

Alejandro Gómez Montiel

# Multiversos

Trabajo Final de Grado  
Licenciatura en Composición Musical

Directora: Dra. Mónica Gudemos  
Co-Directora: Prof. Gabriela Yaya



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

Permeabilidad del Espacio  
a través de lo  
Sonoro



## Contenido

1. Introducción	4
1.1 Multiversos	4
1.2. Fundamentación	5
1.3 Motivación Personal	6
1.4 Realización Virtual	6
2. Objetivos	7
2.1 Objetivo General	7
2.2 Objetivos Específicos	7
3. Marco teórico	8
3.1 Performance	9
3.2 Espacio	11
3.2.1 Sobre el espacio de realización virtual	12
3.3 Sonoridad	13
3.4 Temporalidad	14
3.5 Creación colectiva	15
3.6 Semiosferas	17
4. Trabajo de Campo	18
4.1 Metodología	18
4.2 La importancia de la bitácora como estrategia metodológica y como material de reflexión	18
5. Análisis de la obra	21
5.1 Semiosfera analítica	21
5.2 Semiosferas y escritura compositiva	24
5.3 Análisis integral	27
5.4 Materialización y estadios evolutivos de la Notación Gráfica 2:	33
5.5 Materialización y estadios evolutivos de la notación gráfica 3:	39
5.6 Integraciones performativas visuales- corporales, espaciales, sonoras y temporales	41
5.7 Análisis referido al momento instrumental.	45
6. Conclusión	54
7. Bibliografía	57
7.1 Manuales consultados	59
8. Anexo	59

### *Agradecimientos*

Este trabajo simboliza la finalización de mi recorrido por la Licenciatura en Composición Musical. Este camino en todo momento fue acompañado con amor y apoyo incondicional de mi familia, mi padre, madre, hermanos y hermana, abuelas y el resto que son muchísimos.

A Meli, por su amor y acompañamiento en la vida.

A mis amigos, que siempre estuvieron presentes a lo largo de este caminar universitario. A todos ellos, muchas gracias.

A Mónica Gudemos y Gabriela Yaya, por confiar en mi trabajo y por el apoyo con tanta entrega y profesionalismo.

Al Cuarteto de Cuerdas Murr, conformado por Ayelen Bustos Marreno (violoncello), Carolina Ferreyra (viola), Victoria Carranza (violín) y Paula Álvarez Schittko (Violín); quienes me han acompañado desde el germinar de esta Obra.

A Diego Johannesen y Marcelo Zamora, quienes realizaron un increíble trabajo a través de las tomas del material visual.

# 1. Introducción

## 1.1 *Multiversos*

La siguiente obra compositiva multimedial, surgió como resultado de un proceso reflexivo autorreferencial y autoetnográfico que fui construyendo en este último tiempo, donde convergen experiencias vinculadas a la praxis artística, entre ellas la composición musical, el ejercicio performático de corporalidad circense y el videomapping. Dichas experiencias, convergen en este Trabajo Final y promovieron que mi actividad como compositor pudiera transitar otros paradigmas sonoros, espaciales, visuales, corporales, performáticos e interacción de los co-actores y espectadores mediada por la tecnología.

Mediante la mixtura de dichas disciplinas, me encontré frente a la necesidad de una exploración sonora y performática que me permita expandir los límites del *espacio geométrico*, componiendo un *espacio performativo*.

El desafío técnico/operativo de esta obra, es la intervención del espacio mediado por la tecnología, incluyendo momentos con perspectiva de creación colectiva. Para lo cual, decidí utilizar el lenguaje electroacústico y lenguaje instrumental para cuarteto de cuerdas. Ambos lenguajes, fueron pensados íntegramente como una unidad.

La obra *Multiversos*, es contenedora de material visual creado con diferentes recursos visuales, paisajes de la provincia de Córdoba y corporalidades performáticas autorreferenciales. Este trabajo, se encuentra disponible en la plataforma de público conocimiento y acceso gratuito YouTube. Así mismo, la duración temporal total es de 34:55.

Esta obra, es una semiosfera de múltiples disciplinas, contenidos, conceptos, públicos, mundos, universos de múltiples interpretaciones, por ello, fue denominada *Multiversos*...

Es pertinente mencionar que este Trabajo Final fue atravesado por un contexto extraordinario de aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO) dado por la pandemia mundial de COVID-19. Esta situación contextual de público conocimiento nos puso frente a la tarea de encontrar nuevas formas de resolución de esta obra, a partir de medios tecnológicos y

a través de la realización de encuentros y cooperación creativa virtuales. Dicho contexto, favoreció la reflexión sobre lo espacial y lo performativo en un contexto de virtualidad.

## 1.2. *Fundamentación*

Esta composición, comenzó con un proceso creativo individual autobiográfico, seguidamente, transitó hacia un proceso de realización y creación colectiva donde me propuse trabajar conceptualmente en la esencia social de la música. En el entretendido de estas relaciones, y en la conformación de este vínculo en el proceso de creación colectivo/cooperativo entre las partes, consideré centrales las decisiones que asumieron las diferentes personas que cooperaron en este Trabajo Final. Es por este motivo, que me propuse abordar no sólo en sus aspectos técnicos, sino también en lo concerniente a su dinámica, que el mismo sea una realización colectiva.

Como observa Francisco Cruces (2002), "en general, lo que el proceso social de una actividad cooperativa como la música parece mostrar es la imbricación y el intercambio constante entre unos niveles y otros, por ejemplo, el de los puros códigos gramaticales y el del «sintonizar», siempre que dos músicos tocan juntos. Pero habría que considerar también la hipótesis de que la relación entre planos pueda ser, en situaciones dadas, incongruente para los actores que tengan, por ejemplo, que verse abocados a escoger entre la gramaticalidad del texto musical, la bondad de la interacción o la autenticidad sociocultural."(Cruces 2002: 2)

Siguiendo la idea del autor, aspiré en este trabajo a crear lazos de cooperación colectiva entre los artistas participantes, logrando interacciones sustentadas en un contexto de compañerismo, confianza y coordinación co-creadora. Este proceso fue acompañado por un registro y una sistematización tipo "bitácora"<sup>1</sup>, debido a que lo considero parte constitutiva del proceso de aprendizaje académico y creativo compositivo.

---

<sup>1</sup> El cuaderno o **bitácora de trabajo** es un cuaderno en el cual estudiantes, diseñadores y artistas plásticos, entre otros, desarrollan sus bocetos, toman nota de recuerdos y cualquier información que consideren que puede resultar útil para su trabajo.

Debe ser considerado como medio, como vía, que apoya, y facilita el devenir del proceso proyectual. Fortalece la cultura del registro de los problemas abordados. En este sentido el registro periódico de las acciones, de las decisiones, de los temores, de las elucubraciones creativas deben tener su espacio. Su nacimiento y desarrollo se hace a la par del trabajo proyectual. La bitácora no es el proyecto. Hace parte del proyecto. GRUPO DE INVESTIGACION TED&A Preparado por: D.I. Samuel Herrera D.I. Juan Carlos Estupiñán E. "*Hacia un*

La finalidad del desarrollo de este Trabajo Final fue brindar alternativas de composición, acerca de la *sonoridad/espacialidad* en relación a lo performático de integración colectiva, crear estrategias para llegar a nuevos públicos, construir nuevas audiencias y experimentar con soportes o plataformas tecnológicas de creación y vinculación como es el videomapping entre otras plataformas sincrónicas y asincrónicas, tanto como modo de interacción co-creadora, como también de difusión. Esto, puso en juego la interacción de las partes constituyentes de la performance en tanto medios sonoros, visuales, espaciales y corporales creando así una experiencia íntegra.

### *1.3 Motivación Personal*

La *motivación personal* este Trabajo Final, referido al “modo de hacer” que propongo, es el resultado de mi experiencia como estudiante de la Carrera de Composición Musical plan 1986, donde, las herramientas técnico/musicales, me permitieron una profunda apertura hacia la experimentación multidisciplinar; tal vez por ello gran parte de los trabajos finales se orientan hacia y desde esa perspectiva, como una necesidad de expresión contemporánea.

La composición musical ya no implica sólo música, sino también las corporalidades perceptuales, las procesualidades de producción generadoras de conocimiento artístico, las performances transformativas del hecho artístico, del acto social/transformador de pensar y hacer arte.

### *1.4 Realización Virtual*

Para garantizar la realización de este trabajo, fue concebido de manera flexible a los cambios en la situación de aislamiento social preventivo, motivo de la situación sanitaria mundial de la pandemia Covid-19.

Este Trabajo Final, se llevó a cabo en un contexto de realización virtual, referido a esto, el momento electroacústico, contempló en su composición los tópicos esenciales a responder

en este trabajo. La *espacialidad*, se logró mediante procedimiento de edición de paneo, reverberación, eco, volúmenes, utilización de determinados plug-ins y demás; esta sección, fue construida para que funcionen en cualquier espacio y medios tecnológicos no profesionales, como por ejemplo la utilización de auriculares por los espectadores, favoreciendo así, trascender desde la sonoridad el espacio geométrico en el que cada espectador se encuentre, volviéndose así, espacio performativo y el espectador en co-intérprete creador de la obra.

El momento temporal, referido al cuarteto de cuerdas, se grabó en diferentes Home Studio. En la etapa posterior referida a la mezcla y masterización, se aplicaron procedimientos similares al momento electroacústico, en pos de favorecer los ejes planteados en este TFL.

Así mismo, el VideoMapping está pensado para funcionar desde un ordenador, o un dispositivo móvil, donde, las intervenciones corporales fueron grabadas, editadas y añadidas al mismo.

De esta manera, se diseñaron el establecimiento de líneas de co-participación entre artistas y compositor y entre obra-público/s, aprovechando las cualidades del espacio performático virtual.

Esta obra, tiene una duración temporal muy aproximada a su posible presentación estimada de manera presencial.

## 2. Objetivos

### 2.1 *Objetivo General*

Componer una obra performática multimedial, atravesada por el concepto de *espacialidad* de la autora Fischer Lichte y que incluya momentos de construcción colectiva.

### 2.2 *Objetivos Específicos*

- Diseñar procedimientos compositivos que impliquen la factibilidad de montaje en distintos contextos performáticos.
- Diseñar el establecimiento de líneas de co-participación entre artistas y compositor y entre obra-público/s, aprovechando las cualidades del espacio performático.

- Buscar, como estrategia compositiva, el diseño de un sistema de notación musical que contemple la conformación sistemática de módulos de esquemas de interpretación (melorítmicos, percusivos, de indefinición acústica y/o ruido).
- Diseñar un *sistema de escritura* que facilite una comprensión colectiva (tanto de formación musical y de formación performática espacial/corporal)

### 3. Marco teórico

Este Trabajo Final está promovido conceptualmente por la *estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte (2004), quien expone un abordaje reflexivo sobre las estrategias y recursos contemporáneos de composición artística tales como *performance*, *espacialidad*, *sonoridad* y *temporalidad*; ejes centrales en esta obra compositiva. Así mismo, la autora Teresa Marín (2009) en “Estrategias de la creación colectiva en el arte contemporáneo”, ofrece un sustento metodológico que me permitirá sistematizar conceptualmente mis motivaciones hacia la creación colectiva en el arte. Finalmente, este trabajo se vio atravesado por el concepto de *Semiosferas* de Iuri Lotman (1996), creando una obra íntegra y esclarecedora desde lo conceptual.

Esta obra compositiva tiene desde su concepción un carácter mixto, esto es, está pensada desde la diversidad de recursos como gran parte de la música contemporánea. Pero no sólo desde la diversidad en sí misma, sino desde las posibilidades formativas y expresivas que posibilitan en sus dinámicas operativas, permitiéndome así continuar con mi formación académica. Esta característica del Trabajo Final deviene de mi interés por integrar lo sonoro, lo gestual, lo espacial y lo visual. Para esta integración considero pertinente desarrollar cuatro conceptos que acompañan el proceso de creación. Por un lado, resulta de utilidad explicar la noción de *performance* para definir la manera elegida de articulación con el público. Por otro lado, una aproximación al concepto de *espacio* y sus alcances, lo que me servirá para fundamentar los modos gestuales y sus contextos performativos de comunicación. Otro concepto central a precisar es la *sonoridad*, para esclarecer las operatorias compositivas sobre él y su intervencionalidad con los conceptos mencionados de *performance*, *espacio* y *temporalidad* en la que todo tendrá lugar expresivo. Finalmente delimitar los alcances del concepto de *Semiosferas* en donde lo conceptual asume un rol protagónico en la composición y notación musical.

Así mismo, se incorporó un concepto central en la resolución de este Trabajo Final, relacionado con el contexto de aislamiento social y preventivo (ASPO) motivo de la pandemia mundial por el COVID-19. Dicho concepto se enmarca en la creación de la performance en el ámbito de las *performances virtuales* (no sólo como medio de difusión sino como también un medio de interacción con el espectador)

### 3.1 Performance

La necesidad de definir este concepto surge de la intención que subyace en el diseño primario de este trabajo compositivo y en sus posibles vinculaciones con los públicos posibles, considerados parte activa en la creación de la realización escénica, a través de sus respuestas perceptivas y re-acciones expresivas.

Fischer-Lichte (2004) define a la *performance artística* como una “*transformación*” experimentada por quienes participan en ella en un contexto determinado. Al tratarse de una vivencia *in situ*, la reflexión deviene en procesos espontáneos, atravesados por la experiencia, transformando así el concepto tradicional de tiempo en la producción de conocimiento artístico y de superación del espacio escindido del simple espectador y el lugar de presencia co-operativa en la acción del hecho artístico como hecho social y no sólo como evento. Entender al público y/o los públicos posibles como actores performáticos implica considerarlos como parte de la creación, esperando obtener sus respuestas de participación en la presentación final del trabajo, para lo cual se diseñarán estrategias compositivas específicas. Siguiendo a la autora, esta experiencia implica un proceso físico para el espectador, donde “al tomar parte en una realización escénica por medio de una percepción, no lo realiza sólo el ojo o el oído, sino también el sentido corporal, que realiza, pues, el cuerpo entero de manera sinestésica” (Fischer-Lichte 2004: 73)

En esta concepción de performance artística, se presta atención a ciertas características de la ritualidad del espectáculo, por lo que es necesario profundizar ambos marcos en su relación con este trabajo. Esta propuesta compositiva desde la ritualidad, busca promover la reflexión en torno a los niveles de espontaneidad y autonomía de acción y re-acción co-creativa de los participantes en su diferentes roles performáticos, y de los modos de representación asumidos desde las especificidades artísticas en función colectiva: la gestualidad de los

músicos en relación con los públicos, las elecciones de co-habitabilidad de los espacios performáticos y las transformaciones que, en función de esa interacción, van emergiendo y generando las posibilidades de las acciones inmediatas en devenir. Lo que hace al marco del espectáculo, esta concepción compositiva promueve, entonces, generar fronteras epistemológicas de acción compartida, en las que sea posible plantear el hecho artístico como un espacio colectivo de expresión-acción.

La performance en el sentido estético, se conforma de dos partes, por un lado la estética hermenéutica y por otro la estética semiótica. La primera abarca la relación entre *sujeto* y *objeto*, en la coexistencia dialógica entre ambos, entre la obra como hecho artístico y la interacción entre público-performers, incluido además el músico compositor en esa interacción. La segunda, crea la relación de corporalidad y materialidad de los elementos con su significación, entre *significante* y *significado*. Concibo así mi trabajo como un *significante*, cuyo *significado* deviene en el tiempo y el espacio performático, actualizándose y transformándose junto a los sujetos de acción.

Para ambas estéticas mencionadas es sustancial la distinción entre *sujeto* y *objeto*. El artista, crea la obra de arte como un dispositivo concreto y transmisible independiente de sí mismo, pero inestable en su capacidad de permanente cambio y transformación. Los públicos posibles pueden hacerla objeto de su percepción e interpretación. En este caso particular, se aspira a que la performance suceda como un *acontecimiento* en el que todos los presentes, conceptualmente asumidos como co-actores, se vean involucrados, compartiendo un mismo espacio-tiempo con una dinámica gestual promovida desde lo sonoro. Este acontecimiento implica un discurrir en el tiempo fugaz y transitorio, debido a que sólo tiene lugar en y por la socialización escénica.

Para una *performance artística*, se vuelve necesario que la misma suceda en un espacio consensuado de interacción. En este caso, a medida que la obra se vaya definiendo, se irán definiendo las líneas de proyección de diseño y consenso de espacio de socialización escénica.

El resultado final, siguiendo la idea de *performance* de Fischer-Lichte, pretende lograr una construcción performática colectiva en donde identificamos como elementos sémicos al sonido, al espacio utilizado, a la duración temporal, a la gestualidad y a los desplazamientos corporales de los performers. Por lo que utilizaré la denominación de *performance artística sonora*, para este trabajo, debido a que responde a una *performance artística* en términos de

Fischer-Lichte (2004), en este caso en particular se le agrega un significante ponderable como dispositivo disparador: el concepto de *sonoridad performática*.

### 3.2 Espacio

En la realización de esta composición, el posicionamiento situacional de los co-actores, sus interacciones e instrumentos musicales se consideran fundamental. Debido a que el uso del espacio será un aspecto a trabajar durante todo el proceso de composición, resulta necesario definirlo.

Fischer-Lichte (2004) concibe dos tipos de *espacios* en la realización escénica. Uno entendido como el *espacio geométrico*, asociado a la idea de lugar físico, con sus características dimensionales de altura, longitud, volumen, etc.; cualitativamente, este espacio es indiferente de lo que sucede en él.

El otro hace referencia al *espacio performativo* que, a diferencia del primero, posibilita otras realidades además de las previstas que resultan de sus características físicas y permite otras posibilidades relacionales de los co-actores. Este espacio deviene en la acción performática, no pre-existe a ella.

En este Trabajo Final se incluye el concepto de *espacio*, en relación a la realización escénica, como *espacio performativo*, ya que procura trascender la frontalidad de un escenario tradicional. Busca indagar las recursividades performáticas de inter-acción, generando dinámicas de movilidad y comunicación de múltiples situaciones; busca que se perciba la emergencia performática de un espacio que se constituye a través de la acción y no que sólo la contiene. Por lo tanto, el recurso a un espacio físico se hará en función de promover la emergencia del *espacio performático*, como parte de la composición artística.

Uno de los retos más importantes de este trabajo será la definición del *montaje de performance*, sus disposiciones, desplazamientos, transformaciones y permanentes reorganizaciones en trayectorias de interacción entre performers (músicos, actores, acróbatas y públicos). Estas disposiciones, contemplan que los acontecimientos sucedan en el tiempo y el espacio simultáneamente en forma espontánea, pero no necesariamente azarosa. De allí que este aspecto constituye la mayor exigencia creativa del trabajo que preveo.

### 3.2.1 Sobre el espacio de realización virtual

Este trabajo final, se vio atravesado por un contexto extraordinario de aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO) de público conocimiento, dado por la pandemia mundial de COVID-19. Frente a este contexto, los partícipes de este trabajo final, buscaron soluciones creativas de resolución que respondan a los objetivos planteados.

En este Trabajo Final se incluye en el concepto de *espacio performativo*, siguiendo al autor Jorge Suárez (2010) con respecto al espacio escénico, la naciente y siempre en continua evolución de la industria informática no puede más que aportar elementos nuevos e innovadores a la escena teatral. Si por un lado, nacen nuevas concepciones espaciales, por el otro el teatro actual no puede ignorar la posibilidad de un nuevo tipo de espectáculo con matices virtuales.

Considero que dicho *espacio performativo y virtual*, posee gran potencial de trascender la frontalidad de un escenario tradicional. Busca indagar las recursividades performativas de inter-acción, generando dinámicas de movilidad preestablecidas y comunicación de múltiples situaciones; busca que se perciba la emergencia performativa de un espacio que se constituye a través de la acción y no que sólo la contiene. Por lo tanto, el recurso a un espacio virtual y necesariamente físico dado por la localización particular de cada espectador, promoverá la emergencia del *espacio performativo*, como parte de la composición artística.

Uno de los retos más importantes de este trabajo fue la definición del *montaje de performance*, sus disposiciones, desplazamientos, transformaciones y permanentes reorganizaciones en trayectorias de interacción entre performers (músicos, acróbata y públicos), se darán mediante un trabajo de acontecimientos previos, con la intención de que sucedan en el tiempo y el espacio simultáneamente en forma espontánea, pero no necesariamente azarosa. De allí que este aspecto constituye una gran exigencia creativa del trabajo.

Así mismo, la performance virtual, intrínsecamente contempla que el espectador esté en un espacio geométrico particular y único respecto de otros espectadores, este particular hecho, trasciende a la idea de espacio geométrico de un teatro tradicional. El espectador trasciende el espacio geométrico, en la medida que puede desplazarse por el mismo en el

momento que lo desee, y pudiendo así por ejemplo trascender desde lo sonoro, al situarse en una habitación con menos estímulos sonoros externos, o salir, entrar, retrasar, adelantar o saltar el tiempo de reproducción de la performance. Estos parámetros están estrechamente relacionados al accionar de trascender el espacio geométrico, dando lugar así al espacio performativo.

### 3.3 Sonoridad

Este trabajo se piensa desde la *sonoridad*, como dispositivo disparador que participa activamente en la sensación de espacio. Por lo que esclarecer y delimitar el concepto de *sonoridad* es esencial.

Técnicamente hablando y acordando con Fischer-Lichte (2004), la *sonoridad* se asume aquí como generadora de percepción del espacio, debido a que en el oído está el centro de equilibrio. En el Manual de Cátedra de Técnicas y Materiales Electroacústicos (2020: 54), se alude a la relación entre percepción del espacio y sonoridad, en su vinculación a la *fase* (valor de la amplitud instantánea), que influye directamente sobre la amplitud y tiempo de la onda sonora, “la percepción de la fase juega un importante papel en la localización de la fuente sonora. Una onda sonora no llega, por lo general, simultáneamente a ambos oídos. La pequeña diferencia de tiempo que se produce en la percepción de la onda por cada oído, genera una diferencia en la fase del sonido percibido por uno y otro. Este hecho, unido a las diferencias de intensidad en cada oído, a la difracción del sonido provocado por el obstáculo que constituye la cabeza, y a otros factores de menor importancia, contribuyen a crear el sentido de la ubicación del punto en donde se produce el sonido. Siguiendo los conceptos mencionados, en donde se determina que la localización del fenómeno acústico influye directamente en la percepción del espacio, se puede comprender como un *espacio sonoro*, que asume la posibilidad de ampliar los límites de su propia espacialidad a través de la performatividad perceptual de cada participante, incluyendo, por cierto, los públicos posibles. Así, el *espacio sonoro* se expande por el *espacio geométrico*, coexiste con él y en él, al tiempo que va pregnando con su presencia la realización escénica, retroalimentándola por actualización, permeándola en sus fronteras de sensorialidad.

Los procedimientos compositivos que inciden en esta cualidad perceptiva apelan, a la generación de un determinado *espacio sonoro*, operativamente en el montaje electroacústico mediante la manipulación y estructuración sonora, la utilización de sistemas multicanales y

manipulación sonora. Se utilizarán, procedimientos técnico-compositivos de procesamiento auditivo en el dominio temporal y espacial que operen e intervengan las fases de onda de sonidos generados y grabados. Sobre los mismos, se emplean procedimientos del *dominio temporal* de desfase, como *reverberación* y *delay* (eco sonoro), los cuales influyen directamente en la inestabilidad sensorial respecto de una determinada ubicación sonora. A su vez, se operará con procedimientos del *dominio espacial* de *paneo extendido*. Se busca así ampliar los marcos de referencialidad perceptual del *espacio sonoro*, incidiendo en la generación del *espacio performativo*.

La generación de *espacio sonoro* se concibe también en los sonidos generados por los instrumentos acústicos, utilizando el *espacio geométrico*. La disposición, movilidad y muestreo sonoro espacial de los músicos, favoreció la posibilidad de emergencia del *espacio performativo*.

### 3.4 Temporalidad

Dado que las realizaciones escénicas acontecen en el tiempo y que el hecho artístico se percibe en su temporalidad de performance y apreciación emotiva en la ritualidad de sus múltiples metáforas (Marius Schneider 1986), precisan determinados procesos que organicen el discurrir de los acontecimientos y la consecución de sus materialidades compositivas, así como la relación que entre ellos se establece.

Este Trabajo Final fue pensado desde una continuidad en su lógica discursiva, tendiente a permitir la emergencia de procesos de permanente intercambio en el bucle de retroalimentación en las relaciones que se vayan estableciendo en la *performance artística*.

En relación a lo mencionado, operativamente desde el momento instrumental, se optó por la funcionalidad compositiva de los *segmentos temporales* propuestos compositivamente por Cage, concebidos en su consecución en el procedimiento compositivo del *acontecimiento Untitled Eventen* (1952). Segmentos que, a modo de cajas de improvisación en partitura, pautan determinadas acciones a ser interpretadas, otorgando ciertas libertades y restricciones.

Así, la idea operativa de estos *segmentos temporales* aplicada al cuarteto de cuerdas, operando desde el espacio performático al establecer libertades compositivas en gestualidades

particulares y espaciales, como intensidades duraciones, formas de toque, responden a procedimientos compositivos musicales enmarcados en el concepto de *espacialidad sonora*.

Estos *segmentos temporales* establecen “normas performáticas” respecto a la ejecución de notas, ritmos y momentos articulatorios como cambios texturales, sintácticos y de densidad semiótica. La libertad, la maleabilidad operativa de dichos segmentos hacen a la cantidad de repeticiones, dinámicas y demás. Las duraciones totales son estimativas, establecidas por los intérpretes en correspondencia con los *espacios geométrico y performativo*, respectivamente.

Los segmentos temporales contienen compositivamente tanto operatorias de indefinición acústica y/o ruido, como también operatorias propios de la música minimalista, atendiendo a la importancia estructural de su lógica discursiva, que favorece la continuidad musical desde la repetición de patrones melorítmicos simples y sus múltiples estratos sonoros enmarcado en el concepto de *espacio sonoro*, favorecen la modificación del *espacio performativo*.

### 3.5 Creación colectiva

Para esta obra compositiva considero fundamental reconocer el encadenamiento y entramado social de esta propuesta artística, siendo necesario definir y delimitar el concepto de *creación colectiva* en este trabajo final.

El mismo está constituido por todos los co-actores del hecho performático: compositor, intérpretes y públicos posibles que, operando en individual inter-actuada colectivamente, promueven un hecho artístico integrador. Marín (2009) define la creación colectiva como el proceso de construcción de una obra, acción o incluso de un estilo, realizado de forma conjunta entre diferentes individuos, con emotividades perceptuales particulares que, no obstante, comparten experiencias comunes, sea cual fuere la forma de relación entre ellos.

En este trabajo, interviene la creación colectiva como parte del proceso metodológico, donde confluyen saberes individuales recíprocos, reconociendo el trabajo en red que se produce en el hacer artístico, desplazando la idea ya desactualizada del “genio compositor”, del creador con cualidades excepcionales y únicas. Estos principios han sido conservados por la

mitificación de la creación como actividad individual, que predominó durante siglos, dejada ya de lado por una dinámica contemporánea de producción artística. Así, pretendo componer a partir de una co-acción colectiva organizada. Popper (citado en Marín 2009: 8), menciona que la misma incorpora al fenómeno social como motor. En función de esto, la motivación de componer y visibilizar una obra de arte colectiva, emerge de una decisión logística que pueda abarcar un proyecto complejo y contenedor de diferentes discursividades y saberes artísticos, donde las partes que integran dicho trabajo participan mediante el diálogo y el accionar, en la generación y factibilidad de las ideas sonoras y técnicas, en su motivación de participar performática y colectivamente en el desplazamiento espacial/sonoro. Todo esto me llevó a repensar y generar estrategias compositivas consensuadas desde un principio con el grupo de trabajo, atendiendo a las dinámicas específicas así como a las relacionales colectivas.

Marín (2009) menciona que “las prácticas de creación colectiva desafían los valores sobre los que se ha ido consolidando el sistema y el mercado del arte”(2009: 16). En este trabajo, el acuerdo de remuneración entre las partes, es mediante un precio “simbólico” (el cual es menor al valor real del trabajo de intérprete) entre el compositor, las intérpretes y performer circense, poniendo en evidencia un accionar colectivo, que contempla la contextualización y problemática económica artística de estudiantes de carreras de arte en la UNC.

Así mismo, doy cuenta de la trayectoria construida en la creación colectiva, de modo tal que se reconozcan referentes contemporáneos en las distintas disciplinas artísticas. Por ejemplo, existen trabajos finales de la Facultad de Artes de la UNC, entre ellos Franco Pellini con “La Orilla”, Hernando Varela con “Componiendo el Espacio; Agustín Domínguez con “Corpus”, Federico Raguessi, entre otros compositores.

En relación a mi experiencia personal, he participado en creaciones colectivas, como en performances circenses en el proyecto Circo en Escena (2017-2018), proyectos transdisciplinarios con Marcelo Zamora (Miembro y ex Presidente de la Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe), audiciones con Pichón Baldinú (Hombre Vertiente 2019) y demás experiencias que constituyen la base conceptual y operativa de mi propuesta.

Los mencionados procesos de conexión entre creación, producción y trabajo colectivo, propician otras concepciones, visibilizaciones, posibilidades y perspectivas compositivas y de producción. En este sentido, considero pertinente utilizar esta dinámica de trabajo, aspirando a generar una performance artística.

### 3.6 *Semiosferas*

El concepto de *Semiosferas* de Iuri Lotman (1996), en esencia refiere a:

El espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplea aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. (Lotman I. 1996. pp.23)

Lo expuesto por Lotman, puede ser uno de los portales que nos permitan abarcar la obra en su profundidad, a re-pensar y profundizar conceptualmente desde las operatividades compositivas atravesadas por un análisis técnico-musical concreto y relacional con la materialidad compositiva. Revisando y sistematizando su especificidad, comportamiento, permeabilidad, plasticidad, interacción y metamorfosis. Estas categorías, son contenidas operativamente en el análisis, estableciendo de manera conjunta su rol en la sintaxis de la obra y en los procesos que devienen en una morfología estructural.

La *Semiosfera*, como dispositivo, ayuda a Lotman a explicar las relaciones semióticas que hay entre los distintos discursos y como se permean unos a otros en su nivel de frontera.

La frontera tiene también otra función en la semiosfera: es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia para de ahí, dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas. (Lotman I. 1996. pp.28)

En el discurrir de esta obra, las *Semiosferas Acústicas*, contextualizan de manera tridimensional las sonoridades, recorridos y transformaciones de los diferentes materiales y operativas compositivas. Los mismos viajan, atraviesan las fronteras hacia el interior, periferia o exterior de las *Semiosferas*, produciendo así, un recorrido tridimensional por la plasticidad del discurso en la construcción de sentido. Así, la *Semiosfera* se manifiesta como un organismo vivo, de gran dinamismo y con gran efectividad para el análisis musical de la obra.

El tratamiento del material sonoro como un *continuum*, es una de las estrategias fundantes de la unidad del pensamiento compositivo, re-significándose constante y progresivamente en el fluir de la obra. Esta capacidad maleable y con cierta porosidad de la

materialidad sonora, permite a las *Semiosferas* nutrirse entre sí, bordeando sus *membranas*, atravesandolas o no, resultando en una integración continua del discurso en pos de su organicidad.

## 4. Trabajo de Campo

### 4.1 Metodología

Las operatividades metodológicas referidas al trabajo de campo que atravesó este Trabajo Final, fueron en un contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), con sus desempeños particulares, donde la dificultad e imposibilidad del encuentro presencial con el otro afectó de manera directa y total al accionar metodológico. Así mismo, los partícipes de este Trabajo Final, tanto el compositor/performer y las intérpretes, se encontraban en distintos puntos geográficos dificultando enormemente su encuentro. Dicho contexto, posicionó el accionar artístico en el ámbito virtual como único lugar para su desarrollo.

Frente a esta situación, quienes materializamos esta obra, decidimos no optar por paralizarnos, sino, permitir que el arte nos movilice a buscar alternativas creativas de encuentro y resolución de las dificultades, favoreciendo el trabajo de compañerismo, apoyo mutuo y operativas particulares de creación colectiva, favoreciendo enormemente la creación de nuevo conocimiento.

Este trabajo, me permitió experimentar en el proceso tanto con los materiales sonoros en sí mismos, como así también, con las acciones y re-acciones performáticas de los co-actores. A través de esta experimentación, fue que compuse el entramado rizomático de asociaciones performáticas que me permitieron dar forma a esta *performance artística sonora*, desde su resolución tanto a nivel técnico, como expresivo, comunicativo y estético.

### 4.2 La importancia de la bitácora como estrategia metodológica y como material de reflexión

El viaje que atravesé en el recorrido de esta obra, me condujo a un sitio de gran crecimiento, reflexión y satisfacción.

Situados en medio de una pandemia mundial, que se origina en marzo del 2020, atravesó carnalmente esta obra que comenzaba a gestarse desde diciembre de 2019. Dicho contexto, me situo en una gran lucha para poder materializar la obra, ya que era pensada íntegramente y desde el encuentro con el otro.

Así mismo, siento la satisfacción de lograr una obra que no solo superó todas mis expectativas, sino también, me acompañó en momentos de encierro, desconexión y de profundo vacío en una antítesis del concepto de libertad creativa. La obra, canaliza y materializa todas estas vivencias a través de una propuesta íntegra que superó ampliamente mi idea original.

El circo contemporáneo y autogestivo de Córdoba, forma parte de mi praxis artística. El mismo, me otorgó múltiples herramientas, que ayudaron ampliamente a la realización de este TFL. Del mismo modo que el Circo Cordobés otorga herramientas artísticas, forma a quienes participan de él, con conocimientos autogestivos de realización, ya que, es un entorno donde se vive el “día a día”, con múltiples cambios, donde la autogestión se extiende en todas las aristas que hacen a un espectáculo. La autogestión, implica la preparación de la sala, instalación de luces, elementos aéreos, creación de la música, espectáculo, buffet, pasar la gorra y la limpieza final del espacio.

Este trabajo final, es contenedor de esta experiencia autogestiva circense mediante el trabajo de múltiples tareas, primeramente, desde lo sonoro, luego desde lo visual, las filmaciones, la edición, la coordinación con el cuarteto de cuerdas, crear el escrito atravesado por gráficos tridimensionales que ayudan a la comprensión del trabajo. Así mismo, la autogestión también involucro los trámites administrativos-burocráticos y múltiples tareas más.

En este trabajo final, me otorgó contención, ya que la pandemia me despojo de todas esas experiencias autogestivas que tanto me interpelan.

De tal modo, este trabajo final, materializa uno de los objetivos iniciales, referidos a “Diseñar procedimientos compositivos que impliquen la factibilidad de montaje en distintos contextos performáticos.”

En el devenir del trabajo final, me enfrenté al primer gran desafío, a través de la interrogante de ¿cómo fue materializar la creación del momento del cuarteto de cuerdas?, ya que el encuentro presencial era imposible. La experiencia creadora, se materializó a través de las charlas, ensayos, reflexiones, transfiguradas en una vivencia creativa in situ a por medio

de lo virtual, con encuentros sincrónicos a través de plataformas como Google Meet, videollamadas de Instagram y con momentos asincrónicos, como el chat de Instagram y la utilización del Google Drive.

Este modo de trabajo creativo-virtual fue muy enriquecedor, ya que fue el medio por el cual se canalizó la creación colectiva. La misma, fue materializada a través de mecanismos simples, eficientes y ya utilizados con anterioridad por múltiples compositores. Dichos mecanismos, refieren a momentos de creación colectiva, donde cedo libertades compositivas a las intérpretes del cuarteto de cuerdas, por medio de cajas de improvisación, permitiendo una participación co-creadora.

Este momento temporal de la obra, se materializó a través de muestras sonoras de calidad que las intérpretes se auto-grabaron, posteriormente edite dichas muestras y las compagine en la obra.

Esta obra, atravesó el gran desafío, referido a ¿cómo materializar en el contexto de encierro, mi praxis artística circense en la obra?, para ello, decidí no ceder, sino reinterpretar el concepto de corporalidad, jugar con la gestualidad de esa corporalidad y transformarla en estímulos permeables. Mi corporalidad, fue transfigurada desde la virtualidad y puesta en manifiesto en la obra, a través de grabaciones y procesos de edición que acompañan de manera íntegra la totalidad de la obra.

Ahondar en el campo de la semiótica, inicialmente en Erika Fischer Lichte en “Estética de lo performativo”, posteriormente en los momentos de vacío dado por la pandemia, mi directora de Trabajo Final, me recomendó el concepto de Semiosferas de Iuri Lotman, el cual, finalmente materializó de manera íntegra todo el trabajo final.

Desde el concepto de las *Semiosferas Acústicas*, logre integrar la complejidad de este trabajo final y crear un sistema de notación creativo, tridimensional, innovador, y de fácil interpretación, un “*sistema de escritura* que facilite una comprensión colectiva (tanto de formación musical y de formación performática espacial/corporal)” como objetivo fundante de este TFL.

Este trabajo final, materializa de manera íntegra mi búsqueda artística, a través de lo sonoro, lo audiovisual, lo corporal y lo analítico. Siendo contenedor de múltiples disciplinas que fui vivenciado en mi praxis artística.

De este modo, puede integrar, por ejemplo, el concepto de vértigo, que tanto me acompaña e interpela desde el circo suspendido a grandes alturas, materializarlo desde lo sonoro, a través de momentos estáticos cargando constantemente tensión, expectativa y suspensión, desde lo audiovisual, a través de figuras arquitectónicas con micro-movimientos

y figuras referenciales cargadas de gran contenido de dolor como la foto carnet de un desaparecido. Esto, busca generar que el público trascienda al espacio de la obra, desde las múltiples interpretaciones que pueda hacer, reconfigurando este público en intérprete co-creador, movilizado a través de la percepción. Ese movilizar a través de la percepción, logra que el actor, en co-presencia del público, y el público como intérprete, devenga en la co-presencia, que hace a ambos co-autores y co-interpreters, estableciendo así, líneas de co-participación entre artistas y compositor y entre obra-público/s, aprovechando las cualidades del espacio performático.

## 5. Análisis de la obra

Esta obra, responde a los parámetros técnicos-musicales, operativos y estéticos referidos a la música electroacústica. Denominada comúnmente con el término Arte Sonoro y entendido como aquel que es generado mediante aparatos electrónicos o mediante una combinación de éstos con instrumentos acústicos como esta obra.

El TFL, refleja elementos fundantes del pensamiento electroacústico, como las operatividades de construcción y composición sonora a través de medios electrónicos que inciden en las ondas sonoras. Además, esta obra fue creada para ser reproducida por medio de dispositivos electrónicos en un contexto de virtualidad.

Se presenta a continuación, una estrategia analítica integral y profunda, consistente a las particularidades de la obra. Dicho análisis, es atravesado por el concepto de *Semiosferas Acústicas*, ya que responden de manera clara, integral y tridimensional los ejes fundantes de este Trabajo Final, la *sonoridad*, la *espacialidad*, la *temporalidad* y la *construcción colectiva* como integradores de esta *performance virtual*.

### 5.1 *Semiosfera analítica*

La energía de esta obra, se canaliza a través de la lógica discursiva de las *Semiosferas Acústicas*. Las semiosferas, son contenedoras de la *energía sonora* en movimiento, con gran vitalidad y dinamismo operativo. Por tanto, el análisis de esta obra, concentra su energía en esta naturaleza operativa.

Para un análisis operativo, esquemático, eficiente y que pueda contemplar y visualizar el fragmento en cuestión de un vistazo, utilicé el concepto *Set Genera*, creado por Bernard Gates (2013), referido a una esfera de sonoridades particulares, generados por determinados PC-Sets en el método analítico de Allen Forte (1973). Este concepto de esfera tridimensional, evidencia rápidamente y manera esquemática el fragmento a analizar, favoreciendo enormemente su comprensión.

Situados en el Análisis de la obra, la esfera analítica de Gates (2013) fue transformada, brotando de la misma el concepto de *Semiosfera Acústica*. Para ello, se utilizó parámetros que materialicen las operatividades compositivas de la obra, ya que las sonoridades características de determinados PC-Sets empleados por Gates son aquí irrelevantes, ya que la obra *Multiversos*, no se funda desde alturas medibles en una escala.

Situando en los extremos de la esfera, se encuentra de modo referencial las sonoridades más puras y características al parámetro en cuestión y en su hemisferio opuesto su parámetro opuesto. En el eje x (línea horizontal central) los parámetros de sonido agudo (en el hemisferio izquierdo) y sonidos graves (hemisferio derecho), en el eje Y (línea vertical central) los parámetros de sonoridad de ruido (hemisferio norte) y sonoridad tónica (hemisferio sur), en el eje Z (línea que atraviesa la esfera de adelante hacia atrás) situando el adelante una sonoridad de sonidos cortos referidos a los estímulos en el tiempo, y atrás sonidos largos sostenidos en el tiempo.

Las esferas tridimensionales, representan las *Semiosferas Acústicas*, siendo contenedoras de las sonoridades, recorridos y transformaciones de los diferentes materiales compositivos que se mueven hacia su interior. Por tal motivo, la *Semiosfera* es también contenedora de otras *Semiosferas*.

La permeabilidad de las *Semiosferas* en la interacción de fronteras, favorecen la plasticidad del discurso en la construcción de sentido, convirtiéndola en un organismo vivo de gran dinamismo y efectividad para un análisis integral y profundo de la obra.

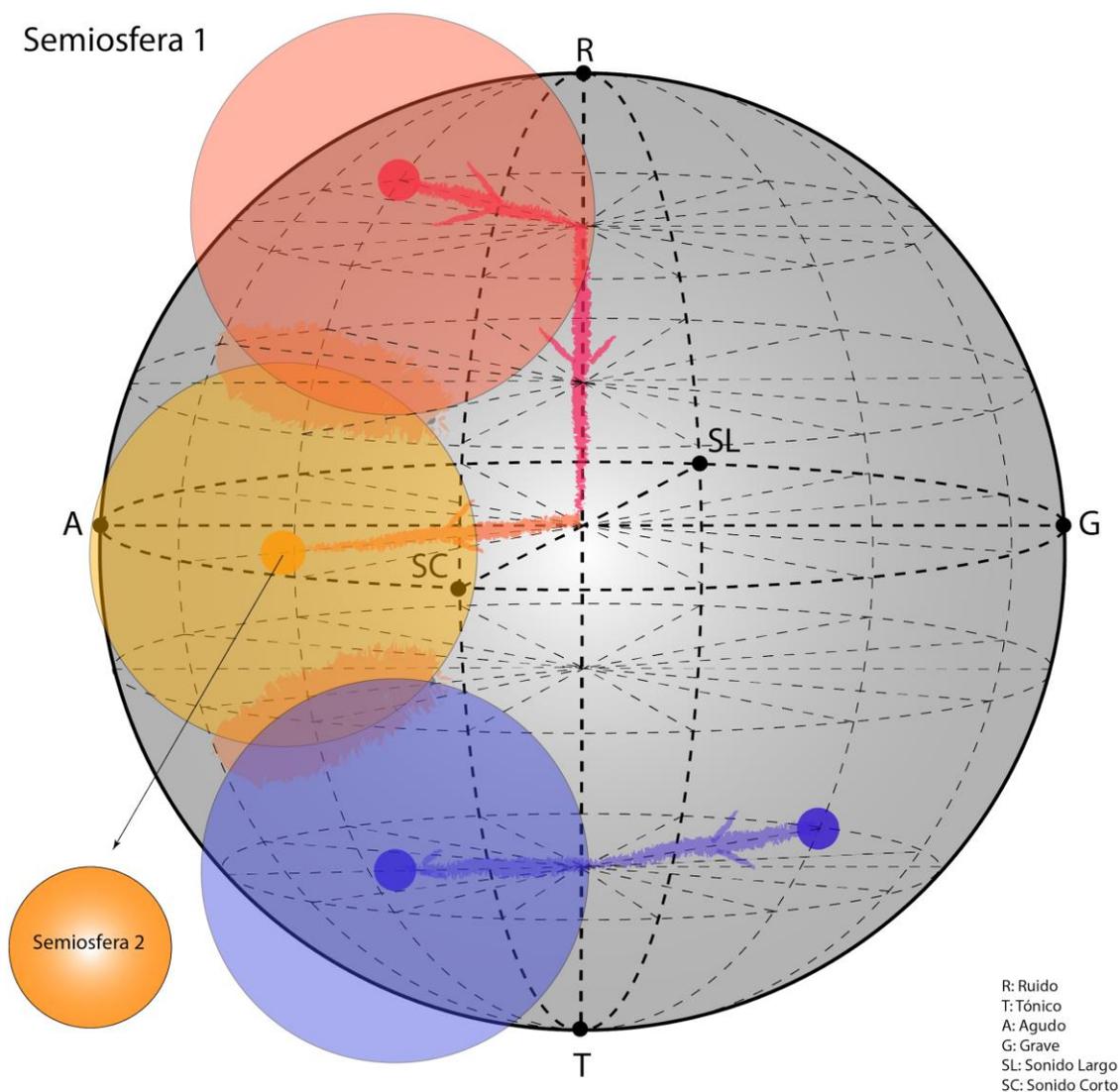


Gráfico 1

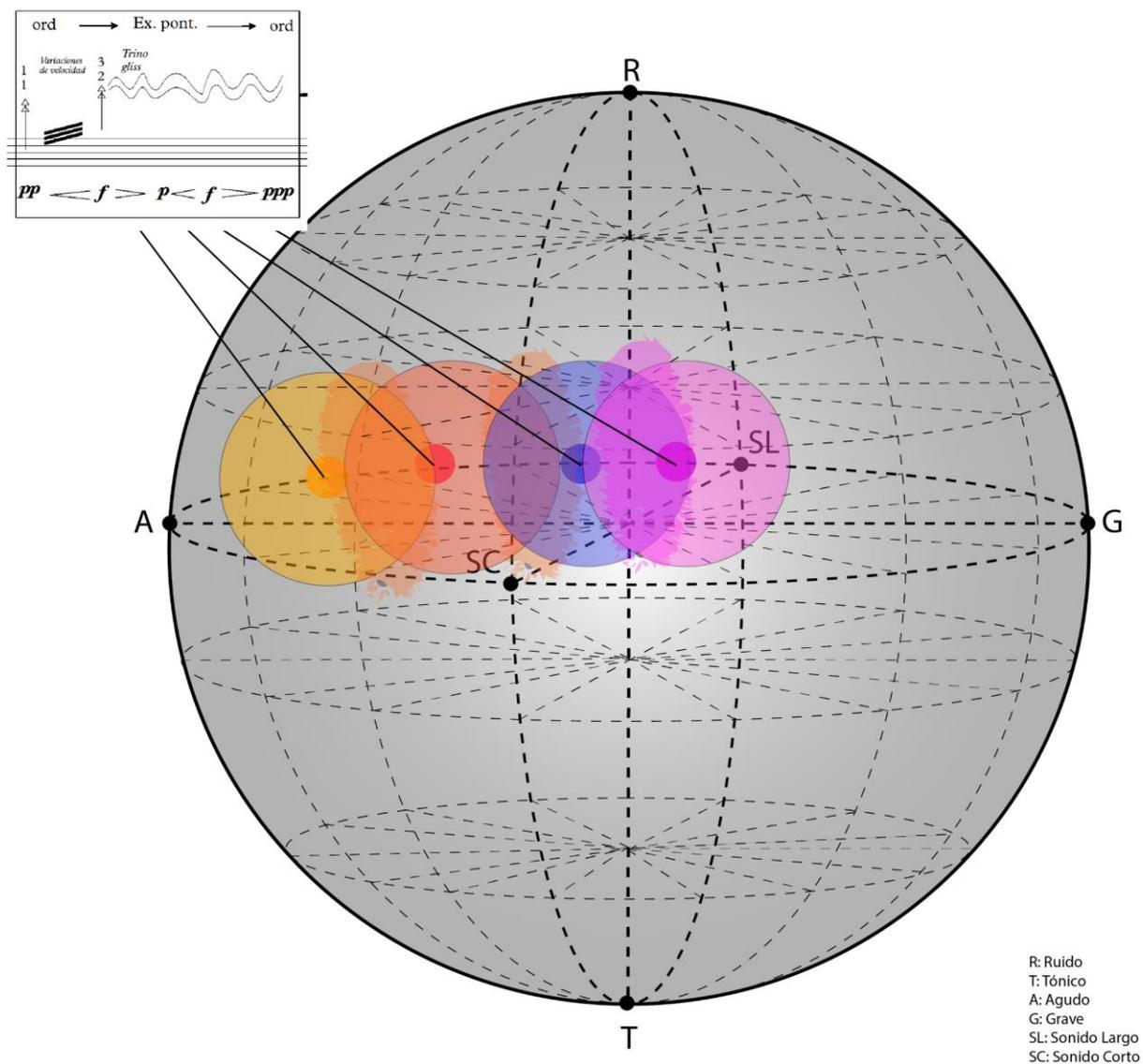
El gráfico 1, corresponde a la *Semiosfera 1*, podemos observar el discurrir de la obra desde su inicio 00:00 hasta el momento temporal 00:55 donde, observamos dos sonoridades opuestas desde su materialidad, una en rojo en el hemisferio superior izquierdo de la *Semiosfera*, con una sonoridad aguda con sonidos de ruido y sonidos largos. La otra, en violeta, representa una sonoridad densa y con mayor contenido de tonicidad en el hemisferio sur derecho de la *Semiosfera*; ambas se mueven de manera progresiva. La sonoridad “roja”, transita desde su lugar de origen hacia una sonoridad de estímulos cortos en el tiempo y situados cerca del centro de la *Semiosfera* con una sonoridad más inarmónica, representado en color naranja.

Así mismo, las fronteras entre *Semiosferas* se nutren unas de otras creando hábitats, situados en los bordes de las mismas.

## 5.2 *Semiosferas y escritura compositiva*

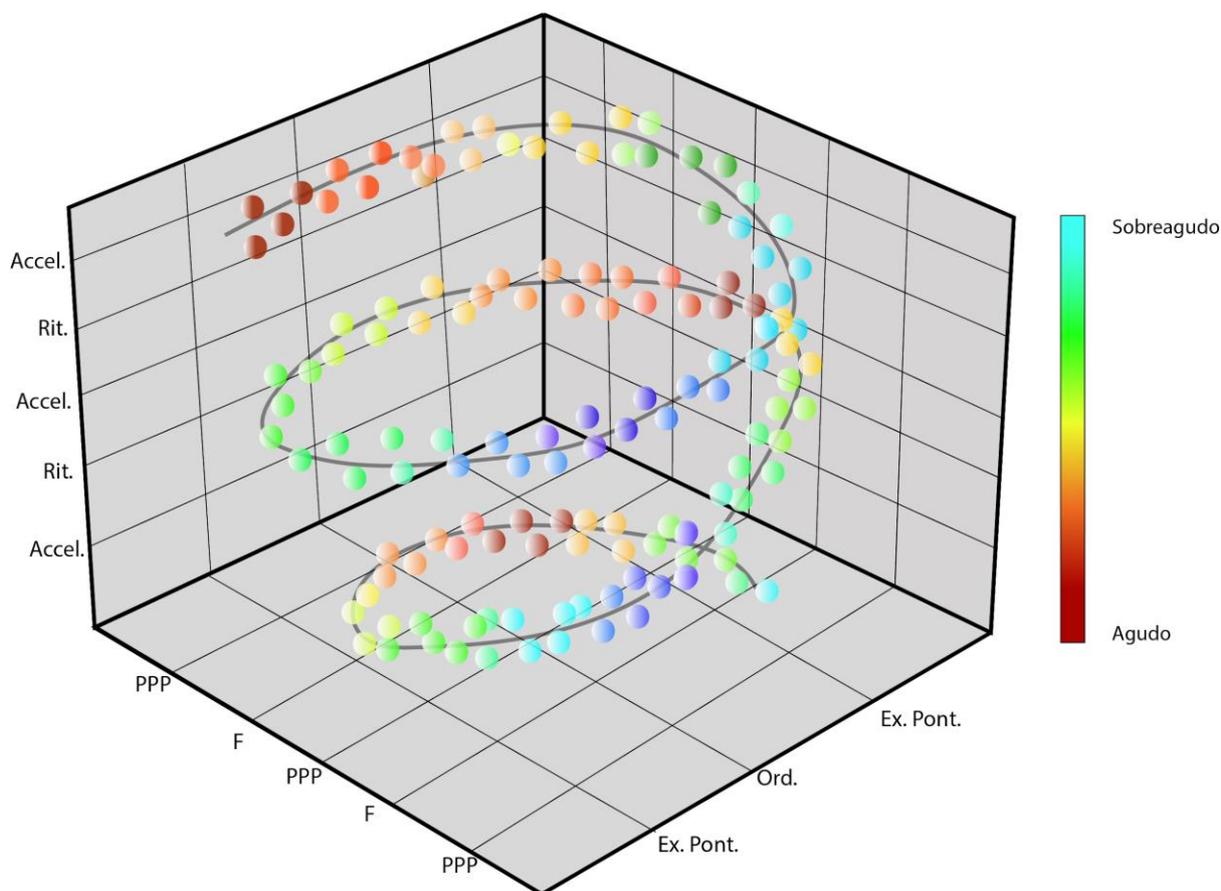
Las *Semiosferas* tridimensionales, son utilizadas como herramienta metodológica, desde lo analítico técnico/compositivo, para los intérpretes, son facilitadoras de la comprensión sonoro-compositivo. Así, este Trabajo Final, profundiza en aspectos concernientes a la escritura musical que opera en momentos estratégicos, desde un diseño tridimensional de notación musical y escritura compositiva en convivencia con las *Semiosferas*.

Los momentos estratégicos, refieren al lugar de la obra donde se asume una composición fundada desde lo colectivo, en el cual las intérpretes asumen un rol protagónico. La *Semiosfera*, pretende graficar de manera clara y concisa este accionar, para ello, se vale de su tridimensionalidad, considerando en sus ejes analíticos la notación tradicional y los pilares fundantes que asume este Trabajo Final, las concepciones de espacialidad, sonoridad y temporalidad. Dicha notación tridimensional, se sitúa en el glosario de la partitura y en los múltiples gráficos como anexo a este TFL.



**Gráfico 2**

El Gráfico 2, podemos visualizar de manera tridimensional la sonoridad resultante del c105-107. Vemos en el mismo, como las cuatro intérpretes del cuarteto de cuerdas, ejecutan de manera simultánea y asumiendo un rol protagónico decisiones compositivas referidas a parámetros de espacialidad, sonoridad y temporalidad.



Accel. : Accelerando  
 Rit. : Ritardando  
 ppp: Pianissimo  
 F: Forte  
 Ord. : Ordinario  
 Ex. Pont. : Extremo Ponticello

**Gráfico 1 B**

El Gráfico 1B, corresponde a la indeterminación del gesto colectivo situado en c105-107. Este gráfico, como estrategia metodológica, refiere a un sistema de notación sonora que representa el gesto sonoro desde su tridimensionalidad, lo cual, ayuda al intérprete a visualizar de manera clara y de un vistazo la sonoridad a buscar desde sus múltiples parámetros. Motivando así, la reflexión en la etapa de experimentación sonora y técnica.

Este gráfico, representa en forma de espiral, la sonoridad resultante circular, generada por los parámetros de *espacialidad sonoridad* y *temporalidad* como ejes performáticos. Otorgando un rol protagónico a la toma de decisiones de cada intérprete sobre los parámetros

mencionados, donde el compositor no asume la totalidad de la creación musical, generando una experiencia co-creadora con el intérprete.

En esta temporalidad, nos situamos en un momento indeterminado, donde la espontaneidad, improvisación y acuerdos entre intérpretes jugaron un rol creador. De esta manera, el compositor logra atravesar las fronteras de una forma cerrada a una forma abierta sin perder el control.

La creación de la forma, se realizó de manera conjunta con el intérprete, cuya responsabilidad fue participar directamente en la generación de una parte de las ideas musicales. En este caso, el compositor, compartió el proceso creativo con el intérprete, quien asumió decisiones que se refieren a la forma y al contenido musical, lo que significa, en esencia, que la noción de versión de esta obra, pasa a manos del intérprete en momentos puntuales.

### 5.3 *Análisis integral*

La operatividad analítica de la obra, es atravesada por una organicidad procesual distribuida en dos momentos temporales, el primero electroacústico y el segundo instrumental.

#### **Análisis integral (para agregar)**

El siguiente análisis, refiere a un análisis atravesado por una escucha activa, en pos de dilucidar una serie relevante de los elementos constitutivos de los sonidos

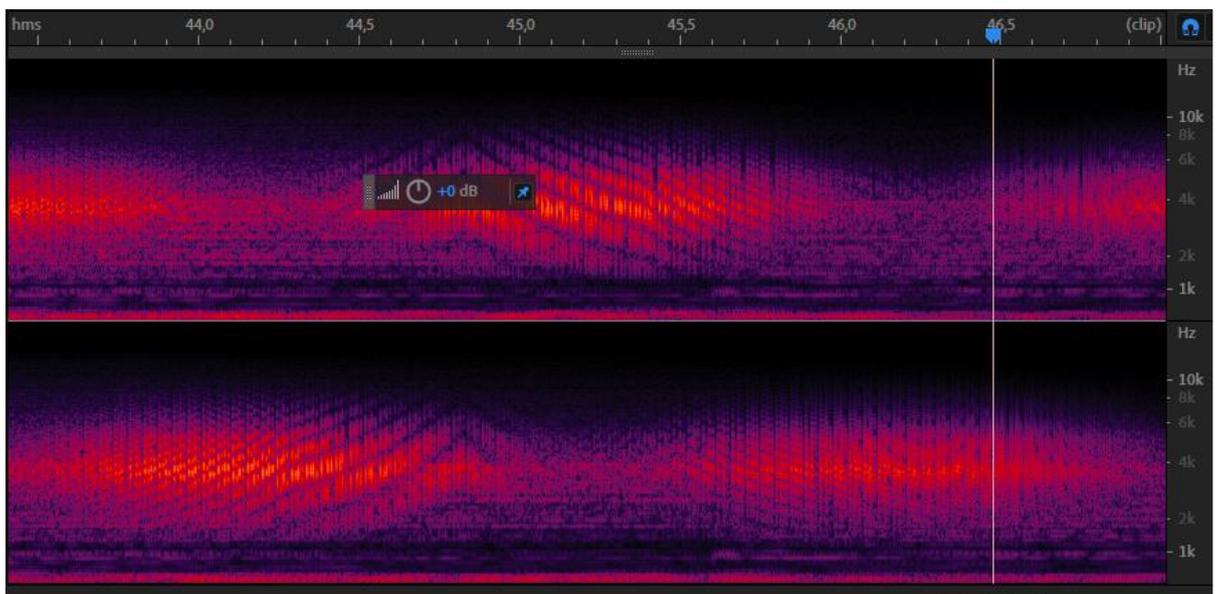
Para este análisis, apelaremos a la *escucha reducida* en términos de Schaeffer (Payri 2020: 09), la cual está ligada al análisis de la psicoacústica, buscando la comprensión de las propiedades físicas de los estímulos sonoros. Es la escucha de los atributos internos del sonido, más allá de la fuente que lo cause o del sentido que nos transmita. Esta *escucha reducida* implica una percepción consciente y activa. Los procesos de significación estrictamente planteados desde la perspectiva de esta escucha en el plano sonoro, están dados por las operaciones cognitivas ejercidas sobre la materia misma.

Analizaremos los *objetos sonoros* del inicio de la obra, esto significa que debemos aislarlo de su contexto y examinarlo minuciosamente para determinar sus capacidades, y a partir de aquí decidir que operar y de qué manera, para la construcción de nuestro discurso

El análisis respecto a los *objetos sonoros* fue muy específico y puntilloso ya que esto nos iba a permitir dar coherencia y continuidad a los *materiales*. Podemos decir a grandes

rasgos que el trabajo central de la obra está enfocado en los cambios espectrales de los objetos sonoros al interactuar entre ellos, y permear de las cualidades de unos y otros.

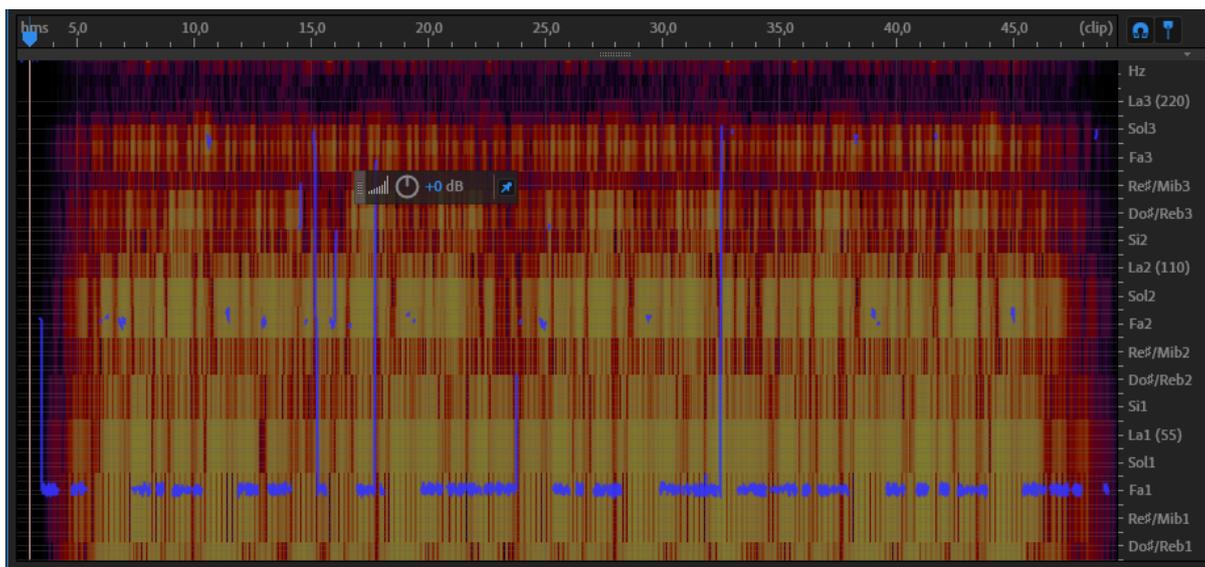
Situados en el inicio de la obra (00:21-00:35), distinguimos dos objetos sonoros, uno *simple* y el otro *complejo*. El primero, está caracterizado por una duración larga y constante (dada por la situación contextual con el resto de los sonidos) posee un movimiento vibratorio de las ondas que se sitúa en una *amplitud* media-baja, operando compositivamente sobre entre estos parámetros, el objeto sonoro se sitúa en figura que se difumina en el fondo de una textura compleja. Refiriendo a la articulación de la energía de la onda que resulta en la *envolvente* de este objeto sonoro, se caracteriza por un *ataque* lento, un *sostenimiento* largo y una *caída* lenta. Este objeto sonoro posee una estructura *espectral* referida al ruido.



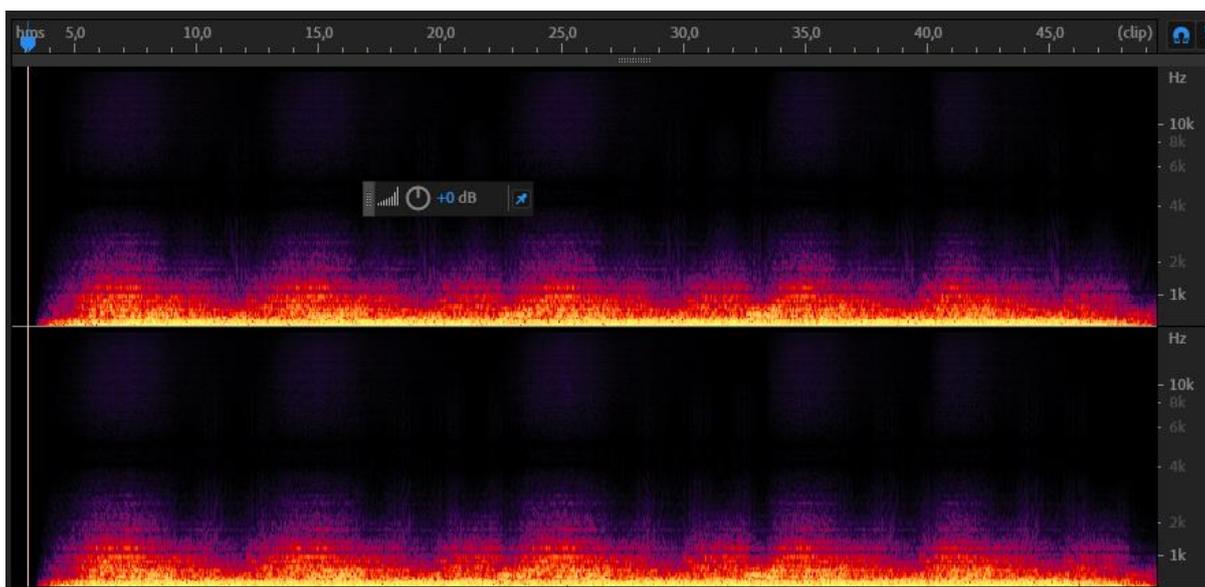
En el gráfico de análisis espectral visualizamos el ámbito preponderante de Ruido, así como también el incremento paulatino y variaciones de la amplitud.

El segundo objeto sonoro situado al inicio de la obra, es *complejo*, ya que está conformado por la simultaneidad de diferentes sonidos cuyas características naturales difieren entre ellos. Esto refiere, a una frecuencia fundamental como pedal en interacción y permeabilidad con un campo de ruido. Así mismo, comparte muchas cualidades con el primer objeto sonoro. El segundo objeto sonoro, posee una *duración* larga y constante, una *amplitud* media-baja, una *envolvente* caracteriza por un *ataque* lento, un *sostenimiento* largo y una *caída* lenta. Este objeto sonoro posee un *espectro* inarmónico, ya que la distribución de la energía

nos permite determinar, con mayor o menor claridad una frecuencia fundamental referida a un Fa1 como vemos en los siguientes gráficos:



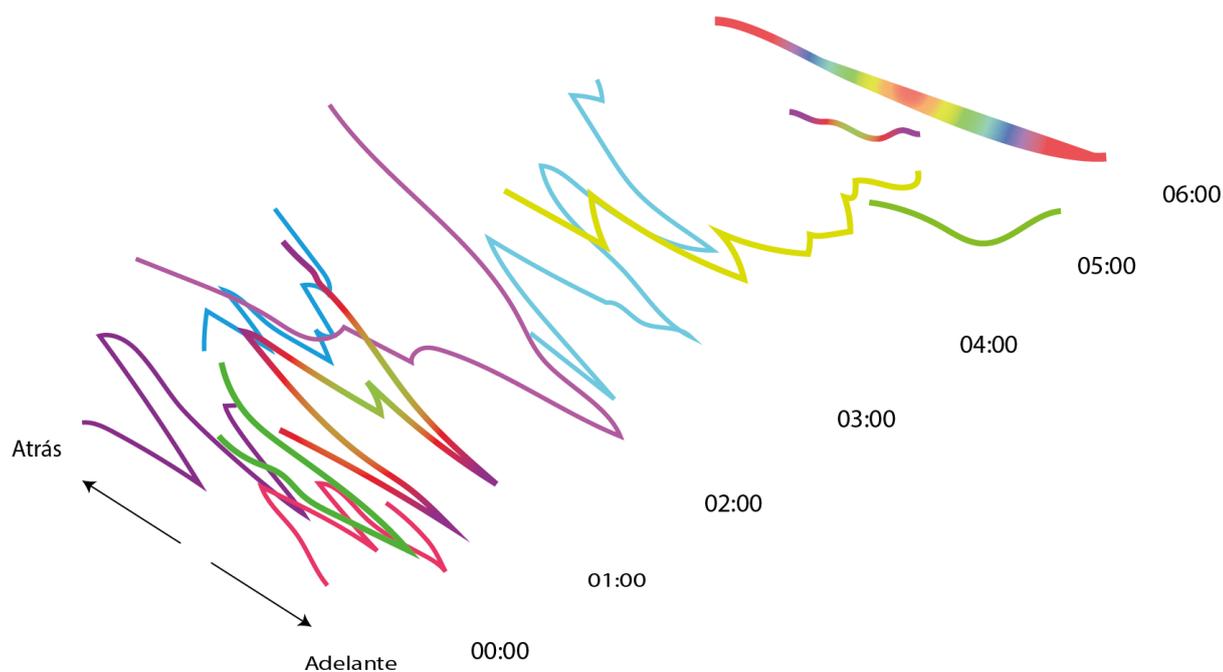
El siguiente gráfico, dilucida la preponderancia espectral de un sonido fundamental en interacción con un amplio espectro de ruido, resultando en un *espectro inarmónico*.



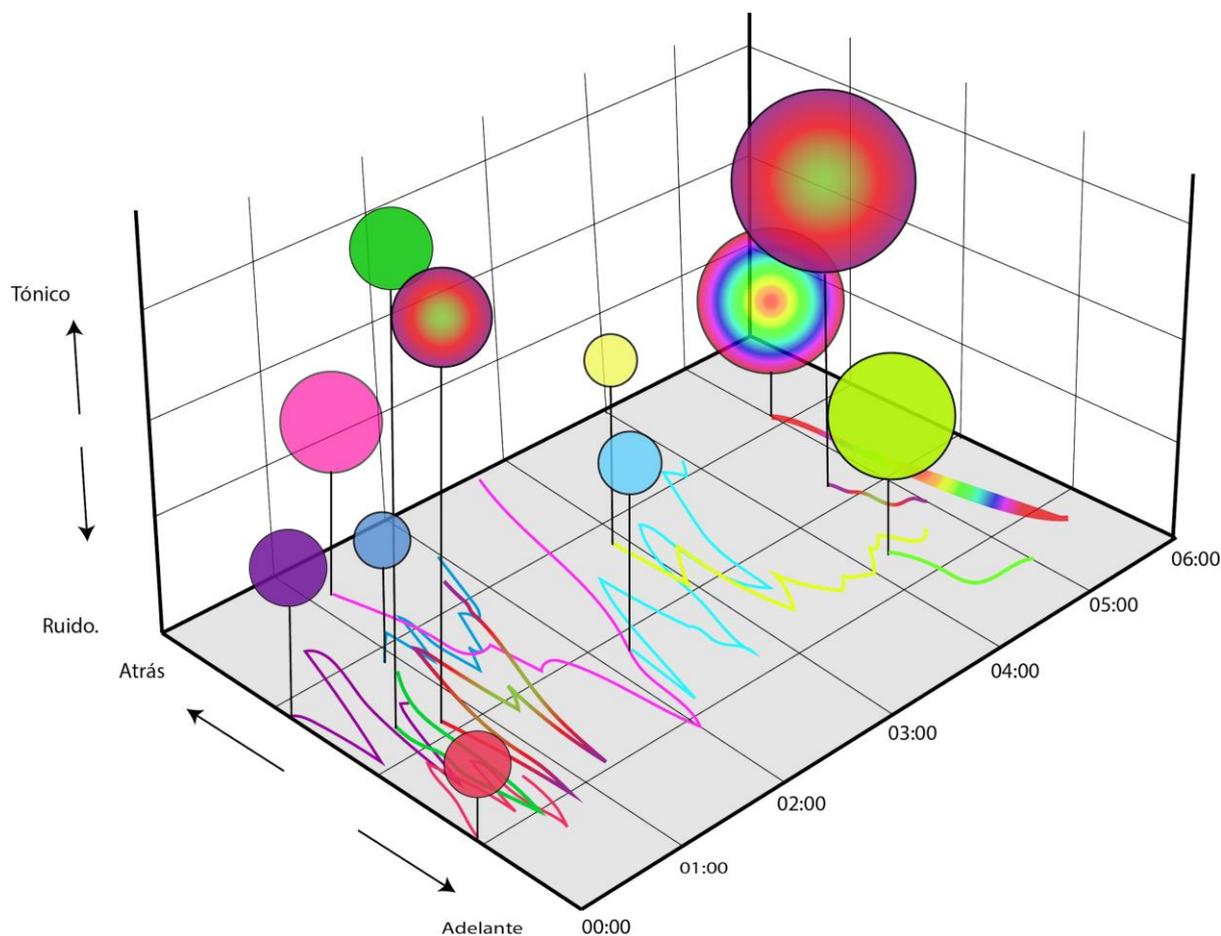
El análisis íntegro de la obra, en tanto discurso múltiple y diverso, es atravesado por los cruces epistémicos entre las *Semiosferas sonoras*, las integraciones performativas visuales-corporales, espaciales, sonoras y temporales.

El momento musical comprendido entre el inicio 00:20 y el punto de inflexión situado en 05:35 y por medio de una escucha activa, delimitamos la organización procesual del material compositivo que deviene en sí mismo. Este concepto, se esclarece desde el cruce epistémico atravesado por las *Semiosferas Acústicas*, favoreciendo una comprensión y visualización que abarca este momento desde su profundidad. La transversalidad conceptual mencionada, nos sitúa en la convivencia de diferentes *Semiosferas* acústicas, habitadas con una materialidad específica. Dichas *Semiosferas*, conviven en un espacio temporal amplio e interactuando entre sí, desde la *temporalidad* y habitando diferentes espacialidades (*atrás, adelante, izquierda derecha*), nutriéndose entre sí, en momentos claros de *fronteras* entre las organizaciones procesuales del material compositivo de cada *Semiosfera Acústica*.

El siguiente dibujo, expone en dos dimensiones una notación gráfica que refiere al momento comprendido entre 00: y 05:35. El mismo, representa en el eje X el espacio temporal, el eje Y contiene los parámetros espaciales *atrás* y *adelante*.



A continuación, el gráfico 3, materializa los aspectos técnicos de la escritura musical, exponiendo el cruce epistémico con las *Semiosferas Sonoras*, utilizando el eje Z que es contenedor del espectro sonoro. La resultante es un diseño tridimensional de la notación gráfica:



**Gráfico 3**

Este gráfico, representa el inicio de la obra hasta el punto de inflexión comprendido en 05:55.

El Gráfico 3, representa de manera tridimensional, cronológica y de un vistazo el devenir de la obra, atravesado por la profundidad espacial y sonora de las materialidades compositivas. dicho gráfico, es la resultante de la confluencia epistémica de operativas

compositivas sonoras y el concepto de *Semiosferas*, las cuales, están representadas por colores designados de modo arbitrario.

Situados al inicio de la obra, visualizamos dos semiosferas con distintas materialidades y comportamiento compositivo, habitando diferentes espacialidades. La *Semiosfera Roja*, situada en el espacio temporal sonoro con direccionalidad “*adelante*” y contenedora de sonido con amplitud de ruido, convive con la *Semiosfera Morada*, situada espacialmente “*atrás*” y contenedora de sonido con amplitud de ruido y carga inarmónica. Ambas *Semiosferas*, se desplazan habitando las especialidades de izquierda/derecha, así como también, podemos observar en el dibujo el trazo de su recorrido en la base del Gráfico, quien se materializa hasta el momento temporal 00:35.

Situados en 00:22 - 01:15, se materializa de los parciales armónicos de la *Semiosfera Morada* una nueva *Semiosfera* (Verde), caracterizada por una nota tónica cercana a un La 440 hz, en una especialidad céntrica. Dicha *Semiosfera*, convive con las dos anteriores, y su recorrido espacial y temporal se destaca el movimiento progresivo hacia *adelante* y hacia *atrás*.

Situados espacial y temporalmente en el momento 00:59, brota entre las fronteras de las tres *Semiosferas* (Roja, Morada, Verde), una nueva *Semiosfera*, representada por el multicolor Rojo, Morado y verde, graficando por medio del multi-color, el contenido del material compositivo. Esta semiosfera, se materializa a través de la técnica de un barrido de armónicos en instrumentos de cuerda frotada (violín I y II). Dicha *Semiosfera*, germinó de las primeras, siendo contenedora de una organización procesual del material que responde a características identitarias de las *Semiosferas* anteriores. Esto refiere, a un sonido inarmónico (semiosfera Morada) con preponderancia de parciales armónicos (Semiosfera Verde) y con gran movilidad en el espacio entre izquierda, derecha, *adelante*, *atrás* y con una sonoridad poco densa (Semiosfera Roja).

El discurrir de la obra, nos sitúan en el momento 01:15, donde, surge una nueva *Semiosfera* (Azul) que atraviesa el espacio de la obra desde el espectro ruido en límites de frontera con la semiosfera del barrido de armónicos.

En el momento 01:40, se materializa progresivamente una nueva *Semiosfera* (Rosa), situada en el espacio *atrás*, con una identidad operativa compositiva de un ritmo regular y frecuencias medias y graves. Esta nueva *semiosfera*, desde su operatividad compositiva, impulsa su discurrir de manera progresiva y constante desde la temporalidad, fragmentando esta lógica lineal en 01:55 y habitando el espacio temporal *adelante* de manera abrupta discursivamente. Este mecanismo carga de impulso a la semiosfera para llegar a un clímax en

el espacio *adelante* en el momento 02:20, para luego difuminarse progresivamente como operatoria compositiva hasta el momento 03:10.

Situados en el momento 02:49, la *semiosfera* rosa se sumerge en el espacio *atrás*, dando origen a una *semiosfera* (Turquesa) que comparte su operatividad compositiva, al ser contenedora de estímulos en el tiempo con manifestaciones regulares. Así mismo, esta nueva semiosfera posee un mayor grado de inarmonicidad y sonidos con frecuencias altas.

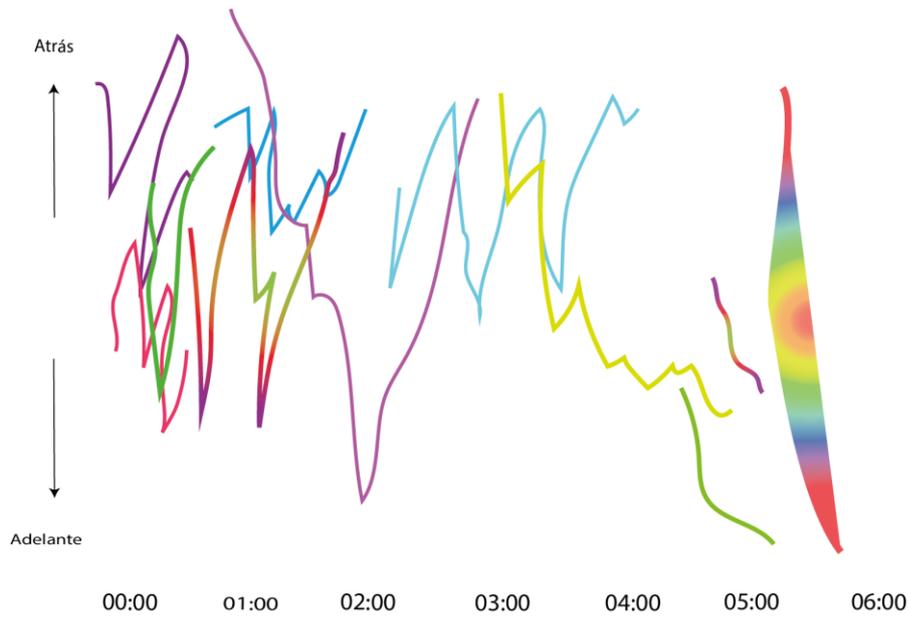
En fronteras de la *Semiosfera* Turquesa, a orillas de las frecuencias situadas en el registro alto, la espacialidad *atrás* y en el momento temporal 03:08, emerge de esta materialidad, una nueva *semiosfera* distinguida con el color amarillo pastel. Esta nueva *semiosfera*, posee como operatoria compositiva identitaria el irrumpir del discurso y se desarrolla desde esta operativa particular. así, esta semiosfera acumula energía, absorbiendo a la semiosfera circundante (Amarillo Pastel), hasta desgranarse en el momento 04:06. La misma, acumula nuevamente energía desde esta linealidad de disgregamiento, en este proceso, cohabita el espacio con una nueva semiosfera (Verde lima) en 04:35.

La *semiosfera* Verde lima, nutrida por la operativa compositiva de la Semiosfera Amarillo pastel, irrumpe el discurso, posicionándose inicialmente en el espacio *adelante*. Esta semiosfera, referido a la memoria compositiva de la obra, es contenedora de un ritmo regular e integrada por frecuencias graves y medias, como características operativas portadas de la Semiosfera Rosa. La Semiosfera Verde lima, operativamente se sitúa en el espacio *atrás* o *adelante*, dado por medio relacional con las fronteras de la Semiosfera Amarillo pastel y una Semiosfera que emerge de la memoria sonora de manera literal (Roja, Morada, Verde), siendo esta el barrido de armónicos.

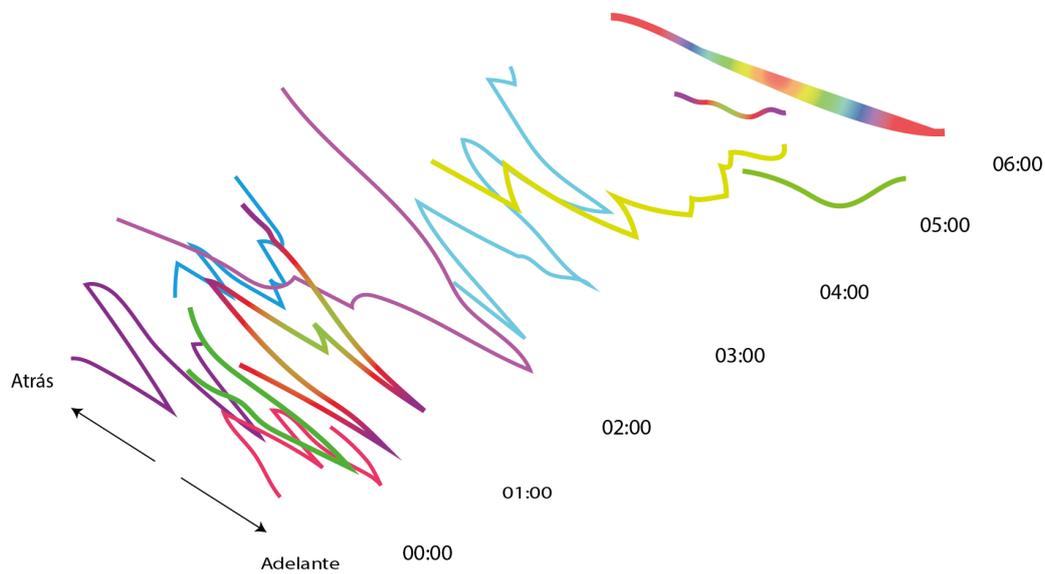
Así, en el transcurso del discurrir compositivo, la operatoria de la obra, se nutre de las semiosferas contenidas en el discurso, materializándose en una nueva Semiosfera Multicolor en 05:20. La misma, busca interpelar desde la gama multicolor, las semiosferas anteriores, ahora contenidas en un espacio temporal más acotado. Esta semiosfera se desgrana operativamente en 05:55.

#### 5.4 Materialización y estadios evolutivos de la Notación Gráfica 2:

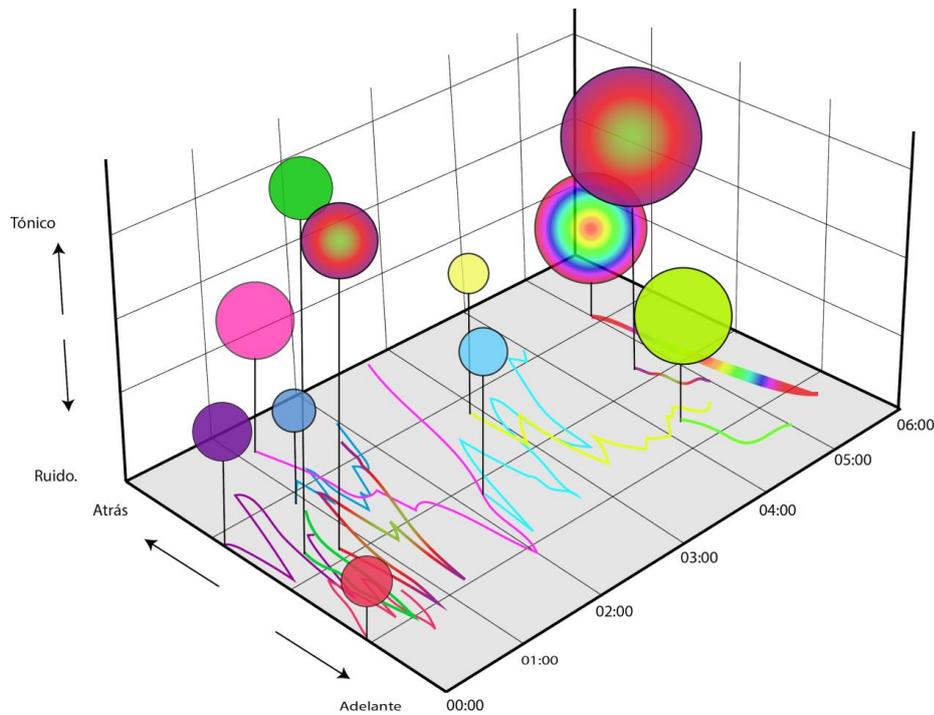
Primer gráfico, materializado en dos dimensiones y en un eje vertical:



Segundo gráfico, materializado en dos dimensiones y en un eje inclinado con perspectiva:

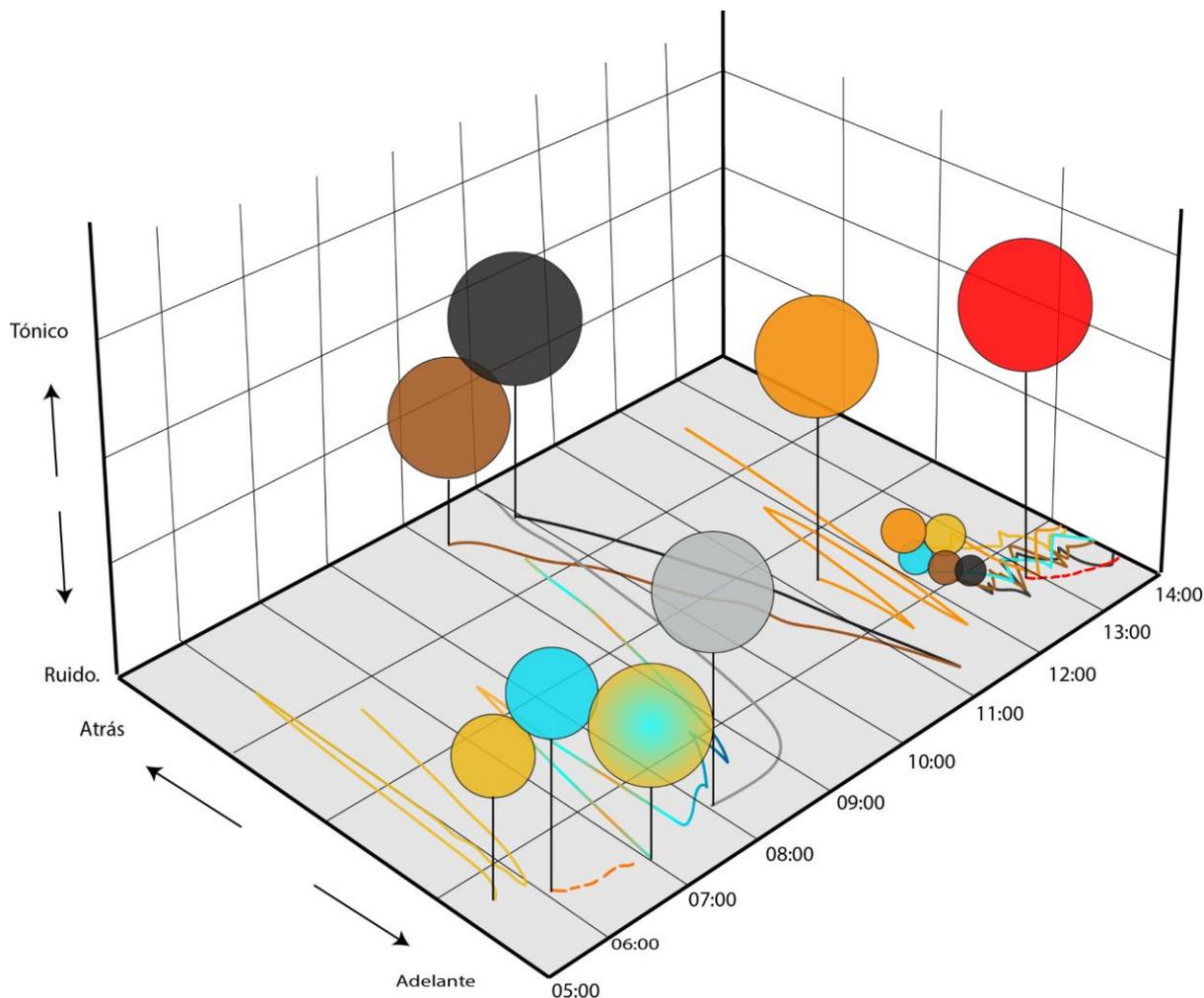


Tercer gráfico, el mismo corresponde al gráfico notacional en tres dimensiones, contenedor del cruce epistémico de las semiosferas acústicas con la operatividad compositiva.



Situado en el momento temporal 05:55 - 14:20, reflexionamos, a través del siguiente análisis, los cruces epistémicos entre semiosferas y la composición musical. En este momento, se materializa un gran peso compositivo operativo en relación a los momentos de acumulación de tensión. Así mismo, este momento es contenedor de una gran importancia compositiva vinculada a las muestras sonoras grabadas, esto refiere a su simbolicidad referencial que operativamente favorecen en el oyente el trascender al espacio de la obra.

A continuación, el gráfico 2, materializa los aspectos técnicos de la escritura musical, exponiendo el cruce epistémico entre semiosferas y música.



**Gráfico 3**

El gráfico 3, materializa a través de la notación gráfica creativa y tridimensional, el momento temporal comprendido entre 05:59 - 14:20.

Situados en el espacio temporal comprendido entre 05:59-06:21, germina una nueva semiosfera representada en color dorado. La misma, se materializa desde una muestra sonora que refiere a un sonido percusivo en un platillo, el cual, desencadena características sonoras particulares. Siendo estas, un ataque inmediato y una resonancia dilatada en el tiempo. Así mismo, es contenedora de un comportamiento compositivo particular de las semiosferas anteriores referido al desgranamiento sonoro.

Esta semiosfera Dorada, es contenedora de un alto grado de inarmonicidad. Surge en el espacio temporal *adelante*, se desplaza hacia atrás en la operativa fade out y prosigue en su discurrir con un trabajo compositivo que estimula las fases de la onda sonora, a través de una inversión de ondas, variando así, su espacialidad.

El momento temporal comprendido entre 06:21-07:19, un nuevo sonido convive con la semiosfera Dorada, esta nueva semiosfera distinguida a través del color celeste, se materializa en el espacio temporal *adelante*. Esta semiosfera interactúa desde el parámetro espacial con la Semiosfera Dorada, la cual, habita y transita entre los ejes espaciales *atrás* y *adelante*.

La semiosfera Dorada, en su composición registral es contenedora de frecuencias de sonidos en el registro agudo, estridentes y con alto contenido espectral de ruido e inarmonicidad. Esta semiosfera sonora, posee estímulos métricos cortos en el tiempo y es una semiosfera caracterizada por una constitución de micro-grupos sonoros separados por silencios.

El momento temporal situado entre 07:19 y 08:36, es contenedor de las semiosferas materializadas con anterioridad. La semiosfera resultante, se identifica por contener los colores de las semiosferas ya materializadas, las cuales, se estimulan desde el interior de la semiosfera por las interacciones entre ellas, se nutren y transforman constantemente, a través de operatorias de cambios de registro, transfiguraciones tímbricas, rítmicas, habitando y transitando diferentes puntos espaciales. Esta interacción del material compositivo e identitario de las semiosferas, genera una textura compleja y dinámica que trasciende al espacio a través de la memoria auditiva.

En el momento temporal 08:34, e inmerso en la textura sonora compleja de las semiosferas anteriores, surge una nueva Semiosfera Gris plata. La misma, es contenedora de una sonoridad inarmónica aguda y es una muestra sonora del Tren de las Sierras, que responde a un paisaje sonoro de la estación de tren de Alta Córdoba en la Ciudad de Córdoba Capital, esto, busca favorecer que el oyente trascienda al espacio sonoro a través de las asociaciones individuales referidas a esta muestra sonora.

Esta semiosfera, como operatoria compositiva, complejiza la textura y se sitúa en el espacio temporal adelante y como se desplaza de manera progresiva y lineal hacia el espacio temporal atrás hasta el momento 10:17.

En el discurrir de la obra, desde un golpe percusivo complejo y contenedor de las materialidades de las semiosferas anteriormente mencionadas, en el espacio temporal 09:27, nace una nueva Semiosfera, caracterizada con el color Marrón. La misma, surge desde el espacio temporal *atrás*, y es contenedora de las materialidades contenidas en las semiosferas anteriores, siendo una referencia el momento temporal (08:47-08:59).

La Semiosfera Marrón, se materializa a través de una sonoridad densa, su identidad espectral se manifiesta en el registro agudo y medio, a través de una sonoridad constante, con gran contenido de inarmonicidad y ruido, la misma, habita el espacio temporal mantiene sus estímulos en el tiempo de manera constante y laxos.

El momento comprendido entre 10:08-11:30, se manifiesta una Semiosfera (Negra) que irrumpe el discurso por su constitución matérica y simbólica. Esta semiosfera, tiene gran peso compositivo al utilizar por primera y única vez en la obra la voz humana. La semiosfera negra, personifica su estructura acústica en un *paisaje sonoro* (Woodside, J. 2008: 3) particular, busca trascender el ámbito espacial, desde su simbolicidad al estimular una identidad y memoria colectiva por medio del discurso sonoro de un hecho histórico, dicho hecho, refiere de las condenas judiciales de la Megacausa Perla<sup>2</sup> el día 25 de agosto de 2016 en el Tribunal Oral Federal 1° de Córdoba Capital.

Esta semiosfera, desde su cualidad espectral posee un grado de inarmonicidad alto y aumenta sus niveles de tensión a través de un aumento en el parámetro de los decibeles como operatoria compositiva. La misma, llega a su clímax finalizando con un corte sonoro abrupto en el espacio temporal 11:30.

El discurrir de la obra, nos sitúa en el momento temporal 11:30-12:26, donde la resonancia de las semiosferas anteriores, son originarias de una nueva semiosfera distinguida a través del color naranja, en una operativa compositiva que la caracteriza como un zumbido de lo anterior. Esta sonoridad, es generada mediante la técnica instrumental de molto vibrato propia del violín, dicha técnica es materializada en un registro agudo, situada de manera muy dinámica en el espacio temporal intermedio, desplazándose hacia adelante, atrás, y de izquierda a derecha.

Esta sonoridad, se transfigura a través de múltiples procesos de edición y manipulación sonora, entrando en interacción de fronteras con la semiosfera celeste con quien comparte identidad y se nutre de esta, resultando así, en un sonido más estridente.

El momento temporal 12:26 es contenedor de las semiosferas pasadas, concentradas en un espacio temporal más acotado y aumentando la densidad cronométrica de las semiosferas que incluye, esto, genera un gran dinamismo y complejidad textural, tímbrico, rítmico,

---

<sup>2</sup> En Córdoba, en el año 2012 comenzó uno de los juicios más emblemáticos del país, la megacausa La Perla, donde se juzgaban hechos cometidos en los tres centros clandestinos de detención y exterminio de Córdoba: La Perla, Campo de la Ribera y el D2. Este juicio tuvo 350 audiencias, 45 imputados, 716 víctimas y 28 represores acusados. Da Silva Catela, L., & Jelin, E. (2018). Juicios de Lesa humanidad, verdad y sociedad. pp.7.

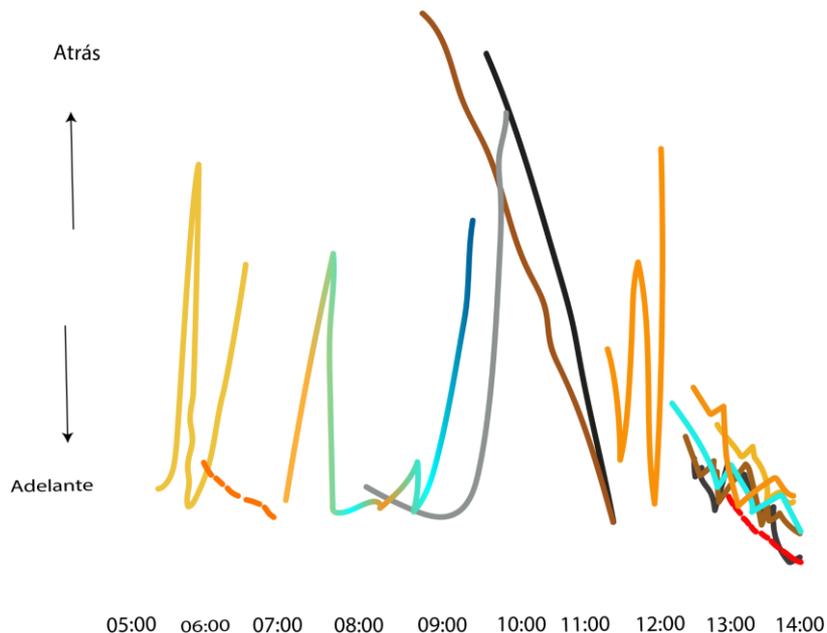
generando múltiples espacios temporales, a través de la operatoria compositiva de acumulación de semiosferas.

El momento temporal 13:12, es originario de una operatoria compositiva particular, representada gráficamente a través de una semiosfera de color rojo intenso. Dicha operatoria, refiere al desarrollo de la interferencia discursiva, a través de la acumulación de cortes en el discurrir de la obra. La misma, finalmente se materializa en su completitud en 14:18, a través de una muestra sonora de interferencia grabada de un celular en interferencia con otro dispositivo electrónico. Esto favorece la estimulación de asociaciones simbólicas que este sonido desencadena en los oyentes, motivando trascender el espacio de la obra.

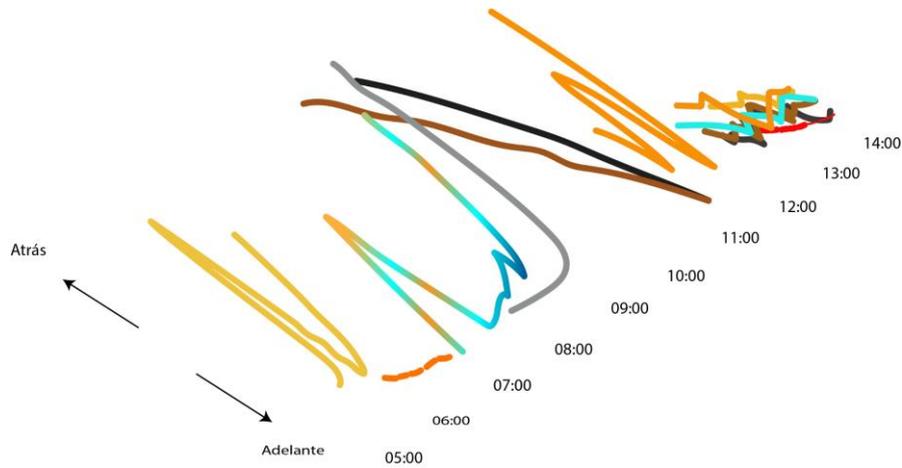
Esta semiosfera, está situada en la espacialidad *adelante* y posee un grado de tonicidad alto.

### 5.5 Materialización y estadios evolutivos de la notación gráfica 3:

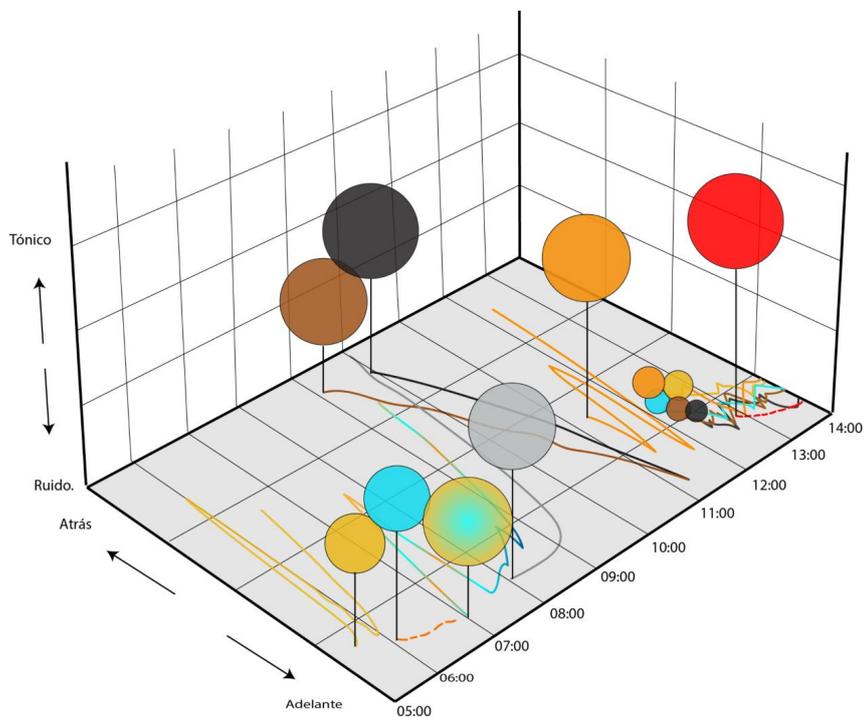
Primer gráfico, materializado en dos dimensiones y en un eje vertical:



Segundo gráfico, materializado en dos dimensiones y en un eje inclinado con perspectiva:



Tercer gráfico, el mismo corresponde al gráfico notacional en tres dimensiones, contenedor del cruce epistémico de las semiosferas acústicas con la operatividad compositiva.



Situados en el momento temporal comprendido 14:20, se materializa una semiosfera de color blanco. La misma, es contenedora de un paisaje sonoro, donde la muestra auditiva es referencial de la lluvia en el mar. Este paisaje sonoro, busca trascender al espacio a través de

la estimulación del imaginario y las múltiples interpretaciones y asociaciones por fuera de la obra que pueda generar en el oyente.

Este momento, significa el comienzo de un universo de semiosferas con colores instrumentales referidas al cuarteto de cuerdas en 15:20.

15:20 nueva semiosfera de color lila, surge desde el contenido de ruido del paisaje sonoro. es una reinterpretación de la semiosfera (01:40 del discurso). que ahora se manifiesta como una semiosfera de gran funcionalidad articuladora entre dos naturalezas tímbricas, referidas a las semiosferas de la obra.

Esta semiosfera, es contenedora de una sonoridad tónica en la nota Do (cuarta cuerda al aire del violoncello) con gran contenido de armónicos que se desprenden en el espacio sonoro, ya que al ser la nota más grave del instrumento, posee gran potencialidad de vibraciones que desprenden armónicos en el instrumento.

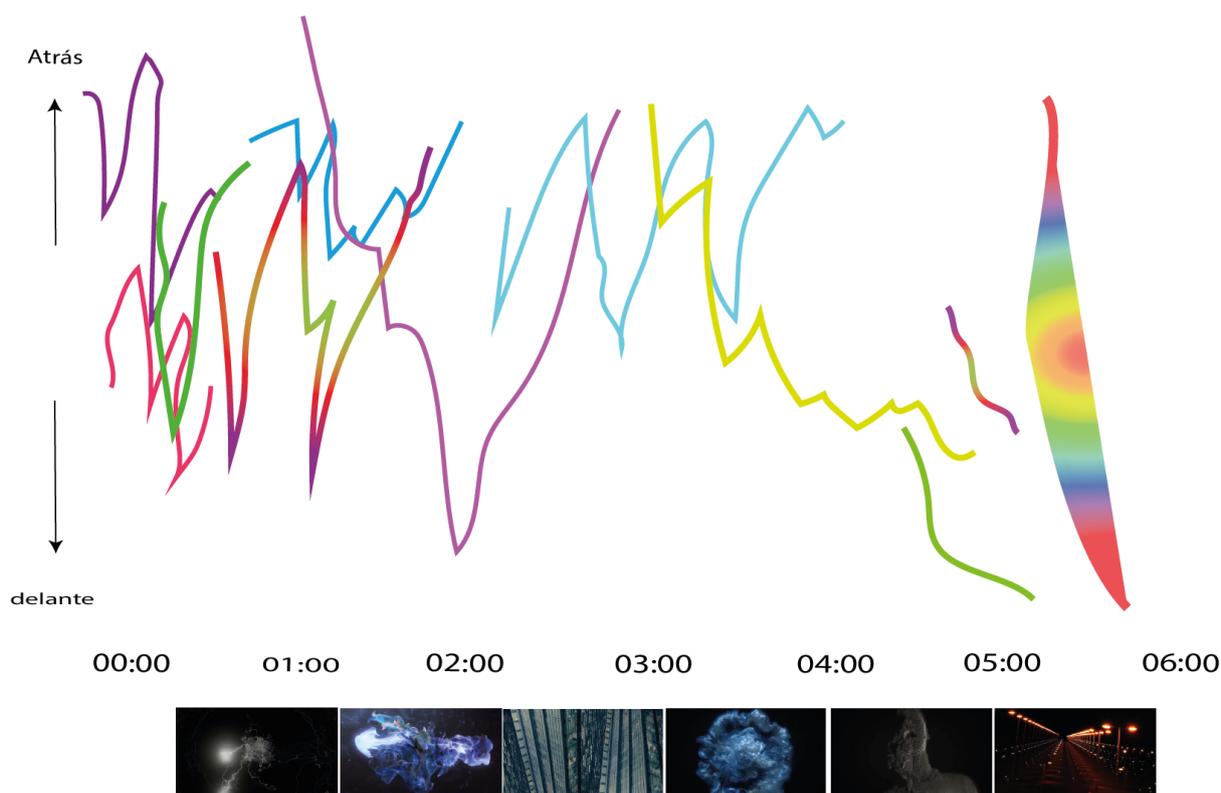
Esta semiosfera, habita distintas partes del espacio físico atrás adelante derecha izquierda, y es contenedora de regularidad métrica, contrastando con la regularidad no métrica de las semiosferas anteriores.

### *5.6 Integraciones performativas visuales- corporales, espaciales, sonoras y temporales*

La obra, es contenedora de la transversalidad entre lo sonoro, lo visual y lo corporal.

Las bases fundantes de la misma, se corresponden con las materialidades específicas de composición sonora en el espacio temporal en interacción con los patrones visuales y corpóreos. Este aspecto fundamental, integra el análisis técnico específico referido a las semiosferas acústicas, donde se propone al sonido como estructurador, visualizando de manera gráfica y clara, la relación íntima entre sonido, imagen y corporalidades, resultando en una propuesta performativa íntegra.

Los procesos performativos-compositivos, vinculan y refieren a la importancia de la temporalidad y espacialidad en lo sonoro en interrelación con lo visual y corporal.



**Gráfico 4**

El gráfico 4, representa en dos dimensiones y en el espacio temporal, el devenir de los procesos visuales y su relación en los procesos compositivos de las semiosferas acústicas.

El principal eje estructurador, referido a las relaciones compositivas entre lo sonoro y lo visual, es el tiempo. El gráfico 4, expone cómo se manifiestan estas relaciones entre las semiosferas acústicas y lo visual, desde su aparición, desarrollo y extinción.

En este gráfico, podemos distinguir un conjunto de relaciones simbólicas entre los elementos visuales y sonoros, que pretenden una estructuración íntegra del discurso. Así mismo, se evidencian la estructuración formal del discurso a través de los procedimientos compositivos sonoros, este modo operativo, es contenido de manera clara en el gráfico, evidenciando los puntos de encuentro y bordes de las semiosferas acústicas con la realización visual.

El primer momento, comprendido desde el inicio hasta el momento temporal 05:35, es contenedor de cruces epistémicos entre lo sonoro y lo visual. El primer elemento visual, responde a la simbolicidad de lo sonoro, representando el un sonido denso, donde se

desprenden gran cantidad de parciales armónicos manifestándose en todo el espacio. La imagen visual en cuestión, es una lluvia de partículas que busca representar el sonido denso y los parciales armónicos.

El devenir de la obra, no sitúa en un segundo elemento visual, el cual busca representar el espacio *adelante*, y con densidad baja de una nota tenida y el ruido, contenido en las semiosferas roja y verde.

Situados en el momento temporal 01:04, el tercer elemento visual se manifiesta, el mismo, es contenedor simbólico de la técnica instrumental de barrido de armónicos en interacción con el resto de semiosferas acústicas. Este elemento visual, se desplaza de manera dinámica en el espacio en los parámetros de *derecha, izquierda, atrás, adelante*, siendo así, un correlato de los parámetros compositivos de la semiosfera contenedora del barrido de armónicos.

La obra nos sitúa en un momento estructurado de gran peso compositivo sonoro/visual. En la temporalidad 01:47, se manifiesta un elemento visual arquitectónico de edificios, en la con el procedimiento de edición en modo loop, el mismo, se corresponde con el relato sonoro, ambos se relacionan por medio del parámetro temporal, compartiendo la lógica compositiva de estímulos constantes en el tiempo.

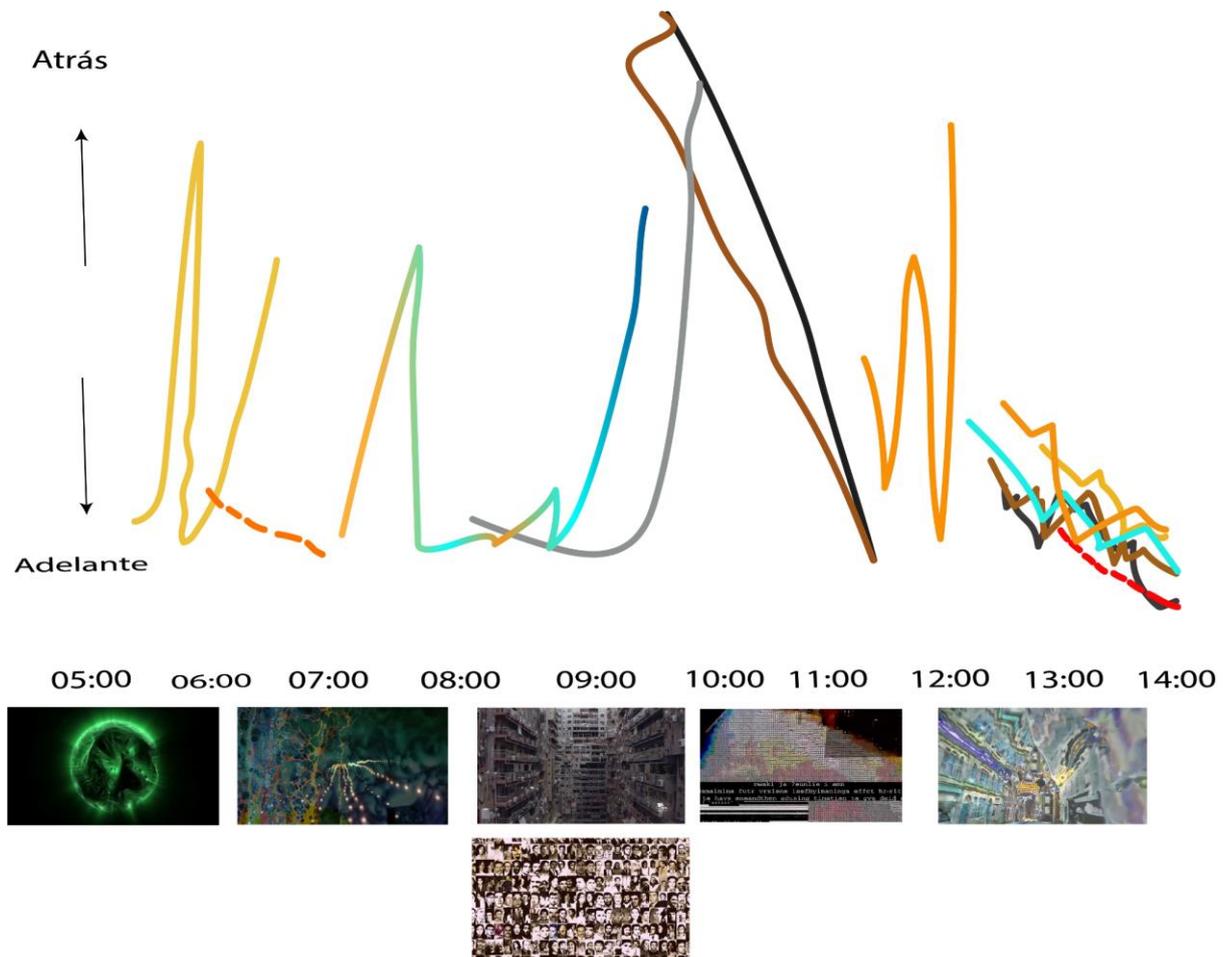
El elemento arquitectónico visual, simboliza un funcionamiento compositivo mecánico, reiterativo, correspondiendo con los estímulos en el tiempo regulares de la obra. Esta simbolicidad arquitectónica será de gran peso compositivo, al vincularse con los momentos de regularidad métrica del discurso sonoro. Como decisión compositiva, estos elementos están situados en momentos estratégicos de la obra.

El momento temporal 02:45, es contenedor de un elemento que surge desde la espacialidad atrás y se manifiesta progresivamente adelante, como operatoria compositiva que se corresponde con el devenir sonoro. Este elemento tiene una evolución lenta y circular, operatorias que son utilizadas en el plano sonoro.

El momento temporal 03:25 a 04:37, es contenedor de un elemento visual que se manifiesta en el espacio temporal. dicho elemento, refiere la corporalidad manifestada en video, el cual se corresponde con los procesos compositivos sonoros, ya que ambos se desarrollan operativamente, complejizando sus parámetros sonoros y visuales, hasta transmutar a formas más complejas.

La utilización de procedimientos compositivos de desarrollo, acumulación y complejización, se manifiesta nuevamente en el momento temporal comprendido entre 04:36

y 05:57, donde, hay una interacción y variación de los elementos visuales y sonoros expuestos con anterioridad.



**Gráfico 5**

El gráfico 5, es contenedor de los procesos compositivos y relacionales entre lo visual y lo sonoro. Dicho gráfico, representa el momento temporal comprendido entre 05:59 y 15:28.

La primera sección del gráfico, comprende el espacio temporal 05:59-09:50, donde, la conducta del material compositivo visual y sonoro, comparten su operatoria. Ambos, son contenedores

de procesos compositivos de gran dinamismo, generados a través de mecanismos como el cambio, irrupción y con una densidad cronométrica que comprende gran cantidad de estímulos en el tiempo.

El momento temporal 09:50 a 11:31, es contenedor de una operatoria compositiva que se sustenta desde la repetición sin variación, el *loop*. Este mecanismo compositivo, es utilizado en el plano visual, como materialidad referencial se manifiesta lo arquitectónico, edificios en perspectiva infinita sin cambio, estáticos. los mismos, en el devenir del espacio temporal, transmutan a una imagen referencial contenedora de gran carga simbólica, dicha imagen, refiere a un collage de fotos en formato carnet de los desaparecidos en la Megacausa La Perla. El siguiente punto de inflexión en el discurso sonoro se sitúa en 11:43, y se desarrolla hasta 15:18. Este momento, desde las operatorias compositivas y el material compositivo, se sustenta desde el gran dinamismo, cambio, complejidad textural y desarrollo, correspondiendo dichas operatorias entre lo sonoro y lo visual.

El devenir de la obra, nos sitúa en el espacio temporal 14:34 a 15:28, la particularidad compositiva en la relación sonora y visual de este momento, refiere al contraste entre el relato visual y sonoro. Lo visual, manifiesta su devenir compositivo con operatorias más complejas y dinámicas, lo sonoro, se sostiene desde sonidos con operatorias de estatismo, en un espectro con un alto grado de inarmonicidad, referenciando un paisaje sonoro de lluvia en el mar.

### *5.7 Análisis referido al momento instrumental.*

El devenir de la obra, nos sitúa en un punto de inflexión morfológico central. Dicha inflexión, responde a una operativa y materialidad sonora particular, así mismo, es contenedora de un timbre instrumental tradicional, siendo el mismo, el orgánico de cuarteto de cuerdas. Este timbre instrumental se desarrolla hasta el final de la obra.

La materialidad compositiva, está sustentada desde dos operaciones que conviven en el discurso. Una de ellas, es engendrada desde la creación colectiva, a cargo del compositor y las integrantes del cuarteto de cuerdas, la operatoria restante, es concebida por el compositor.

Los momentos de creación colectiva, refieren a momentos específicos y estratégicos en la obra, donde las intérpretes deciden y componen sobre determinados parámetros compositivos sugeridos por el compositor, como la duración, dinámicas, articulaciones, repeticiones y formas interpretativas.

## Esquema Morfológico General:

Música	A			B	C	D	B'	E	F
	Hasta c70	c35	Hasta c70	c71 a c104	C105	c106 a c144	c145 a c162	c163	c164 a final
Corporalidad	corporalidades/ movimientos circulares estáticas		Movimientos libres		corporalidades/ movimientos circulares estáticas	Movimientos libres		corporalidades /movimientos circulares estáticas	

\*Las celdas/columnas marcadas a color, son contenedoras de los momentos de creación colectiva.

Los parámetros fundantes de este Trabajo Final, referidos a una espacialidad y temporalidad particular, resultan en este momento en una operativa de creación colectiva. Su análisis será específico y contenedor de los cruces epistémicos entre la notación en partitura tradicional y las semiosferas acústicas.

Los momentos de creación colectiva son tres, se manifiestan temporalmente en c35; c105 y c163. Los mismos, están contenidos en una caja de notación musical, pudiendo durar este compás, el tiempo que las intérpretes decidan.

Cada momento de creación colectiva, posee una materialidad compositiva específica. El primero, posee diferentes materialidades en cada instrumento, los dos restantes poseen la misma materialidad compositiva en todos los instrumentos.

Estos momentos articuladores del discurso, y sus materialidades específicas, son desarrolladas en el discurso musical, así mismo, las materialidades poseen grandes potencialidades de variación en cuanto a los parámetros de dinámica, de formas de toque, de temporalidad, esto, resulta en variables compositivas y colectivas que funcionan de manera íntegra al discurso sonoro.

En el momento temporal comprendido desde el primer compás hasta c34, el material compositivo, posee una operativa de estatismo como proceso compositivo, a través de la repetición de la nota más grave en el registro del violoncello la nota “do”, con una rítmica regular en semicorcheas en tempo de negra = 90.

Esta operatoria, busca conectar el momento electroacústico con el instrumental, a través, de predisponer desde el espectro sonoro, la escucha del oyente a parámetros fundamentales de esta obra, la *espacialidad*.

El parámetro de espacialidad, posee un punto de llegada y desarrollo, situado en el c35, por medio de procedimientos de creación colectiva.

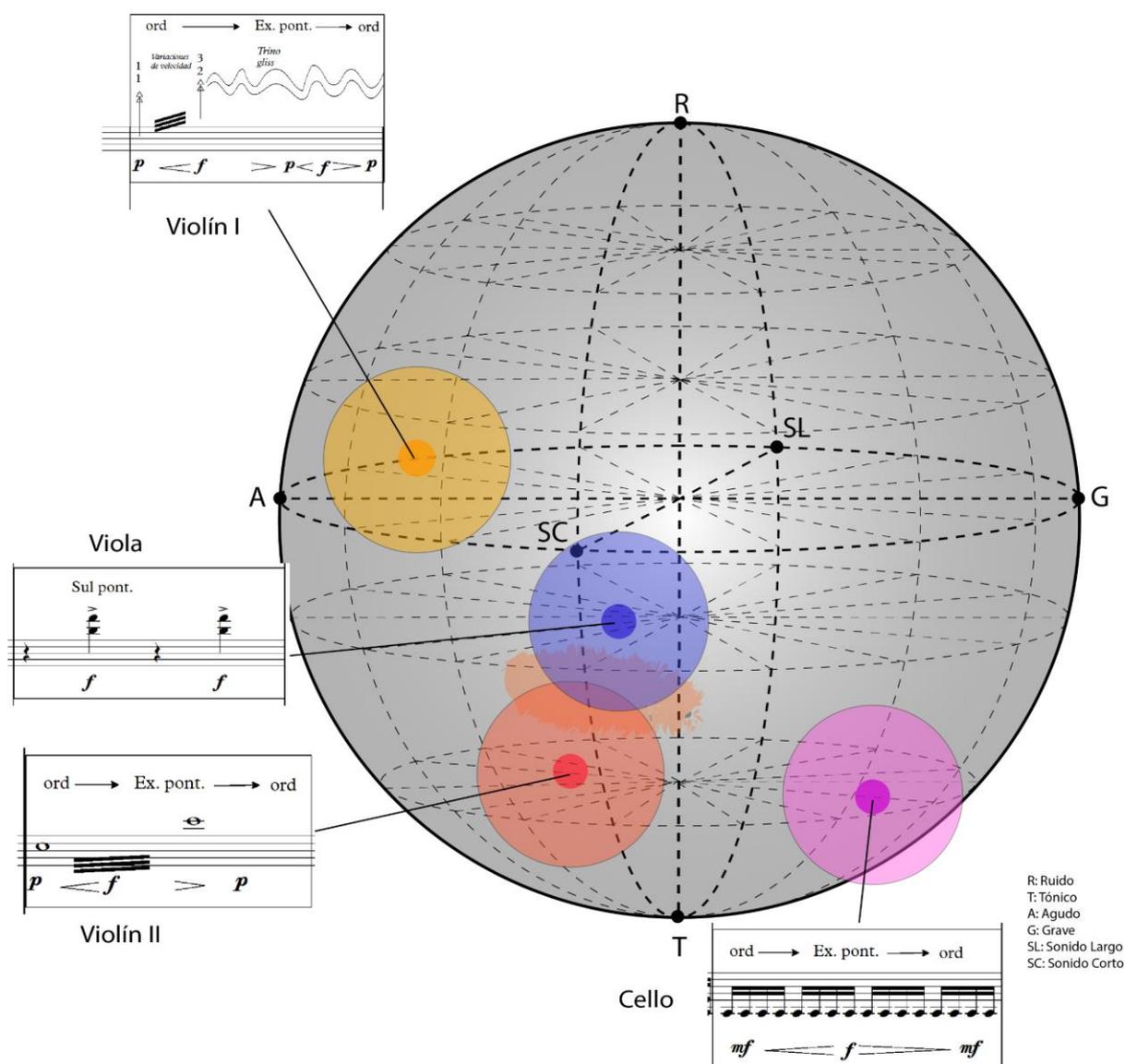
The musical score for C35 consists of five staves. The top staff is a graphic staff with a wavy line and labels: 'ord' → 'Ex. pont.' → 'ord', 'Variaciones de velocidad' with numbers 1, 2, 3, and 'Trino gliss'. The second staff has dynamic markings *p* < *f* > *p* < *f* > *p*. The third staff has a box containing 'ord' → 'Ex. pont.' → 'ord' and a circled 'e'. The fourth staff has 'Sul pont.' above two notes with accents and dynamic marking *f*. The fifth staff has 'ord' → 'Ex. pont.' → 'ord' above a series of notes with dynamic markings *mf* — *f* — *mf*. The bottom-most staff has a series of notes with dynamic marking *ff*.

## C35

El c35, es el primer momento de creación colectiva, la notación musical, está sustentada desde cajas de improvisación, donde cada instrumento, posee una materialidad compositiva diferente.

La duración de esta caja de improvisación, está sujeta a las decisiones y acuerdo de las cuatro intérpretes.

Estas cajas son contenedoras de material dinámico, de toque y expresión, liberados a la elección de cada intérprete. Así mismo, dichos materiales compositivos contenidos en las cajas de improvisación, poseen alto grado de relevancia y peso compositivo y desarrollo en la obra en su totalidad.



### C35

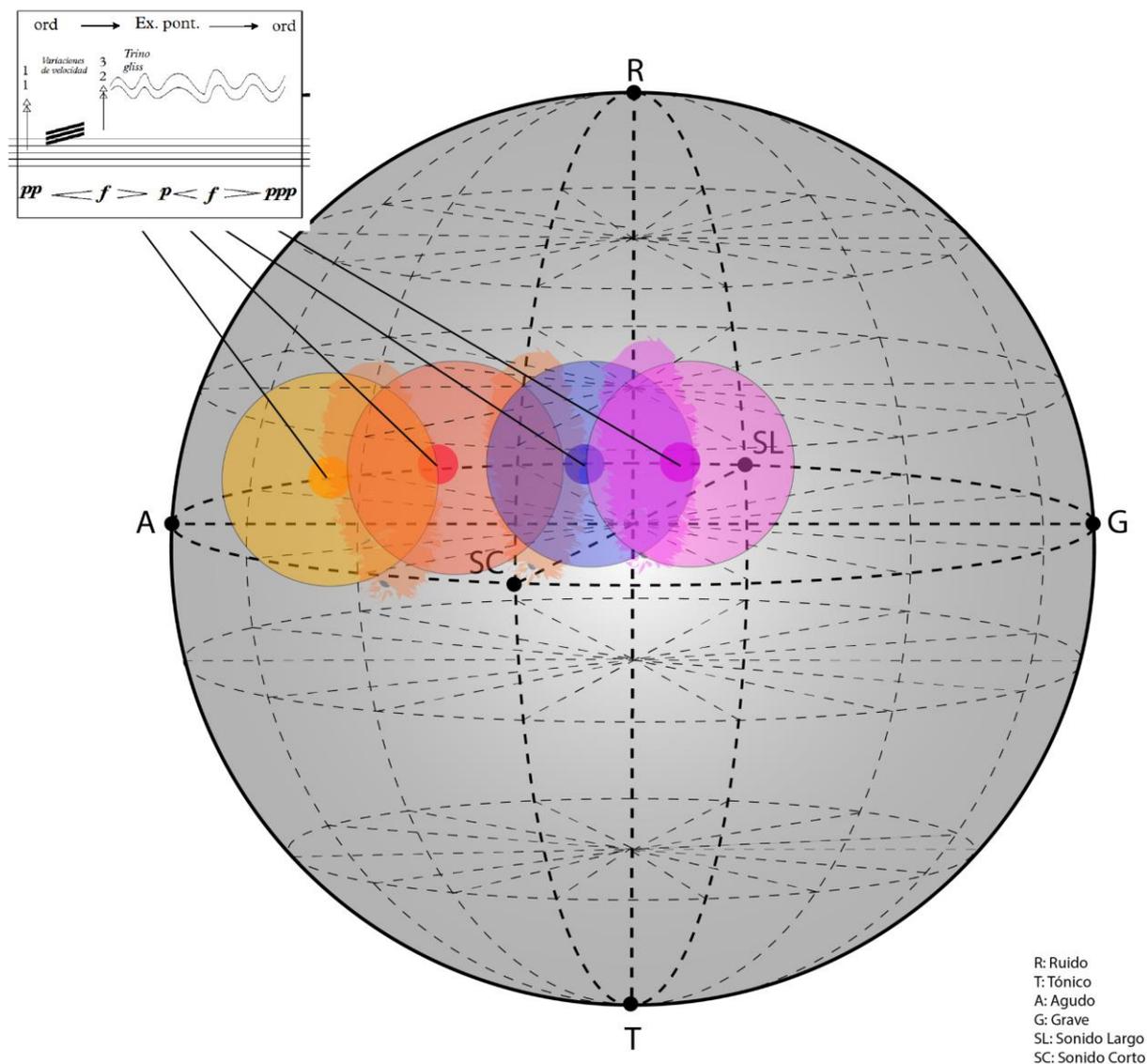
En la semiosfera contenedora del c35, podemos observar las materialidades sonoras de cada una de las cuatro cajas de improvisación y su interacción en el espacio temporal. Violín I y Cello, se ubican en intersecciones opuestas de la semiosfera acústica, evidenciando sus singularidades propias, referidas a las materialidades compositivas de registro, ritmo y grados de inarmonicidad. Violín II y Viola, se sitúan en espacios de fronteras cercanas, dichas proximidades, refieren a parámetros sonoros de tonicidad, registro y se alejan entre ellas desde el parámetro de ritmo.

El proseguir temporal de la obra, nos sitúa entre los compases 36 a 69, donde, el material compositivo de desgrana lentamente, se desmaterializa. Por medio de la operatoria compositiva temporal, al reducir progresivamente la densidad cronométrica.

Esta disminución en la densidad cronométrica, progresivamente se re-configura entre los compases 70 a 104, mediante operatorias compositivas sobre el timbre instrumental. Así, a través de la ejecución de una misma nota, la cual se materializa atravesando el espacio de un instrumento a otro, en unísono u otro registro, favorece la mutación de su timbre y espacialidad.

Situados en el compás 105, se materializa un nuevo desarrollo compositivo sustentado desde lo colectivo.

El compás 105, es contenedor de una operatoria compositiva donde todos los instrumentos poseen la misma técnica instrumental. Dicha técnica, refiere a un barrido de armónicos en doble cuerdas, así, cada instrumento engendrará su resultante sonora particular y será integrada desde una sonoridad resultante íntegra.



### C105

La semiosfera acústica, contenedora del compás 105, materializa gráficamente el alto grado de similitud sonora entre las semiosferas internas referidas a cada instrumento. Esto resulta en gran interacción de fronteras de las resultantes sonoras.

Situados en el compás 106 a 162, como operatoria compositiva, la semiosfera acústica colectiva, se desintegra progresivamente, llegando a una textura homofónica clímax de en armónicos naturales (c135).

Prosiguiendo en el análisis de la obra, nos situamos en el compás 145 a 162, donde la operatoria compositiva/morfológica, deviene en la repetición variada de la sección B.

Situados analítica y temporalmente el compás 163, se materializa la última semiosfera acústica colectiva de obra. Dicha semiosfera, es contenedora de una resultante sonora compleja, mediante la técnica instrumental de trino en doble cuerdas.

163

arco  
Ex. pont. → Ex. tasto ○

*pp* < *f* > *mp* *sfp* < *ff* > *pp* ○

arco  
Ex. pont. → Ex. tasto ○

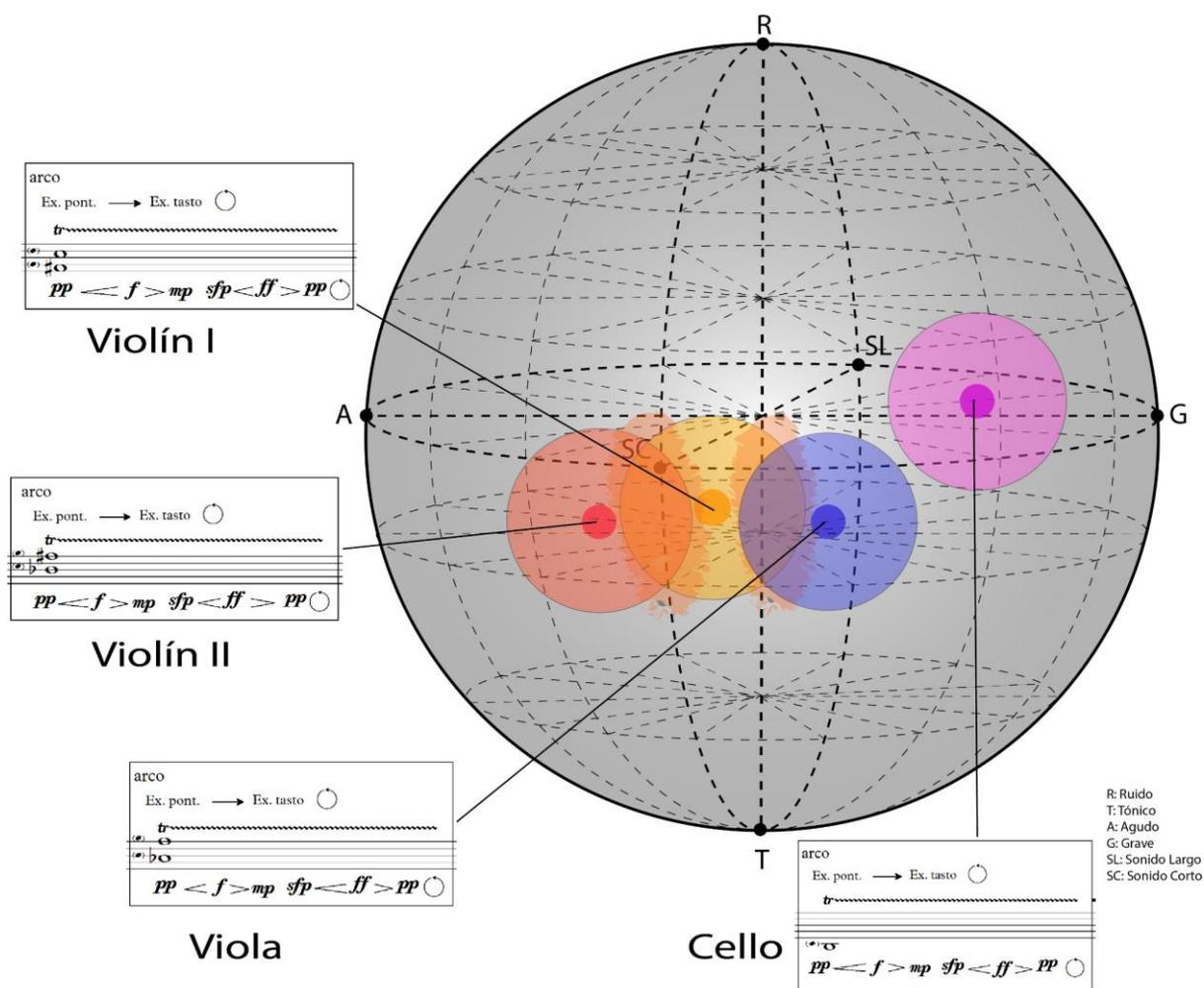
*pp* < *f* > *mp* *sfp* < *ff* > *pp* ○

arco  
Ex. pont. → Ex. tasto ○

*pp* < *f* > *mp* *sfp* < *ff* > *pp* ○

arco  
Ex. pont. → Ex. tasto ○

*pp* < *f* > *mp* *sfp* < *ff* > *pp* ○



### C163

La semiosfera referida al c163, muestra de manera clara, los límites de fronteras entre las sonoridades de Violín I, Violín II y Viola, quienes, comparten cercanía por medio de parámetros sonoros como el registro medio/agudo y notas en común. El Cello, se encuentra distante de los límites entre fronteras, por medio de una operatoria compositiva particular, utilizando su potencialidad de registro grave, con la finalidad de liberar mayor cantidad de parciales armónicos en la textura.

El discurrir de la obra, nos sitúa en la sección final de la misma, siendo contenedora de procesos compositivos de transfiguración tímbrica de una nota, la cual se desplaza por distintos instrumentos.

Finalmente, la obra cierra su ciclo con momentos texturales complejos de trémolos y molto vibratos.

## **6. Conclusión**

El trabajo final, superó amplia e íntegramente, las expectativas y desafíos en los objetivos planteados originalmente en un contexto de presencialidad.

El mayor desafío que atravesó la materialización de esta obra en su totalidad, fue el cambio en los paradigmas y re-significaciones que el contexto nos impuso. Desde la imposibilidad del encuentro, la experimentación y vivencias colectivas situadas, el cruce de corporalidades, hasta las trabas y demoras excesivas en el ámbito administrativo.

El desarrollo de este trabajo, se diseñaron y re-diseñaron procedimientos compositivos que implican la factibilidad de montaje en distintos contextos performáticos. Particularmente en el contexto de virtualidad. Dichos procedimientos, refieren a la utilización de una obra grabada íntegramente como estrategia metodológica de resolución frente a un contexto de imposibilidad del encuentro.

Mediante procesos de edición y compresión particulares, la obra puede ser reproducida por múltiples dispositivos, celulares, tablets, notebooks y demás, así como también, múltiples medios sonoros, desde medios profesionales de parlantes y auriculares, hasta medios de baja calidad y universales.

La obra, se materializó a través de la plataforma universal de público conocimiento YouTube, permitiendo asistir a la misma, sin la necesidad de aplicaciones o programas extras a los dispositivos, solo es necesario una conexión a internet, favoreciendo como procedimiento su acceso y difusión a múltiples públicos.

Los objetivos específicos, fueron una guía que atravesó el Trabajo Final. A los fines de poder materializar esta obra, fue fundamental el diseño y establecimiento estratégico de líneas de co-participación entre artistas y compositor y entre obra-público/s, aprovechando las cualidades del espacio performático, siendo el mismo virtual.

La co-participación de las partes, fue materializada mediante el aporte de ideas, conocimientos y materiales compositivos concretos, así como también el registro de partes sonoras de manera autogestiva sin perder de foco la calidad sonora y operativa de la obra.

Los posibles públicos, se sitúan frente a una obra materializada desde y en el espacio virtual. Desde esta operativa, la obra libera el espacio temporal de asistencia al público, al estar materializada en la plataforma YouTube.

El espacio performativo virtual de la obra, operativamente, induce al público, a través de las múltiples interpretaciones y decisiones temporales de asistencia en el lugar de la obra que elija, a re-configurarse en intérprete co-creador de la obra a través de la percepción, favorecida por medio de las operatividades compositivas audiovisuales trabajadas.

Así mismo, no hay un resultado fuertemente significativo en la relación de trascender la frontalidad del espectador con la obra. Si bien, a través de diferentes mecanismos compositivos explicados a lo largo de este escrito favorecieron la percepción induciendo al oyente a trascender el espacio geométrico, el impacto sensorial no funcionó de igual modo que en una performance presencial *in situ*, donde la co-presencia juega un rol protagónico y favorece en gran medida un intercambio potente en el bucle de retroalimentación entre espectadores con performers, músicos y entre espectadores facilitando el trascender al espacio geométrico en performativo. Por tal motivo, exponemos que esta propuesta fue *audiovisual* y no *multimedial*, ya que el bucle de retroalimentación *in situ* entre espectador no fue posible por la situación contextual, favoreciendo las operatividades compositivas sensoriales y complejas en lenguaje *audiovisual*.

Este Trabajo Final, favoreció la innovación y creatividad no solo en el ámbito performático, sino también, en lo que refiere al diseño/creación de un sistema de notación musical y contenedor de la conformación sistemática de módulos de esquemas de interpretación (melorítmicos, percusivos, de indefinición acústica y/o ruido). Los mismos, se materializaron a través de cajas de improvisación, empleadas por las intérpretes con libertad operativa.

El objetivo, que se refiere al diseño de un *sistema de escritura* que facilite una comprensión colectiva (tanto de formación musical y de formación performática espacial/corporal), nutrió la búsqueda de mecanismos investigativos de este TFL.

Dicho sistema de escritura, se vio atravesado por la semiótica de Iuri Lotman en el concepto de Semiosferas, trascendiendo al mismo, a través del concepto de Semiosferas Acústicas. Ese concepto permeable, fue contenedor de gráficos tridimensionales, donde sus ejes

son referenciales a parámetros fundantes de la obra, la sonoridad, la espacialidad y la temporalidad.

Este Trabajo Final, fue un gran punto de partida para seguir repensando el arte, ya que él mismo atravesó y se materializó en un contexto histórico de pandemia mundial, sin antecedentes cercanos en el tiempo, por tanto, en lo que a creación de conocimiento respecta, es portador de nuevas perspectivas de la praxis artística.

### **Equipo técnico Visual:**

En la creación audiovisual de este trabajo, fue fundamental el trabajo y apoyo del equipo técnico referente a las grabaciones visuales sobre lo performático/corporal circense.

Dicho equipo fue conformado por Marcelo Zamora (Miembro y ex Presidente de la Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe), quien colaboró en la dirección artística de las tomas visuales y Diego Johannsen (estudiante avanzado de la Licenciatura en cine y artes audiovisuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba) quien realizó las tomas visuales.

Los medios tecnológicos que se utilizaron para las tomas visuales fueron un Drone DJI Phantom 3 Pro con calidad de video de 2.7 K, una cámara reflex Nikon D7200 un lente 18-55 mm y un lente Sigma 17-50 mm F2.8. También se utilizó un iPhone 11 pro.

Las tomas visuales fueron grabadas en los Tunes de Chancaní (una de las siete maravillas artificiales de Córdoba elegidas en 2008) y diferentes puntos de su recorrido sobre la Ruta Provincial número 28 de la provincia de Córdoba.

La selección, edición y diseño visual final de las tomas referidas al TFL fueron realizadas por el compositor Alejandro Gomez Montiel, utilizando los programas de edición Adobe Premiere, Photoshop, Illustrator y After Effects.

En el TFL, se utilizó material visual de diferentes páginas de internet, siendo las principales: <https://pixabay.com/> <https://www.youtube.com/watch?v=S01BbNL8qIE&t=81s>

## 7. Bibliografía

- Adorno, Theodor. (2009), *Sobre algunas relaciones entre música y pintura en Crítica de cultura y sociedad ii. Intervenciones*. Akal. Madrid
- Alcázar Aranda, A. (2008). Desde el altavoz: escuchas y análisis de la música electroacústica. *Tópicos del seminario*, (19), 177-213.
- Cruces, Francisco (2002), *Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos*. Revista Transcultural de Música, 2002 N° 6, Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/article/225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos>
- Esteves Tepedino, Marcelo Alexandre (2014), *El video mapping: Definición, características y desarrollo*. Universidad de Valladolid. Segovia.
- Eva, G. Fernández (2020). Intertextualidad rizomática en la obra de Juan Carlos Tolosa. Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas Publicación temática anual Año 3 – Número 3 Buenos Aires.
- Fischer-Lichte, Erika (2011), *Estética de lo performativo*. Frankfurt. Abada Editores.
- Forte. Allen. *The Structure of atonal music*, (1973). New Haven & London: Yale University Press ; “Appendix I. Primer Forms and Vectors of Pitch-Class Sets”, “Appendix II. Similarity Relations”
- Gates, Bernard. (2013) “A Pitch-Class Set Space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of Genera”. En Music Analysis.
- Lévi Strauss, Claude (1962), *El Pensamiento Salvaje*. FCE. México.

-Lewy, Matthias (2015), *Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas*. Brasil. Universidade de Brasília.

-Lluán, C., Data, G., Tamagnini, L., Santi, S., Perepelycia, A., Crespo, A., ... & Jardón, G. (2013). Formalización del gesto musical. Implementación en aplicaciones para la composición, el análisis y la interpretación de música electroacústica.

-López Cano, Rubén (2013), *Música Mente y Cuerpo, de la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad*. Tradinco. Montevideo.

-López Cano, Rubén & San Cristóbal, Úrsula (2014), *Investigación artística en música*. Esmuc. Barcelona.

-Lotman, I. M., Navarro, D., & Cáceres, M. (1996). *La semiosfera* (Vol. 4). Universitat de València.

-Marín Garcia, Teresa (2009), *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo*. Disp. en <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1J2NZ94P4-1S827PX-1S9> (Consultado el 07/06/2020)

-Miralles Bono, José Luis: *El espacio como recurso musical*. (Universitat Politècnica de València, 2007)

-Narvéez Valle, J. O. (2018). *Análisis comparativo de parámetros subjetivos y objetivos de grabación entre un home studio frente a un estudio profesional* (Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2018).

Payri Lambert, B. G. (2020). *Los tipos de escucha*.

-Sánchez, Á. M. (2017). La estructura de la espectromorfología. *Gli spazi della musica*, 5(2).

-Sandulescu Budea Alexandra et all (2018), *Los nuevos métodos de producción y difusión musical de la era post-digital*. España. Egregius ediciones

-Suárez, J. I. (2010). Escenografía aumentada. *Teatro y realidad virtual*. Madrid.

-Viveiros de Castro, Eduardo (2013), *La Mirada del Jaguar*. Buenos Aires. Tinta Limón.

### 7.1 Manuales consultados

-Manual de Cátedra de Técnicas y Materiales Electroacústicos, Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba 2020.

## 8. Anexo

- Partitura completa referido al momento del cuarteto de cuerdas
- Gráficos de notación, contenedores de los cruces epistémicos entre lo sonoro, lo visual, lo corporal, y conceptual, referidos al momento electroacústico y a los momentos de creación colectiva.