lo que nos permite tener una visión más clara, no solo de la pertinencia, sino también del desarrollo del *mestizaje cultural* con respecto al entorno histórico musical latinoamericano.

La importancia del planteamiento del *mestizaje cultural* también ha sido comprobada en el acercamiento estético al repertorio de música electroacústica de tradición escrita. Específicamente en obras creadas en la primera década del siglo XXI por compositores venezolanos. Dicho acercamiento nos ha permitido encontrar una gran diversidad de conceptos creativos, que surgen como reflejo de las características de los *tres discursos de la cultura americana* en su constante conflicto y confluencia.

De este modo, podemos observar que en la *nostalgia*, como concepto creativo, convergen los *tres discursos de la cultura americana*; cada uno desde su propia perspectiva. En este sentido, advertimos cómo la *nostalgia*, que surge del *discurso salvaje*, se expresa en el intento de recreación de las cosmogonías de las culturas de los aborígenes de América. Como ejemplo de ello tenemos las obras *Paisaje sonoro alucinatorio* y *El ojo de Juyà*, de Carlos Suárez Sánchez. Por otro lado, la *nostalgia*, enfocada desde el *discurso salvaje*, también se manifiesta en la recreación y apropiación de sonoridades propias de naturaleza. Así se expresa en obras como: *Introito*, de Luis Pérez Valero; *Rellenas de ballenas Jorobadas*, de Ricardo Teruel; *10°29'N*, de Adina Izarra; *XVI*, de Yoly Rojas; y *Visions*, de Sylvia Constantinidis.

De igual modo, la *nostalgia* se manifiesta desde el *discurso mantuano* y el *discurso europeo segundo* como el anhelo y la evocación por las tierras abandonadas. Es así como aparece el “canto del amolador” que remite al recuerdo de la España, que dejaron atrás los emigrantes en la obra *10°29'N*, de Adina Izarra. También encontramos la *nostalgia* por el pasado, que engloba la visión del lamento por la pérdida como característica propia de los *tres discursos de la cultura americana*, en la obra *Stabat Matter*, de Diana Arismendi.

Por otro lado, tenemos tres conceptos creativos recurrentes donde existe un gran predominio del *discurso salvaje*: *el quebrantamiento del orden espacio-*

*tiempo, el uso del arte como herramienta de denuncia y la rebeldía.* En dichos conceptos se refleja la resistencia y la lucha constante de dicho discurso contra los patrones culturales del *discurso mantuano* y el *discurso europeo segundo*.

El *quebrantamiento del orden del espacio-tiempo* como concepto, aparece desde el *discurso salvaje* para interferir en los patrones lineales propios de los planteamientos los demás discursos. Así, encontramos obras que integran en un solo espacio patrones culturales diversos y de diferentes tiempos históricos. Este es el caso de obras como: *Etnorap*, de Josefina Benedetti; *DeViseé*, de Adina Izarra; *Stabat Mater*, de Diana Arimendi; *Quaternaire*, de Jacky Schreiber; *Recuerdos del Alambre* y *Carrizos de Porra*, de Julio D'Esquivan.

Por otro lado, tenemos el concepto creativo donde se hace uso del *arte como herramienta de denuncia*. Aquí, los compositores rompen con los parámetros del posmodernismo, asociado al *discurso europeo segundo*, al presentar críticas directas en contra de su entorno socio-político y las instituciones de poder. En esta línea ubicamos las piezas: *Caracas IIA*, de Josefina Benedetti; *Normal*, de Victor Márquez; *Vastedad*, de Luis Ernesto Gómez; *Rellenas de ballenas Jorobadas* y *Abstracción con secuencia melódica*, de Ricardo Teruel.

Por su parte, la *rebeldía* como concepto creativo se manifiesta en el uso de la ironía, el humor y la manipulación de sonidos cotidianos. Esto lo relacionamos con la característica del *discurso salvaje*, que invita a mofarse, tanto de la visión del arte como expresión elevada y sublime propia del *discurso europeo segundo*; como de la adhesión del *discurso mantuano* al uso de patrones culturales europeos. La rebeldía se refleja en obras como: *Elementos*, de Pedro Bernárdez; *Visiones*, de Eduardo Lecuna; *Abstracción con secuencia melódica*, de Ricardo Teruel; *Hace un tiempo atrás*, de Fernando Freitez; *Sur le Chemin la Brume. "Pieza cotidiana #1"*, de Mirtru Escalona Mijares; *DeViseé*, de Adina Izarra; *Recuerdos del Alambre*, de Julio D'Esquivan; *Al Caravan*, de Victor Márquez; y *Etnorap*, Josefina Benedetti.

Por otro lado, encontramos dos conceptos antagónicos que juegan y se interponen ante la idea de identidad nacional: el *desarraigo bajo lo abstracto* y la *nación multicultural*. Dichos conceptos están directamente relacionados con la importancia del nacionalismo musical como disyuntiva estética. Las posturas en torno a la pertinencia o no del uso de referentes culturales, asociados a la nación de origen del compositor, nos permiten desarrollar dos conceptos que develan a influencia, directa e indirecta, del nacionalismo en la creación.

En nuestro estudio comprobamos que la influencia indirecta del nacionalismo musical radica en ser el eje que determina las posturas estéticas de los compositores de música electroacústica, desde la mitad del siglo XX hasta hoy día, en el caso de Venezuela. Así, constatamos que existe un rechazo abierto hacia el nacionalismo musical estandarizado; hecho que impulsa a los compositores, de manera consciente, a evitar cualquier uso de referentes culturales.

Esta postura de rechazo la asociamos a la idea de desarraigo que plantea Briceño Guerrero, en torno al *discurso europeo segundo*: “Somos un continente de inmigrantes” (1997, p.70). Con esta frase el autor define la sensación de exilio de los primeros Europeos que poblaron las tierras americanas. Dicha sensación se refuerza con la llegada de los esclavos africanos en la Colonia, y con las constantes oleadas de inmigración que arriban desde diversos continentes a través de la historia de la región. Es la idea de no pertenencia de la tierra, la que se contrapone a la identidad nacional y que se refleja en el concepto creativo del *desarraigo bajo lo abstracto*; siendo un punto de encuentro entre los *tres discursos de la cultura americana*.

Las obras que se generan desde el *desarraigo bajo lo abstracto* como concepto creativo tienen en común la tendencia del compositor a no plantearse el uso de referencias a la música de tradición oral de su país de origen o su entorno, o simplemente, evitarlas intencionalmente. Para lograrlo se apoyan en el uso de lenguajes abstractos, aquellos que no refieren a lugares específicos, y donde

generalmente la preocupación del compositor se centra en el desarrollo del sonido en sí mismo. Así encontramos obras como: *Eclipse*, de Luis Pérez Valero; *Dr3amscap3*, de Jacky Schreiber; *Trío*, de Oswaldo González; *Alap*, de Mirtru Escalona Mijares; *Walking to the day Moon*, de Miguel Noya; *Lo que subyace*, Matias Monteagudo; *Desintegración aurica* y *Viaje para piano imaginario* de Marianela Arocha.

En contraposición, tenemos el concepto creativo que hemos denominado la *nación-multicultural*. Este se desarrolla en base a la integración entre la identidad nacional y la identidad multicultural que hemos observado en el caso de Venezuela. Este concepto creativo esta ligado a la influencia directa del nacionalismo musical. Dicha influencia se vislumbra en las obras donde los creadores hacen uso de referentes culturales de su nación de origen, de manera consciente o inconsciente. Aquí ubicamos tanto a los compositores que trabajan dentro de los parámetros del nacionalismo musical; como a aquellos que rechazan esta estética, pero que aún así, profundizan en el uso de referentes culturales de su entorno desde una perspectiva multicultural.

Consideramos que las obras que surgen de la *nación multicultural* como concepto creativo, son un nuevo desarrollo de la estética nacionalista, debido a que comparten el sentido de arraigo de la misma. De este modo, el uso de referentes sonoros asociados al país de origen de los compositores, les ubican dentro de su entorno sonoro; tal como lo hacen las obras nacionalistas. En este sentido, podemos afirmar que la estética nacionalista ha evolucionado dentro de la música electroacústica, al amoldarse al punto de quiebre histórico que representó la aparición de esta en Venezuela. Lo que ha permitido que los compositores den un paso más allá, al superar las citas rítmicas y melódicas; para incluir elementos sonoros diversos, que también sirven de referentes culturales de su entorno.

Con el concepto creativo de la *nación multicultural* se observa un arraigo cultural hacia Venezuela o Latinoamérica, desde una perspectiva más amplia. En dicho concepto se devela la presencia del *discurso mantuano*, en la necesidad de

mantener un apego hacia lo nacional estandarizado, que nace de la gesta independentista criolla. Este discurso es interrumpido constantemente con la presencia de la voz de los excluidos, del *discurso salvaje*. Se evidencia así, la constante ruptura con los parámetros homogeneizadores nacionales que marcan el camino hacia la multiculturalidad. En este concepto, no hay puntos de coincidencias sino de conflicto entre los discursos de la cultura americana. Este es el caso de obras como: *Al Caravan*, de Victor Márquez; *Tonada del Cabestrero*, de Matias Monteagudo; *Rítmicas electrónicas*, de Luis Ernesto Gómez; *XVI*, de Yoly Rojas; *Visions*, de Sylvia Constantinidis; y *Aguas planas*, de Miguel Noya.

¿Ser o no ser nacionalista? Es un dilema que, como hemos visto, tiene una gran fuerza en la historia de la música en Venezuela, especialmente en la segunda mitad del siglo XX. Es el conflicto entre los tres discursos que subyace bajo una disyuntiva estética, que se descubre también como resultado del *mestizaje cultural*.

Debido a esto consideramos que, en el caso de Venezuela, la identidad nacional se enfoca como una de las diversas expresiones de la identidad multicultural. En este sentido, observamos que no es difícil encontrar obras creadas en cortos períodos de tiempo desde conceptos creativos antagónicos. Tal es el caso de las obras: *Aguas planas* (2008) y *Walking to the day moon* (2009), que son creadas por Miguel Noya. Ambas son planteadas respectivamente desde el *nacionalismo multicultural* y desde el *desarraigo bajo lo abstracto*.

Así también podemos encontrar obras donde se engloban más de un concepto creativo, donde los *tres discursos de la cultura americana* se complementan y/o se entorpecen. Este es el caso de la obra *Abstracción con secuencia melódica*, de Ricardo Teruel. Esta pieza se crea desde el concepto del *desarraigo bajo lo abstracto* que devela el punto de encuentro entre los *tres discursos de la cultura americana*; y a su vez, parte desde el concepto del *arte como herramienta de denuncia*, donde predomina la lucha del *discurso salvaje* en contra de los parámetros del *discurso europeo segundo* y del *discurso mantuano*.

De este modo, podemos concluir que a través del acercamiento estético, en base a los conceptos creativos que se sustentan en el *mestizaje cultural*, las obras electroacústicas creadas en este período se presentan como la sublimación de la realidad cultural a la que pertenecen sus creadores. Se reafirma así el predominio de la identidad multicultural en constante movimiento, que es asumida por los compositores, de manera consciente o inconsciente, como eco del *mestizaje cultural* de la cultura iberoamericana.

Es importante destacar el hecho de que los creadores asumen una identidad multicultural que no compite con la identidad nacional, sino que se confunde con ella (también se engloba la *identidad supranacional latinoamericana*). Esto sustenta las visiones de autores como: Browne-Santori (2009), Martín-Barbero (2009), entre otros; quienes exponen que la identidad multicultural es una característica propia de la cultura latinoamericana, más que ser una consecuencia del proceso de globalización; aunque este proceso la haya potenciado.

Nuestro estudio nos lleva a reafirmar el énfasis en la importancia de un cambio de perspectiva en los estudios del arte de Iberoamérica que, como podemos observar, abren nuevas posibilidades para la correcta valoración del repertorio de música de tradición escrita de la región. De este modo, evitamos seguir cayendo en el simplismo estético que se limita a comparar las creaciones de los compositores latinoamericanos, con las manifestaciones artísticas de las metrópolis centroeuropeas y de Norteamérica, desde una visión que se fundamenta en la *aculturación*.

A partir de este cambio de perspectiva, enfocado desde la *transculturación* y el *mestizaje cultural*, consideramos que quedan algunos puntos de interés abiertos que pueden servir de base para futuras investigaciones.

El primer punto con posibilidades de exploración se refiere al estudio del

surgimiento y desarrollo del nacionalismo musical en Iberoamérica. Consideramos que este término se ha aplicado erradamente a un solo período musical. Así, se ubica su origen en la región a inicios del siglo XX, con lo cual se asume el retraso de la región con respecto a las tendencias europeas del siglo XIX. A través de nuestra investigación, hemos constatado que la música de tradición escrita, que surge a la par de los movimientos independentistas de Latinoamérica, refleja los ideales del *nacionalismo político* de la época, en su pretensión de homogeneizar la cultura. Esto significa que el nacionalismo musical en la región tiene su origen en el siglo XIX, al ser la principal herramienta cultural de cohesión para la gestación de las naciones americanas. Debido a lo antes expuesto, hemos utilizado el término *nacionalismo musical criollo*, para referirnos a géneros como la *canción patriótica* y la música *de salón*. Obviamente este error es producto de la construcción de la historia musical desde una perspectiva exclusivamente eurocentrista. Debido a ello, consideramos esencial que dicha revisión histórica se realice desde una perspectiva que respete las particularidades culturales y el contexto histórico de Iberoamérica.

Queda abierto un segundo punto a investigar en torno a las motivaciones políticas y/o económicas por las cuales los compositores electroacústicos, en Venezuela, han quedado al margen de las políticas culturales del Estado en la primera década del siglo XXI. Desde nuestra perspectiva, inferimos que esto se debe a un tratamiento superficial de la problemática de la cultura americana y a un desconocimiento o una errada interpretación del *mestizaje cultural*. Esta posible tergiversación se manifiesta en las acciones simbólicas a las que hemos hecho referencia en el estudio del contexto de la Revolución Bolivariana, tales como el entierro simbólico del Cacique Guacaipuro, en el Panteón Nacional; y el derrumbe de la estatua de Cristóbal Colón, en la Plaza Venezuela en Caracas. Estas acciones simbólicas conllevan a una negación de la historia y de parte de la propia cultura, impulsada como la búsqueda de ese “equilibrio histórico”, al que hace referencia Fidel Rodríguez Legendre (2009). Se niega así, la importancia de la presencia del *discurso europeo segundo* como parte integral de la multiculturalidad propia del país.

Por otro lado, podemos inferir que desde la postura del gobierno bolivariano, se observa el repertorio de música electroacústica de tradición escrita como reflejo del proceso de globalización, asociado al *discurso europeo segundo*; motivo por el cual ha quedado de lado. Sin embargo, como hemos visto, estas políticas culturales se enfocan en privilegiar el repertorio dentro de un nacionalista estandarizado, que irónicamente está más cercano a la *World Music* planteada desde la industria capitalista global. De igual modo, las políticas culturales se plantean desde una visión del nacionalismo que apoya la visión criolla del siglo XIX, propia de un *discurso mantuano* que busca anular *discurso salvaje*. Cualquiera de las posibilidades planteadas, niegan la realidad de un país que, a pesar del discurso socialista, ecologista y nacionalista del gobierno bolivariano, está inserto de lleno en el mercado capitalista global, al ser uno de los principales productores de petróleo. Realidad que devela en sí misma el conflicto de los *tres discursos de la cultura americana*.

Un tercer punto a desarrollar nos abre otra posibilidad para futuras investigaciones. Este gira en torno al estudio del alcance de la *trasculturación* en España y Portugal, como parte de la cultura Iberoamericana y su impacto en la música de tradición escrita. Esta interrogante surge a partir del estudio del origen del nacionalismo que realizamos en el primer capítulo, punto histórico donde se inicia la separación política de las naciones americanas de los Imperios europeos. Antes de esta separación y durante tres siglos, hubo un intenso intercambio cultural donde ambos países han sido también receptores y partícipes activos del *mestizaje cultural*.

Un cuarto punto a trabajar en futuras investigaciones se refiere a la ampliación de la presente investigación. Para dicha ampliación consideramos que es conveniente abarcar una muestra del repertorio de música electroacústica, en diversos países de Latinoamérica, en la primera década del siglo XXI. Debido a que, como hemos podido observar en el caso de Venezuela, los conceptos creativos que dan origen a las piezas estudiadas, son representativas del *mestizaje*

*cultural* que se asume como afín a toda la región. Dicha afinidad la comprobamos al realizar un acercamiento estético a obras representativas del siglo XIX y XX. Por lo tanto, este estudio nos permitiría conocer los matices propios del *mestizaje cultural* en el resto de los países de Latinoamérica.

En esta misma línea, y como apoyo al enorme esfuerzo del catálogo realizado por Ricardo Dal Farra, consideramos que una segunda fase de nuestro estudio debe enfocarse hacia la creación de nuevas vías de difusión y de plataformas de acceso directo a la información del repertorio de música electroacústica de tradición escrita en Iberoamérica, a través de la red. Esto evitaría la dificultad de acceso al repertorio, para favorecer así el conocimiento y la valorización del mismo.

Otro punto de ampliación de la presente investigación se puede enfocar en la inclusión de obras del repertorio electroacústico de tradición escrita de Venezuela, creadas en el siglo XXI que no han sido recopiladas. Por lo que nuestro trabajo, también brinda un eslabón para futuros estudios que pudieran abordar una mayor cantidad de obras y ampliar el catálogo de dicho repertorio.

Consideramos que nuestro trabajo se presenta como un paso para fomentar la realización de investigaciones posteriores que puedan abordar la temática cultural desde la idea del *mestizaje cultural*, como una perspectiva filosófica propia del pensamiento Iberoamericano. Con el fin de revalorizar el posicionamiento de la música de tradición escrita de la región, dentro la historia de la música occidental.

Finalmente, es importante destacar, que tal como expresa el filósofo José Manuel Briceño Guerrero, es en la cultura como base de la sociedad y en el arte como el reflejo de la misma, donde encontramos las claves que develan las grietas de la cultura Iberoamericana. En este sentido, consideramos que el planteamiento de estos futuros desarrollos, debe tener un enfoque de tipo multidisciplinar, para facilitar y enriquecer el camino de nuestra investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad-Márquez, L. (2005). Paradigmas teóricos y explicación de los flujos migratorios internacionales en tiempos de Globalización. Una revisión crítica. *Revista de Historia Actual*, 3, 3, 147-159.
- Aharonián, C. (2005). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
- Alonso, B. (2005, Septiembre) *El juego de las diferencias. Lecturas sobre identidad y cultura*. Trabajo presentado en III Jornadas de Jóvenes Investigadores, Buenos Aires.
- Anderson, B. (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aradas, A. (2009, Julio 22) Entrevista a Jorge Gómez: El radioarte va más allá de las leyes de la música. *La Corneta*. <[http://www.corneta.org/no\\_54/corneta\\_radioarte\\_entrevista\\_jorge\\_gomez.html](http://www.corneta.org/no_54/corneta_radioarte_entrevista_jorge_gomez.html)> [Consulta: 17 de noviembre de 2014]
- Arocha, M. (n.d.) En *Festival Latinoamericano de Música*. <<http://www.festivallatinoamericanodemusica.com/>> [Consulta: 11 de noviembre de 2014]
- Arocha, M. (2009) *Relaciones entre la música instrumental y los recursos electroacústicos en el repertorio mixto venezolano*. Tesis de Maestría no publicada. Maestría en Música, Universidad Simón Bolívar, Caracas.
- Arrighi, G. (1999) *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.

- Arrighi, G. y B.; Silver, (2001) *Caos y orden en el sistema-mundo moderno*. Madrid: Akal.
- Ayala-Mora, E. (2008). *Historia General de América Latina: Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930*. Vol. 7. París: Unesco.
- Bancalari, A. (2007) *Orbe romano e imperio global*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Barber, L. (1982). La burguesía española y su proyecto de música nacional. En L. Suárez-Fernández y J. Gallego (eds.), *Historia general de España y América: Revolución y restauración (1868-1931)* (p.221- 236). Vol.16-1. Madrid: Ediciones Rialp.
- Barreto, I. (2008). La canción patriótica. Introducción. *Testimonios sonoros de la libertad. Canciones patrióticas del siglo XIX. [disco compacto]*. Caracas: Centro de Arte la Estacia – PDVSA, Ministerio del Poder Popular para la energía y petróleo.
- Barros, C (2009) Historia inmediata: Marxismo, democracia y socialismo del siglo XXI. *Revista de Historia Actual*, 7, 7, 125-132.
- Bauman, Z. (2005) *Identidad*. Madrid: Losada.
- Behague, G. (1983) *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Benedetti, J (2006) Caracas 11 A (Nota de Programa).  
<<http://josefinabenedetti.net/site/>> [Consulta : 15 de diciembre de 2014]

- Benedetti, J (2006) Etnorap (Nota de Programa).  
<<http://josefinabenedetti.net/site/>> [Consulta: 15 de diciembre de 2014]
- Benites, L. (2014, Febrero 27). 27 de febrero de 1989: estallido social en Venezuela. *La Nación*.  
<<http://www.lanacion.com.ve/infogeneral/27-de-febrero-de-1989-estallido-social-en-venezuela/>> [Consulta : 18 de octubre de 2014]
- Bermúdez-Torres, C. (2011, enero-junio) Proyectos de integración en América Latina durante el siglo XX. Una mirada a la integración regional en el siglo XXI. *Investigación y Desarrollo*, 19 (1), 212-253.
- Bernal-Meza, R. et. al. (1996) *América Latina en la era de la Globalización*. Caracas: Universidad Simón Bolívar/IAEAL.
- Bernal-Meza, R. (2005) América del Sur en el sistema mundial hacia el siglo XXI. En P Lacoste (comp.), *Argentina-Chile y sus vecinos*. (pp. 191-248). Mendoza: Caviar Bleu Editora Andina Sur.
- Boron, A. (2004) *Imperio e imperialismo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Browne-Sartori, R. (2009) Comunicación intercultural, antropofagia y la canibalización de caliban en América Latina. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 265-282.
- Bustos, R y Rojas, Y. (2003) Recopilación, estudio y edición crítica de seis obras sacras de Juan Manuel Olivares. Trabajo especial de grado no publicado, Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela.
- Briceño-Guerrero, J. (1997) *El Laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Britto-García, L. (1990). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.

Cañizáles, M. (2010, Junio 19). Pdvsa La Estancia restaurará el monumento de Colón. Se estudia su colocación en la Galería de Arte Nacional. *El Universal*. <[http://www.eluniversal.com/2010/06/19/ccs\\_art\\_pdvsa-la-estancia-re\\_1943922](http://www.eluniversal.com/2010/06/19/ccs_art_pdvsa-la-estancia-re_1943922)> [Consulta : 18 de octubre de 2014]

Carredano, C. (2010). El piano. En C. Carredano y Eli, V. (eds.), *La música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. (pp.221-266). Vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Carredano C. y Eli, V. (2010). El teatro lírico. En C. Carredano y Eli, V. (eds.), *La música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. (pp.153-218). Vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Castañeda-Medina, S. (2004) *Identidad y nacionalidad iberoamericana*. Bogotá: Editorial Voluntad.

Castells, M. (1996) *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial. Vol. 1.

Castells, M. (1997) *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial. Vol. 2.

Castells, M (2003). Panorama de a Era de la información. En F. Calderón (ed.). *América Latina: ¿Es sostenible la Globalización?. Nación y Cultura. América latina en la Era de la información* (pp.19-42). Vol.2. Chile: Fondo de Cultura Económica.

Castells, M. (2007) *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Fin*

*de Milenio*. Madrid: Alianza Editorial. 4ª ed. Vol. 3.

Castillo-Olivari, A. (1993) Tupac Amaru (1977) para orquesta. Desde una visión y una conversación con su autor, *Revista Musical de Venezuela*, 32-33, 5-6.

Castro, Ernesto (2011) *Contra la postmodernidad* . Barcelona: Ediciones Alpha Decay.

Chase, G. (1980) Chávez. En Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and musicians*. London: Macmillan Publisher LTD, Vol. 4, 5ª ed, pp. 185-188

Chase, G. (1980) Ginastera. En Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians*. Vol. 7, 5ª ed, pp. 387 - 390.

Chiriboga, M. (2003) Sociedad civil global, movimientos indígenas e Internet. En F. Calderón (ed.), *América Latina: ¿Es sostenible la Globalización?. Nación y Cultura. América latina en la Era de la información* (pp.43-79). Vol.2. Chile: Fondo de Cultura Económica.

Chomsky, N. (1992) *El miedo a la democracia*. Barcelona: Editorial Planeta.

Chomsky, N. (2002) *La cultura del terrorismo*. Barcelona: Editorial Popular.

Chomsky, N. (2003) *Hegemonía o supervivencia. El dominio mundial de Estados Unidos*. Bogotá: Editorial Norma.

Chomsky , N y H. Dieterich. (2003). *América Latina de la colonización a la Globalización*. M. Condor (trad.).Madrid: Editorial Cátedra.

Chust, M y Frassetto, I. (2009). *Las independencias de América*. Madrid: Editorial

Los libros de la catarata.

- Claro, S. (1970). La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos. *Revista Musical Chilena*, 108, 7-31. Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile
- Coelho-Prado, M. (2008). Identidades latinoamericanas. En E. Ayala-Mora (ed.), *Historia General de América Latina: Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930* (pp. 583-615). Vol. 7. París: Unesco.
- Correa-López, M. (2004). La ilusión identitaria: La educación como construcción de ciudadano. En A. Ramos-Santana (ed.), *La ilusión constitucional: Pueblo, patria, nación. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. 1750-1850* (pp.173 – 189). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Criollo (n.d.) En *Diccionario de la Lengua Española* (22<sup>a</sup> ed.) <<http://lema.rae.es/drae/?val=revisitar>> [Consulta: 30 de noviembre de 2014]
- D'Amico, M. (s/f). Performance Art: La Revancha del Cuerpo Creador. <<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/04/performance-art-la-revancha-del-cuerpo.html>> [Consulta : 3 de diciembre de 2014]
- D'Escrivan, J. (2005) Recuerdos del Alambre (Nota de programa) <<http://descrivian.net/>> [Consulta : 21 de noviembre de 2014]
- D'Escrivan, J. (2007) Carrizos de Porra (Nota de programa) <<http://descrivian.net/>> [Consulta : 21 de noviembre de 2014]
- Dal Farra, R. (2004) El archivo de música electroacústica de compositores

latinoamericanos.

<<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>>

[Consulta: 10 de abril de 2014]

Dal Farra, R. (2006) *Un voyage du son par les fils électroacoustiques l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine*. Tesis de Doctorado no Publicada. Université du Québec à Montréal, Montreal.

De la Dehesa, G. (2007) *Comprender la Globalización*. Madrid: Alianza Editorial.

Eli, V. (2010). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En C. Carredano y Eli, V. (eds.) *La música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. (pp.71-124). Vol. 6. Madrid, Fondo de cultura económica.

Díaz-Polanco, H. (2004) *El canon Snorri: Diversidad cultural y tolerancia*. México: Universidad de la ciudad de México.

Escalona-Mijares, M. (n.d.). En *Red de Arte Sonoro Latinoamericano*.

[http://www.redasla.org/redasla\\_profile.php?member=32](http://www.redasla.org/redasla_profile.php?member=32) [Consulta: 25 de noviembre de 2014]

Fang, I. (2004). The Role of Communication in the Clash of Cultures. *Revista de Historia Actual*, 2, 2, 103-109.

Fermín, D. (2014, Noviembre 18). La agrupación orquestal venezolana terminó ayer su gira europea. Sinfónica Juvenil de Caracas se despidió en Gotemburgo. *El Universal*. <<http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/141118/sinfonica-juvenil-de-caracas-se-despidio-en-gotemburgo>> [Consulta: 15 de diciembre de 2014]

- Fernández-Alles, J. (2004) El concepto de nación en la constitución de 1812. En A. Ramos-Santana (ed.), *La ilusión constitucional: Pueblo, patria, nación. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. 1750-1850* (pp. 53-66). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Ferrer, A. (1996) Historia de la globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, E. (2006) Las ideas de patria y nación en México, 1850-1910. En J. Nun y A. Grimson, (comp.), *Convivencia y buen gobierno: Nación, nacionalismo y democracia en América Latina* (pp. 31-60). Buenos Aires: Edhasa.
- Freile, F. (n.d.) En *Sociedad Venezolana de Música Contemporánea*.  
 <[http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/fernando\\_freitez.html](http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/fernando_freitez.html)> [Consulta: 16 de noviembre de 2014]
- Fundación del Estado para el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (n.d.) <<http://fundamusical.org.ve/>> [Consulta: 12 de noviembre de 2014]
- García-Canclini, N. (1999) *La Globalización imaginada*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- García-Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García-Fernández, C. (2004) El primer liberalismo español y la codificación de una idea de España (1808-1868). En A. Ramos-Santana (ed.), *La ilusión constitucional: Pueblo, patria, nación. De la Ilustración al Romanticismo*.

*Cádiz, América y Europa ante la modernidad. 1750-1850* (pp. 211-224).  
Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Garrido, N. (2008, Agosto 29) Presentación del disco ARS SONUS. En *ONG Nelson Garrido*.  
<<http://organizacionnelsongarrido.blogspot.com.es/2008/08/presentacin-del-disco-ars-sonus.html>> [Consulta: 14 de noviembre de 2014]

Gellner, E. (1995) *Encuentros con el Nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez, Z. y Rodríguez, V. (1995) *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Gómez-Amat, C. (1984). *Historia de la música española: Siglo XIX*. Vol. 5. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez-Muns, R. (2004, Diciembre) Reseña de "World music: a very short introduction" de Philip V. Bohlman. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200816>> [Consulta: 10 de octubre de 2014]

González, O. (2007) Trío. (Nota de programa). Recuperado de:  
<<http://www.oswaldogonzalez.net/>> [Consulta: 15 de noviembre de 2014]

González-Compeán, F. J. (2011) Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

Grout, D. y Palisca, C. (2001). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música. Vol. 2.

Guerrero, A. B. (1991) Nacionalismo. En F. Vallespín (comp.), *Historia de la*

*Teoría política: Ilustración, liberalismo y nacionalismo.* Madrid: Alianza.  
Vol. 3.

Guido, W. (1980) Síntesis de la historia de la música en Venezuela (primera parte). *Revista Musical de Venezuela*, 1, 23-33. Caracas: Instituto Latinoamericano de Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Hardt, M y Negri, A. (2000) *Imperio*. Massachussets: Harvard University Press.  
Sadier, E. (trad.)

Hobsbawm, E. y T. Ranger (eds.) (1983) *La invención de la tradición*.  
Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, E. (1992). *Naciones y nacionalismos desde 1870*. Barcelona:  
Editorial Grijalbo Mondadori. Beltran, J. (trad.)

Hofman, V. (s/f) Entrevista a Ricardo Dal Farra en relación al Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana.  
<[http://taxonomeia.net/taxonomeia/wp-content/uploads/2011/01/entrevista\\_dalfarra\\_taxonomeia.pdf](http://taxonomeia.net/taxonomeia/wp-content/uploads/2011/01/entrevista_dalfarra_taxonomeia.pdf)> [Consulta: 15 de octubre de 2014]

Huguet, M. (2008). El liderazgo estadounidense en la década de los años noventa.  
*Revista de Historia Actual*, 6, 6, 129-143.

Izarra, A. (n.d.) En *Red de Arte Sonoro Latinoamericano*.  
[www.redasla.org/redasla\\_profile.php?member=30](http://www.redasla.org/redasla_profile.php?member=30) [Consulta: 25 de noviembre de 2014]

Izarra, A. (2004) DeViseé (Nota de programa)  
<<http://www.musica.coord.usb.ve/profesores/AdinaIzarra.html>> [Consulta:

25 de noviembre de 2014]

Izarra, A. (2007) 10°29'N.

<<http://www.musica.coord.usb.ve/profesores/Adinalzarra.html>> [Consulta: 25 de noviembre de 2014]

Lanza, A. (s. d.) *Alcides Lanza*.

<<http://www.music.mcgill.ca/~alcides/>> [Consulta: 8 de octubre de 2014]

Lemmon, A. (1992). Musicología jesuítica en la provincia de Nueva España. El rol de la música. *Revista Musical de Venezuela*, 30-31, 211-223. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Limones-Ceniceros, G. (2004) Ideas de nación y nacionalismo en las constituciones de México. Siglo XIX. En A. Ramos-Santana (ed.), *La ilusión constitucional: Pueblo, patria, nación. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. 1750-1850* (pp. 67-84). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Lucena, M. (2005). *Atlas Histórico de Latinoamérica: Desde la prehistoria hasta el siglo XXI*. Madrid: Editorial Síntesis.

Maalouf, A. (1999) *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza.

Marco, T. (1982) Siglo XX. P. López-de-Osaba (ed.), *Historia de la música española*. Vol. 6. Madrid: Alianza Editorial

Marco, T. (2003). *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto.

Marcús, J. (2011) Apuntes sobre el concepto de identidad. *Intersticios: Revista Sociológica del pensamiento*, 5 (1), 107-114.

- Marsí, L. (2010). Después del derrumbe del Muro de Berlín, ¿el fin de la Historia?. Principios y criterios del neoliberalismo. *Revista de Historia Actual*, 8, 8, 153-165.
- Martin-Barbero, J. (2006) Los bicentenarios latinoamericanos: nación y democracia. Nuestros malestares en lo nacional. En J. Nun y A. Grimson, (comp), *Convivencia y buen gobierno: Nación, nacionalismo y democracia en América Latina* (pp. 235-254). Buenos Aires: Edhasa.
- Martín-Barbero, J. (2009, Otoño). Culturas y comunicación globalizadas. *Revista Científica de Información y Comunicación*, N° 6, Serie Estudios culturales Iberoamericanos. *El desierto y la sed*, I. 175 – 192.
- Martínez-Miguel, M. (1996). *Comportamiento Humano. Métodos de Investigación*. Venezuela: Editorial Trillas.
- Martínez-Miguel, M. (1997). *El Paradigma Emergente: Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*. Venezuela: Editorial Trillas.
- Maza-Castán, V. ¿Qué tienen Zurita y Blancas en Castilla? La construcción de la identidad Nacional Española desde las regiones: Aragón y España en los primeros años del reinado Isabelino. En A. Ramos-Santana (ed.), *La ilusión constitucional: Pueblo, patria, nación. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. 1750-1850* (pp. 235-250). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Mendoza, E. (2000, Febrero 2) ¡No más orquestas! Otro tiro al aire de un gobierno sin cultura. *El Diario de Caracas*.  
<[http://prof.usb.ve/emendoza/emilioweb/articulos\\_tema/articulos\\_frame.html](http://prof.usb.ve/emendoza/emilioweb/articulos_tema/articulos_frame.html)> [Consulta: 18 de octubre de 2014]

- Milanca, M. (1988). Teresa Carreño: Cronología y manuscritos. *Revista Musical Chilena*, 42(170), 90-135.  
<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13307/13580>> [Consulta : 18 de octubre de 2014]
- Milanca, M. (1994). *La música venezolana: de la Colonia a la República*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Montes, M. (2013, Junio 12). El Festival Atempo llega a su 20º edición. Arte en la red. <http://www.arteenlared.com/venezuela/musica-y-espectaculos/el-festival-atempo-llega-a-su-20-edicion.html> [Consulta: 30 de noviembre de 2014]
- Morales-Tovar, M. (2009, Agosto 10). Plaza Venezuela se llenó de color. La quinta versión de la fuente deslumbrará a los caraqueños con su sinfonía de luz. *El Universal*.  
<[http://www.eluniversal.com/2009/08/10/ccs\\_art\\_plaza-venezuela-se-l\\_1512622](http://www.eluniversal.com/2009/08/10/ccs_art_plaza-venezuela-se-l_1512622)> [Consulta: 12 de noviembre de 2014]
- Nahuelpán-Moreno, H. (2007, primer semestre) El sueño de la identidad latinoamericana o la búsqueda de lo propio en lo ajeno. *Revista Atenea*, 495, 157-164.
- Neoliberalismo. (n.d.) In *Diccionario de la Lengua Española* (22ª ed.) <<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=neoliberalismo>> [Consulta: 30 de noviembre de 2014]
- Neüman, M. (2009) Nuevas perspectivas sobre la construcción de identidad en Latinoamérica. *ORBIS Revista Científica Electrónica de Ciencias Humanas*, 13 (5), 24-46.
- Nicola, R. (2007, Noviembre 10). Reinagurado en plaza Venezuela el "Abra

Solar". Con iluminación intentarán evitar esta vez que la obra vuelva a ser desmantelada.

<[http://www.eluniversal.com/2007/11/10/ccs\\_art\\_reinagurado-en-plaza\\_586178](http://www.eluniversal.com/2007/11/10/ccs_art_reinagurado-en-plaza_586178)> [Consulta : 18 de octubre de 2014]

Noya, M. (2007) *Venezuela AC/DC Análisis del desarrollo de la música electrónica en el país*. Tesis de Maestría no publicada. Maestría en Música, Universidad Simón Bolívar, Caracas.

Ortiz-Fernández, F. (1963) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. La Habana: Universidad de las Villas.

Palacios, G. (2006) Comentarios en torno al tema 'Los desafíos de la integración: soberanía, cultura y democracia'. En J. Nun y A. Grimson, (comp), *Convivencia y buen gobierno: Nación, nacionalismo y democracia en América Latina* (pp.195-202). Buenos Aires: Edhasa.

Paz, O. (1992) *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Pequeño, S. y Sansón, G. (2010) *Arte Sonoro en Venezuela*. (disco compacto) Caracas: Embajada de España.

Peñín, J (1999) *Nacionalismo musical en Venezuela*. Caracas : Fundación Vicente Emilio Sojo.

Perales-Cejudo, C. D. (2011) *Electroacústica: la expresión del gesto sonoro*. Tesis doctoral no publicada. Doctorado de Artes Visuales e Intermedia. Departamento de Pintura, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

- Pérez-Serrano, J. (2001) Globalización y pensamiento único: la utopía perversa. *Encuentro de Fin de Siglo. Latinoamérica: utopías, realidades y proyectos.* (pp.51-70). Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Pérez-Serrano, J. (2005). Perspectivas para una nueva historia regional en tiempos de globalización. *Revista Escuela de Historia, 1(4)* <<http://redalyc.org/articulo.oa?id=63810402>> [Consulta: 12 de diciembre de 2014]
- Pérez-Serrano, J. (2006) La Guerra de Cuba en la geopolítica de su tiempo. En: *Cuba en el 98. Las últimas campañas.* (pp. 375-403). Sevilla: Centro Regional de Historia y Cultura Militar.
- Pini, I. (2008). *Arte Latinoamericano desde 1930 hasta la actualidad.* En M. Palacios (ed.), *Historia General de América Latina: América Latina desde 1930* (pp. 502-520). Vol. 7. París: Unesco.
- Plaza, J.B. (1985) La música colonial venezolana al día con la europea. *Revista musical de Venezuela, 15-17.* 47- 53. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Posada-Saldarriaga, A. (2005, enero-junio) La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. *Artes La Revista, 9 (5),* 15-28. Antioquia: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.
- Probados con éxito sistemas de la Fuente de Plaza Venezuela (2009, Julio 22). Prensa Web RNV/ PDVSA. <<http://www.aporrea.org/tecno/n139187.html>> [Consulta: 18 de octubre de 2014]
- Quezada-Macchiavello, J. (2004) Formación de la cultura musical en la Colonia – Siglo XVI. En: *La música en el Perú,* p.75. Lima: Filarmonía.

- Quintero-Weir, J. A. (2013, Julio 09). Venezuela. El barril de petróleo y el drama de los pueblos indígenas. *Le Monde Diplomatique*.  
<<http://www.eldiplo.info/portal/index.php/component/k2/item/403-venezuela-el-barril-de-petr%C3%B3leo-y-el-drama-de-los-pueblos-ind%C3%ADgenas>> [Consulta: 18 de octubre de 2014]
- Ramos, V. H. (2003, abril-julio) ¿Existe una identidad latinoamericana? Mitos realidades y la versátil persistencia de nuestro ser continental. *Revista: Utopía y praxis Latinoamericana*, 8 (21), 117-126.
- Rodrigo-Alsina, M. (2009) La identidad como patchwork. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 285-305.
- Rodríguez, Carolina. (s/f). Ricardo Teruel. Biografía.  
<[http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/r\\_teruel.html](http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/r_teruel.html)> [Consulta: 13 de noviembre de 2014]
- Rodriguez- Legendre, F. (1998). *Música, Sojo y Caudillismo cultural*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Rodriguez- Legendre, F. (2009). *Hugo Chávez, "Revolución Bolivariana". Neopopulismo y postcomunismo en Venezuela (1999-2008)*. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria.
- Romano, J. (1965). Juan Carlos Paz: Un revitalizador del lenguaje musical. *Revista Musical Chilena*, 20 (95), 26-44.  
<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13237/13512>> [Consulta : 29 de noviembre de 2014]
- Rojas, Y. (2006) *Acercamiento al lirismo en la obra de Alfredo Del Mónaco a través del estudio de Tientos de la Noche Imaginada*. Tesis de Maestría no

publicada. Maestría en Música, Universidad Simón Bolívar, Caracas.

Rojas, Y. (2009). *Mejokoji: Creación de una obra electroacústica basada en los tres discursos culturales latinoamericanos del libro El Laberinto de los Tres Minotauros de J.M. Briceño Guerrero*. Tesis de máster no publicada, Maestría en Música, Departamento de Comunicación Audiovisual e Historia del Arte, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Sabater, F. (1996) *El Mito Nacionalista*. Madrid: Alianza Editorial.

Salas, N. (2002a). [Entrevista a Elizabeth Gámez: profesora titular de la Universidad de los Andes, ex -coordinadora del Post-grado en Ciencias Políticas y del Centro de Estudios para América Latina (CEPSAL) de la Facultad de Derecho: *Briceño: un sabio anticipado a su tiempo*]. *Revista Investigación*, 6, 16.

Salas, N. (2002b). [Entrevista a Luis Gerardo Gabaldón, , profesor titular de la Universidad de los Andes: *J.M. Briceño Guerrero, persistencia a toda prueba*]. *Revista Investigación*, 6, 18.

Salas, N. (2002c). [Entrevista a Osman Gómez, profesor titular de la Universidad de los Andes: *Otras miradas a J. M. Briceño Guerrero: un maestro que enseña a pensar*]. *Revista Investigación*, 6, 15.

Salas, N. (2002d). José Manuel Briceño Guerrero: Una escuela de humanidad. *Revista Investigación*, 6, 6 – 14.

Sanmartín-Barros, I. (2008) La nueva sociedad civil mundial: El Altermundismo. *Revista de Historia Actual*, 6, 6, 165-183.

Sans, J. (2010). Teresa Carreño: Una excepcional compositora venezolana del siglo XIX. *Revista de Investigación [online]*, 34, 69, 17-37.

Schaeffer, Pierre (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

Schreiber (n.d.) En *Portal Unesco*.

<[http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=16888&URL\\_DO=DO\\_PRINTPAGE&URL\\_SECTION=201.htm](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=16888&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.htm)>  
[Consulta : 16 de octubre de 2014]

Schumacher-Ratti, F. La música electroacústica en América Latina. *Comunidad Electroacústica de Chile*.

<[http://www.cech.cl/html/espanol/publicaciones/schumacher\\_me\\_01.pdf](http://www.cech.cl/html/espanol/publicaciones/schumacher_me_01.pdf)>  
[Consulta: 8 de mayo de 2014]

Segnini, R. (1994) *Comprender la música electroacústica y su Expresión en Venezuela*. Tesis de grado no publicada de Licenciatura. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Sigal, R. (2005) El límite de la identidad. *Revista Pauta*. México, 95 (23), 62-68.

Suárez-Sánchez, C. (2007) Paisaje sonoro alucinatorio. (Nota de programa).

<<https://carlossuarez1966.wordpress.com/bio/>> [Consulta : 18 de noviembre de 2014]

Suárez-Sánchez, C. (2007) El ojo de Juyá. (Nota de programa).

<<https://carlossuarez1966.wordpress.com/bio/>> [Consulta : 18 de noviembre de 2014]

Subirá, J. (1953) *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores.

Tello, A. (1990) Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad.

<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20M%C3%9ASICA.pdf> [Consulta : 3 de febrero de 2013]

Uharte-Pozas, L. (2007) Política social en Venezuela. *Revista de Historia Actual*, 5, 5, 117-136.

Wallerstein, I. (2007) *Geopolítica y geocultura: ensayos sobre el moderno sistema mundial*. Barcelona: Kairós.

Yordan, C. (2006) The Imperial Turn: Analyzing Post-9/11 American Foreign Policy Through the Prism of 1898. *Revista de Historia Actual*, 4, 4, 27-44.

**WEB-SITES DE AUTORES, FESTIVALES E INSTITUCIONES**  
**(Última consulta 18/12/2014)**

Adina Izarra:

<http://www.musica.coord.usb.ve/profesores/AdinaIzarra.html>

Alfredo Rugeles:

<http://www.alfedorugeles.com/>

Angel Rada:

<https://sites.google.com/site/ethnosonics/>

Carlos Suárez Sánchez:

<https://carlossuarez1966.wordpress.com/bio/>

Centro de Arte La Estancia:

[http://www.pdvsalaestancia.com/?page\\_id=593](http://www.pdvsalaestancia.com/?page_id=593)

Diana Arimendi:

<http://www.dianaarismendi.com/index.php?frame=discos.php>

Diego Rísquez:

<https://www.youtube.com/watch?v=ghKFa6Hu9bI>

Eduardo Lecuna:

<http://www.musica.coord.usb.ve/profesores/EduardoLecuna.html>

Emilio Mendoza:

<http://prof.usb.ve/emendoza/>

Escuela de música de la Universidad de los Andes:  
<http://www.arte.ula.ve/escdemusica.php>

Festival Latinoamericano de Música:  
<http://www.festivallatinoamericanodemusica.com/>

Laboratorio Digital de Música LADIM:  
<http://ladim.labf.usb.ve/>

Luis Ernesto Gómez en *Festival Latinoamericano de Música*:  
<http://www.festivallatinoamericanodemusica.com/>

Luis Ernesto Gómez:  
<http://www.luise Gomez.blogspot.com.es/>

Margarita D'Amico:  
<http://es.slideshare.net/slaphv/performance-art-26803752>

Mirtru Escalona-Mijares en *Festival Latinoamericano de Música*:  
<http://www.festivallatinoamericanodemusica.com/>

Oswaldo González:  
<http://oswaldogonzalez.net/es/vitae/biografia>

Pedro Bernárdez:  
<http://www.pbernardez.com/pbernardez/Memoir.html>

Ricardo Teruel:  
<http://rtcompositor.blogspot.com.es/>

Sylvia Constantinidis :  
<http://www.sylviaconstantinidis.com/>

Taller de Arte Sonoro:

[http://tallerdeartesonoro.com/tas\\_home.html](http://tallerdeartesonoro.com/tas_home.html)

UNEARTES:

<http://www.unearte.edu.ve/la-universidad/sobre-unearte>

Victor Márquez en *Festival Latinoamericano de Música*:

<http://www.festivallatinoamericanodemusica.com/artista.php?id=223>

**ANEXO I**  
**LISTADO DE OBRAS REFERENCIADAS**

***Organizado por orden de aparición:***

1. *Canción americana*. (1797-1811) Lino Gallardo.
2. *La primavera*. Teresa Carreño.
3. *Sinfonía India* (1935-36). Carlos Chávez.
4. *Sensemaya* (1938) Silvestre Revueñas
5. *Sonata para piano N° 1*(1952) Alberto Ginastera.
6. *Cantata Criolla* (1954) Antonio Estévez
7. *Preludio a Colón* (1922) Julián Carrillo
8. *Rítmica Constante* (1952-54) Juan Carlos Paz
9. *Trilogy: Ekphonesis V* (1979) de Alcides Lanza
10. *Tupac Amaru* (1977) de Alfredo del Mónaco
11. *Trazos de un vals*, 2do movimiento de la obra *Tríptico para banda* (1989)  
Federico Ruíz
12. *Suite para cuerdas: Fuga con pajarillo* de Aldemaro Romero
13. *Trópicos* (1972) de Alfredo del Mónaco

**Obras creadas en la primera década del siglo XXI**

14. *Stabat Mater* (2009) de Diana Arimendi
15. *Desintegración áurica* (2006) de Marianela Arocha
16. *Viaje para piano imaginario* (2009) de Marianela Arocha
17. *Caracas IIA* (2002) de Josefina Benedetti
18. *Etnorap* (2006) de Josefina Benedetti
19. *Elementos* (2010) de Pedro Bernández.
20. *Visions* (2006) de Sylvia Constantinidis
21. *Recuerdos del Alambre* (2005) de Julio D'Escriván
22. *Carrizos de Porra* (2007) de Julio D'Escriván

## LISTADO DE OBRAS REFERENCIADAS (2)

23. *Hace un tiempo atrás* (2004) de Fernando Freitez
24. *Sur le Chemin la Brume. "Pieza cotidiana #1"* (2003) de Mirtru Escalona Mijares.
25. *Alap* (2008) de Mirtru Escalona Mijares
26. *Vastedad* (2005) de Luis Ernesto Gómez
27. Rítmica I en *Rítmicas electrónicas* (2008) de Luis Ernesto Gómez
28. Rítmica II en *Rítmicas electrónicas* (2008) de Luis Ernesto Gómez
29. *Trío* (2007) de Oswaldo González
30. *Preludio*, en *DeViseé* (2004) de Adina Izarra
31. *Gavote*, en *DeViseé* (2004) de Adina Izarra
32. *Allemande*, en *DeViseé* (2004) de Adina Izarra
33. *10°29'N* (2007) de Adina Izarra
34. *Visiones* (2004) de Eduardo Lecuna
35. *Normal* (2002) de Victor Márquez
36. *Al Caravan* (2008) de Victor Márquez
37. *Lo que subyace* (2003) de Matias Monteagudo.
38. *Tonada del Cabestrero* (2005) de Matias Monteagudo
39. *Walking to the day Moon* (2009) de Miguel Noya
40. *Aguas planas* (2008) de Miguel Noya.
41. *Introito* (2005) de Luis Pérez Valero
42. *Eclipse* (2006) de Luis Pérez Valero
43. *Dr3amscap3* (2007) de Jacky Schreiber
44. *Quaternaire* (2007) de Jacky Schreiber.
45. *Paisaje sonoro alucinatorio* (2007) de Carlos Suárez Sánchez.
46. *El ojo de Juyà* (2007) de Carlos Suárez Sánchez.
47. *Rellenas de ballenas Jorobadas* (2007) de Ricardo Teruel
48. *Abstracción con secuencia melódica* (2007) de Ricardo Teruel
49. *XVI* (2008) de Yoly Rojas
50. *Mejokoji* (2009) de Yoly Rojas

## ANEXO 2

### ENTREVISTAS A LOS COMPOSITORES

#### 1. ARISMENDI, DIANA

*Comunicación personal, 21 abril 2011. Nota de programa y entrevista escrita.*

##### ***Stabat Mater***

Año: 2009

Duración: 13:30

Instrumentación/Técnica: Soprano, 2 flautas dulces, viola da gamba, cémbalo y electrónica

##### **Nota de programa**

La composición de esta obra, encargo del Grupo La Folía, se convirtió en la aventura de concertar instrumentos distantes en el tiempo, y con olor a pasado, con medios electrónicos, el innovador lenguaje del siglo XX, y unirlos todos con el hilo conductor y atemporal de la voz femenina. Componiendo la música me dejé fascinar por el lenguaje propio de los instrumentos, por los colores sugerentes de las flautas en todos sus registros, por la fría belleza tímbrica del clave, por la dúctil presencia de la gamba, por la gracia y libertad de los adornos, por la posibilidad de combinar la voz femenina en vivo y una voz masculina grabada y transformada en un juego e intercambio de presencias. La obra está dedicada a la memoria de mi madre, recientemente fallecida. Una cita de los compases iniciales de la Sonata “Claro de Luna” de Beethoven, constituye la base del cuarto movimiento. Esta obra fue la última que mi madre oyó en vida. Los textos se alternan entre su versión original en latín y la traducción al español, así mismo los nombres de sus cinco movimientos.

**Y.R. - ¿Alguna de sus obras electroacústicas contiene referentes culturales iberoamericanos o concretamente venezolanos?**

D.A. -No, al menos a nivel consciente.

**Y.R. - ¿Piensas que podría situarse tu obra como reflejo de una identidad nacional de la música electroacústica venezolana o la situarías en un lenguaje de referencias multiculturales y/o globalizadas?**

D.A. - A mi parecer es una obra de referencias multiculturales: el tema religioso y universal de la obra, la combinación de lenguas (latín y español), el uso del bajo cifrado a la usanza barroca del tercer movimiento, la cita de los compases iniciales de la Sonata, etc.

*Comunicación personal, 21 enero 2014. Entrevista personal.*

**Y.R. - Sabemos que tu obra *Stabat Mater* fue un encargo del Grupo Folía, ¿pero la obra nace como un encargo o era ya una obra previa? ¿La tenías planteada antes de que la encargaran?**

D.A. - Ellos me hicieron el encargo de una obra para su grupo; no pusieron condiciones de estilo. El Grupo Folía tiene instrumentos barrocos. En realidad ellos tocan mucha más música barroca que contemporánea, pero lo hacen. Y querían hacer algo, en ese concierto

en particular, con electrónica. Esa era, digamos, la plantilla.

**Y.R. - ¿Directamente te dijeron “con electrónica”?**

D.A. - Los cuatro instrumentos, la soprano y electrónica, sí.

**Y.R. - ¿Cómo empezaste a escoger los materiales de la obra?**

D.A. - Bueno sí, obviamente era un reto escribir para instrumentos con los que uno no está familiarizado. Es decir, el clavecín, por ejemplo, la flauta de pico, la viola da gamba. Entonces estuve un buen rato estudiando, revisando el repertorio barroco. Fui a estudiarme el repertorio del barroco. Ellos me dieron algunas de sus propias grabaciones, también de lo barroco y de lo que ellos habían hecho con compositores vivientes. Algunas cosas me gustaban, algunas cosas no me gustaban, porque creo que es muy difícil... es como que uno se fuera a sentar a escribir poesía en español antiguo. De alguna forma yo sentía que tenía un condicionante con unos instrumentos que tienen un acento y una lengua muy especial. Pero por otro lado, también estuve estudiando con material que me dio Pedro Bonet, el director del grupo, material de técnicas instrumentales contemporáneas. Particularmente en las flautas. Entonces sí tuve que darme un buen puñal de cómo usar los multifónicos en todos los instrumentos, las diferencias. Vivía enredadísima con los registros de unos a otros, porque los instrumentos son muy pequeñitos en cada flauta. Y viendo cómo se hacía el pasaje de una a otra, etc, etc. Y luego con el clave también, más allá del *piano* y del *forte*, ¿qué puedes hacer con este instrumento? Entonces me requirió un período de estudio previo a la composición, de estudio instrumental, que fue paralelo a la búsqueda del texto. Y, como me pasa muchas veces, el texto no viene... el texto no llega... y el texto no viene... y tú buscas y lees... y lees a tus poetas... y lees a los que no son tus poetas, y buscas textos... Porque a mí me cuesta, hay veces que yo estoy leyendo algo y me doy de frente con un texto que me mueve y decido escribir música. Pero otras veces, cuando tengo que escribir música vocal y no hice el hallazgo previo del texto, entonces me cuesta mucho conseguirlo. Entonces yo había estado trabajando como noviembre-diciembre del 2008 en esa parte y yo quería arrancar a escribir en diciembre, y no arrancaba. Bueno, me dio 30 de diciembre, ese día tuve una cosa como medio extraña que fue como una... como un sueño aparición... es un poco raro, de la virgen María, era una cosa así, que tenía que hablar, era una cosa bastante rara. Entonces fui y me compré ese evangelio que venden por ahí, que es el evangelio desconocido u oculto de la virgen María y me pareció *babuleque*, no me convenció para nada, me parece que lo escribió una gente que quería hacer una plata editando algo y eso fue, ya te digo, los primeros días de enero. Y regresando, creo que estaba yo en la playa o algo así, bueno ya se hizo evidente que lo de mi mamá era muy muy grave, que había que operarla y allí con mi mamá viva todavía yo decidí que era un *Stabat Mater*. Entonces ahí, ahí ya arranqué a escribir. Mi mamá estaba viva todavía. Se murió a principios de febrero y yo arranqué a escribir allí. Ya un poco con la certeza de que era eso, y de hecho creo que las dos primeras piezas las escribí en ese período, de los cinco movimientos. Entonces ese fue, digamos, el período previo de incubación, de estudio. Pero tú creo que me preguntabas algo más ¿hacia el lenguaje?

**Y.R. - Me interesa ahora el proceso de creación de las obras, lo que te motiva a componer. Y a hacerlo con esos recursos.**

D.A. - Bueno, ya sabes que la cosa venía de un encargo, tú lo sabes, yo no soy especialista en música electrónica. Me busqué el apoyo técnico de Pedro Bernárdez. Pedro era mi asistente académico y le pedí que me hiciera toda esa parte electrónica, porque, meterme a aprender unos recursos que voy a usar mínimamente, es casi como que tuviera que ponerme a estudiar con un clarinete en la mano para escribir. Entonces yo le iba dando a él lo que quería... qué era lo que yo oía y cómo lo quería oír. Entonces él se

iba a su casa, trabajaba, se reunía conmigo, me ponía los sonidos, y yo pensaba, no, esto es muy agudo, esto es muy rápido. O sea, todo el trabajo técnico lo hizo él. Entonces en la medida que yo iba componiendo y sabía que estaban los trozos donde debía venir la electrónica, entonces le hacía escuchar a él lo que iba para que se ajustara más a lo que yo quería, entonces trabajábamos en ese sentido. Luego cosas como... estaba realmente fascinada con el mundo de los multifónicos de las flautas dulces, que no me lo imaginaba que fuera tan pero tan rico... entonces fui trabajando en base a eso. Hay todo un discurso armónico que en general proviene de las posibilidades de los multifónicos de las flautas. El mundo armónico se desprendió un poco de allí. Luego, ciertas maneras de hacer. Por ejemplo, del clave (que yo había estudiado en la música barroca que estuve estudiando previamente), de cómo acompañar y un poco emular, en un lenguaje totalmente atonal, una forma de hacer y de comportarse del instrumento. Entonces, digamos que son como "formulitas" que se iban mezclando. Bueno, después viene todo el proceso racional que uno tiene como compositor, de decir: "bueno, necesito un trayecto de más energía", por ejemplo, que eso se busca. Luego, también paralelamente, yo hice, digamos que a medio camino de la composición de la obra, la grabación de los textos, la voz que aparece en la electrónica grabada, que por cierto lo grabó Victor González, el que murió en estos días... Ya yo tenía unas ciertas maquetas, el proceso de las tres cosas fue simultáneo. La grabación de la voz la hicimos en una sola tarde, entonces ahí yo tenía que ya tener muchas certezas, porque tenía el estudio una tarde. Y a posteriori vino el trabajo de elaboración electrónica, muy simple, de la repetición y todo eso, que trabajé yo con Pedro. Pero la intencionalidad, del cómo tenía que intervenir la voz en la música, yo la tenía clarísima, porque fijate que de hecho hay unos momentos en que prácticamente es un dúo entre la voz grabada y la que canta en vivo. Esas maquetas mentales ya estaban listas.

**Y.R. - Y trabajas directamente con grabación. ¿Cómo disparaban la electrónica?**

D.A. - La electrónica quedó grabada digitalmente, en pistas y yo ya tengo una especie de cajita que me hizo Pedro Bernárdez, que con las instrucciones del caso maneja quien vaya a hacer la electrónica. La hizo en España, Adolfo Nuñez; y luego se hizo la pieza en Argentina, y la hicieron sin problema también. Se va a hacer en Boston en principios de Julio, también. Ya está la cajita hecha con las instrucciones.

**Y.R. - Vuelvo a preguntarte: ¿Hay algún referente latinoamericano o venezolano en la obra?**

D.A. - No. no.

**Y.R. - ¿Pero sí tienes elementos de tu entorno? ¿Algo que manejes en tu entorno que hayas incluido en tu obra de manera consciente? Es decir, del día a día. Por ejemplo, la cita de Beethoven, dices que es una cita de una obra que había escuchado tu madre... Algún elemento de tu entorno que estés incluyendo directamente...**

D.A.- Sí, esas son de esas cosas, (bueno, tú eres compositora, tú lo sabes) que uno maneja, mitad un proceso racional y mitad un proceso que tú no sabes qué... que fue como lo que te conté de esta cosa, que fue como una aparición. Bueno yo soy creyente, soy bastante practicante, pero eso fue una cosa bien bien particular, nunca me había sucedido. Me sucedió y era como imperativo, yo tenía que seguir por allí. Después cuando estoy componiendo la obra, después que muere mi mamá y pasa toda la cosa del dolor; y empiezo a ver que tengo los tiempos encima, que me tengo que apurar y me meto súper concentrada a hacer la obra. Cuando estoy componiendo me acuerdo, me llega el momento de cierto texto y cómo lo voy a resolver; y me acordé de la circunstancia: el día que llevé a mi mamá al hospital a operarse. Cuando íbamos entrando a la autopista, llevábamos la radio y pusieron en la radio esa sonata de Beethoven. Mi mamá era... era

su compositor favorito. Entonces, yo no me acordaba cuál de las sonatas de Beethoven era, pero afortunadamente el programa lo hacía una amiga mía, la contacté, le pregunté: “el día tal qué pusiste” y me dijo. Y fue como... tiene que estar allí.

Como tú sabes, en la cita está grabada también. Es una grabación de disco, que la tuvimos que bajar, ellos afinan en 4:34, los barrocos. Entonces hubo que re-afinarla para que la cantante que viene cantando en otro *pitch*, pudiera encajar. Eso fue un trabajo también técnico complicado, que nos dimos cuenta cuando ya la cosa estaba casi lista, y yo caí en cuenta y dije “para atrás la grabación porque si no, nos vamos a estrellar”. Entonces eso, digamos, es un elemento del entorno, que yo incorporo allí. Ahora, hay cosas obviamente de mi propio lenguaje allí. No sé si eso iba un poco por allí también...

**Y.R. - Sí, también. Otra pregunta, en general, ¿a qué te remite la palabra *multicultural*?**

D.A. - Bueno, a una mezcla. Hay una mezcla y la voy a centrar en esto. Obviamente aquí hay una mezcla donde yo uso un texto antiguo en latín de la religión católica, utilizo una música de Beethoven, unos recursos del siglo XX, como es la electrónica, y utilizo unos instrumentos del pasado traídos al presente. Entonces creo que lo multicultural se refiere o puede referirse, no solo a culturas en un momento determinado, sino a toda la cultura. Entonces estoy trayendo pasado con un presente, creo que engloba un poco eso. Estoy mezclando.

**Y.R. - ¿A qué te remite la palabra *nacionalismo*?**

D.A.- Bueno, a mí la palabra nacionalismo me da un poco, en lo personal, como de grima. A mí me gusta la utilización de recursos, de lo más profundamente autóctono que se trae a una contemporaneidad, que va como a la esencia. Ese tipo de trabajo me gusta mucho. Me fastidia un poco cuando la gente acude y apela al nacionalismo obvio, evidente, en el caso venezolano es “joropito”. Me imagino que en el caso en España será que sé yo, el cante hondo, el flamenco... o para los argentinos el tango... Que tú dices, “¡ay! que lo meto aquí porque lo siento”, pero, sabes, cuando no está bien utilizado, cuando no es pertinente, cuando no se lleva a un discurso propio, eso me fastidia un poco. Yo, obviamente, en lo personal, nunca he trabajado con elementos nacionalistas como primeras fuentes. Alguna cosa sale, obviamente, pero no es un interés personal.

## **2. AROCHA, MARIANELA**

*Comunicación personal, 28 enero 2014. Entrevista escrita.*

**Y.R. - ¿Haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en tus obras *electroacústicas*?**

M.A. - Propiamente no hago referencias nacionales a las obras electroacústicas, solo en la obra de La Fuente que introduje ritmos de tambores de la costa venezolana como fondo y hago referencia a la ciudad de Caracas como gran urbe congestionada.

**Y.R. - ¿A qué te remite la palabra *multicultural*?**

M.A. - Desde mi punto de vista, multicultural se refiere a una diversidad de culturas procedentes de diferentes partes del mundo que se engranan y articulan en una sola como producto de años de civilización y de manifestaciones artísticas y culturales. A la cual todos pertenecemos y somos partícipes de ella como ciudadanos del mundo, y como

producto de un mestizaje que viene encarnado en nuestras raíces, en cierta medida representamos varias culturas. Nacionalismo: es una corriente cultural y política procedente de Europa a finales del siglo XIX y comienzos del XX que exalta las ideas nacionales que identifican a un país o región; tiene diversidad de acepciones, en el campo de la música se toma como punto de partida las tendencias más cercanas al pueblo y al folclore regional de un país, en el caso de Venezuela, la escuela nacionalista en música, representa un gran movimiento originado en los años treinta por Vicente Emilio Sojo, que tenía su fuerza en las ideas más representativas que identificaban a nuestras diferentes regiones y su música, siendo el producto final una mezcla estilizada de la cultura europea con giros melódicos y rítmicos provenientes del folclore y de la cultura típica como fuente de inspiración.

Globalización: como lo indica su palabra, el mundo gira en entorno a una idea central que unifica todas las Naciones mediante los medios de comunicación, gracias al Internet todos estamos comunicados y relacionados, ya no estamos aislados y por eso pertenecemos al mundo por igual.

### **Y.R. - ¿Cómo seleccionaste los materiales a trabajar en tus obras?**

M.A. - Los materiales han sido diversos y derivados de la propia materia prima, es decir, si la obra es para un instrumento en específico y electroacústica, los sonidos son tomados del mismo instrumento procesados y manipulados. Igualmente he tomado materiales de figuras literarias como la poesía, de manifestaciones plásticas como cuadros, paisajes imaginarios (como el del piano por dentro en la obra *Viaje para piano imaginario*) y texturas en movimiento, que tienen relación con la movilidad de distintos medios.

### ***Comunicación personal, 26 marzo 2014. Notas de programa.***

#### ***Viaje para piano imaginario***

Obra electroacústica para piano y electrónica

El piano puede ser ejecutado en vivo o puede reproducirse solo la cinta como obra acusmática.

Se desarrollan diferentes niveles de ejecución, entendimiento y sonoridades del piano.

Se utiliza sonidos instrumentales pre-grabados (samples).

Compuesta por módulos del piano, sonidos y pasajes sin procesar con diferentes características instrumentales.

Se desarrollan diversidad de planos estructurales en el sonido y diferentes ataques y timbres.

Utilización de MAX/MSP, y para la edición y mezcla Protools.

#### **COMPOSICIÓN**

Base electrónica [que son] tomados de la obra electrónica pura *Desintegración Aúrica* con sonidos generados por procesos de síntesis, frecuencia modulada, procesos aleatorios.

Se desarrollan diferentes modos de ejecución al piano:

En el arpa: pulsado, percutido, barridas, glisandos.

En el teclado: acordes, arpeggios, melodías, notas repetidas.

Procesamiento de los sonidos grabados del piano con granulación del programa MAX/MSP.

Trabajo con las resonancias y sus diferentes niveles de reverberación.

Posteriormente se realiza una clasificación de los sonidos procesados de acuerdo a las características, ataques y niveles de estructuración de los sonidos.

## MATERIALES

Empleo de módulos contrastantes en la ejecución en el piano, con un carácter improvisatorio.

Simulación de viaje: partida-despegue, interrupciones, aceleraciones, paradas, retrasos, contemplación.

Se describen paisajes sonoros con imágenes que evocan acontecimientos.

Puntos climáticos definidos de acuerdo a las proporciones de la estructura.

## ESTRUCTURA

Tiene una forma ternaria similar a una sonata que las definimos como: exposición, desarrollo y reexposición

Exposición de materiales diversos y contrastantes: 0' al 4' 50''

Los sonidos que van surgiendo se van procesando:

1- Armónicos del piano (sonoridad de campanas).

2- Pulsado de cuerdas: 1'.

Se desarrollan solo ataques los cuales producen un continuo gradual.

Aparición del primer módulo del piano: notas repetidas.

Combinación con la granulación.

Glisando dentro del Piano 2' 40'' .

Se trabajan las duraciones con sonoridades largas y sostenidas, se transforma la granulación.

## DESARROLLO

Con la aparición del segundo módulo del piano compuesto con acordes se inicia el desarrollo de los elementos expuestos 4' 17''.

Se desarrolla la célula rítmica de las campanas.

Desarrollo de los diferentes tipos de granulación.

Se expande el nivel de reverberación.

Aparición del módulo 3 del piano, se inicia el descenso con una forma libre y cadencial.

## REEXPOSICIÓN

Se combinan los elementos antes empleados con mayor reverberación.

Aparecen todos los elementos de la exposición de manera compactada.

Barrida, módulo de notas repetidas, glisando agudo, pulsado, armónicos con granulación.

Se trabaja el tercer nivel estructural de sonido relacionado con la caída o descenso.

## GESTOS Y TEXTURAS

Los gestos son producidos por los actos de ejecución instrumental espontánea de donde proviene el sonido.

Las texturas son creadas por las configuraciones internas en los procesamientos sonoros.

En esta obra se trabajan los gestos y las texturas con tres grandes grupos de diversidad de ataques.

Prioridad en el ataque (1º nivel estructural): Comienzo.

Prioridad en el mantenimiento y duración (2º nivel estructural): Parte central-climática.

Prioridad en la caída o desvanecimiento (3º nivel estructural): Posterior a la sección climática-descenso y fin de la obra.

### 3. BERNÁRDEZ, PEDRO

*Comunicación personal, 26 marzo 2014. Notas de programa y entrevista escrita.*

#### *Elementos*

Año: 2010

Duración: Aproximadamente 5 minutos

Instrumentación/Técnica: sonidos de agua, fuego, tierra, aire, madera y televisión. Cuadrafonía. Cierta libertad de interpretación.

Nota de programa o breve comentario: una narración. Un telespectador se duerme y experimenta sonidos conectados a los cinco de los elementos clásicos chinos de la naturaleza progresivamente. Luego los vive simultáneamente. Luego vuelve en sí.

**Y.R. - ¿Alguna de sus obras electroacústicas contiene referentes culturales iberoamericanos o venezolanos?**

P.B. - Sí. Referencia a Gustavo “el Chunior”, sketch de Radio Rochela.

**Y.R. - ¿Piensas que podría situarse tu obra como reflejo de una identidad nacional de la música electroacústica venezolana o en un lenguaje de referencias multiculturales?**

P.B. - Referencias multiculturales/globalizadas/personales.

### 4. CONSTANTINIDIS, SYLVIA.

*Comunicación personal, 11 febrero 2014. Entrevista escrita.*

**Y.R. - Con respecto a *Visiones*, ¿ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

S.C. - *Visions* o *Visiones* en español, fue originalmente escrita para música de cámara: un ensamble de clarinete y cuarteto de cuerdas. La obra con esta fisionomía fue encargada para las lecturas de nueva música del “New-Music Ensemble de la Universidad de Miami.” Escrita y estrenada en el año 2006. Esta obra está catalogada entre mis obras como: *Visions Op 46*, para Clarinete y Cuarteto de Cuerdas, 2006.

La búsqueda de la obra fue de recrear elementos de la naturaleza, particularmente, recrear cantos de pajaros con instrumentos acústicos. Para su creación, primero se hizo un estudio sonoro de grabación de cantos de pájaros y su reproducción sonora en lenguaje musical escrito. La obra de cámara está escrita en tres movimientos. La morfología de la pieza desde su estructura macro hasta la micro está diseñada en estilo formal neoclásico. El lenguaje musical es, sin embargo, completamente orgánico. Se aleja de la búsqueda tonal y/o atonal y se concretiza simplemente en un proceso sonoro que busca la metamorfosis sonora de la naturaleza. En esta búsqueda, la obra tiene un carácter descriptivo nacionalista, ya que los cantos estudiados son particularmente de Venezuela. La Segunda versión de *Visiones: Visiones Op. 73* para Orquesta de Cámara, Grabación Sonora Preparada, y Participación de la audiencia.

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación, ¿cómo has decidido los materiales a trabajar en la parte electroacústica? ¿Por qué pájaros de Venezuela?**

S.C. - El estudio de sonidos de pájaros es un elemento de mi trabajo de composición y está presente en varias de mis obras, entre ellas: *Walimei Op. 29* Poema Sinfónico para Orquesta completa, estrenado por la Orquesta de la Universidad de Miami Diciembre 2004; *Treize Etudes Pour L'Orchestre Op 53*, -escrita 2006-2007-, para orquesta completa. Estrenado por la Universidad de Miami Mayo 2008, y Ejecutado en Ucrania por la Orquesta de Karkov en Junio 2009; "Pigeons" Op. 89 para septeto de instrumentos mixtos: Flauta, Clarinete, Corno Frances, Trompeta, Violoncello, Ukelele, Piano y participación del público, estrenada en Sherborne, Inglaterra Agosto 2013; "Toccatta Amazonica" para piano Op. 26 2003; "Etudes de Concert" Op. 52 -2007, por cello y piano.

El interés por trabajar con pájaros de Venezuela se genera por memorias de la infancia. Particularmente en *Visiones*, la memoria de mi visita en la infancia a las Cuevas del Guácharo.

Ocho diferentes cantos de pájaros han sido pregrabados y preparados en un arreglo contrapuntístico. Técnicas sonoras básicas han sido utilizadas para lograr multiplicación de texturas sonoras con limitada alteración del material original.

**Y.R. - ¿Cómo decides la participación activa del público en la interpretación?**

S.C. - La participación activa del público en *Visiones* se crea como una forma de crear un espacio sonoro redondo haciendo que el público experimente de forma más directa la experiencia sonora de la selva amazónica.

**Y.R. - ¿Haces uso de referencias nacionales o latinoamericanas en tus obras electroacústicas?**

S.C. - Ambas: Latinoamericanas y venezolanas. Básicamente, en mi trabajo de composición en general hay una búsqueda nacionalista y latinoamericanista que se refleja en el uso de materiales sonoros melódico, rítmicos, indígenas, orgánicos y en la recreación de espacios, imágenes y memorias nacionalistas. *Medusa*, para Flauta y grabación de efectos sonoros, usa el concepto de el mar y el movimiento de las olas en el mar caribe. *Fragmentos* es una obra electroacústica basada en material sonoro proveniente de el piano acústico usado como medio concreto y con elementos sonoros derivados de mis piezas infantiles para piano *Suite Infantil Op. 11* -1997, que está basada en recuerdos de infancia y en materiales nacionalistas: melódicos, rítmicos y conceptuales.

**Y.R. - Desde tu punto de vista, ¿a qué se refieren las palabras *multicultural*? ¿*Nacionalismo*?**

S.C. - Multicultural: Mi perspectiva de la palabra "multicultural" es que se puede trabajar en paradigmas diferentes. -En un paradigma, la palabra denota la presencia de diferentes elementos representantes de diferentes culturas presentados en una misma dimensión pero sin embargo donde cada cultura mantiene su individualidad que la caracteriza. -En un paradigma distinto, diferentes culturas están presentes en una misma dimensión: mezclándose y creando así un nuevo producto cultural que ha asimilado, alienado y/o eliminado elementos de las culturas originales que le dieron lugar a su creación.

Nacionalismo en el trabajo de composición se refiere a la representación y asimilación de elementos característicos de una cultura a nivel nacional o regional.

## 5. D'ESCRIVAN, JULIO

*Comunicación personal, 30 enero 2014. Entrevista personal.*

**Y.R. - Hablemos de tu obra *Carrizos de porras*, ¿cómo decidiste hacer la obra? ¿Ha sido un encargo?**

J.D. - *Carrizos de porras* la hice por mi cuenta porque había un festival en la universidad de Manchester, aquí en el Reino Unido, que se llama Mantis (que es un festival que hacen trimestralmente, y es un festival muy ambicioso en música electroacústica porque siempre tienen muy buenos invitados) y yo quería ir para conocer a la gente. Estaba relativamente recién llegado a Inglaterra (bueno por segunda vez, yo estudié aquí), pero digamos me vine de Caracas en el 2003 y esto fue en el 2005. Yo estaba tratando de relacionarme y de ver qué estaba pasando. Vi que un compositor valenciano, Ricardo Climent (es profesor allí en la Universidad de Manchester), estaba a cargo de organizar esto y venía la gente de Latinoamérica: Rodrigo Sigal y otros. Quise estar presente, entonces mandé mi obra. La hice para poder estar en el festival, básicamente. La mandé, Ricardo tomó nota de ella y me invitó a que fuera; que la pieza iba a ser difundida en el sistema de ellos de *veintipicote* de parlantes en vivo; que hacen en una instalación que se llama *Novars*, (que es un centro de investigación que tienen allí en Manchester, con unos estudios buenísimos de música electroacústica). La pieza fue seleccionada y yo fui al festival para eso.

**Y.R. - ¿Y cómo seleccionaste los materiales de la obra?**

J.D. - *Carrizos de Porras* fue una pieza hecha muy rápidamente. Ya te digo, fue como que vi que había un festival, que había un llamado y dije: “tengo que hacer una obra para ver si puedo estar en el festival, para poder conocer a colegas aquí, y poder ver”.

Resulta que yo hice un trabajo con Luis Julio Toro en Caracas, donde hicimos un álbum de tonadas de Simón Díaz que se llama “Cantos y tonadas”. En una de las obras que hicimos, fue que yo grabé a Luis Julio tocando carrizos de Guaribes. A mí me llamaba la atención los carrizos por varias razones, una de ellas es que yo nací en esa parte de Venezuela: en Monagas. La otra es que Luis Julio los toca muy bien y cuando la *Camerata criolla*, que era el *Ensamble Gurrufio* con orquesta que estaba en Caracas en los noventa encargando obras; me encargaron una obra para ellos (que la estrenamos ahí en el Teresa). Hice una pieza que llevaba carrizos en vivo, donde Luis Julio y Jaime Martínez, y no me acuerdo quién era el tercer *carricero*; tocaban carrizos con la orquesta y con Gurrufio. Tocando en vivo. Entonces en la preparación de la parte de cinta, digamos, por ponerlo en términos analógicos, yo trabajé mucho las grabaciones de los carrizos que hice con Luis Julio y me quedó mucho material. Parte de ese material lo usé en “Cantos y tonadas” para una obra que se llama *Carrizos*, y bueno, quise volverla a explorar un poco. Me parecía un material que tenía como mucha riqueza tímbrica y además mucha riqueza semántica para mí, mucha significación. Entonces por eso pues la usé, por eso hice básicamente una obra basada en eso.

**Y.R. - Vale ¿digamos las grabaciones son de ese trabajo que hiciste con Luis Julio Toro?**

J.D. - Sí eso, grabando a Luis Julio en el estudio, hasta partes de percusión (Luis Julio también toca percusión muy bien), y bueno, tenía cosas grabadas de él. Tenía otras, es posible que allí haya también algunos patrones que recogí de Alexander Livinalli, que es otro compañero de trabajo, digamos que de la industria popular de la música en Venezuela (donde yo por haber trabajado en publicidad tanto tiempo hice amigos, muchos músicos prácticos, no académicos).

**Y.R. - Las ranitas que aparecen en la obra ¿son grabaciones o son creadas por síntesis?**

J.D. - Las ranitas son ranitas. Yo creo que esas ranitas me las dio Alonso Toro, porque él es biólogo e hizo su tesis de grado sobre la comunicación entre anfibios. Y cuando yo llegué a Venezuela, después de haber estudiado aquí a principios de los noventa, a finales del 91, nosotros ya éramos amigos. Los Toro y yo somos muy amigos. Y Alonso me mostró lo que había estado haciendo con las ranitas y las grabaciones. A mí me parece que es el sonido más emblemático de Caracas. Es el primer sonido que yo recuerdo en Caracas. Yo me crié en Estados Unidos hasta los siete años. Entonces, yo recuerdo haber oído las ranitas, que me llamó mucho la atención cuando llegué a Caracas de siete años. Una cosa totalmente autobiográfica, no me acordaba de eso, me lo acabas de recordar tú.

**Y.R. - Ahora hablemos de tu obra *Recuerdos del alambre*, ¿cómo decidiste hacer la obra? ¿Ha sido un encargo?**

J.D. - Rubén Riera, de quién coseché todas las grabaciones para crear el acompañamiento electrónico, quería grabar un disco y le había pedido a varias personas, incluyéndome a mí, que le hiciéramos una obra para ello. Digamos que fue un encargo de Rubén.

**Y.R. - ¿Y cómo decides usar la interpretación de *Los canarios de Gaspar Sanz*?**

J.D. - Bueno yo estudié guitarra clásica, y todos los que estudian guitarra clásica estudian las piezas de vihuela. Digamos, por la relación entre la vihuela y la guitarra. Las obras estas del cancionero que tiene piezas de vihuela, que son del siglo XVI... ahí están las cosas de Gaspar Sanz. Y bueno *Los canarios*, por supuesto, son usados por el maestro Rodrigo en el *Concierto de Aranjuez* y en la *Fantasia de un gentilhombre*, que son obras, digamos, seminales cuando tú estás estudiando guitarra clásica. Son obras muy lindas, muy de los *hits* populares de la guitarra. Nada, me gustaban. *Los canarios* siempre me han parecido muy lindos, es una cuestión atresillada, bien simpática,...

Y bueno, Rubén vino para el estudio. Yo estaba grabando no sé qué cosa, algún comercial o algo. Yo, cuando vivía en Caracas en los noventa, cuando no tenía pautas comerciales, me traía a mis amigos músicos a grabar cosas que no tenían ninguna utilidad comercial y esta fue una de ellas. Grabé a Rubén, hice una muy buena grabación, en el sentido de que tenía muy buenos micrófonos. Hice una grabación muy fidedigna de él tocando la Tiorba. Luego experimenté con un software que estaba usando en ese momento, a hacerle cosas a los sonidos. Me pareció muy lindo crear como una especie de orquesta de sonidos hechos con grabaciones de Rubén, sobre los cuales él pudiera tocar... Así de sencillo, entonces fuimos haciendo retazos. Yo estaba aquí ya, le iba mandando retazos y él me decía si eran tocables, me los mandaba y así...

**Y.R. - Entonces en esta obra ¿trabajaste directamente en colaboración con Rubén, directamente con el intérprete?**

J.D. - Sí, es otra cosa también. Como yo soy básicamente músico electrónico, estoy acostumbrado a trabajar con el sonido propiamente, no con la partitura. Es claro que leo música y hago todo lo que hace todo el mundo que estudia música, pero realmente no me interesa la partitura, no me interesa la grafía, me interesa el sonido. Entonces a Rubén yo le mandaba pedacitos: “Oye, esto se podrá tocar”... y así fuimos. De hecho tengo los pedacitos por ahí guardados, tengo todas las distintas etapas de formación de la pieza, algunas que no se hicieron como iban, otras que derivaron en otra cosa, etc, etc, hasta la pieza final que es la que tú conoces por el website.

Hemos debido pasar como un mes, o de cuatro a seis semanas haciendo la pieza. Mientras yo mandaba y él me remandaba, y: “óyeme esto, ¿esto se podrá?”, “esto es imposible”... “La Tiorba no hace eso”... “¿Qué se le puede pedir a la Tiorba?”. Es un instrumento muy

sordo, comparado con otros instrumentos, hay que amplificarlo. Cuando lo amplificas es una maravilla, pero acústico, necesitas una sala muy pequeña para poder apreciarla.

**Y.R. - ¿Y porqué la has titulado *Recuerdos del alambre*?**

J.D. - Por joder, porque la pieza más emblemática de la guitarra clásica es *Recuerdos de la Alhambra*. Entonces, por burlarnos de la gente que se toma tan en serio la música clásica, lo llamamos *Recuerdos del alambre*.

**Y.R. - Como venezolano, residente en el extranjero, ¿sientes que tienes una mayor o una menor necesidad de usar referentes culturales de Venezuela o latinoamericanos en tu música?**

J.D. - Es algo que hace mucho tiempo no me planteo. Porque me parece que en la vida de un compositor esas son preocupaciones un poco más tempranas que las que tengo yo ahorita. Depende de dónde tú estás inscrito, en el sentido de dónde estás contextualizado. Cuando estás fuera te identificas como un compositor venezolano, entonces claro todo lo venezolano y todo lo latinoamericano te importa mucho, y te importa mostrarle a todo el mundo que eres venezolano, que eres latinoamericano. Eso es una cosa que se encuentra cuando estás más joven. Ya yo estoy un poco más viejo, y ya a esta edad, estoy inscrito dentro de la cultura cibernética. Es decir, a mí los referentes estilísticos, que a mí me interesan, son de las cosas que me gustan, que me acompañan, digamos, indiferentemente de dónde vienen.

**Y.R. - Otra pregunta, en general ¿a qué te remite la palabra *multicultural*?**

J.D. - Es un tema muy profundo. Porque, yo vivo en una sociedad que se llama así: *multicultural*... Por multicultural aquí en Inglaterra se entiende la convivencia de culturas con tolerancia, pero no la *hibridización* que de alguna manera pienso es en lo que los venezolanos pensamos cuando hablamos de *muliculturalidad*. Porque nosotros somos unos híbridos, porque igual, yo tengo sangre de todos los países europeos... De todos los países del sur de Europa, es decir, tengo sangre italiana, francesa, portuguesa y española. Y esas culturas, que desde algún ángulo parecen unificadas son muy distintas: no es lo mismo un italiano que un español, ni que un francés o un portugués... nosotros, como latinoamericanos, sentimos la *multiculturalidad* de otra manera. En Europa es mucho la tolerancia y la simultaneidad, es como una simultaneidad cultural, me parece a mí, que es como lo entienden ellos, que no es como lo entiende uno; que viene de allá.

**Y.R. - ¿A qué te remite la palabra *nacionalismo*?**

J.D. - El peor mal de la tierra, un desastre, una tragedia el *nacionalismo*. Es una tragedia: es excluyente, inspira los peores sentimientos en la gente y termina en guerra.

## 6. FREITEZ, FERNANDO

*Comunicación personal, 15 abril 2011. Notas de programa y entrevista escrita.*

***Hace Tiempo Atrás***

Año: 2004

Duración: 2 min 43 seg

Instrumentación/Técnica:

Con el deseo de recrear mi práctica y expresión en el entorno de la música electroacústica y específicamente la música concreta e realizado esta pequeña miniatura musical, construida usando los sonidos de un antiguo Reloj de Pared

que tengo en mi casa, como única fuente sonora, y contando con mi computador y programas de edición: midis y de procesamiento acústico.

Esta construcción electroacústica fue realizada en el siguiente orden:

· Plan composicional mostrado en la partitura que se ve en pdf adjunto:

Una serie atonal libre basada en la secuencia de notas que hace el reloj cada vez que da la hora, construida tomando como referencia la nota B que esta en paréntesis ("tónica"), seguido de un desarrollo rítmicamente libre basado en la serie de notas dadas inicialmente.

· Programación midi de las secuencias de la partitura en el computador usando Encore y salvando como archivo .mid

· Grabación desde un micrófono al computador, tomando muestras individuales de cada una de las campanas del reloj y percutiéndolas de distinta forma para obtener sonidos de trémolo, sonidos aislados, etc.

· Estas secuencias de notas grabadas en .mid las trasladé al programa Reaktor 3, que posee un Sampler que me permite modelar la onda (timbre, envolvente, etc.) en tiempo real y ejecutando las secuencias midis. Simultáneamente tengo abierto el programa Cool Edit Pro 1.2 para registrar la secuencia procesada en el reaktor, registrando los archivos en .wav-44.1 Khz-16 bits estereo.

· Todas estas secuencias procesadas y sonidos no procesados los cargué en el programa Fruity Loops, para crear nuevos procesos y nuevas secuencias hasta obtener la obra final. La mezcla final y toma de muestras se realizó con CoolEdit Pro 1.2.

**Y.R - ¿Alguna de sus obras electroacústicas contiene referentes culturales iberoamericanos o venezolanos?**

F.F. - Sí, posee ambos, Escuchar en mi link de myspace o en <http://www.soundclick.com/members/default.cfm?member=fernandofreitez&content=station&id=847256>

Las obras siguientes:

1- *Seis por Izquierdo* (Para cuatro venezolano y sonidos electrónicos grabados en cinta magnetofónica, 1988. Fonología)

2- *Tarde con Chicharras* (Para sonidos construidos en sintetizadores modulares ARP 2500 electrónicos y grabados en cinta magnetofónica, 1987. Fonología)

3- *El duende de las cuevas* (Para guitarra flamenca y cinta magnetofónica. 1989. Fonología)

**Y.R. - ¿Piensas que podría situarse tu obra como reflejo de una identidad nacional de la música electroacústica venezolana o lo situarías en un lenguaje de referencias multiculturales?**

F.F. - Realmente no lo sé, porque tengo en mi mente, en mis gustos y percepciones, múltiples influencias. Compongo y trato de expresar la música según lo que siento y percibo del entorno, y aún teniendo la influencia natural venezolana (por ser venezolano, obviamente), me gustan tantas otras manifestaciones y expresiones del ser universal, que seguramente se manifiesta en mí un compendio de mezclas multiculturales pero no "globalizadas", ya que no persigo modas y hasta rechazo las expresiones y estéticas de este "arroz con mango" que es la Globalización.

## 7. ESCALONA MIJARES, MIRTRU

*Comunicación personal, 15 abril 2014.*

Con respecto a *Sur le Chemin de la Brume*

Nota de programa de la obra

*Sur le Chemin de la Brume. Pieza Cotidiana # 1* (2003) Para Banda Numérica. 14'

Premio de Fin de Estudios de la SACEM 2003.

Dedicada a Christine Groult.

La pieza debe su nombre a un estudio sobre la intuición en la forma musical, es decir, que he decidido partir sin ninguna forma pre-establecida e ir realizando e imaginándola a medida que compongo la obra, dejando así la plaza más importante a la intuición, sin perder de vista el objetivo de una forma coherente.

El subtítulo de *Pieza Cotidiana # 1* se debe a que forma parte de un ciclo de piezas en las que parto de un material que pertenece a nuestro cotidiano, y que gracias a los medios electroacústicos y concretos puede ser utilizado como fuente poética. La principal fuente sonora para esta pieza son los sonidos producidos por una lavadora.

*Sur le Chemin de la Brume* fue estrenada en el Templo Barroco de Pentemont por Jonathan Prager, Octubre de 2003. Paris-Francia.

**Y.R. - ¿Haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

M.E.M. - No.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

M.E.M. - No. Mi Diploma para graduarme en composición electroacústica en el Conservatorio de Música de Pantin.

**Y.R. - Con respecto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar? ¿Qué técnica has usado?**

M.E.M. - La gran parte del material es concreto, y la fuente ha sido una simple y ordinaria lavadora. De la cual los sonidos han sido trabajados con diferentes pluggins y tratamientos electroacústicos.

Al nivel formal no hubo nada pre-establecido y la realicé a medida que la creaba, es por ello también el nombre.

Con respecto a *ALAP.b*

Nota de programa de la obra

*ALAP* (2008), para Flauta Baja y Electrónica.

Dedicada a Julie Moulin y Linda Wetherill

Estreno Mundial: Linda Wheteril en el «Performing Arts Center in the Adolphi University»

Noviembre de 2008, Nueva York – EEUU.

La pieza *ALAP*, está inspirada del interesante y rico universo de la música clásica de la India, del cual he tomado el concepto del “alap” como punto de partida para construir la obra y así realizar una lectura personal de la modalidad a partir de una música no occidental.

El Alap se define como una introducción o presentación del Raga. Es una improvisación sin percusión, ni ritmo definido y donde los músicos impregnan al auditor del Raga que van a interpretar. Normalmente el Alap se estructura en 3 partes; “Alâpa”, “Jod” y “Jhâlâ”.

Quisiera expresar un especial agradecimiento a la flautista francesa Julie Moulin, por su gran ayuda y motivación a lo largo de la composición de la obra e igualmente al etnomusicólogo francés Fabrice Contri, quién me ha hecho descubrir la música clásica de la India.

**Y.R. - ¿Haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

M.E.M. - No.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

M.E.M. - No. Mi colaboración con las Flautistas Julie Moulin y Linda Wetherill.

**Y.R. - Con respecto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar? ¿qué técnica has usado?**

M.E.M. - La obra parte justamente de mi impresión por la música clásica de India, y la obra en particular hace una lectura libre del Alap. A nivel formal sigue la estructura del Alap que se divide en tres partes (“Alâpa”, “Jod” y “Jhâlâ”)

A nivel de técnico, esta construida en tres partes que se relacionan entre sí: la instrumental, la electroacústica y la interactiva. En ella hay procesos de síntesis, tratamientos de sonidos diferidos y en vivo. Además de pasarelas con respecto a la notación instrumental y la manipulación de datos de la misma en el proceso interactivo.

Preguntas generales

**Y.R. - ¿Alguna de tus obras electroacústicas han sido creadas por encargo? ¿Qué te motivó a crearlas?**

M.E.M. - Sí.

Diferentes motivos, algunas por el encargo en sí mismo y otras por colaboración con intérpretes o diferentes artistas.

**Y.R. - Desde tu punto de vista a qué se refieren las palabras: ¿Multicultural?, ¿Nacionalismo? ¿Globalización?**

M.E.M. - Multicultural : Es lo que somos y seremos siempre.

Nacionalismo : Expresión reductora de cualquier cultura.

Globalización : ¿Quién Globaliza a quién?

**Y.R. - ¿A qué crees que se refiere el compositor brasileño Marlos Nobre con la frase: “No existe música latinoamericana, sino compositores latinoamericanos”?**

M.E.M. - Completamente de acuerdo con él, que la música en sí ya es latinoamericana si es realizada por compositores latinoamericanos, y no necesitamos de clichés o lecturas de primer grado para decir que es latinoamericana.

## 8. GÓMEZ, LUIS ERNESTO

*Comunicación personal, 24 enero 2014. Notas de programa y entrevista escrita.*

### ***Vastedad***

Nota de programa de la obra:

*Vastedad* explora el ruido como material sonoro para escucharlo en distintas posibilidades, el estruendo de artefactos, el televisor sin señal. Se usa ruido blanco en secciones climáticas y ruido coloreado en distintos pasajes de la pieza. El ruido fue pasado por procesos de estiramientos. En el estiramiento máximo (o cercanos al máximo) dieron como resultado una especie de cantos de máquinas, rolineras chirriando, mecanismos desvencijados moviéndose y rechinando, los imagino oxidados. En varios puntos climáticos, las máquinas lloran y gritan, se juntan muchos sonidos, se da un contrapunto del ruido en distintos grados de estiramiento y por ende, en distintos pulsos y ritmos.

### **Y.R. - Con respecto a *Vastedad*, ¿haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

L.G. - *Vastedad* fue pensada sin incluir referencias culturas nacionales o latinoamericanas. Su motivo de creación es lo industrial, los sonidos de la industria, y en concreto, el ruido de las máquinas.

### **Y.R. -¿Esta obra ha sido creada por encargo?¿Qué te motivó a crearla?**

L.G. - No.

### **Y.R. - Con respecto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar?**

L.G.- No fue una obra por encargo. Esta es mi primera obra electrónica. Fue creada para la Cátedra de Música Electroacústica que impartía el Prof. Ricardo Teruel. Me motivó explorar sonoridades distintas a las usuales, hacer una construcción sonora basada en sonidos que el hombre común rechaza socialmente: el ruido y a la vez explorar distintas fases de ese ruido, en distintas dinámicas y visiones.

En *Vastedad* se explora el ruido como material sonoro para escucharlo en distintas posibilidades, el estruendo de artefactos, el televisor sin señal. Se usa ruido blanco en secciones climáticas y ruido coloreado en distintos pasajes de la pieza. El ruido fue pasado por procesos de estiramientos. En el estiramiento máximo (o cercanos al máximo) dieron como resultado una especie de cantos de máquinas, rolineras chirriando, mecanismos desvencijados moviéndose y rechinando, los imagino oxidados. En varios puntos climáticos, las máquinas lloran y gritan, se juntan muchos sonidos, se da un contrapunto del ruido en distintos grados de estiramiento y por ende, en distintos pulsos y ritmos.

Esta obra es una estructura sonora basada en bloques aleatorios que fue generada con el Programa Cool Edit y un plugin, que puede ser realizada perfectamente con otro programa, manteniendo su estructura (partitura dibujada) y arrojando distinto resultado con cierta semejanza, y manteniendo la misma estructura. El archivo que te envié es apenas una foto de esa aleatoriedad.

*Vastedad* porque representa el símbolo de la intemperie, de la inmensidad superpoblada de máquinas, la voracidad de la gran mecánica industrial, lo cual es un retrato de la sociedad en que vivimos, que depende del combustible y la electricidad que hace mover

las máquinas. Me pareció idóneo generar (componer) el sonido a través de lo electrónico y el procesamiento de la computadora. Esas fueron las visiones que inspiraron esta obra.

**Y.R. - ¿Qué tipo de procesamiento has utilizado?**

L.G. - Ruido blanco generado por computadora.

Ruido coloreado.

Estiramiento de los sonidos.

Reverberación.

Inversión de los sonidos.

***Rítmicas electrónicas***

Nota de programa de la obra:

*Rítmica electrónica* es una exploración basada en células rítmicas sincopadas y basado en dos movimientos, un primer movimiento prelúdico, inestable, y un segundo movimiento más estable, cíclico, un tanto minimalista. Un instrumento virtual hace la percusión (mezclada con ruido o sonido semejante a Marimbas) cuyos ritmos van variando de color a lo largo de la pieza, junto a un instrumento virtual basado en síntesis que es representado por el sonido agudo e inestable.

**Y.R. - Con respecto a *Rítmicas electrónicas*, ¿haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

L.G. - Las células rítmicas que se desarrollan en esta obra son referencia cultural latinoamericana, están inspiradas en la salsa y lo popular. Mas el resultado es distinto. Aquí hay un instrumento virtual percusivo cuyos ritmos van variando de color a lo largo de la pieza, junto a un instrumento virtual basado en síntesis que es representado por el sonido agudo e inestable. Obviamente el resultado no es salsa. En esta obra me inspiré en la idea de que el ritmo es parte de nosotros como latinoamericanos, y con la idea de que el resultado no sea literal en este sentido.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

L.G. - Fue creada en 2008 como asignación de la Cátedra de Composición Electroacústica dictada por la maestra Adina Izarra en el LADIM de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. La obra fue realizada con el programa MAX-MSP.

**Y.R. - ¿Qué tipo de procesamiento has utilizado?**

L.G. - Sampleo de ritmos.

Estiramiento y encogimiento de sonidos sampleados.

Inversión del sonido sampleado.

Síntesis de modulación de frecuencia.

Entre otros.

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar?**

L.G. - Me motivó el trabajo con células rítmicas sincopadas con una velocidad animada. Está basada en dos movimientos, un primer movimiento prelúdico, inestable, y un segundo movimiento más estable, cíclico, un tanto minimalista.

**Y.R. - ¿Alguna de tus obras electroacústicas han sido creadas por encargo?**

L.G. - Por el momento, no he recibido encargos institucionales para crear obras electroacústicas. He recibo encargos para escribir obras sinfónicas, mas no para este tipo de obras. Han sido encargos académicos en el sentido de cubrir el trabajo final de una materia o curso de pregrado o postgrado.

La motivación de mis obras electrónicas ha sido el afán de explorar sonidos distintos a los de la orquesta o instrumentos tradicionales, una necesidad de expandir las posibilidades sonoras, pensar giros sonoros inusitados, en conversación o no con pasajes musicales reconocibles del pasado y/u originados con instrumentos musicales sinfónicos o tradicionales. Incluso estoy muy interesado en explorar las posibilidades de la música electrónica en diálogo con el recitado poético o el canto, como también con la visualidad y la imagen cinematográfica.

**Y.R. - Desde tu punto de vista, ¿a qué se refieren las palabras *multicultural*?  
¿*Nacionalismo*?**

L.G. - La multiculturalidad es, para mí, la convivencia de diversas culturas en un país o región específico.

La globalización es el proceso que implica la intercomunicación del planeta entero, que es resultado del desarrollo tecnológico que ha logrado el hombre actualmente. Por esa globalización, es posible conocer y tener conciencia de la diversidad cultural que existe en el mundo. Podemos conocer las culturas europeas investigando por Internet, leyendo artículos y escuchando vídeos publicados, es decir, mucha información de lugares distintos a donde uno está ubicado está al alcance de la mano. Es un proceso que mundializa el imaginario creador.

También implica un movimiento económico que involucra prácticas mundiales, tiene el establecimiento de mercados a escala planetaria, incluso un pensamiento cosmopolita y una cultura que tiende a la unificación, no al regionalismo.

El nacionalismo es el proceso dentro de cada país que implica un alto grado de fortalecimiento de su identidad, en comparación con los demás países. Es una corriente contraria a la globalización.

La música electrónica y electroacústica, las músicas tecnológicas, no vienen asociadas en primera instancia al nacionalismo, sino más bien, a la globalización. La implantación y uso de tecnología es un fenómeno a escala planetaria. Más aun cuando la computación y los programas de producción electrónica son cada vez más accesibles, por lo que esto hace que a medida que pase el tiempo habrá más compositores produciendo música y sonoridades experimentales, cada uno con su propia propuesta, con su propio lenguaje. Cada compositor puede proponer una obra con elementos nacionalistas, o practicar el eclecticismo con elementos multiculturales, o simplemente tratar de aportar algo nuevo musicalmente hablando. Por lo que realmente, las posibilidades en músicas y sonoridades a partir de la tecnología y la computación resultan casi infinitas y brinda una libertad jamás vista en épocas anteriores.

Yo, como creador, no me ajusto ninguna propuesta a priori. Prefiero dejar que mis ideas se aclaren tratando que la obra, digámoslo así, vaya ocurriendo por sí misma, de esta manera puedo hacer uso de esta libertad y luego de decidir los elementos. Se pueden usar elementos nacionalistas cuya manipulación y procesamiento brinden resultados que no sean nacionalistas, sino que más bien parezcan abstractos o hacer una mezcla de ambos, o poner a compartir una música de cuatro venezolano con laptop con un lenguaje abstracto o distinto al nacionalista. En fin, hay mucho por explorar en la vastedad electrónica.

## 9. IZARRA, ADINA

*Comunicación personal, 13 abril 2011. Notas de programa.*

*DeViseé*

Año:2004

Duración: c.5

Instrumentación/Técnica: Tiorba y Laptop

Nota de programa o breve comentario: Enmascaramiento sobre tres obras de Robert de Visée. Elaboradas con patchers de Max/Msp interactivos, utilizando pitch trackers.

*10° 29' N. Acusmática*

Año: 2007 (En el marco del proyecto Norte-Sur, ver detalles del proyecto)

In spite of living in South América, Caracas is situated 10°29'N of the equator. My home is located at 66° 53'W. '10°29'N' is based on Venezuelan birds: Tordos, Guacharacas, Guacamayas. The material also includes the very characteristic Amolador call – an old Spanish tradition from Galicia still present in Caracas. From the northern sounds I chose also birds and especially the sound of stones, trying to construct some kind of maracas.

*Comunicación personal, 21 enero 2014. Entrevista personal.*

**Y.R. - Hablemos de tu obra *DeViseé*, ¿cómo decidiste hacer la obra?**

A.I. - Rubén había hecho esto para un disco que después no salió, entonces, como yo estaba trabajando en esto de la interactividad empecé a usar los audios ya mezclados para el disco de las tres [obras de] De Viseé para probar cosas con ellos. Y se fue quedando, y se quedó así. Esa es la razón.

**Y.R. - En cuanto al concepto, ¿qué idea motiva la obra?**

A.I. - La idea era trabajar lo interactivo, porque lo que ocurre ahí es que la parte de la tiorba genera aleatoriamente los electrónicos. Entonces es como hacer un encaje, es como tocar en un jardín criollo, en un jardín tropical, con todos los sapitos y los grillitos. Es un poco la idea, mover la pieza a través de un encaje, pero que el encaje lo produjera la tiorba misma.

**Y.R. - Hablemos de tu obra *10° 29' N*, ¿cómo decidiste hacer la obra?**

A.I. - Es un proyecto colectivo con unos argentinos, que me invitaron. Es un proyecto donde nueve compositores nórdicos y nueve suramericanos, donde cada quién sampleó cosas a su entorno y tenía que crear una pieza de cuatro minutos. La condición es que los del norte usaran algo del sur, y los del sur algo del norte. Para así producir una obra básicamente de sampleos, donde se mezclaran los sampleos del norte y del sur, con la idea de sacar un disco. Y eso totalmente autofinanciado, es decir, cada quién pagó su grabación, todo su trabajo y su cuota de lo que es masterizar el disco, y uno de los suecos se comprometió a lograr que lo publicara una editora sueca. Se subía todo en un servidor por Internet y entonces uno bajaba todos los audios, escuchaba, escogía y armaba su pieza.

**Y.R. - En cuanto al concepto, ¿qué idea motiva la obra?**

A.I. - La condición es que si eras del sur tuvieras por lo menos uno del norte, y viceversa.

**Y.R. - ¿Se escogían también sampleos con elementos de su entorno?**

A.I. - La mayoría de la gente tomaba lo suyo propio y uno, del otro lado del mundo. No conozco ninguno de ellos que haya tomado de su propia zona.

**Y.R. - ¿Y tú que has escogido?**

A.I. - Yo tomé del norte muchos pájaros, gaviotas, habían unos trenes, unas grabaciones como de tranvía, y unas piedras (como batir de piedras de la orilla del mar); y tomé también como unos cantos de violines tradicionales. Porque lo curioso es que toda la gente del norte tenía unas grabaciones fantásticas, a 48Hz, de sonidos de la naturaleza y sonidos urbanos: trenes, mástiles de barcos moviéndose. Y toda la gente del sur tenía cosas como más humanas: discursos, misas, protestas, manifestaciones... Eso fue bien interesante. Los otros tenían unas gaviotas espectaculares, unas ovejitas lindísimas; y nosotros teníamos las FARC, y los argentinos tenían unas marchas. Eso fue bien interesante.

**Y.R. - Cómo artista siempre tenemos referencias tuyas, de la mano de redes virtuales de composición, ¿a qué se debe esto?**

A.I. - Es como una plataforma y digamos en términos de colaboración... Quizá en Venezuela es muy difícil participar poniendo dinero para algún proyecto, entonces yo me afano con la parte de Internet: con el trabajo de Internet, con montar cosas, llevar redes... Ha sido mi respuesta a diferentes grupos donde hay gente que pone dinero, que hace festivales, que te invita, que te paga el pasaje; y como yo no puedo hacer nada de eso pues me he aplicado en la parte de Internet... que finalmente es trabajo, tiempo.

**Y.R. - ¿A través de Internet has logrado establecer nuevas redes de creación?**

A.I. - Sí, es muy cambiante y hoy en día está todo muy diluido porque hay mucho. Pero bueno, ahí va, y sí se ha conseguido. Yo siento que sí he conseguido cosas, intercambios, cosas así.

**Y.R. - ¿Crees que esta situación ha influido en tu música?**

A.I. - No, realmente es más de contactos y de escuchar otras cosas. Pero yo diría que es como un nivel un poco superficial, como saber que estás haciendo otras cosas. Ya decir que eso me ha influenciado en mi composición, realmente no. Hay cosas por ejemplo que he hecho: cursos por Internet. En ese sentido, sí me ha influenciado, porque me ha permitido adquirir ciertas técnicas vía Internet, que en otras circunstancias hubiera tenido que viajar al lugar. Pero de ahí a una influencia en sí....no, realmente no.

**Y.R. - ¿Te consideras multicultural?**

A.I. - Sí, definitivamente.

**Y.R. - ¿Qué es para ti la multiculturalidad?**

A.I. - Uno por definición es multicultural, porque estás viviendo en un país latinoamericano, estás formado en música clásica, occidental, centroeuropea. Ya de por sí nuestra formación es multicultural, y también estás en un entorno latinoamericano. Y bueno... yo diría que sí hay como una búsqueda, no lo puedes evitar, yo no puedo evitar ahora no ser clásica... Por definición, uno es multicultural... una cosa venezolana-europea (porque yo no puedo tener de la India, tener de África ni nada de esas cosas). Osea, que no es multi, es más bien bicultural

**Y.R. - ¿Haces referencia a elementos nacionales en tu música?**

A.I. - No me cierro, pero... cada vez me interesa menos, para serte sincera.

**Y.R. - ¿Pero has usado elementos nacionales en tu música?**

A.I. - Sí. También puede ser cosa de la edad, yo hace 30 años... ¡el merengue!, ¡los remojones solanos!, ¡quiero probarlo todo!. Y cuando va pasando el tiempo le vas encontrando menos interés a eso, porque como que vas tratando de buscar... no es que estés buscando tu propio lenguaje, sino que te fastidia ya. Uno se va moviendo de las cosas, y a medida que va pasando el tiempo te vas interesando menos. Y yo lo veo aquí, por ejemplo en los compositores, mientras más jóvenes más quieren hacer la gran obra con las tres culturas, y a medida que va pasando el tiempo se van moviendo hacia una obra más general, más como un lenguaje propio. O sea, todo el mundo quiere arrancar haciendo el oro sinfónico, y cuando va pasando el tiempo haces una ópera. Esa es mi apreciación, y si tú te pones a ver uno por uno los compositores venezolanos, puedes ver eso, las obras pasan a ser más universales. Tú lo ves en Federico Ruiz, Juan Carlos Núñez; tú ves que las obras son más universales con el tiempo. Pero tú agarras los más jóvenes todos están fajados todavía por el 5 por 8. Entonces eso puede ser un elemento, y no me extrañaría que eso fuera un elemento en otros países latinoamericanos. Todo el mundo quiere arrancar probando que ellos sí tienen la respuesta a la multiculturalidad, y después te olvidas de eso.

Bueno, mira, inclusive el propio Estévez, en la última obra, el tipo estaba fajado con lo atonal y cosas así, ya no tenía el joropo de la Cantata criolla.

**Y.R. - ¿Consideras que es un nacionalismo algo artificial?**

A.I. - Bueno, sí y no. Porque lo que pasa es que hay muchísima gente en Venezuela que tuvo cero formación folclórica, fue directa a la formación clásica. Por lo menos en mis tiempos, (no es como ahorita, que está el arpa, todo está ahí metido en el conservatorio, la gente estudia y toca eso) los conservatorios es absolutamente clásicos. Entonces ¿hasta qué punto?... o sea, yo no he recibido ningún tipo de formación en música folclórica, después he hecho mis investigaciones y eso. Pero yo no te puedo decir que he empezado cantando cuatro, cantando aguinaldo y eventualmente pasé... Ahorita sí hay mucha gente así, entonces... sí, tienes que ver cuál es el entorno.

Ciertamente, en los años 60 y 70 había un prejuicio hacia la música popular, o sea, si tú eras música clásica tú no tocabas sino un vals venezolano a fin de año. Pero igual no había nadie que te enseñara nada de eso, se aprendía de oído (la música popular, el jazz y las músicas comerciales). Entonces claro, ¿hasta qué punto perteneces tú a eso? pues no lo sé. Habría que ver compositores de ahorita, que hayan recibido formación popular y clásica, cómo se desenvuelven dentro de veinte años.

Entonces, varía mucho la circunstancia de la globalización y de la multiculturalidad. Yo cuando defendí mi tesis tenía muchas cosas latinoamericanas y uno de los jurados me dijo: "tú igual hubieras podido agarrar esto o agarrar algo de la India, porque tú realmente no estás metida en eso". Y yo le dije: "bueno no, es verdad, agarré esto porque era de esa parte del mundo, pero igual hubiera podido procesar otra música de otra parte."

## **10. LECUNA, EDUARDO**

*Comunicación personal, 21 enero 2014. Nota de programa.*

### ***Visiones* (2004)**

*Visiones* es una obra basada en dos textos antagónicos que reflejaron la postura de dos compositores notables del siglo XX, John Cage y Hans Werner Henze, ante el uso de medios electrónicos para la creación musical. Cage, con una mirada hacia el futuro, escribió en el año 1937 en su famoso *Credo* que “el uso de ruido para hacer música va a continuar e incrementarse hasta que alcancemos una música producida por medio de la ayuda de instrumentos eléctricos”. Henze, por el contrario, escribió en el año 1982: “Yo nunca he estado de acuerdo con toda esta investigación acústica, con esta cacería de nuevos sonidos que está ocurriendo en los nuevos laboratorios. No tengo la impresión de que algún avance útil haya aparecido.”

Esta obra reúne ambas visiones en una sola entidad, como una suerte de Jano musical, mirando una de sus caras hacia el futuro y la otra hacia el pasado. La primera cara, la sección más prolongada de la pieza, va incrementándose en intensidad a partir de algunos procesamientos electrónicos del texto de Cage, el cual es prácticamente irreconocible; poéticamente sus palabras se convierten en una realidad musical. Luego de alcanzarse el punto más álgido, comienza la segunda cara, compuesta a partir de procesamientos electrónicos del texto de Henze, en la que se advierte un vacío respecto a las sonoridades previas; sus palabras musicalmente se las va llevando el viento hacia lo lejano, hacia el pasado y el olvido. *Visiones* propone, a través de su esencia sonora, debatir la postura de Henze, a la vez que es un tributo al acierto que pareciera haber tenido Cage, curiosamente en una época en la que no se habían visto todavía los avances en la investigación electroacústica que ya para 1982 pudo haber tenido en cuenta Henze.

## **11. MÁRQUEZ, VICTOR**

***Comunicación personal, 24 enero 2014. Notas de programa y entrevista escrita.***

### ***Normal***

Nota de programa de la obra: *Normal* intenta recoger sonidos asociados a un momento específico en la historia reciente de Venezuela (2002), reorganizados y musicalizados en una especie de reportaje sonoro según la perspectiva personal del autor.

**Y.R. - Con respecto a la obra *Normal*, ¿haces uso de referencias nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

V.M. - Sí, tanto referencias musicales como la base rítmica de uno de los sonos del tambor chimbanglé, tradicionalmente usado en las fiestas en honor a San Benito de Palermo, como referencias extra-musicales, como las voces de algunos representantes gubernamentales de la época (2002), y un poema de Pablo Neruda.

**Y.R. - Con respecto al proceso de creación de esta obra, ¿Cómo has decidido los materiales a trabajar?**

V.M. - Fueron escogidos en función del objetivo de la obra, que era reflejar un determinado momento en la historia de Venezuela desde una perspectiva sonora.

**Y.R. - ¿Esta obra han sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

V.M. - Fue escrita como proyecto final para una clase de composición con medios

electrónicos. La motivación sobre el tema específico a tratar vino más de una necesidad personal.

**Y.R. - ¿Qué técnica has usado?**

V.M. - Algunos sonidos fueron creados con tecnología MIDI, y secuenciados usando el programa Pro-Tools, junto a extractos de audio tomados de la radio y la TV disponibles en Internet. La grabación del poema se hizo especialmente para el proyecto e incorporado al proyecto también usando protools.

**Y.R. - ¿Las grabaciones han sido tomadas de hechos reales?**

V.M. - Muchas de ellas son tomadas de hechos reales. La música fue generada de manera electrónica usando tecnología MIDI.

### ***AlCaravan***

**Nota de programa de la obra:** *AlCaravan* es un diálogo que ocurre en un encuentro imaginario entre dos representantes emblemáticos de dos tradiciones musicales: Simón Díaz, en representación del folclore venezolano, y el compositor y pianista estadounidense Edward Kennedy "Duke" Ellington.

**Y.R. - Con respecto a *AlCaravan*, ¿haces uso de referencias nacionales o latinoamericanas en esta obra? ¿Hace referencia a tu entorno?**

V.M. - Sí, las grabaciones de Simón Díaz son referencias musicales venezolanas, y las grabaciones de Duke Ellington son referencias a lo que era mi entorno en el año de composición de la obra.

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación de esta obra, ¿cómo has decidido los materiales a trabajar?**

V.M. - Tratando de establecer un paralelo entre dos íconos musicales pertenecientes a la cultura popular de dos países distintos, se escogieron palabras similares dichas por cada uno de estos músicos para recrear un diálogo imaginario.

**Y.R. - ¿Esta obra han sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

V.M. - Fue escrita como proyecto final en una clase de composición por computadoras. La motivación sobre el tema específico a tratar responde a una necesidad personal.

**Y.R. - ¿Qué técnica has usado?**

V.M. - Sonidos musicales generados con tecnología MIDI, secuenciados en protools y utilizados junto a fragmentos extraídos de grabaciones de Simón Díaz y Duke Ellington. Una voz adicional, la de la moderadora de la conversación, fue grabada en estudio especialmente para el proyecto.

**Y.R. - ¿Las grabaciones han sido tomadas de otras grabaciones?**

V.M. - Sí, las de Simón Díaz vienen de su proyecto titulado Cuenta y Canta (o algo parecido), y las de Duke Ellington vienen de alguna grabación en vivo disponible comercialmente (no recuerdo el nombre específico del álbum).

**Y.R. - ¿Sueles hacer uso de referencias nacionales o latinoamericanas en tus obras?**

V.M.- Sí, con frecuencia.

**Y.R. - Desde tu punto de vista, ¿a qué se refieren las palabras *multicultural*?  
¿*Nacionalismo*?**

V.M. - Multicultural se refiere al encuentro de manifestaciones culturales de orígenes distintos. El termino Nacionalismo ha sido utilizado para referirse al uso de elementos folklóricos en la obra de compositores académicos. No estoy de acuerdo con la forma en que con frecuencia se usa para referirse a una tendencia o "escuela" de composición musical. Creo que en ese sentido es un término pobre que brinda muy poca información sobre la música en sí. Finalmente, entiendo el termino globalización como una referencia a una cultura "universal", producto del amplio y rápido acceso a información proveniente de cualquier parte del mundo que, como resultado de los avances tecnológicos, una parte de la población mundial dispone.

**Y.R. - Como venezolano en el extranjero, ¿sientes la necesidad de hacer mayor o menor uso de los referentes culturales de Venezuela o Latinoamérica en tu música?**

V.M. - No creo que en mi caso el cambio de residencia haya producido un cambio significativo en esa necesidad de la que me preguntas. Como compositor, siempre he sentido la necesidad de utilizar, como parte de mi obra, sonidos musicales que de alguna manera representan momentos de mi formación como músico y como persona, y eso es cierto tanto de la música que escribí aún viviendo en Venezuela, como de la que escribo desde que resido en el extranjero.

## **12. MONTEAGUDO, MATIAS**

*Comunicación personal, 24 enero 2014. Entrevista escrita.*

**Y.R. - Con respecto a *Lo que subyace*, ¿haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

M.M. - No realmente, es una obra bastante escolástica al estilo de la escuela de la música electrónica tradicional.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

M.M. - Fue encargada para una presentación de danza en vivo, creo que en Corp Banca, fue ya hace mucho y no me acuerdo de los detalles.

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar? ¿qué técnica has usado?**

M.M. - En esos días estaba muy entusiasmado haciendo experimentos con síntesis granular, pitch stretching/shifting

Lo primero que hice fue componer los acordes del inicio usando patches con notas largas de flautas, clarinete bajo, trompetas y trombones para luego agregar una serie de reverbs para hacer que suene como un "pad" o como si el audio estuviese alargado por síntesis granular.

Una vez compuesta esa parte empecé a trabajar con la voz, tomé todo el poema, lo corté en 10 partes y a cada una la cargué en un plugin llamado "Granulizer", que viene con FL Studio, el cual te permite escoger los típicos parámetros de un sinte granular, como el tamaño del grano, velocidad a la que se reproducen los mismos, así como paneo,

aleatoriedad, etc...

Recuerdo darle un tratamiento distinto a cada frase, mucha automatización, en algunos casos quería que la voz fuese simplemente alargada pero reconocible, otras veces las frases cambian de velocidad, en otros casos trabajo con acordes y en otros puntos soy más puntillista. En la parte donde las voces parecen cantar utilicé Autotune, si mal no recuerdo, ciertamente use algún tipo de afinador disponible en ese momento.

Al final la idea era que pudieses seguir el poema si lo lees mientras escuchas la música y un poco encontrar las frases y entender más lo que ocurre en la obra.

**Y.R. - Con respecto a *Tonada del Cabestrero*, ¿haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

M.M. - Me baso en la "Tonada del Cabestrero" del compositor original Simón Díaz. A nivel sonoro incluyo acordes en clusters y órganos como los que hacía Juan García Esquivel.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

M.M. - Me la encargo David Rondón para su proyecto de un compilado de remixes como tributo a Simón Díaz. Como sabemos esas tonadas son bellísimas y para mí fue un honor trabajar en ello.

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar? ¿Qué técnica has usado?**

M.M. - Aquí estaba yo en mi etapa de "TripHop" y escuchaba mucho "Topsy" también. La idea era trabajar con la voz de Simón Díaz y arroparla con un viaje sonoro al más puro estilo TripHopero.

Use numerosas técnicas como stretching, afinación y vocoder en la voz de Simón, todo tipo de percusiones y loops, metales, scratching y efectos como delays y compresión encadenada (side-chaining), mucha automatización para llevar efectos al frente y atrás, sobre todo los delays y las reverbs.

**Y.R. - ¿Alguna de tus obras electroacústicas han sido creadas por encargo? ¿Qué te motivó a crearlas?**

M.M. - He trabajado por encargo desde que tengo 18 años cuando empecé con los documentales de la facultad de ciencias naturales de la UCV. La motivación es mixta, es el placer de hacerla y al final cobrar por ello. Tomo encargos gratuitos sólo cuando son una buena oportunidad, ya sea por la naturaleza del material a trabajar o por su publicación.

**Y.R. - Desde tu punto de vista, ¿a qué se refieren las palabras *multicultural?*, *¿Nacionalismo?***

M.M. - Multicultural: Múltiples riquezas espirituales, razas mezcladas, abolición del racismo, una sociedad variada.

- Nacionalismo: Amor a tu patria. El Nacionalismo puede construir pero también destruir. El nacionalismo sin reconocimiento del amor al prójimo o al "extranjero" es muy peligroso.

### 13. NOYA, MIGUEL.

*Comunicación personal, 26 marzo 2014. Entrevista escrita.*

**Y.R. - Con respecto a *Bruma de la mañana*, ¿esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

M.N. - Esa se origina en la banda sonora de un documental dirigido por Ana Cristina Henríquez, documental con título *Tierra de Aguas Dulces*.

**Y.R. - ¿Haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

M.N. - Sí, las melodías básicas están inspiradas en las tonadas o cantos de ordeño de los llanos y en particular de las obras de Simón Díaz.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo?**

M.N. - Sí, la base formó parte de la banda sonora del documental referido.

**Y.R. - ¿Qué te motivó a crearla?**

M.N. - El oficio.

**Y.R. - Con respecto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar?**

M.N. - Esta obra no es exploratoria técnicamente, solo en el uso de sintetizadores virtuales mezclados con módulos de síntesis externo; en este caso un Roland JV1080.

**Y.R. - ¿Qué técnica has usado?**

M.N. - Escritura pan-diatónica al modo mi menor.

**Y.R. - ¿Alguna de tus obras electroacústicas han sido creadas por encargo?**

M.N. - Sí, algunas de las más recientes, como la obra estrenada en CMMAS Festival Visiones Sonoras Morelia 2013. La obra *Kryptochrome* para Archilute y live electronics. *Heart of the Matter*, obra electrónica para Danza, estrenada el 16 de Mayo en Boston, comisionada por Diane Arvanites para Prometheus Dance .  
En mi carrera de 30 años muchas comisiones de teatro y danza son de estas características.

**Y.R. - ¿Qué te motivó a crearlas?**

M.N. - En muchos casos, las comisiones, la motivación es el oficio profesional del encargo.

**Y.R. - Desde tu punto de vista, ¿a qué se refieren las palabras *multicultural?*, *¿Nacionalismo?***

M.N. - Multicultural: que puede contener elementos provenientes de diversas culturas. En muchas de las obras que he realizado se pueden encontrar ejemplos diversos de esto, al usar muestras de instrumentos y fragmentos musicales, así como estructuras de composición provenientes de muchas partes, en algunos casos se mezclan en una sola obra.

Nacionalismo: el de considerar los elementos locales y autóctonos de un país o cultura específica, un ejemplo sería *Bruma de la Mañana*.

*Comunicación personal, 26 marzo 2014. Entrevista personal.*

**Y.R. - Con respecto a *Walking to the day Moon*, ¿en qué se basa la obra?**

M.N. - Es una pieza de corte minimal. Está hecha experimentando con un software que se llama Reason. Originalmente es cuatrafónica, todos los delays son cuatrafónicos, utilizando una especie de loops internos en los delays. Para esa grabación está tocando unos elementos en percusión electrónica Claudio Leoini y unos bajos que toca Emerson Hernández. El audio que tienes fue una interpretación en vivo para radio.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

M.N. - Motivación estrictamente personal. Estaba componiendo música para un concierto y experimentaba con el Reason. Me interesaba hacer una pieza en ese estilo *minimal*, que es un estilo que estuvo sonando por un tiempo (no sé si todavía suena, estoy un poco perdido de los mercados comerciales). Hay otros artistas en Venezuela que utilizan ese género, por ejemplo, hay uno que me gusta mucho que es Glishminimal, como Alban Otto. Pero aquí a quien he escuchado haciendo algo similar a este estilo, que yo vengo manejando desde hace mucho tiempo, es Rafael Guernica (que está en Barcelona también).

**Y.R. - ¿Cómo escogiste los materiales de trabajar?**

M.N. - Hay un sistema que yo estuve usando al principio de mi carrera (hace como 30 años), con dos grabadores de cuatro canales, donde yo ponía un reproductor a grabar y el otro reproducía, y hacia loops internos de las líneas de grabación, con las de playback. Es muy influenciado por los experimentos de cinta que utilizó Bryan Eno. La diferencia entre el sistema que ellos usaban y el mío, es que yo trabajaba en cuatro canales (yo siempre he trabajado en cuatro canales). Entonces yo estaba haciendo una reproducción de eso, electrónicamente dentro del Reason, para improvisar y tener un sistema para generar electrónica en vivo. Pues simplemente le añadí unos patrones de *beats*, muy sencillos para darle este corte *minimal*. Si elimino los *beats* quedan unas texturas ambientales muy específicas y que yo también he utilizado por muchos años, los recursos de ambientación con delays de larga duración.

**Y.R. - ¿Haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

M.N. - No. Es latinoamericano porque lo hice en Venezuela. Cuando estábamos ensayando toqué en la radio, de pronto porque veía el valle de Caracas. Podría ser música urbana de Caracas.

**Y.R. - Al respecto de *Bruma de la mañana*, ¿ha sido un encargo?**

M.N. - Sí, fue un encargo, la grabación que escuchaste es de la banda sonora. Pero estas piezas yo también las hice en vivo, y hay una que en el 2008 la interpretamos en vivo con un cuatrista, el flautista de Gaélica y percusionista, y se transformó en otra historia, se llama *Aguas Planas*.

**Y.R. - Es decir, que formó parte del documental pero ya la tienes como una pieza aparte.**

M.N. - Sí, normalmente cuando a mí me hacen comisiones de este tipo, mi concepto es que yo compongo para mí. Entonces después de eso, algunas cosas que me parece que valen la pena, luego las expando, las transformo y las utilizo en concierto. Las saco del

contexto y las personalizo.

**Y.R. - ¿Cómo has hecho esta obra?**

M.N. - Está hecha con sintetizadores virtuales y un módulo Roland. Son sonidos sintéticos básicos, yo no veo ahí ninguna exploración profunda de música electrónica, si vamos al punto de vista académico. De hecho es la cosa que más odian los académicos que es MIDI. A mí me gusta usar esas cosas que los académicos detestan, pero si yo lo uso, el resultado final es lo que cuenta.

**Y.R. - Nuevamente te pregunto, ¿a qué te remite la palabra multicultural?**

M.N. - Multicultural... por ejemplo, yo tengo un disco que fue el primer disco que yo saqué en CD, que se llama *Huellas* el año 93. Ahí hay piezas que tienen pitos precolombinos, instrumentos de percusión ligera precolombina de centroamérica, sampleos de instrumentos australianos y voces africanas. Entonces yo hago una pieza y mezclo estos elementos, es como si tuviera una pieza donde las texturas instrumentales vienen de diferentes partes del mundo. Y eso es factible gracias a la tecnología. Claro que lo hubiera podido hacer con cinta y como se hacía la música concreta, pero con esta idea de los samplers, donde tú puedes introducir sonidos de diferentes partes, puedes crear una pieza que tiene texturas únicas, que sería como una música del planeta. Hay muchas personas que trabajan con esto. Por ejemplo, Jon Hastle, que trabajó por un tiempo en una cosa que llamo *música del cuarto mundo*, en donde mezclada cosas de jazz y trompetas procesadas electrónicamente, con instrumentos de percusión. Proponía una mezcla de música occidental y oriental del pasado y el presente con una propuesta multicultural. Esto no es nuevo, el jazz lo hace desde hace mucho tiempo. Nosotros tenemos ejemplos claros de música o arte multicultural en Jerry Weill y la banda municipal del alto Hatillo o del mismo Vytas Brener, que mezclaban joropo con rock y cosas así.

**Y.R. - ¿Para ti lo multicultural no es nuevo?**

M.N. - No es nuevo, creo que están poniendo un *label* de moda. ¿Qué más multicultural que nosotros los venezolanos? O que el *joropo* que es la música más folclórica tiene un origen español. Nosotros siempre hemos estado bombardeados. Pienso en estos términos que Venezuela siempre fue una de las sociedades más abiertas que conozco, porque cuando hubo las mezclas aquí de las diferentes etnias, los españoles, los italianos, los portugueses... todos se mezclaron. Ellos no fueron discriminados como en otras partes de Suramérica, donde los blancos no se mezclaban con los indígenas, y los indígenas no se mezclaban con los negros; aquí se mezcló todo el mundo con todo el mundo, yo creo que es un efecto de calor tropical que vuelve loca a la gente.

**Y.R. - ¿Y esto se refleja en tu música?**

M.N. - Es lo que yo te decía, ¿qué es lo que estoy viendo cuando estoy componiendo una pieza? Estoy viendo una montaña en Carabobo; no estoy inspirado por unos bosques de pinos en Canadá, ni en unas colinitas todas bonitas en Escocia. Obviamente que la energía que está contenida en la música, aunque tenga influencia germanas, española o precolombina, siempre va a tener un toque del espacio en donde uno está.

Ahora, yo no soy tan rígido con estas cosas de insertar música del entorno. Yo no soy muy afín a los ritmos del Caribe, por ejemplo, no me llaman la atención. Si no escuchas una cita textual de este tipo de percusión, la gente no hace contexto de resultado musical. Por ejemplo, en *Bruma de la mañana*, tú sabes que hay referencias a las tonadas porque conoces las tonadas. Pero si una gente afuera la escucha, a lo mejor no identifica exactamente cuál es la fuente; pero sí hay una fuente originaria de esta zona. Mi interés nunca fue reproducir los elementos del pasado en forma textuales, mi interés es tratar de

imaginarme cómo sería una música del futuro desde la zona donde estamos. Como si los ritmos y todo fue mutando y mutando y llegó a algo, que nadie sabe de dónde salió pero que sí tiene sus fuentes aquí.

#### **14. PÉREZ VALERO, LUIS**

*Comunicación personal, 31 enero 2014. Notas de programa y entrevista escrita.*

##### ***Introito***

##### **Nota de programa de la obra:**

Introito fue compuesta en el año 2005. Pertenece al catálogo de obras que el compositor presentó al momento de su graduación en la universidad. Es una obra que toma elementos de la naturaleza (sonidos del viento pasando por las ramas de los árboles) y otros sonidos creados por síntesis y usando los programas MAX/MSP y Coagula. Todos los sonidos fueron procesados y transformados hasta quedar completamente irreconocibles.

**Y.R. - Con respecto a *Introito*, ¿haces uso de referencias nacionales o latinoamericanas en esta obra? ¿Haces referencia a tu entorno?**

L.P. - En mis trabajos de música electrónica nunca hago referencia a ningún elemento de carácter nacionalista o latinoamericano. No hago referencia a mi entorno social, cultural o geográfico que me rodea. Es una obra muy abstracta en ese sentido.

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación de esta obra, ¿cómo has decidido los materiales a trabajar?**

L.P. - Los materiales han sido tomados sonidos de la naturaleza, que luego son procesados. También creé varios sonidos a través de síntesis y en otras ocasiones algún resultado del azar a través del programa MAX/MSP, sólo que grabé varios resultados quedándome con algunos.

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

L.P. - El *Introito* fue creado con motivo de presentarla en la carpeta de composición musical del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM). Hoy en día es UNEARTE (Universidad Nacional Experimental de las Artes). El motivo por lo tanto es de índole académico.

**Y.R. - ¿Qué técnica has usado?**

L.P. - He trabajado básicamente modificando las ondas: modificando amplitud, frecuencia y usando envolventes.

##### ***Eclipse***

##### **Nota de programa de la obra:**

*Eclipse* pertenece al ciclo de obras de música electrónica que conforman un homenaje a David Tudor. Es una obra aún en proceso y tiene como principal característica que el material sonoro está tomado de algunas obras de Tudor y han sido intervenidas para crear nuevos sonidos. A nivel de la estructura general, la obra tiende a evocar las técnicas del minimalismo.

**Y.R. - Con respecto a *Eclipse*, ¿haces uso de referencias nacionales o latinoamericanas en esta obra? ¿haces referencia a tu entorno?**

L.P. - No hago uso de referencias nacionales o latinoamericanas en *Eclipse*. Tampoco hago referencia a mi entorno inmediato. Cuando lo deseo hacer, uso los instrumentos tradicionales de occidente: piano, guitarra, voz. Aprovecho la música electrónica para sumergirme en procesos creativos abstractos.

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación de esta obra, ¿cómo has decidido los materiales a trabajar?**

L.P. - La obra está dedicada al compositor David Tudor. Uso segmentos de algunas de sus obras las cuales posteriormente las he "intervenido" modificando la frecuencia y la amplitud. Esto me ha permitido un poco trabajar como Picasso con su "Guernica", quien tomó los elementos de composición de "La Guerra" de Rubens y los convirtió en una obra completamente diferente y original.

**Y.R. - ¿Esta obra han sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

L.P. - Esta obra tuvo como motivo rendirle un homenaje al compositor David Tudor.

**Y.R. - ¿Qué técnica has usado?**

L.P. - A nivel de técnica me gustaría usar el vocabulario de los artistas plásticos: es un collage el cual, al mismo tiempo, he intervenido. Es una obra completamente electrónica. Uso de loops, delay, osciladores y modificación de las ondas. Todo realizado con el programa gratuito Audacity.

**Y.R. - ¿Sueles hacer uso de referencias nacionales o latinoamericanas en tus obras?**

L.P. - Sólo hago referencia en obras de instrumentación tradicional. Por ejemplo, recientemente me encargaron una obra para guitarra sola, escribí la *Sonata quasi una fantasía* que tiene tres movimientos: Merengue, Canción Caroreña y Giga con Pajarillo. Cada movimiento evoca de manera directa los ritmos venezolanos a los que hace referencia. En mi música electrónica no tiendo a usar estos elementos.

**Y.R. - Desde tu punto de vista, ¿a qué se refieren las palabras *multicultural?* ¿*Nacionalismo?***

L.P. - Desde mi punto de vista, Multicultural hace referencia a múltiples culturas conviviendo simultáneamente. Es un término sociológico y que puede aplicarse a las artes. Aunque al mismo tiempo, es una utopía.

Nacionalismo es un término de carácter político, geográfico y antropológico. Los nacionalismos surgen con la necesidad de establecer fronteras que permitan el control de los distintos elementos políticos y económicos de un territorio determinado. Para ello, se hace indispensable lograr que el grueso de la población crea en una idea de proyecto conjunto. Es allí cuando surgen las ideologías, los dogmas, la creencia de héroes nacionales de alimentos y vesturios típicos para ondar en lo "Nacional".

## **15. SCHREIBER, JACKY**

***Comunicación personal, 23 enero 2014. Notas de programa.***

***Quaternaire***; sonidos electroacústicos, 2007.

*Quaternaire* utiliza como única materia prima un acorde tocado (rasgueado) en el cuatro. El cuatro venezolano es un instrumento parecido a la guitarra de cuerdas. Es el principal

instrumento de cuerda usado en la mayor parte de la música popular venezolana. El cuatro llega a Venezuela en la forma de la guitarra renacentista o pequeña guitarra durante la conquista española en el siglo XVI. El acorde rasgado fue procesado utilizando el software Audiomulch. El título hace referencia al nombre del instrumento, sus 4 cuerdas y también pretende describir un paisaje sonoro de la época cuaternaria.

***Dr3amscap3***; sonidos electroacústicos, 2007.

Es un intento de reflejar el mundo de un sueño dentro de un sueño, donde los sonidos, eventos y el paso del tiempo parecen imposibles o poco probables en el mundo físico, también pretende ser una interpretación musical del poema 'Un sueño dentro de un sueño' de Edgar Allan Poe.

***Comunicación personal, 27 enero 2014. Entrevista escrita.***

**Y.R. - Con respecto a *Quatenaire*, ¿haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

J.S. - Se podría considerar una referencia cultural/nacional el uso del cuatro como material básico (único) para la construcción de esta obra, sin embargo, no es mi intención, el discurso musical en sí mismo no creo que se apoye en aspectos de la cultura nacional o latinoamericana, en todo caso no hay una intención latinoamericanista o nacionalista,

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

J.S. - Esta obra no ha sido por creada por encargo. Normalmente me motiva una idea, un concepto, un procedimiento; en este caso, como en otros, exploro mi propia capacidad de hacer una obra consistente con pocos materiales sonoros (en este caso, solo uno),

**Y.R. - En cuanto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar?**

J.S. - Como te expliqué antes, en esta obra solo uso un acorde del cuatro como materia prima, el resto del desarrollo es ese solo acorde procesado en tiempo real, escogí el cuatro porque me pareció una materia prima interesante para trabajar.

**Y.R. - Con respecto a *Dr3amscap3*, ¿haces uso de referencias culturales nacionales o latinoamericanas en esta obra?**

J.S. - No

**Y.R. - ¿Esta obra ha sido creada por encargo? ¿Qué te motivó a crearla?**

J.S. - Esta obra no ha sido por creada por encargo, me motivó la lectura del poema de Poe,

**Y.R. - Al respecto al proceso de creación de la obra, ¿cómo decidiste los materiales a trabajar? ¿Por qué has escogido el poema: 'Un sueño dentro de un sueño' de Edgar Allan Poe?**

J.S. - Cuando empiezo una obra la parte más difícil es justamente escoger el material sonoro, hoy en día hay muchas posibilidades y fuentes sonoras y procesos/procedimientos, no es fácil decidirse. En este caso quería sonoridades que representaran lo extraño/excéntrico de un sueño dentro de otro y que en cierto modo el discurso musical representara el poema en el cual se inspira.

**Y.R. - ¿Alguna de tus obras electroacústicas han sido creadas por encargo? ¿Qué te motivó a crearlas?**

J.S. - En 1992 me fue encargada una obra para la inauguración del CEDIAM (Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales de la UCV), la obra *Een un punto de la espiral* fue creada con los equipos y materiales disponibles en el laboratorio de música electroacústica del mencionado centro.

**Y.R. - Desde tu punto de vista, ¿a qué se refieren las palabras *multicultural*? ¿*Nacionalismo*?**

J.S. - Multicultural: coexistencia de muchas culturas. Nacionalismo: sentimiento nacional.

## 16. SUAREZ SÁNCHEZ, CARLOS

*Comunicación personal, 30 enero 2014. Entrevista personal.*

**Y.R. - Hablemos de tu obra *El ojo de Juyá*. ¿Cómo decidiste hacer la obra? ¿Ha sido un encargo?**

C.S. - No, eso es por mi cuenta. Pues yo comencé con electroacústico, con Teruel, así como en el 84, más o menos, 85, allá cuando estaba en fonología. En ese tiempo trabajaba con los sintetizadores analógicos, y a partir del 2000, o un poco antes, las computadoras comenzaron a tener potencia para samplear. Pues comencé a trabajar con samplers, con grabaciones y fuentes que tomaba de cualquier parte.

Mi forma de trabajo para esa obra, y en general las que he hecho hasta el año pasado, es que usaba material sonoro de grabaciones de campo, cosas que grababa en los viajes de investigación etnomusicológica. Y síntesis también, tenía una base de datos muy grande de síntesis que había, que tenía de los aparatos.

No sé si conoces los sintetizadores que había en fonología. Eran unos sintetizadores ARP, modulares, y yo me quedé muchos años trabajando con ellos. Creo que, de hecho, el que más ha trabajado en fonología durante todos esos años en fonología fui yo, porque en aquél tiempo pasaron de síntesis analógica a la síntesis con programas, bueno con software incipiente. Pero nunca me interesó eso, porque ponías unos parámetros, pasaban 40 minutos y todavía no sonaba el asunto. Entonces yo preferí quedarme con los analógicos, que era todo mucho más directo.

Y bueno, hice una base de datos muy extensa, total que esa base de datos, más todas las grabaciones de campo que hice, más algún sonido que tomaba de cualquier parte, podía... yo qué se... samplear cosas de discos o lo que fuera. Hacía unas bases de datos bastante grandes, hasta 1500 sonidos y esos 1500 sonidos los iba seleccionando, los iba descartando. Me quedaba con... después de mucho descartar con unos 400 o 340. Aparte los sonidos los procesaba sobre todo con ecualización. La ecualización es como, en la plástica, en el trabajo de un escultor, sería como el martillo. Vas quitando cachos de la piedra, le vas dando forma a la piedra, la piedra ya tiene, bueno, unas vetas. Le vas dando forma al sonido, y yo básicamente trabajo con ecualización y filtro. Que la ecualización es filtro también, pero, por ejemplo, hay unos procesadores que eliminan el ruido. Si eliminas todo el ruido, pero te pasas, sigues aumentando el umbral del procesador, lo que te quedan son como las sinusoidales fundamentales del sonido... pero él te va a quitar toda la... digamos, todos los armónicos que no son regulares. Te queda una serie de sinusoidales muy puras. Pero en general, lo que hacía más era trabajar con múltiples ecualizadores e iba cortando el sonido, le iba dando forma. Básicamente esa es la forma

cómo he trabajado esas piezas... bueno, esas piezas y todo, como te digo, hasta ahora he venido trabajando así.

**Y.R. - Hablemos de tu obra *Paisaje sonoro alucinatorio*: ¿Cómo decidiste hacer la obra? ¿Ha sido un encargo?**

C.S. - Sí, eso fue un encargo del IEM de Madrid, que gané una residencia para estar ahí durante un mes. Es una cuadrafónica para cuatro percusionistas y la versión que tú escuchas es una mezcla para estéreo. Pero la original es para cuatro percusionistas y cuadrafonía. Los percusionistas se sitúan entre los altavoces y las fuentes sonoras envuelven al público.

**Y.R. - ¿Cómo escogiste los materiales de esta obra?**

C.S. - Pues mira igual que la anterior. Selección de sonido. Procesamiento básico con equalización. Más que nada es escuchar, escuchar e irme quedando con los sonidos... no sé... es como encontrar las palabras para escribir una poesía o para escribir un libro...

**Y.R. - En cuanto a los conceptos, en el *Ojo de Juyá*, leí el escrito que le acompaña ¿Por qué escoges esta historia?**

C.S. - Este mito lo tomé de lo que recordaba de un relato que me hicieron en la sierra del Perijá. Probablemente alguna cosa habré cambiado, pero lo básico es que cuando un Sol llega a esa estrella, a Arturo, pues comienza a llover. El texto lo que hace es inspirar un poco los sonidos de la obra. Yo puse, aquí hay una parte que dice: “las moscas pululan entre los cadáveres que alimentan a sus larvas, aves carroñeras descienden de las alturas”; pues eso está en la música, se escucha. Hay unos sonidos que son como unas moscas revoloteando. Yo un poco me inspiraba. Después, generalmente me pasa que me voy por otro camino, pero digamos que el espíritu de la astronomía, del movimiento del cambio de las estaciones, eso está ahí, y un poco también las ideas que dejo... las ideas que la propia mitología me inspira.

**Y.R. - En cuanto a los conceptos, en el caso *Paisaje Sonoro Alucinatorio***

C.S. - Bueno, esto, esto es porque yo cuando estuve en el Amazonas, con los Eñepa, yo estuve en un ritual de yopo, y me fui caminando por la selva y empecé a escuchar unos sonidos rarísimos. Los propio animales sonaban totalmente transformados, transfigurados. El chamán me dijo que lo que había escuchado eran espíritus de la selva, que no eran animales propiamente, sino que había atravesado al otro mundo. En el mundo paralelo hay animales, como en el mundo real. Sólo que esos animales tienen otros sonidos, tienen poderes. Él lo que me dijo fue eso, que yo había escuchado a esos animales alucinatorios. Entonces de esa experiencia me quedó la idea de con la electroacústica, reconstruir esos sonidos que había escuchado, traerlos a este mundo, al mundo que es no alucinatorio. Y esa obra fue un intento de lograr recrear esa experiencia.

**Y.R. - Otra pregunta, en general, ¿a qué te remite la palabra *multicultural*?**

C.S. - Bueno, Venezuela es *multiculturalidad*, porque Europa está bastante agotada. A Galicia, que estamos hablando de un entorno marginal de Europa, y todavía se mantiene mucho la diversidad, pero no es *multicultural*. Está todo ya muy homogeneizado. No es heterogéneo como allá. Es decir, tú por ejemplo en Venezuela, vas a Naiguatá y hay unos tambores. Vas al lado, a Caraballeda, y hay otros tambores totalmente diferentes. La forma de construcción, el ritmo que tocan, es totalmente diferente. Eso significa que son dos pueblos africanos, dos culturas africanas totalmente diferentes, a lo mejor, que se distanciaban de cientos de kilómetros, y ahí están, un pueblo al lado del otro. O hay 36 lenguas indígenas, estamos hablando de lenguas. Aquí en España hay, digamos que hay tres lenguas, y después hay dialectos. Hasta el valenciano es complicado de entender.

Pero sigue siendo un dialecto, lo puedes llegar a entender. Ten una idea de la riqueza que hay en un país donde solo en la parte indígena hay 36 lenguas. Y bueno, y musicalmente la parte afro, y después la parte digamos más criolla, de todo lo que es la música armónica de cuerdas y todo eso, es impresionante. Si sumas todo eso, es *multiculturalidad*.

**Y.R. - ¿A qué te remite la palabra *nacionalismo*?**

C.S. - El nacionalismo, me gusta y no me gusta. Es una respuesta muy gallega. Los gallegos, y claro yo tengo ese defecto de fábrica, tienden a ver todo en sí y no, o depende, son muy ambiguos. Fíjate, yo creo mucho en el nacionalismo cultural. Todo lo que tenga que ver con encontrar las raíces, con descifrar, con hacer que ese matrimonio pase a formar parte de las nuevas generaciones, la enriquezcan, porque son espacios de resistencia. El otro día teníamos una discusión con el término “iberoamericano”, que es ofensivo para algunos. A mí me parece una tontería. Si te ofende el término iberoamericano, pero no te interesa nada tu propia cultura, ¿cómo vas a resistir contra eso? La forma de resistir es develando todo ese patrimonio y convirtiéndolo en un espacio de resistencia.

¿En dónde no me interesa en absoluto lo nacionalista? En lo político, porque es populista, porque es falso, no existe el nacionalismo político. Es todo una mentira, es todo poder, es todo tener poder. Nacionalismo económico, nacionalismo político, nacionalismo que lo que crea es división. El nacionalismo cultural no crea división, simplemente está esto aquí, está esta riqueza; y los colombianos tendrán su riqueza, pues, las compartimos, ¿no? El nacionalismo político te crea unos límites, unas barreras, unas diferencias, unas divisiones absurdas: “Yo soy más nacionalista que tú”, “yo soy nacionalista porque yo creo que esto” y “tú no eres nacionalista porque eres un traidor y crees en lo otro”, ¿entiendes? En ese sentido que tiene el nacionalismo, no creo en el nacionalismo. El nacionalismo cultural, el nacionalismo de la creación, el nacionalismo del estudio del patrimonio, pero en la política no. En la política nunca ha funcionado el nacionalismo. Y Europa sabe muy bien de nacionalismo político.

## **17. TERUEL, RICARDO**

*Comunicación personal, 21 abril 2014. Notas de programa y entrevista escrita.*

### **Notas de programa**

#### ***Rellenas de ballenas jorobadas***

Año: 2007

Duración: 3:41

Nota de programa o breve comentario:

<http://www.archive.org/details/rellenasballenas>

Hace unos años conseguí, entre un lote de cds en rebaja, uno con el canto de las ballenas jorobadas (*Megaptera novaengliae*), también conocidas como ballenas yubarta.

Se me ocurrió, al oír el cd, hacer una obra llamada Gesto Ballena para globos de juguete en vivo y sonidos de las ballenas grabadas (sonidos naturales y sometidos a diversas manipulaciones electrónicas). Esa obra fue realizada 2 años más tarde, en el año 2009 y luego en el 2010 un video con la obra electrónica como banda sonora.

Para *Rellenas de ballenas jorobadas* experimenté con el disco compacto comprimiendo su duración total de sesenta y un minutos a menos de dos minutos y medio sin cambiar la altura original de los sonidos. Este resultado ocupa una pista y realicé otra tocando la pista comprimida en reversa y en canon respecto a la primera pista. También comprimí el tiempo cambiando la altura (cada duplicación de velocidad sube en una octava el sonido

original). La última pista está formada por algunos sonidos aislados de las ballenas sin modificación alguna. Los únicos procesamientos adicionales, a los que fueron sometidos algunos de los sonidos a lo largo de la obra, fueron reverberación y retardo. Como pueden ver, o más bien espero que puedan oír, las pistas de esta obra están rellenas de ballenas jorobadas.

### ***Abstracción con secuencia melódica***

Año: 2007

Duración: 3:36

Nota de programa o breve comentario:

<http://www.archive.org/details/AbstraccionConSecuenciaMelodica2008>

Este año comencé a estudiar el programa libre, gratuito y multiplataforma pure data (pd). Es excelente y decidí convertirlo en uno de los ejes fundamentales de los cursos de música con medios electrónicos que dicto en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (iudem).

Como parte de las exigencias del semestre en curso pedí a los estudiantes realizar un ejercicio creativo, de aproximadamente un minuto de duración y cuatro pistas de audio independientes y simultáneas, utilizando exclusivamente pd para la síntesis y manipulación de los sonidos y el programa Audacity (también libre, gratuito y multiplataforma) para el montaje y mezcla a estéreo de las pistas de audio. Disponían de dos semanas para la entrega.

*Abstracción con secuencia melódica* es el resultado de haber trabajado en las mismas condiciones que le exigía a los estudiantes. Dura más que el minuto requerido (tres minutos y medio) y luego de mostrado en clase le agregué reverberaciones individuales a cada sonido o secuencia sonora en Audacity y una nueva mezcla estéreo.

Todo el material proviene de un oscilador diente de sierra (en pd lo denominan phasor) y uno sinusoidal intermodulados y controlados por una secuencia melódica muy sencilla repetida a distintas velocidades (muchas veces tan rápido que ya no se reconoce como secuencia melódica).

El título evoca títulos descriptivos de obras visuales como *Líneas Rectas* de Sol Lewitt, *Desnuda en un sillón con una botella de Evián* de Pablo Picasso, *Composición con Rojo, Amarillo y Azul* de Piet Mondrian, o tantos otros, sólo que aquí se habla de una Abstracción (resultados no melódicos) con secuencia melódica (que además es la generadora de la obra).

**Y.R. - ¿Piensas que podría situarse tu obra como reflejo de una identidad nacional de la música electroacústica venezolana o lo situarías en un lenguaje de referencias multiculturales?**

R.T. - No es un reflejo, es parte constitutiva de la identidad nacional de la música electroacústica venezolana, quiéralo yo o no. Cuando estoy creando no suelo preocuparme de la nacionalidad o multiculturalidad de mis planteamientos y soluciones.

***Comunicación personal, 4 febrero 2014. Entrevista escrita.***

**Y.R. - ¿El uso de softwares libres en tus obras tienen alguna motivación en especial?**

R.T. - Hay unas razones éticas y prácticas. En Venezuela nuestros beneficios económicos,

específicamente como compositores, siempre han sido nulos, pero ahora, al menos en mi caso, agravadísimo por la situación política. La alternativa ha sido el uso de software pirata, de ahí el dilema ético, perfectamente resuelto por la existencia de software libre ( y gratuito, porque no es lo mismo software libre y software gratuito y para mí lo gratuito es lo más importante aunque me encanta la filosofía del software libre, es decir de código abierto porque permite que el programa evolucione).

Además he descubierto las comunidades de usuarios que se tejen alrededor de un programa libre. Cuando uno tiene algún problema con el programa o quiere averiguar una manera particular de utilizarlo, una búsqueda en google generalmente provee de soluciones, alternativas e incluso de nuevas ideas y sugerencias de uso de otros programas.

La variedad y posibilidades de programas libres y gratuitos para audio, video, imágenes, notación musical, dibujo vectorial... son inmensos. Desde hace unos tres años, no sólo estoy trabajando con programas libres sino que mi sistema operativo: Ubuntu estudio también lo es. Los sistemas operativos, basados en Linux, trabajan con lo que llaman Repositorios de programas, que vienen a ser como depósitos de programas con un motor de búsqueda. Todos los programas en el Repositorio están disponibles para su descarga e instalación inmediata en tu procesador, lo puedes probar y si te interesa lo usas, si no, la desinstalación también es muy sencilla. Además hay programas que no están en los Repositorios pero que también puedes descargar y siguiendo unas instrucciones (que varían su complejidad desde extremadamente simples hasta bastante enredadas) puedes instalarlas en tu computadora y disfrutar de ellas.

Es un mundo maravilloso, lleno de juguetes nuevos al alcance de la mano.

**Y.R. - ¿Estas dos obras han sido encargos? En caso negativo, ¿qué te ha motivado a crearlas?**

R.T. - El encargo creo que es un animal mítico que se ha visto en algunos países civilizados...

La motivación es interior. Tengo esa necesidad de jugar, explorar, experimentar con instrumentos, controladores, sonidos, ideas, textos, imágenes, estructuras, programas y comunicar, compartir algo, o al menos intentarlo, con la expectativa que tenga un significado, una trascendencia para mí y para otros.

*Abstracción con secuencia melódica* resultó de explorar el programa PD (Pure Data). Si mal no recuerdo, específicamente el uso de un archivo de texto para generar una secuencia de alturas. Probablemente la base del diseño del circuito implementado provino del tutorial que viene con el programa.

La explicación de *Rellenas de ballenas jorobadas* está en la página de archive.org. En lo esencial jugué con reproducir el canto de ballenas jorobadas extraído de un cd a mayor velocidad (con transformación de altura) y además usando algunos sonidos y cantos aislados de las ballenas. De hecho, fue una obra secundaria, ya que *Gesto Ballena* es la obra más elaborada que fue realizada usando las mismas fuentes sonoras. Rellenas de ballenas fue más producto de un experimento sencillo que además obedeció a una información, cuya fuente ya no recuerdo: de que si aceleras el canto de las ballenas suena como cantos de pájaros. Quise ver qué tan cierto era eso y dí con unas sonoridades únicas, que organicé y elaboré.

### ANEXO 3

## COMUNICACIÓN DE ENCARGO DEL CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA



Caracas, 19 de septiembre de 2008.

Ciudadana:  
Yoly Rojas  
Presente.-

Reciba un cordial saludo en nombre de todo el equipo que día a día hace posible que **PDVSA-Centro de Arte La Estancia**, Erazo Social y Cultural de Petróleos de Venezuela, S.A., abra las puertas que conducen a su vibrante actividad social y cultural.

Me dirijo a usted con la finalidad de invitarle a participar, junto con otros siete destacados compositores venezolanos, en el proyecto de restauración y actualización tecnológica de "La Fuente de Plaza Venezuela", en su 5ta. versión. Este proyecto está dirigido por PDVSA-La Estancia de la mano del diseñador de la 4ta. versión de esta fuente, Ing. Santos Michelena.

Su participación estará basada en la creación de una composición musical, con el objetivo de ser incorporada en la restaurada fuente. La misma deberá reflejar de alguna manera el "ethos" urbano de la ciudad de Caracas, de tal forma que sea un trasfondo sonoro a los juegos de agua y luces.

Desde el respeto absoluto a su libertad creadora, de nuestra parte aspiramos que la obra incluya algunas características como las siguientes:

- 1.-Elaborada preferiblemente con la técnica de composición electroacústica, de manera que puedan incorporarse instrumentos de la tradición venezolana o voces y así mismo aplicar tecnología electrónica de punta, con la finalidad de extender las posibilidades de los parámetros musicales acústicos en un intercambio de sonoridades virtuales y reales;
- 2.-De sonoridad contemporánea, sin obviar los elementos tradicionales de lo venezolano;
- 3.-Que reúna elementos que sirvan para representar de manera sonora los distintos grupos sociales que hacen vida en la ciudad de Caracas;
- 4.- Con un tiempo de duración de 7 a 10 minutos; y