

Symbolon

[Chicas Caras]

misa, sincretismo y prostitución

Director: José Halac
Codirectora: Patricia González
Alumno: Mateo Guerrero

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN MUSICAL

FACULTAD DE ARTES – UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA – 2021



*a la Universidad Nacional de Córdoba, que me enseñó a pensar;
a la Facultad de Artes, que me enseñó a crear;
a los seres queridos involucrados, que me ayudaron a llegar;
a todos ellos, gracias.*

Tabla de contenido

Tabla de contenido	4
0. INTRODUCCIÓN.....	6
0.1. De qué se trata la cosa.....	6
0.2. Los objetivos que nos proponemos	9
0.3. Las vértebras del trabajo	10
1. MARCO TEÓRICO	12
1.1. El Artefacto de George Dickie.....	12
1.2. Jacques Rancière – Emancipación y Pensatividad	13
1.2.1. Emancipación.....	13
1.2.2. Pensatividad.....	14
1.3. Hakim – El capital erótico	15
1.4. Umberto Eco – La dimensión signica.....	18
1.4.1. Función Semiótica.....	18
1.4.2. La Unidad Cultural	19
1.4.3. Denotativo – Connotativo	20
1.4.4. Contexto – Cotexto	20
1.4.5. Galaxias Expresivas y Nebulosas de Contenido	21
1.4.6. Características del Texto Estético.....	22
1.4.7. La Máquina Perezosa y el Lector Modelo	24
2. MARCO METODOLÓGICO	27
2.1. El aspecto vocal.....	27
2.2. Método compositivo – El Pensamiento Sincrético de Halac.....	29
2.2.1. Delimitando el Pensamiento Sincrético.....	30
2.2.2. El Potencial Expresivo Compositivo – PEC	30
2.2.3. El Vector Interactivo Sincrético – VIS.....	31
2.2.4. Reformulación – De PEC y VIS hacia PES y VIC	31
2.2.5. Funcionamiento de PES y VIC – Relacionamiento por semejanza.	32
2.2.6. Aproximaciones sincrónicas y diacrónicas.....	33
2.2.7. Retomando lo dicho	34
3. NUDO POÉTICO – HIPER-PES CONCEPTUALES	36
3.1. Hiper-PES-cláusula	37
3.1.1. Sustitutas e intercambiables	38
3.1.2. La proporción como regla.....	38
3.1.3. El catálogo	39
3.1.4. La forma	40
3.2. El Rito de la Misa.....	41
3.2.1. Fascinación y espectáculo	41

3.2.2. Espiritualidad intercambiable	42
3.3. Hiper-PES-orgasmo – Expresión y contenido de las cláusulas	43
3.3.1. El orgasmo como unidad cultural.....	43
3.3.2. El orgasmo como Hiper-PES	44
3.3.3. Forma y proporción	44
4. ANÁLISIS GENERAL.....	49
4.1. Análisis del artefacto musical Misa – Algunas consideraciones previas.....	49
4.1.1. Los PES y VIC musicales	50
4.1.2. El catálogo de PES musicales	51
4.1.3. El texto como PES	54
4.1.4. La forma de los textos PES.....	55
4.1.5. Sobre la textura	56
4.1.6. Sobre el ritmo	56
4.2. Análisis de Nivel de Base del artefacto musical Misa.....	57
4.2.1. Instrucciones interpretativas	57
4.2.2. I INTROITO – KYRIE	58
4.2.3. II GLORIA	59
4.2.4. III GRADUAL – ALELUYA.....	61
4.2.5. IV CREDO – VI PATER NOSTER	67
4.2.6. V OFERTORIO – SANCTUS	69
4.2.7. VII AGNUS DEI – COMUNIÓN	71
4.2.8. VIII ITE MISA EST	73
4.3. Los cabos sueltos	74
4.3.1. Claro-oscuro y vibrato-no vibrato	74
4.3.2. Secciones y PES	75
4.3.3. Personajes y Textos	76
4.4. Análisis de Nivel Intermedio del artefacto musical Misa.....	77
4.4.1. Estructura Sincrética del Nivel Intermedio	77
4.4.2. Relaciones VIC entre textos-PES y PES musicales.....	79
4.5. Lectura Global del artefacto musical Misa	83
4.6. Análisis del artefacto Fílmico	87
4.7. Análisis del artefacto Audiovisual	90
4.7.1. El dispositivo de presentación.....	90
4.7.2. La perspectiva sincrética	91
4.7.3. La perspectiva semiótica	92
5. CONCLUSIÓN	97
6. REFERENCIAS	99

0. INTRODUCCIÓN

0.1. De qué se trata la cosa

Nuestro Trabajo Final de Licenciatura se compone de dos partes íntimamente vinculadas: por un lado, la creación y realización de una obra artística, por otro, la redacción de un escrito (este escrito) denominado ‘informe final’. En cuanto a lo primero –la creación y realización de una obra artística– diremos que consiste en un desarrollo audiovisual titulado *Symbolon*¹ en el que se ha creado o compuesto tanto el discurso fílmico como el musical. La narración que nos propone este audiovisual consiste en seis relatos sobre adolescentes que se prostituyen, basados en el libro *Chicas Caras* de Teresita Ferrari. Este relato fílmico se encuentra, a su vez, coordinado con el plano musical: una misa entonada por voces masculinas.

Asimismo, la forma expositiva de esta obra audiovisual consiste en una plataforma virtual, alojada de forma *on line*² en internet, y su visionado implica la interactividad del usuario. Este debe efectuar una serie de elecciones operativas a partir de las cuales el ‘montaje’ y la ‘síncresis’ entre música e imagen son realizadas aleatoriamente por el mismo sistema y producen, por tanto, un elemento audiovisual único en cada reproducción. Es importante recordar que el audiovisual supone, siempre, la conjunción del plano fílmico y el musical, por lo tanto, a lo largo de este trabajo nos referiremos a cada uno de estos planos –audiovisual, musical y fílmico–, entendiendo su simultánea relación de inclusión y de diferencia.

En cuanto a lo segundo, la redacción de este informe final, diremos que se trata de la formalización de los objetivos, de la fundamentación y de la metodología utilizada en torno a la problemática focal que rige este trabajo escrito y la construcción de la obra estética. Esta problemática consiste en la manipulación del material y del sentido de ambas composiciones –la musical y la fílmica– en virtud de producir un tercer sentido de conjunto plasmado en el audiovisual y que, formulada como pregunta, sería: ¿cómo garantizar la coherencia y unidad de una obra audiovisual, fomentando un sentido de conjunto específico, sin desdibujar o anular los sentidos de los sub-discursos que la componen, es decir, el musical y el fílmico?

¹ La palabra *symbolon* (*tessera hospitalis* de los romanos), refiere al dado o tablilla partida en dos, cuyas mitades guardaban los individuos unidos por el vínculo de hospitalidad para reconocerse mutuamente juntándolas. (Gil, L. en Platón, 2010).

² Disponible en: <http://symbolon.net.ar/ver/>

Ahora bien, antes de entrar en la problemática específica y su desarrollo es preciso señalar algunas cuestiones sobre el vínculo que existe entre este informe y el trabajo artístico *Symbolon* que presentamos. Es importante destacar la relación que existe entre ellos ya que ninguno se agota en el otro; esto quiere decir que el informe escrito no es la explicación de la obra y que la obra, a su vez, no es una demostración experimental ni una ilustración de lo que intenta mostrar el informe. Esto merece una explicación:

A pesar de tener un origen común –la obra *Symbolon* y este informe escrito–, sus caminos e intereses se manifiestan autónomos –aunque no independientes– y, por esta razón, veremos que la lista de características sobresalientes de la obra no necesariamente coincide con aquella de la cual se ocupa el análisis y que refleja el informe escrito. Esto sucede porque el informe responde a un criterio analítico y explicativo y, como tal, privilegia la focalización en ciertas cuestiones y deja de lado otras; es decir, el modelo de análisis establece sus propias prioridades. Por su parte, y al mismo tiempo, la obra artística entendida como unidad empírica por ser estudiada (Achilli, 2005) excede las posibilidades descriptivas y el modelo de análisis, sin dejarse reducir por ellas. O sea, aunque producto de una problemática específica común, la obra es susceptible de ser autónoma y, como tal, de expandirse de manera artística por fuera de los límites del interés analítico planteado.

Podemos poner algunos ejemplos que, además de clarificar, pueden ayudar a prevenir al lector. Considerando la obra como aquello que excede al análisis, digamos que en el número [4.3.0.], que llamamos ‘Cabos Suelos’, se repasan cuestiones de altísima importancia para la obra en términos poéticos y más aún en términos interpretativos. Sin embargo, desde la perspectiva que adopta este informe y el análisis en que se apoya, estas cuestiones o cabos sueltos no constituyen elementos relevantes. Otro tanto sucede con el sistema expositivo que en sí mismo puede constituir todo un objeto de reflexión. Puntualmente, el elemento aleatorio puede resultar altamente atractivo al lector que espera encontrar, a partir de su utilización, declaraciones metafísicas de liberación del arte o especulaciones científicas o, quizá, algunas determinadas resonancias orientales. Por el contrario, y como se justificará en su momento –en [4.7.1]–, su abordaje analítico se efectúa sobre la función artística de redundancia que desarrolla esta técnica, utilizada como una herramienta retórica destinada a embellecer, a hacer más interesante y más sofisticada la obra de arte, de manera análoga a lo que ocurría en la Edad Media con la composición de misas.

En sentido inverso, considerando ahora al análisis como aquello que excede a la obra, podemos señalar la importancia de la coordinación teórico-metodológica que se efectúa, como una amalgama, entre la semiótica de Eco (1976; 2013) y el sistema compositivo de Halac (2013). Esta fuerte vinculación, que potencia al sistema sincrético de Halac y que inunda todos los análisis, no tiene ningún interés para la obra musical, fílmica o audiovisual. Dicho en otras palabras, en los objetos artísticos que aquí exponemos no existe, material y explícitamente, nada que pueda llevarnos, de

manera lógica y en calidad de espectadores, hacia aquella síntesis teórica de la cual este informe se siente orgulloso.

Sin embargo, y a pesar de la autonomía que detentan, la obra y el análisis se encuentran ligados por un vínculo esencial: ambos surgen de una problemática común y funcionan en relación recíproca. Esto significa que la obra *Symbolon* y el informe escrito del análisis son solidarios entre sí respecto de la consecución de la problemática planteada originalmente. En efecto, el análisis, aunque produce un aporte susceptible de ser generalizado y socializado, no es, en modo alguno, un producto abstracto flotando en un mundo teórico ideal, sino que, por lo contrario, está situado en y es específico a esta construcción artística en particular. La obra, mientras tanto, no resulta en un experimento o en la ilustración de una teoría artística formalmente aislada, sino el lugar material discreto y necesario en donde es posible plantear y, a la vez, dar respuesta al problema planteado en la pregunta formulada arriba. Más aún, considerada en soledad teórica, la problemática resulta pueril y solo cobra sentido e interés al ser situada en el marco de una composición audiovisual, que implica la musical y la fílmica, y que está destinada a funcionar en un contexto expositivo específico.

Así pues, la obra artística surge de y responde a lo planteado como problemática, pero su desarrollo estético no se encuentra constreñido por esta. Por su lado, y al mismo tiempo, el análisis es exhaustivo pero el criterio con el que se articula es específico. En definitiva, este es un trabajo de composición –musical y fílmica–, en donde el eje problemático se constituye en torno al significado. En otras palabras, la problemática planteada y la posibilidad de su desarrollo supone la praxis compositiva y no puede desarrollarse sin ella (López-Cano, 2014).

Ahora bien, respecto de la composición audiovisual *Symbolon* se plantea, a su vez, otra relación compleja entre sus partes autónomas pero coordinadas. Puesto que para cada uno de los discursos que la conforman –el musical y el fílmico– se pretende resguardar su autonomía de sentido, se amenaza, pues, su convivencia a menos de arriesgarse a que se desdibujen sus características o, por el contrario, a que no produzcan sentido de unidad. De ahí que la coordinación de estos dos planos, de modo tal que se conserven sus sentidos originales y manteniendo su independencia, se presenta como un desafío y como condición para que pueda emerger, como aquí proponemos, un tercer sentido de conjunto, claro y comunicable.

Esta situación se ve allanada por la propuesta metodológica que aquí hacemos: el uso del sistema sincrético de Halac. Este sistema reúne las características exactas y pertinentes para esta tarea compositiva y coordinadora de sentidos. En efecto, y como veremos más adelante detalladamente, es esencial al método sincrético la coordinación de heterogeneidades, pudiendo ser pensado como un ‘protocolo de coordinación’. Asimismo, y no menos importante, este sistema asigna un lugar preponderante a la dimensión del significado de los materiales por conjugar. Finalmente, merced a su formulación abstracta –ya que no está atado a una escritura o terminología musical específica– el

sincretismo es susceptible de usarse en la composición de otros discursos; para el caso que nos ocupa, el fílmico. Como resultado: todo lo que ha tenido que ser compuesto lo ha sido mediante el uso sistemático de esta herramienta. Así pues, la justa pertinencia y extraordinaria flexibilidad que presenta este método lo convierte en la *prima ballerina* del proyecto entero.

0.2. Los objetivos que nos proponemos

Sobre lo formulado en el punto anterior diremos:

1- Que el objetivo general del trabajo consiste en lograr y en explicar la emergencia de un sentido global, a partir de la composición y coordinación de dos materialidades artísticas con dos sentidos particulares, distintos e independientes, mediante el uso del sistema sincrético. En otras palabras, el objetivo del trabajo artístico es lograr las condiciones materiales de posibilidad para la emergencia de un tipo específico de significado, cuidando de no anular los precedentes; mientras que el objetivo del informe escrito es explicarlo.

2- Que los objetivos específicos que se persiguen consisten en explicar, compositiva y semióticamente, cómo se instalan, cómo se desarrollan y cómo se confrontan los sentidos particulares de cada plano expresivo para luego explicar de qué manera se propicia un sentido global distinto a partir del plano expresivo coordinado final. Dicho de otra manera, en este informe nos proponemos explicar específicamente de qué manera se construyó un plano de la expresión en la obra y cómo se entiende que se ha *instalado* un sentido; explicar, también, de qué manera se *desarrolló* el plano expresivo que implica al sentido instalado; además, cómo y a través de qué puntos cruciales de concordancia y discordancia se *confrontaron* estos planos expresivos y sus sentidos, para, finalmente, explicar de qué manera se *propicia* la emergencia de un sentido distinto, a partir del plano expresivo coordinado final, es decir, el audiovisual.

De modo que este informe escrito consiste, a su propia vez, en un doble trabajo: la explicación de los procesos creativos y la explicación de los procesos sígnicos. Sin embargo, aunque podríamos pensar que mayormente el análisis compositivo sucede en los niveles de análisis de nivel de base y el análisis semiótico en los globales, es más acertado decir que el análisis es compositivo y semiótico en los mismos niveles, pero con herramientas distintas. Así pues, los objetivos específicos, semióticos y compositivos, se ven demostrados en el transcurrir de los análisis de nivel de base y de nivel intermedio [4.1.; 4.2.; 4.3. y 4.4.], a la vez que en las lecturas globales de cada artefacto por separado [4.5. y 4.6.]. Mientras que, por su parte, el objetivo general se encuentra alcanzado y demostrado en la materialidad del objeto artístico y en su explicación efectuada en el análisis global del artefacto audiovisual [4.7.].

0.3. Las vértebras del trabajo

En cuanto a la estructura y forma expositiva de este informe, es posible entender cada número como respuestas a determinadas preguntas: el número primero plantea las herramientas para la explicación de los procesos sígnicos. Ofrece, pues, respuestas a la pregunta: ¿con qué herramienta conceptual se abordará el análisis de la obra para explicar su dimensión semántica? Las herramientas son las nociones tomadas de la estética de Dickie, de la pedagogía política de Rancière, de la perspectiva sociológica de género de Hakim y de la semiótica de Umberto Eco.

Luego, el número segundo ofrece respuestas a la pregunta: ¿cómo y con qué herramientas se construyó la obra que se analizará? Exponemos aquí las consideraciones respecto del uso de la voz como instrumento expresivo y la metodología del sistema compositivo sincrético de Halac. Es importante aclarar que en este punto iría lo relativo a la metodología utilizada en la construcción del discurso filmico, no obstante, ese contenido excede la pertinencia académica de este trabajo y, en consecuencia, dejaremos esa explicación para otra oportunidad.

A continuación, en el número tercero respondemos a la pregunta: ¿por qué se eligieron estos elementos y no otros? O, planteada de otra manera: ¿de dónde provienen las ideas y motivaciones creativas que sustentan esta obra? Se trata aquí de la justificación artística de las decisiones originales y fundamentales que organizan la obra. Esta justificación, es importante decir, no consiste en una respuesta a una problemática o carencia de tipo social, a una vacante teórica que merece ser atendida o a un aporte científico experimental. Podríamos pensar, por el contrario, que no hay una necesidad específica, o una practicidad puntual, cuantificable y objetivable, en el ejercicio de la construcción y reflexión estética. Y es posible, a la vez, encontrar en ellas algo así como un exceso, algo como cierta atmósfera de ‘gratuidad’ en la producción artística. Sin embargo, tal vez sea este mismo exceso o esta misma gratuidad la que le impelen a aclarar sus principios, a mostrar las motivaciones profundas y las soluciones creativas que ofrece en su mirada particular del mundo. Este número tercero expone, pues, la forma de esta mirada particular, de este ‘capricho’ que organiza la estructura profunda de esta obra. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que se trata de la exposición de sus ‘entrañas’. Esta interioridad, o capricho fundamental, tiene su origen a partir de lecturas sobre la Edad Media; sobre el rito de la Misa católica; sobre la mirada feminista respecto del trabajo sexual y sobre una pizca de divulgación científica en psicología sexológica. Aquí están enraizados, pues, los ejes fundamentales del capricho estructurador de toda la obra.

Otra cuestión importante anima este número tres. Si bien los números primero y segundo demandaron mucho esfuerzo, son el producto de un diseño previo, es decir, estaban determinados por las necesidades de la problemática. Ellos eran la guía y los márgenes sobre los que germinaba la totalidad del trabajo, tanto compositivo como analítico. Su consecución, además, proporciona al

lector las herramientas para comprender lo realizado. Sin embargo, el capítulo tres surgió *a partir* del proceso compositivo. Éste no estaba previsto y, aunque de menor importancia académica, es el fruto más legítimo del proceso artístico llevado a cabo aquí. Su conformación inicial como nebulosa mental, de modo caótico y difuso, intuitivo y sin explicaciones claras o convincentes, originó las decisiones más creativas o importantes de la obra. Consecuentemente, la necesidad de afinar estas decisiones y de explicitar los análisis y sus implicancias exigieron su formulación discursiva, tarea que se presentó con la misma dificultad que ofrece la acción de acomodar humo con un rastrillo.

De ahí que el número tres puede ser considerado, además de como las entrañas, como el ‘ombligo’ de la obra. Ombligo, pero no en su uso metafórico habitual de egoísmo o de génesis, sino considerado en su dimensión corporal de evidencia física, de canal de alimentación y de testigo de una conexión pasada en donde todo estaba unido y, al mismo tiempo, entendido como evidencia de una separación presente.

En cuanto al número cuarto, diremos que se desarrolla aquí el análisis exhaustivo de toda la obra, tanto en su dimensión signica mediante las herramientas planteadas en el número primero como en su dimensión compositiva utilizando las herramientas planteadas en el número segundo. Aquí se responde, como ya dijimos, a cada objetivo específico en los análisis de nivel de base, intermedio y globales particulares; y al objetivo general, en su análisis global final. Por último, en la conclusión se exponen los resultados a los que se arribó a partir de los análisis y razonamientos hechos a lo largo de todo el informe.

Podemos clarificar aún más la estructura expositiva si recorremos la descripción en sentido contrario: la obra audiovisual *Symbolon* y su dispositivo expositivo se encuentran descriptos y analizados de manera sistemática en el número cuatro. En el número tres, se expone la fundamentación en términos poéticos, o, mejor dicho, se expone el sustrato intertextual que origina el discurso estético. En el segundo número, encontramos la exposición de los métodos compositivos utilizados y, llegando al principio, en el número primero, se detallan los términos y las herramientas con las cuales se aborda el foco problemático planteado, es decir, la coordinación de sentidos a partir de la composición de discursos artísticos heterogéneos.

En definitiva, los objetivos planteados para este trabajo originaron la obra y definieron una manera de abordarla analíticamente, para hacer evidente la problemática planteada. La producción artística, no obstante, desborda la explicación de este informe y cobra valor independiente al trazar su propio camino en la jungla cultural. Pasaremos ahora a explicitar el conjunto de herramientas teóricas que utilizaremos en este informe.

1. MARCO TEÓRICO

Como ya dijimos, este trabajo gira en torno a la manipulación de un material expresivo de modo tal que se pueda desprender de él un tipo de significado específico. Esto quiere decir que un elemento importante de este trabajo es la dimensión signica de la obra estética que aquí construimos y analizamos; por lo tanto, será imprescindible apelar a herramientas semióticas para dar cuenta de ello. A partir de esto, y en la medida en que se aborda la obra en su relación interior –respecto de su construcción–, y en su relación exterior –respecto de su recepción–, será necesaria una concepción más general de lo que entendemos por obra estética y por su recepción, por lo cual, estos conceptos tendrán aquí una definición.

Al mismo tiempo, uno de los significados que están comprometidos en la obra –los textos que interpreta la actriz en el trabajo filmico– consiste en el trabajo sexual, con lo cual necesitaremos hacer algunas observaciones y aclaraciones sobre este punto. Para esto haremos un breve *excursus* en torno a su dimensión sociológica.

Por consiguiente, en este número explicitaremos los conceptos teóricos que serán utilizados a lo largo del trabajo y que serán las herramientas con las cuales abordaremos toda la obra. Estos conceptos surgen de la estética de Dickie, en cuanto a su definición del objeto estético; de la pedagogía política de Rancière, con relación al vínculo entre una obra estética y un espectador; de la perspectiva sociológica de género, respecto del trabajo sexual, que aporta Hakim y, finalmente, de la semiótica de Umberto Eco, en cuanto a las relaciones signicas en general y las artísticas en particular.

1.1. El Artefacto de George Dickie

Para comenzar, explicaremos la noción de ARTEFACTO de George Dickie, con la cual nos referiremos a los distintos objetos artísticos que forman parte de este trabajo: el musical, el filmico y el audiovisual.

Dickie define artefacto, en su sentido más elemental, como un objeto que ha sido modificado a partir del trabajo realizado sobre él o mediante un uso que se le asigna (Dickie, 2005). Para el filósofo, la condición de artefactualidad es condición necesaria para que un objeto sea considerado una obra de arte. Dice el filósofo que: “el único tipo de estatus previsto por la teoría es el estatus de ser arte que se logra por el uso creativo de un medio” (Dickie, 2005, p. 24).

Cabe destacar dos cuestiones: en primer término, que su teoría es en un sentido clasificatorio, no valorativo, y es por eso que: “ser una obra de arte no garantiza valor alguno ni grado alguno de valor”

(Dickie, 2005, p. 26). En segundo término, que “debería quedar claro en este punto que un artefacto no tiene porqué ser un objeto físico. Por ejemplo, un poema no es un objeto físico, pero está hecho por el hombre y es, por ello, un artefacto” (Dickie, 2005, p. 48).

Con este término, entonces, nos referiremos a los trabajos artísticos aquí analizados: el artefacto musical, la misa; el artefacto filmico, las imágenes; y el artefacto audiovisual, o sea, la conjunción de ambos en un artefacto complejo que los abarca.

1.2. Jacques Rancière – Emancipación y Pensatividad

1.2.1. Emancipación

Nos referiremos ahora a las nociones de ESPECTADOR EMANCIPADO y de IMAGEN PENSATIVA, que desarrolla Jacques Rancière en su libro *El espectador emancipado* (2010). Estas dos nociones nos servirán para referirnos a las divergentes interpretaciones que puede hacer un receptor empírico respecto del artefacto artístico. A la vez, servirán para referirnos a la dimensión que, en el mismo artefacto, hace posible o solicita este tipo de apertura interpretativa.

Rancière (2010) cuestiona cierta concepción del arte, proveniente tanto de la crítica moderna y posmoderna como del arte político, que asume en el espectador una situación de pasividad y de ilusión que habría que conmovier. Esta situación de conmoción que intenta arrancar a los espectadores de su pasividad supone para el filósofo la existencia de dos categorías diferentes de inteligencias: las anestesiadas por el espectáculo y las que conocen la verdad de la acción. A esta concepción, que él llama pedagogía del embrutecimiento, le opone una pedagogía de la emancipación, en donde las inteligencias no necesitan ser rescatadas, por el contrario, son consideradas en pie de igualdad y el espectador, en su condición de lector y productor de signos en la selva cultural, emerge como una conciencia soberana.

La emancipación, de este modo, cuestiona el estatuto de minoría de edad y de la diferencia radical de inteligencias implícitas en la pedagogía del embrutecimiento. Al mismo tiempo y, en consecuencia, cuestiona los valores asignados a los conceptos de ‘mirar’ como malo, opuesto al de ‘acción’ como bueno, que serían constitutivos del acto de recepción. Por eso, dice el filósofo que:

Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parezca a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos [...] ser espectador no es la condición pasiva que necesitaríamos

cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. [...] No hay forma privilegiada. (Rancière, 2010, p. 23)

Esta situación, que implica la emergencia de lecturas disidentes, es lo que Rancière llama espectador emancipado. Esta noción nos será útil en dos sentidos: por un lado, para establecer la diferencia entre un lector abstracto previsto por la arquitectura de la obra (como veremos más adelante) y uno empírico. Por otro, y en relación al destinatario real y situado de nuestro artefacto, la idea de lector emancipado nos permite pensarlo como un receptor que actualiza de manera particular conexiones interpretativas que, si bien pueden estar previstas de manera abstracta por el artefacto, las realiza de manera autónoma y personal. Por tanto, las actualizaciones concretas de las conexiones previstas, son siempre imprevisibles.

1.2.2. Pensatividad

La cuestión de la imprevisibilidad de la interpretación, a la que nos referíamos arriba, está conectada con cierta característica o dimensión del artefacto artístico y, simultáneamente, es propiciada por este. Para explicar esta característica en nuestros artefactos y referirnos a ella, nos serviremos de la noción de IMAGEN PENSATIVA, haciéndola extensiva a la dimensión auditiva.

Según Rancière, las formas sensibles que adquiere la pedagogía del embrutecimiento son lógicas artísticas que pretenden la existencia de una continuidad causal entre las intenciones del autor, el paso a formas sensibles, la recepción del espectador y su transformación en acción consciente, de manera directa.

En oposición a esto, plantea la idea de imagen pensativa, de la cual dice que: “la pensatividad [...] podría ser entonces definida como ese nudo entre varias indeterminaciones [...] sería entonces la tensión entre varios modos de representación” (Rancière, 2010, p. 112). Luego se explaya más claramente argumentando que: “Son los regímenes de expresión los que se entrecruzan y crean combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias. Esas combinaciones crean formas de pensatividad de la imagen [...]” (Rancière, 2010, p. 112).

Este aspecto de la imagen pensativa, como nudo o tensiones entre regímenes distintos, encontrará, como veremos más adelante, perfecta resonancia en la descripción de ‘texto estético’ y, luego, en la concepción del sistema compositivo sincrético de Halac. Más aún, la pensatividad señala un aspecto importante: cierta condición inagotable que sería parte del artefacto estético.

[...] Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquél que lo ha producido y que hace

efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. (Rancière, 2010, p. 105)

De esta manera, podemos ver cómo una imagen pensativa no se concibe sin un espectador emancipado, y a la inversa, cómo este espectador solicita signos artísticos que consideren las inteligencias como autónomas y emancipadas. No obstante, conviene subrayar que esta imagen no puede remitirse al pensamiento del autor de manera idéntica mientras que, al mismo tiempo, es imposible agotarla en el acto de la interpretación.

La imagen pensativa, entonces, como imagen pensante inagotable, nos permitirá abordar la forma global del artefacto audiovisual, principalmente su multiplicidad de regímenes expresivos coordinados sistemáticamente.

1.3. Hakim – El capital erótico

Como ya adelantamos, uno de los tópicos centrales que trabaja nuestra obra, puntualmente en los textos del artefacto filmico, refiere al trabajo sexual; explicitaremos aquí algunas cuestiones respecto de esto. Es importante decir que, en otras circunstancias o con otros textos musicalizados, un acercamiento meta-discursivo de los mismos sería irrelevante en un contexto de análisis de los aspectos específicamente compositivos. En otras palabras, en este trabajo se trata de aclarar los procedimientos compositivos que producen distintos planos de expresión, y la forma con que se vinculan con planos de contenidos diversos, por lo tanto, no sería necesario una discusión crítica respecto de la ideología de esos significados.

No obstante, en un marco socio-político como el actual, en que el feminismo es un actor central y en donde las consignas ‘ni una menos’ o ‘marea verde’ dan expresión a un sujeto político emergente y transformador, se impone una consideración al respecto. Nuestra elección del texto que conforma el guion del artefacto filmico, centrado en el ejercicio del sexo comercial y en el marco de este clima político, no es inocente y necesita ser enmarcado.

Para aclarar nuestra posición y definir desde qué perspectiva tomamos estos textos usaremos las nociones propuestas por Catherine Hakim de CAPITAL ERÓTICO y de DÉFICIT SEXUAL MASCULINO. La socióloga inglesa define capital erótico diciendo que: “El capital erótico, en definitiva, es una combinación de elementos estético, visuales, físicos, sociales y sexuales que resultan atractivos para los otros miembros de la sociedad, especialmente los del sexo opuesto, en todos los contextos sociales” (Hakim, 2012, p. 26). Para la autora, las mujeres siempre tienen más capital erótico que los hombres, aunque algunas no sean conscientes de eso. Y esto les otorga, permanentemente, una ventaja sobre ellos.

El segundo concepto, que es complementario del primero, consiste en el déficit sexual masculino: “[...] el mayor deseo sexual de los hombres, que provoca frustraciones desde la juventud, y ejerce una influencia oculta en las actitudes masculinas frente a las mujeres” (Hakim, 2012, p. 11). Según la autora los hombres siempre quieren más sexo del que reciben, en todo momento y a todas las edades. En su trabajo, propone que:

En toda esta diversidad de culturas sexuales se aprecia un rasgo constante y universal: la demanda masculina de ocio erótico y sexual de todo tipo supera invariablemente el interés sexual de las mujeres, salvo quizá entre los más jóvenes. Hay mujeres que aprenden a sacar provecho de su ventaja, y otras que no. (Hakim, 2012, p. 74)

Para la socióloga, la demanda de ocio sexual, en todos sus formatos incluido el autoerotismo, es abrumadoramente mayor en los hombres que en las mujeres. Este desequilibrio eleva automáticamente el valor del capital erótico de las mujeres. En consecuencia, los hombres históricamente han tomado medidas para evitar que las mujeres aprovechen su principal ventaja instalando la ideología de que el capital erótico carece de valor, y el arma más poderosa que instalaron para esto es la degradación de los trabajos sexuales ejercidos por mujeres. Situación ésta que no encuentra un trato equidistante con los trabajadores sexuales ejercidos por hombres. De aquí se desprende la idea de que los hombres, que intercambian sin prejuicios sus habilidades y ventajas sociales, deberían recibir gratuitamente de las mujeres todo lo que ellos desean, sobre todo sexo. Dice Hakim (2012) que: “Cuanto más patriarcal es una cultura más reprime y castiga cualquier ostentación de capital erótico” (p. 86).

Esta situación es histórica, pero eso no ha impedido que el catolicismo imprima su propio estilo a la situación de desequilibrio entre géneros: “La desaprobación y el miedo a la sexualidad propios del cristianismo se extendieron al desprecio a la mujer, por incitar el deseo masculino con su belleza, su encanto y su atractivo sexual” (Hakim, 2012, p. 87).

Así pues, entendemos que estos conceptos son pertinentes para entender y describir el accionar de los personajes protagonistas de los textos que utilizamos en nuestro trabajo audiovisual. Sin embargo, este modo de pensar el sexo comercial puede resultar polémico y tal vez contrario a las demandas feministas. En ese sentido, hacemos propias las palabras de Santiago Morcillo (2015):

Aunque la caracterización del orden social vigente como patriarcal pueda ser correcta, desechar las variaciones, los desplazamientos y las luchas o los subterfugios de las mujeres al interior de esa estructura implica la concepción de una dominación inquebrantable y estática que no se condice con la mirada historizada y dinámica que reclaman los procesos sociales, y que, además, constituye una de las bases de los feminismos. (p. 126)

En efecto, las adolescentes de estos relatos escapan a las explicaciones acostumbradas del feminismo radical, intolerante con el trabajo sexual, ofrecidas como causas inherentes de la prostitución. Estas explicaciones suelen presentarse desde una mirada sociológica de género como: la presión cultural sexista (Natasha Walter, 2010); la maquinaria industrial y estatal internacional prostibularia (Sheila Jeffreys, 2011); una familia destruida o disfuncional, la clase social y la superestructura capitalista (Sheila Jeffreys 2011; Lydia Cacho 2011); el engaño, el rapto y la esclavitud (de Isla & Demarco, 2009). Y también desde una mirada psicológica: como el encuentro entre dos subjetividades torturadas y neuróticas (prostituidor – prostituida); o como resultado de los métodos anticonceptivos, que desplazaron la maternidad como realización y banalizaron el placer rápido (Rodríguez, 2011).

Pero, al mismo tiempo, estos relatos escapan a los planteos del feminismo pro-sexo, tolerante con el trabajo sexual y que jerarquiza otras dimensiones: la política y la necesidad de organizarse como defensa contra los abusos policiales (AA. VV. Compiladorxs Eugenia Aravena, 2015); la apropiación disidente y subversiva de esta práctica sexual, como posibilidad económica para la acción política social (Gira Grant, 2016); la inmigración y su impacto precarizador y estigmatizador en la actividad (Solana Ruiz, J. L. y Riopedre, J. L., 2012); la mirada contrahegemónica de una práctica hegemónica patriarcal (Despentes, 2011).

En efecto, respecto del texto que trata el guion del audiovisual, ninguna de esas situaciones enmarca las acciones de estas adolescentes protagonistas de la narración. Por el contrario, estos relatos nos muestran a jóvenes que pertenecen a una clase social acomodada, plagada de privilegios, de recursos y de herramientas, tanto económicos como sociales y culturales; que no se mueven de su casa o barrio privado y que son motivadas por intereses absolutamente personales. Pero, además, con una consciencia plena de su sexualidad y de que esta sexualidad no está ligada a la iglesia, ni al estado, ni a nadie más que a ellas. Podemos ver, en sus relatos, el más flagrante ejercicio de la individualidad burguesa orientada a una ganancia material: el espíritu comercial agudo, el sentido de la oportunidad, una planificación y un objetivo (Romero, 1984). Se trata de una práctica con la que podemos no estar de acuerdo, pero que, claramente, para los agentes de estas prácticas no es necesario que lo estemos.

Entendemos estos textos, entonces, desde el punto de vista de jóvenes que han descubierto la ventaja de una situación de déficit sexual masculino y se han dado cuenta del enorme valor que tiene su capital erótico. Además, amparadas en su clase social y en las comodidades que ella provee, son capaces de disminuir los riesgos y la estigmatización. Tomaremos, entonces, el concepto de capital erótico implicando el de déficit sexual masculino para referirnos, de un modo acotado, al trabajo sexual que ponen en escena estos textos.

1.4. Umberto Eco – La dimensión signica

En este apartado explicitaremos un grupo de nociones tomadas de la teoría semiótica de Eco (1976): función semiótica, expresión y contenido, unidad cultural, denotativo y connotativo, contexto y cotexto, galaxias expresivas y nebulosas de contenido, texto estético y, por último, máquina perezosa y lector modelo.

Con este grupo de herramientas, y de acuerdo a sus particularidades específicas, analizaremos todo lo que esté en el plano de la significación del artefacto artístico. Nos permitirán, estas herramientas, explicar el funcionamiento del artefacto artístico a nivel semiótico, tanto en las relaciones materiales compositivas que establece hacia su interior, como en las que propone hacia su exterior, es decir, hacia un posible destinatario.

1.4.1. Función Semiótica

Tomaremos, para comenzar, la noción de FUNCIÓN SEMIÓTICA o SIGNO y diremos inmediatamente que son dos formas que se refieren a lo mismo. Esto es que siempre que algo, en términos comunicativos, esté en lugar de otra cosa, cualquiera sea ese algo y cualquiera sea esa otra cosa, a partir de una convención social aceptada previamente, ocurre una función semiótica o signo (Eco, 1976).

Esta idea implica, a su vez, las nociones de EXPRESIÓN y de CONTENIDO. Para Eco, el significante corresponde a un plano de la expresión, mientras que el significado a un plano del contenido. Dice el autor que: “un signo está constituido siempre por uno (o más) elementos de un plano de la expresión colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un plano del contenido” (Eco, 1976, p. 83). Esto es lo que quiere decir que algo esté en lugar de otra cosa; algo (un término, un sistema, una idea, un texto, un edificio, una sombra, etc.) está cumpliendo la función de expresión de un contenido, que es otra cosa que en ese momento no está presente.

El significante como expresión y el significado como contenido, asumen la función de ‘funtivos’ de una relación. La relación en donde uno o más funtivos, actuando como expresión de otro u otros funtivos actuando, a su vez, como contenido de los primeros, es lo que conforma una función semiótica y se funda en distintos niveles de convencionalización cultural.

Ahora bien, la relación de los funtivos no es fija, sino que un funtivo puede cumplir un rol de expresión y luego uno de contenido en la misma función semiótica. El autor explica que: “[...] el mismo funtivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con los que se convertirá en un funtivo diferente que da origen a otra función” (Eco, 1976, p. 84). Esto implica que la relación entre funtivos puede ser reversible. En consecuencia, una función semiótica no es fija ni material

“[...] un signo no es una entidad física [...] la entidad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión” (Eco, 1976, p. 83).

Función semiótica o signo, entonces, es la relación de funtivos en donde algunos son expresión y otros contenidos, de manera provisional, reversible y basada en convenciones sociales preestablecidas. La regla que rige esta relación cultural convencional es lo que se llama código. Un código regula y explica la correlación entre un plano de la expresión y un plano del contenido en una determinada función semiótica.

La noción de función semiótica nos permitirá, en nuestro trabajo, diferenciar planos de contenido y planos de expresión que entran en relación signica en los artefactos que aquí analizamos. Algunas de estas relaciones de función semiótica que se producen, como veremos, están establecidas socialmente y son muy reconocibles y a ellas apela la estructura de la obra, como por ejemplo las surgidas de la percepción de la forma, en cuanto a la composición musical o a la narración fílmica. Otras, en cambio, son propuestas propias del artefacto artístico y no se encuentran establecidas en la sociedad. Constituyen propuestas novedosas y, por tanto, provisorias semióticamente; por ejemplo, el texto del [Credo](#) recitado con la forma de registro vocal extendido, la función semiótica que aquí se establece no es habitual, sino que es propuesta por la obra.

1.4.2. La Unidad Cultural

Como ya hemos mencionado, nuestro trabajo consiste en un artefacto audiovisual que pone en relación dos artefactos, el fílmico y el musical; esto implica que se relacionan regímenes distintos de expresión (musical vocal, fílmico actoral, textual, escenográfico, encuadres, etc.) que contienen sus propios significados o contenidos. Ahora bien, ¿cuál es el contenido de una expresión? ¿cuál es el significado de un significante? Para Eco (1976) “[...] el objeto semiótico de una semántica es ante todo el contenido, no el referente, y el contenido hay que definirlo como una unidad cultural” (p. 104). Y también lo explica como: “[...] el significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término denota) es una unidad cultural” (p. 111).

El filósofo, entonces, define unidad cultural de la siguiente forma:

En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación. (Eco, 1976, p. 112)

Una UNIDAD CULTURAL es, por lo tanto, el contenido de una expresión, el significado de un significante o de un grupo de significantes. De esta forma, la noción de unidad cultural nos permitirá referirnos a las ideas socialmente aceptadas o convencionalizadas a las que apelamos en

nuestra obra y operativizarlas en el marco de nuestro trabajo analítico; por ejemplo, la idea general en torno a misa y a prostitución. Por tanto, nos referiremos a estas ideas asumiéndolas como unidades culturales y, de esa forma, como el contenido de una determinada función semiótica.

1.4.3. Denotativo – Connotativo

El artefacto audiovisual que forma parte de este trabajo, está compuesto por la superposición de dos artefactos previos, el musical y el filmico. Cada una de ellos acuña su propio significado uno independiente del otro, es decir, conllevan sus propias funciones semióticas.

Al presentarse juntos para formar el audiovisual, se establece entre ellos una nueva función semiótica que se genera, por así decir, encadenada a sus propias funciones anteriores. Esto no ocurre solo en el nivel macro de la coordinación de estos dos artefactos, sino que, hacia el interior de cada uno de ellos también se verifica este proceso. Pongamos por caso los [textos](#) que se entonan en el artefacto misa: ellos portan un primer significado verbal, pero presentados con determinadas combinaciones sonoras como el canto gregoriano, se ve modificado su significado en virtud del que aporta la dimensión musical, y viceversa. Otro tanto sucede con el artefacto filmico en donde un solo cuadro de imagen está compuesto ya por muchos significantes simultáneos que producen significados encadenados; pero, además, el discurso filmico mismo instala una sintaxis en la que se encadenan múltiples significantes y, por tanto, cadenas de significados a partir de esta sintaxis.

Para referirnos a esta complejidad, nos valdremos de la distinción que establece Eco entre significación denotativa y significación connotativa. Según el autor, estamos ante una significación CONNOTATIVA cuando una significación es transmitida por una significación precedente y no puede darse si ésta última no se establece. Por su parte, la significación primera, que es indispensable y base de la segunda, se denomina DENOTATIVA (Eco, 1976, p. 93).

Las cadenas connotativas nos posibilitarán referirnos y explicar las distintas y múltiples capas de significados con las cuales está construida la obra. Ya sea que nos estemos refiriendo a lo musical o a lo filmico en su existencia individual, o al artefacto audiovisual globalmente.

1.4.4. Contexto – Cotexto

Muchos de los signos o funciones semióticas que propone nuestro artefacto artístico se caracterizan porque sus funtivos se encuentran trasplantados fuera de sus contextos previstos y funcionando simbólicamente en un marco nuevo. Como consecuencia, sus sentidos se encuentran trastocados.

Las nociones de CONTEXTO – COTEXTO, entonces, nos servirán para entender que las expresiones cuentan con posibilidades sígnicas previstas de manera abstracta, pero que, al ser instalados en una relación sintáctica particular, activan significados parciales específicos. Sobre la distinción entre estas posibilidades previstas y su actualización concreta, dice el autor que:

[...] una selección contextual registra los casos generales en que determinado término podría aparecer en concomitancia (y, por consiguiente, coaparecer) con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico. Cuando, después, el término coaparece concretamente con otros términos (vale decir, cuando la selección contextual se actualiza), tenemos precisamente un cotexto. (Eco, 2013, p. 26)

De esta forma podremos dar cuenta de los sentidos distintos que se actualizan en los signos de nuestro artefacto artístico. Por ejemplo: las imágenes del edificio de un banco, implican significados previstos en sus contextos abstractos que luego, al aparecer en sus cotextos concretos habituales, se activan parcialmente. Es decir, estas imágenes presentadas de manera institucional como muestra de confiabilidad financiera o ejemplo de arquitectura, pueden denotar economía monetaria o belleza edilicia. Sin embargo, esto se modifica si su aparición es en un cotexto nuevo y distinto como es el caso de nuestro trabajo. Al ser un cotexto novedoso se actualizan porciones de significado normalmente adormecidas en sus actualizaciones habituales. Siguiendo el mismo ejemplo: la imagen institucional de un banco, pero que ahora es musicalizada con una misa, genera que los sentidos que se activan ahora se encuentren trastocados mutuamente.

1.4.5. Galaxias Expresivas y Nebulosas de Contenido

Ahora bien, las distintas cadenas connotativas que propone el artefacto artístico, producidas por expresiones situadas en cotextos novedosos y, por tanto, con sentidos trastocados, pueden producir un sistema signifiante complejo con un contenido no fácilmente distinguible en sus contornos. En otras palabras, el contenido no aparece claramente articulado y busca explicarse a sí mismo a través de cotextos específicos que hagan emerger los sentidos nuevos que trata de decir: “Tenemos la situación paradójica en que debe establecerse una expresión a partir de un modelo de contenido que no existe hasta que no se haya expresado de algún modo” (Eco, 1976, p. 284).

Sucede, entonces, que tenemos grupos de contenidos indefinidos que, además, son transmitidos por grupos de expresión creados a medida. Al mismo tiempo, no pueden reconocerse las correspondencias entre cada una de ellas claramente: “La ausencia de un tipo de contenido definido vuelve difícil la elaboración de cualquier tipo expresivo: la ausencia de tipo expresivo hace que el

contenido resulte vago e inarticulado” (Eco, 1976, p. 284). Entonces se establecen GALAXIAS EXPRESIVAS que transmiten NEBULOSAS DE CONTENIDO.

Estas circunstancias las encontraremos, de forma singular, detalladas en lo referido a la construcción de las cláusulas a partir del contenido que intentan transmitir: la unidad cultural orgasmo [3.3.2.]. Además de esto, y de manera más general, estas nociones nos serán especialmente útiles a la hora de explicar la totalidad de las cadenas connotativas de cada uno de los artefactos –el musical y el fílmico– como unidades significantes macro que entran en conjunción para formar una unidad global mayor, la unidad audiovisual. Podremos, así, dar cuenta de manera global del artefacto al considerarlo a partir de la combinación de dos galaxias expresivas, la musical y la fílmica, que estarían transmitiendo sendas nebulosas de contenido.

1.4.6. Características del Texto Estético

En cuanto a lo dicho hasta aquí, podemos decir que hemos definido herramientas que nos permiten observar los artefactos desde una mirada semiótica general, es decir, mostrando las características que comparten con todos los procesos semióticos. En cambio, la noción de TEXTO ESTÉTICO que ahora veremos, nos sitúa desde una perspectiva particular de la semiosis: la del funcionamiento estético y, en ese sentido, esta perspectiva jerarquiza los aspectos singulares que caracterizan a la semiosis estética.

En efecto, esta noción nos ofrece la posibilidad de abordar desde un punto de vista semiótico el funcionamiento estético de nuestros artefactos, es decir, como procesos sígnicos que comunican, pero desde su dimensión estética y conformando un discurso artístico. En otras palabras, esta noción implica las anteriores hasta aquí tratadas, pero funcionando específicamente en la dimensión estética. Esto nos permitirá, por lo tanto, referirnos y explicar el funcionamiento artístico de estos artefactos, ya sea que se trate del artefacto musical, el fílmico o el audiovisual. Pero principalmente nos ayudará con este último, considerado como unidad global mayor.

En palabras del filósofo italiano: “un texto estético supone un trabajo particular, es decir, una manipulación de la expresión [...] dicha manipulación provoca (y es provocada por) un reajuste del contenido” (Eco, 1976, p. 367). Veremos ahora que la característica a la que alude la noción de texto estético, este ‘trabajo particular’, se puede entender a partir de varias nociones o sub-nociones más puntuales. Hay que destacar, sin embargo, que estas sub-nociones no consisten en compartimentos articulados y autónomos, sino que más bien, proponen distintos alumbramientos del trabajo estético; entre ellas se pueden superponer, solapar o implicar.

Veamos entonces en qué consisten estos distintos alumbramientos. En primer lugar, tenemos la sub-noción de AMBIGÜEDAD:

Esta se entiende como violación de las reglas del código (Eco, 1976, p. 369), en donde: “podríamos decir que existe ambigüedad estética, cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido” (Eco, 1976, p. 370). Esta idea es pertinente para pensar, por ejemplo, la relación texto-música en el número del [Pater Noster](#). En este número, el uso vocal con técnica extendida se aparta de la recitación convencional y se corresponde a una significación alterada en el contenido del texto católico.

Lo que nos lleva directamente a la sub-noción de AUTORREFLEXIVIDAD:

La ambigüedad generada por la desviación del código: “[...] obliga a considerar la regla de su correlación: y resulta que de ese modo el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica” (Eco, 1976, p. 371). Podemos pensar en el mismo ejemplo, el Pater Noster: la significación alterada induce a considerar las correlaciones entre lo verbal y la forma particular de emitir la vocalidad.

Veamos ahora la sub-noción de REDUNDANCIA:

El trabajo realizado sobre la materia de la expresión se hace redundante, ya que “[...] en el trabajo estético NO hay variantes facultativas. Cualquier diferencia asume valor formal” (Eco, 1976, p. 373). Esto significa que no hay ‘repeticiones’, ellas asumen una función; no hay ‘errores’, todas son desviaciones significantes; las mínimas diferencias son significativas. Nuevamente, nos podemos referir al Pater Noster: el uso de la misma técnica para todos los cantantes y durante todo el número, pero sin más indicaciones, genera un alto grado de redundancia en la forma de emisión, a la vez que permite la emergencia de múltiples diferencias entre cada ejecutante.

Muy conectado con la redundancia tenemos la sub-noción de PROFUNDIZACIÓN:

En este trabajo de redundancia se produce una profundización de la organización microestructural del plano de la expresión lo que supone inevitablemente una profundización de la organización del plano del contenido (Eco, 1976, p. 377). Siguiendo con el mismo ejemplo del Pater Noster, esta noción alumbra cómo las diferencias en la forma de la envolvente, producida por la vocalidad de cada intérprete, repercute en el sentido del texto verbal.

Finalmente, llegamos a la sub-noción de REGLA ORGANIZADORA:

Estas múltiples acciones entrelazadas suponen “[...] que en el propio texto se establece un ‘hipersistema’ de homologías estructurales, como si en cualquier nivel actuase un mismo modelo

estructural, el texto adquiere la condición de una súper-función semiótica que pone en correlación correlaciones” (Eco, 1976, p. 379). Esta noción será útil a la hora de analizar el artefacto audiovisual globalmente y mostrar sus relaciones estructurales. Principalmente en lo que se refiere a los Híper-PES-conceptuales que explicaremos en el número [3.0.] y que hemos llamado ‘Nudo Poético’.

Como vemos, estas sub-nociones trabajan de manera solidaria, es decir, unas implican y modifican a las otras. Así pues, en nuestro trabajo, la sub-noción de ambigüedad nos permitirá explicar el uso de las técnicas extendidas en la producción vocal y su efecto de sentido en relación al texto que trabajan, y cómo esto mismo hace que la atención se vuelva sobre la forma particular de la expresión y, de esa manera, se haga autorreflexiva. Otro tanto sucede con los excesos de redundancia como la permanencia del orgánico instrumental y el uso del blanco y negro en lo fílmico; pero todavía más claramente en el nivel del audiovisual y su sistema de presentación, en donde las distintas posibilidades aleatorias de la narración no son otra cosa que redundancias sobre el mismo tema y sobre la misma forma de expresión. Esta redundancia en la semiosis es lo que, a la vez e inversamente, posibilita percibir la totalidad como coordinada bajo una regla de organización y, por tanto, como una sistematicidad.

1.4.7. La Máquina Perezosa y el Lector Modelo

Ahora bien, habiendo visto las características del texto estético, es natural pensar que su recepción implique cierta complejidad y que, por lo tanto, el receptor de esa comunicación estética tenga que hacer un ‘esfuerzo’ interpretativo, el cual puede resultar mínimo en algunos casos y más exigido en otros. Dice Eco (2013) al respecto de esto:

Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; ante todo porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...] un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. (p. 72)

Esta situación de incompletud y de solicitud interpretativa es lo que Eco llama MÁQUINA PEREZOSA.

Por tanto, entenderemos al artefacto artístico como una máquina perezosa que solicita, más allá de su estructura física, interpretarse o completarse mediante el proceso interpretativo del receptor. Un receptor capaz de hacer andar la máquina. Esto supone, en la construcción del artefacto, la existencia, consciente o no, de un hipotético LECTOR MODELO que sería el intérprete adecuado y

suficiente para actualizar los resquicios de una obra. “Un texto postula a su destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. [...] Incluso cuando no se espera que ese alguien exista concreta o empíricamente” (Eco, 2013, p. 75).

Pero no debemos confundir al Lector Modelo con el lector empírico, que vendría a ser el receptor concreto, situado y único, del mensaje. El Lector Modelo no es una medida que el lector empírico debería alcanzar, sino que, más bien, se trata de una hipótesis regulativa. La misma que existe tácitamente, por ejemplo, en los manuales de armonía musical tonal y que regula la manera de construir una cadencia exitosa, es decir, que ‘genere la sensación de cadencia’; esto no implica que todas las personas interpreten esta cadencia como tal. El Lector Modelo es la medida de esfuerzo necesaria para actualizar todas las significaciones de una obra, el esfuerzo necesario para hacer andar la máquina. Es la postulación de la necesidad de una actividad interpretativa, no la prescripción de esta actividad.

El lector empírico, por su parte, lo podemos asimilar al lector emancipado de Rancière, que explicamos más arriba. La noción de lector emancipado nos permite circunscribir todo lo que se refiere a las múltiples posibilidades de recepción e interpretación de un artefacto estético. Como dijimos antes, prever un lector emancipado implica la construcción de un artefacto con característica de pensatividad. Es posible, entonces, entender la explicación detallada y puntillosa de esta pensatividad, en términos filosóficos, como implicada o desarrollada en términos semióticos en la noción de texto estético. Es decir, el funcionamiento complejo del texto estético, guiado por una hipótesis de lector modelo, constituye las condiciones materiales y operativas de la construcción de una dimensión de pensatividad en el artefacto, pensatividad que permite el ejercicio del lector emancipado.

Ahora bien, todo lo que forme parte de las interpretaciones concretas de un auditorio emancipado, por su misma naturaleza, es imposible de predecir y, por lo tanto, no será material de nuestro análisis. No obstante, el lector empírico o lector emancipado nos servirán indistintamente como nociones que circunscriben el campo de las múltiples e impredecibles interpretaciones de el o los receptores empíricos.

El lector modelo, por el contrario, es una hipótesis regulativa, que guía la construcción de un artefacto previendo sus posibles recorridos interpretativos suficientes para hacer andar la máquina, aunque sin ofrecer un plano del recorrido ni imponer límite alguno al lector emancipado.

En definitiva, el artefacto artístico y su dimensión de pensatividad constituyen un texto estético, un artefacto complejo, de múltiples e impredecibles significados que tiene previsto un lector modelo, es decir, una hipótesis de lectura suficiente de los sentidos del artefacto. Al mismo tiempo,

tiene previsto también un lector emancipado, esto es, un lector empírico que hace una lectura personalísima del artefacto.

Asimismo, la posibilidad de recepción de un artefacto estético y de la actualización de sus sentidos implica la existencia de una semiosis como posibilidad de comunicación cultural. Una forma de entender la semiosis es partiendo de la idea de signo.

El signo o función semiótica, por tanto, consiste en la correlación de funtivos, en donde algunos cumplen la función de expresión y otros la de contenido. Esta relación es provisoria, reversible y convencional. El contenido al que aluden es una unidad cultural, que puede ser explicada y ampliada por otras funciones semióticas.

Por su parte, las funciones semióticas se presentan de manera simple o directa que llamamos denotativas, o como cadenas complejas de significados basados en otros significados anteriores y que llamamos connotativas.

Además, en estas relaciones semióticas complejas, hay situaciones denominadas contextuales y cotextuales que hacen relación, respectivamente, a las conexiones abstractas con las que se relaciona un signo o grupo de signos; y a las relaciones concretas y actuales con las que está apareciendo en un momento preciso.

Ya en un nivel macro o global, según lo complejo e indeterminado del contenido que se transmite y, a la vez, de la forma de la expresión que expongan, estos complejos sígnicos pueden resultar en galaxias expresivas que transmitan nebulosas de contenido. Al mismo tiempo, y merced a sus características, podemos considerar estos complejos como textos estéticos y llegamos así, cerrando el círculo, de nuevo al comienzo. Los textos estéticos, en definitiva, poseen un funcionamiento particular que los constituyen como máquina perezosa, la cual supone un lector u oyente modelo hipotético, pero necesita de un lector u oyente empírico emancipado, capaz de actualizar sus sentidos y, de este modo, hacer andar la máquina.

Ahora bien, una de las formas posibles de construir un texto estético es a través del método aquí propuesto y desarrollado: el sincretismo de Halac. A continuación, en el siguiente número, nos explayaremos en las formas y características del funcionamiento de este método. No obstante, antes de entrar de lleno en él, nos detendremos sobre las particularidades que adopta el uso de la principal fuente expresiva empleada en la construcción del artefacto musical: la voz.

2. MARCO METODOLÓGICO

2.1. El aspecto vocal

El uso vocal que diseñamos en este trabajo, si bien para la articulación audiovisual es menester su registro grabado, no está fundado en las posibilidades tecnológicas de la amplificación sonora (Barker, 2012, p. 44-45; Sadolin, 2014, p. 6). Por el contrario, y de una manera más tradicional, su dispositivo supone una interpretación vocal ‘acústica’, es decir, sin amplificación eléctrica. No obstante, esta interpretación no implica una producción vocal operística con la exigencia implicada de un gran volumen (Barker, 2012, 46) y de una gran y distanciada audiencia, sino más bien la de un conjunto de cámara, con una mayor cercanía e intimidad del auditorio y con las más delicadas posibilidades expresivas que esto permite. En otras palabras, si bien el artefacto musical necesita ser fijado tecnológicamente –es decir, grabado– para conformar el artefacto audiovisual, tomado como artefacto autónomo está concebido para ser interpretado acústicamente.

Superando la idea de la voz como solamente un instrumento de viento (Baker, 2012), nuestra propuesta vocal toma de, o se dirige hacia, la práctica actoral como objetivo performático e interpretativo. Esto quiere decir que invita a una interpretación más bien experimental o, mejor dicho, ‘juguetona’ de la partitura. Con experimental o juguetona nos estamos refiriendo al sentido de privilegiar el ‘gesto’ musical o el espíritu de las indicaciones que se pueda colegir de la partitura por sobre las rigurosidades y exactitudes técnicas.

Esto no significa que se utilicen nomenclaturas *en sí* experimentales o que se necesite una exégesis de la partitura para la comprensión de la obra; tampoco que se exija una producción vocal experimental en el sentido de ‘extraordinaria’ y basada en un trabajo de laboratorio anterior. Más bien, nos referimos con experimental o juguetón al *modo* de abordar la interpretación, a la forma de apropiarse del conjunto de instrucciones vocales y darles vida.

Este modo de abordar la interpretación que explicita la partitura en sus [Instrucciones](#), consiste en tomar a esta última como si fuese un conjunto de reglas o indicaciones a partir de las cuales se puede expandir la creatividad del intérprete, aunque ello implique la modificación de parámetros claramente definidos, como alturas o ritmos. En otras palabras, significa jugar un juego a partir de las reglas que éste mismo propone, en donde una de ellas consiste en su propia modificación, es decir, involucra una actividad creadora y electiva por parte del intérprete.

El rango de esta apertura interpretativa se puede apreciar claramente a partir de los modos vocales o registros que son requeridos en la partitura: en un extremo tenemos el registro *cantado*, con notación tradicional; en el punto medio tenemos varias posibilidades que abarcan el continuo desde

hablado hasta *gritado*, con una notación un poco menos convencional; y en el extremo opuesto, directamente el *actuado*, con notación en partitura de texto y el uso de dispositivos técnicos actorales, con el objeto de producir, de manera indirecta, tipos y texturas vocales enrarecidas.

Ahora bien, el elemento que aceita, por así decir, el paso constante entre estos registros es la permanente aparición de indicaciones didascálicas o llamados a imágenes mentales, destinadas a activar o enriquecer el imaginario del intérprete. Concretamente se trata del uso de indicaciones de personajes específicos o de situaciones imaginarias en las que debería situarse el intérprete. Estas imágenes mentales aparecen en forma de personajes: *Fraters*, *súcubos* e *íncubos*, de manera general o individualizados por sus nombres propios; y también en forma de comentarios didascálicos adjetivantes o sugestivos como: ‘luminoso’ o ‘en el pantano’. Aunque, no obstante, no existe una meta exigida o definida a lograr ya que, como dijimos, se trata más bien de sugerir una experimentación juguetona guiada, de proponer un ‘sendero’ cuyo tránsito puede modificar el imaginario del intérprete y en consecuencia la producción sonora, más que de establecer una forma estricta.

Así pues, vemos que la clave ‘teatral’ o ‘actoral’ para la interpretación recorre toda la partitura, poniendo en práctica de manera extendida las palabras de Barker (2012): “[...] la diferencia entre un actor y un cantante es más bien de énfasis que de oficio” (p. 103). Por eso decimos que el tránsito entre la producción normal de canto y la producida a partir del juego actoral, se encuentran mediadas por las indicaciones imaginarias. En este sentido, hacemos propias las ideas de Sharon Mabry (2002) respecto de la importancia de la imaginación en la producción vocal:

[...] Mental imagery is an invaluable tool in learning to be a versatile performer. [...] Mental imagery involves the use of an inner visualization of events, moods, characterizations, and physical space while singing. When singing modern music, the use of mental imagery is quite effective in developing a large spectrum of vocal colors needed for text expression. As the singer captures an image, in the mind’s eye, of the vocal sound to be rendered, it is more likely to come to fruition than if the imagination is dormant [...]³. (p. 20)

³ “[...] Las imágenes mentales son una herramienta invaluable para aprender a ser un intérprete versátil. [...] Las imágenes mentales implican el uso de una visualización interna de eventos, estados de ánimo, caracterizaciones y espacio físico mientras se canta. Al cantar música moderna, el uso de imágenes mentales es bastante efectivo para desarrollar un amplio espectro de colores vocales necesarios para la expresión del texto. A medida que el cantante captura una imagen, en el ojo de la mente, del sonido vocal que se va a reproducir, es más probable que se materialice que si la imaginación está inactiva [...]”. La traducción es nuestra.

Como vemos, la autora sitúa la capacidad imaginaria como condición mejoradora no de una situación actoral externa, es decir, operística o escénica, sino como mecanismo que potencia la producción vocal, la musicalidad misma, independiente de cualquier vestuario o acción de personaje.

Además de estas consideraciones, en lo referido al resto de las técnicas o mecanismos usados en este trabajo, no hay mucho más por decir. Se utiliza la emisión estándar de la voz cantada, especificando su colocación y su color, y el uso con y sin vibrato; el *Sprechtimme* o *Sprechgesang* se encuentra ampliado en lo que mencionamos arriba como el continuo hablado-gritado; como sonoridades menos usuales o *nonsenses* tenemos los sibilados [*'sbsbs'*], los trinos de lengua [*R*], el trémolo 'ancho' y el *Diyeridú*, ya como modo de producción de envolvente modificada; en estos últimos se engloban, también, todos los requeridos en las secciones de *Credo* y *Pater Noster*, que implican indicaciones actorales y, por tanto, modificaciones de la envolvente de manera indirecta. Por último, quedan incluidas todas las variantes personales que puedan surgir a partir de las indicaciones de imágenes mentales.

2.2. Método compositivo – El Pensamiento Sincrético de Halac

En este apartado explicaremos el método compositivo que adoptamos para la construcción de los artefactos que forman parte de este trabajo. Tanto el artefacto audiovisual como los dos artefactos que lo componen –el musical y el filmico–, están pensados y compuestos según el sistema sincrético de Halac. De modo que la utilización de este método supone, por nuestra parte, una apropiación de forma ampliada, es decir, una apropiación que excede los límites de la composición musical y que incursiona en el ejercicio de la composición de otras áreas: la filmica y la audiovisual. Esta apropiación ampliada implica también una modificación efectuada en su terminología; esta modificación, hecha a posteriori de presentar su forma original, se encuentra debidamente argumentada explicitando sus razones y beneficios. No obstante, es importante recalcar que no pretende constituirse en una corrección respecto de su forma original, sino que emerge como consecuencia lógica de nuestra apropiación en sintonía con nuestros objetivos analíticos y se encuentra amparada por los razonamientos que oportunamente exponremos. A continuación, explicaremos la forma y funcionamiento del método sincrético en su terminología original.

2.2.1. Delimitando el Pensamiento Sincrético

Para desarrollar la idea de Sincretismo nos basaremos en un escrito de José Halac destinado al uso de la cátedra de Composición, en la carrera de Lic. en Composición Musical de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en donde explica este sistema y su funcionamiento.

Según el autor, el PENSAMIENTO SINCRÉTICO propone un nivel de entendimiento para algo que no coincide con otro algo, esto es, condiciones nuevas para la organización sonora heterogénea con legitimidad desde su lógica interna (Halac, 2013).

Siguiendo sus ideas casi textualmente, diremos que se trata de un territorio mental en donde todo puede ser cuestionado. Es decir, en donde se pueda dinamizar la convivencia sonora de distintos eventos a través de choques razonables para generar una potencialidad compleja. Todo esto a través de un sistema que permita una coherencia y posibilite una forma de tener control sobre el discurso propio, para que la obra no haga lo que uno no quiere que haga (Halac, 2013). Y puesto que resulta en múltiples cadenas de sentido exige un pensamiento no lineal y genera una multiplicación de niveles de comprensión. El Sincretismo, por tanto, es un proceso simbólico (Halac, 2013).

Vemos, pues, que el método se instala en una dimensión abstracta que le permite ser entendido como conjunto ordenado de instrucciones para la creatividad en general, es decir, un *sistema creativo* más que sólo un método de composición musical. El sincretismo como método tiene, por tanto, la cualidad o la posibilidad de trascender disciplinas artísticas.

Esta es, en resumidas cuentas, la idea general del Pensamiento Sincrético y la potencialidad transdisciplinar que observamos en él. Ahora bien, el mecanismo mediante el cual se concretiza metodológicamente se basa en dos dispositivos: el uno que atañe a los materiales, el Potencial Expresivo Compositivo; y el otro a las relaciones entre ellos, el Vector Interactivo Sincrético. Los describiremos a continuación.

2.2.2. El Potencial Expresivo Compositivo – PEC

Según el autor: “Un PEC es un potencial porque aún no ha sido relacionado con nada y sólo suena en sí mismo” (Halac, 2013, p. 1), es decir, cualquier unidad musical que podamos considerar como: “[...] un patrón o un dispositivo que opere de algún modo y que podamos escucharlo” (Halac, 2013, p. 1). Sin embargo, es importante notar que: “[...] un PEC puede aparecer como idea no sonora (mental)” (Halac, 2013, p. 1), abriendo así, la puerta a considerar como potenciales también a otras unidades, no sólo musicales sino incluso mentales. Pero también aclara la necesidad de conectar con

otro material: “Un PEC existe en función de otra situación sonora y en la pura dinámica operativa” (Halac, 2013, p. 2).

Veamos los elementos más relevantes del texto de Halac: (a) Un PEC es un potencial porque aún no ha sido relacionado; (b) [un patrón o un dispositivo] que opere de algún modo; (c) un PEC puede aparecer como idea no sonora (mental) y (d) un PEC existe en función de la pura dinámica operativa.

Podríamos formular, entonces, una definición de la siguiente manera: Los PEC son formas de entender o de concebir posibles materiales físicos o abstractos que existirán en, o serán sometidos a, una situación interactiva de dinámica operativa, en su aspecto conceptual, físico y sígnico.

2.2.3. El Vector Interactivo Sincrético – VIS

En cuanto al dispositivo VIS, Halac especifica que el esquema PEC y VIS es abstracto, no musical; pero que los VIS “surgen del análisis de los PEC” (Halac, 2013, p. 6), es decir, son posteriores e inherentes a ellos. Explica que un VIS es un “principio de relación que pueda dar un sentido pensable” (Halac, 2013, p. 2); que es el “sentido de una trayectoria” (Halac, 2013, p. 3); y que, además, “puede haber cualquier principio de conexión relacional en tanto pueda ser pensable” (Halac, 2013, p. 3). A partir de esto, podemos formular la siguiente definición: Un VIS es un criterio de relación con un sentido pensable y una trayectoria. Además, puede haber cualquier principio de conexión relacional. Finalmente, el o los VIS surgen del análisis de el o los PEC.

Profundizaremos esta herramienta y su funcionamiento, pero antes, nos resulta necesario efectuar una reformulación terminológica en cuanto a su nomenclatura, lo que, creemos, clarificará su contenido y la forma en que son utilizados en este trabajo.

2.2.4. Reformulación – De PEC y VIS hacia PES y VIC

Llegados a este punto es posible efectuar una pequeña modificación, como ya adelantamos, y que nos resultará de mayor claridad para los fines expositivos de nuestro trabajo. Se trata sólo de un cambio en su formulación nominal y no en su significado ni en su funcionamiento. A partir de lo dicho hasta aquí, entonces, tenemos que un PEC es un material que es pensado como potencial para una conducta compositiva, mientras que un VIS es un criterio de relación técnica compositiva, algo que une. El potencial es el material que se decide pertinente para la empresa, el vector, el sentido de las vinculaciones y de la interactividad.

Podemos pensar al término potencial, entonces, como abreviatura de ‘material pensado para’, ¿para qué? para ser sometido a procesos compositivos; ¿a qué procesos? a los vectorizados, interactivos y sincréticos. ¿Por qué entender la potencialidad de ese modo? Porque está implícito por definición: el método propone una potencialidad, se entiende que esta potencialidad es a los fines de su propia conveniencia. Por tanto, la condición de potencial de un material para el método sincrético, entonces, es la de ser entendido de manera sincrética. Esto quiere decir que un material es potencial de ser expresivo, en términos de significado y es potencial de ser vectorizado e interaccionado de manera sincrética, en términos compositivos.

En consecuencia, y a nuestro modo de ver, un material no es potencial de ser compositivo sino de ser sincrético; y un vector, por su parte, no es sincrético ya que, en tanto línea de relación, solo puede ser compositivo. En otras palabras, un material es potencial de ser sincrético mediante vectores de relación compositivos. Por consiguiente, vamos a suplantarse las siglas PEC por las siglas PES, es decir que llamaremos POTENCIAL EXPRESIVO SINCRÉTICO al criterio que selecciona un material potencialmente expresivo y sincrético. Por su parte, y en concordancia, suplantaremos VIS por VIC y llamaremos VECTOR INTERACTIVO COMPOSITIVO al criterio de relación compositiva.

2.2.5. Funcionamiento de PES y VIC – Relacionamiento por semejanza.

En cuanto a los VIC, como dijimos, consisten en criterios abstractos de relacionamiento entre PES, y estos criterios se desprenden del análisis de los PES (Halac, 2013), pero ¿cómo funcionan exactamente? Nos referiremos aquí a procesos musicales, pero como ya vimos, dada la constitución abstracta del método, esta explicación se puede trasladar sin dificultad a otras disciplinas.

Estos criterios VIC, al surgir de los PES, operan desde y sobre ellos jerarquizando características que posibiliten relaciones con otros PES, y estas relaciones se establecen haciendo evidente distintos grados de semejanza. Los grados de semejanza pueden ir desde un parecido excesivo a una gran diferenciación. Al mismo tiempo, pueden ser relacionados de manera horizontal o vertical, es decir, pueden ser simultáneos o consecutivos en el tiempo. Esto último nos obligará a proponer y definir, en el siguiente apartado, estas relaciones como diacrónicas y sincrónicas.

Los grados de semejanza se generan a través de la intervención compositiva en los procesos que se llevan a cabo en uno o en varios parámetros, en el caso de los musicales serán: rítmicos, melódicos, armónicos o de envolvente. Por lo cual, emparentar estos procesos entre distintos PES es producir un grado de semejanza que pueda ser percibido como un ‘relacionamiento’, por tanto, como un VIC.

Por su parte, en la medida en que alguno de los parámetros de un PES determinado y sus procesos, se aproximen en parecido a los de otro PES, los restantes parámetros aparecerán como *no* parecidos, garantizando la identidad del material primero, ya que en caso contrario no se percibiría una aproximación entre dos elementos sino solo la actuación de un solo PES muy complejo.

Por supuesto, la situación de aproximación que nosotros reconocemos e indicamos con la formulación ‘se percibe’, tiene que ver con una especie de ‘cuello de botella’ en que determinadas características jerarquizadas compositivamente confluyen en determinado momento cobrando más notoriedad.

Es importante notar que el mero hecho de hacer comparecer dos elementos o PES –que ya podemos entender como una acción de componer–, establece de inmediato un cotexto (Eco, 2013) de proximidad y pone de manifiesto niveles de semejanza. Con lo cual, es muy difícil que exista una no-semejanza absoluta. En un universo tan acotado como el musical, en donde todos los eventos suceden en el tiempo, de manera simultánea o consecutiva y con determinada forma de envolvente, es difícil no encontrar algún elemento que tenga algún grado de semejanza con algún otro. No obstante, en el devenir temporal de un discurso musical específico, en el aparecer sistemático de sus elementos, puede percibirse la progresiva modificación de alguno de ellos como tendiente a asemejarse a otro de manera más pronunciada, diferenciándose de los parecidos inevitables. Al mismo tiempo, puede percibirse el contraste con algunos otros elementos que insisten en perdurar en su conformación, posibilitando una sensación de no modificación hacia alguna proximidad de parecido.

No podemos dejar de notar que lo que llamamos ‘el elemento’, o ‘el mismo’, o ‘vuelve a aparecer’, no es otra cosa que el efecto de cierta idea de *identidad* producida por la percepción de eventos estadísticamente tan semejantes entre sí que pueden ser entendidos como *el mismo* evento, aunque, en rigor, sean apariciones distintas de eventos distintos. No obstante, daremos por supuesto esta implicancia y, sencillamente, entenderemos a dos eventos como ‘el mismo’ objeto cuando sean percibidos de esta forma.

2.2.6. Aproximaciones sincrónicas y diacrónicas.

Ahora bien, si el funcionamiento de los VIC como aproximaciones, pueden darse de manera sincrónica o diacrónica, esto nos obliga a definir el sentido de estos términos. En efecto, podemos pensar que, cuando los elementos están siendo presentados y relacionados de manera simultánea, es decir, en forma sincrónica, entonces la percepción puede establecer un sentido emergente nuevo que liga eventos de forma simultánea o vertical, es decir, un VIC sincrónico.

Por su parte, cuando los eventos son presentados y relacionados de forma consecutiva en el tiempo, la memoria asume un papel relevante y la percepción establece un sentido emergente

consecutivo u horizontal, por tanto, un VIC diacrónico. Esta relación diacrónica es la que posibilita la generación de un subtexto y puede sugerir un nivel horizontal alternativo al que está discurriendo. Por esto mismo, y en un nivel global o macro, es responsable de proponer una temporalidad más lenta a partir de unir puntos estructurales muy separados en el tiempo. Digamos que un esquema formal como A – A, no es otra cosa que una forma de evidenciar un VIC de relacionamiento diacrónico de mucha semejanza, mientras que uno como A – B, evidencia un VIC de relacionamiento diacrónico por contraste.

En definitiva, un VIC consiste en poner en evidencia un acercamiento, sugerir un parecido, en mostrar una cierta semejanza a través de una presentación cercana de elementos heterogéneos; todo esto mediante el trabajo compositivo de los elementos, modificando sus materialidades o simplemente situándolos cerca. Pero una vez realizada la obra, estos VIC *desaparecen*, es decir, no permanecen ‘dentro’ de los elementos ni ‘en’ las frecuencias sonoras; no son necesariamente evidentes ni existen metafísicamente. Emerge entonces la función creativa del espectador. La acción complementaria en que el espectador restablece los VIC necesarios para la comprensión del artefacto que está presenciando. Pero sucede que los VIC que pone en funcionamiento el destinatario pueden ser los previstos o pueden ser otros muy distintos, y que entonces produzca conexiones personalísimas para su propio entendimiento y disfrute. Es decir, el espectador ejerce una escucha creativa y emancipada (Rancière, 2010) y, de esta manera, hace andar la máquina perezosa (Eco, 2013).

En suma, los VIC son criterios compositivos que establecen semejanzas que pueden estar más o menos evidentes, generando mayor o menor exigencia por parte del receptor para individualizarlos. En un grado de mayor evidencia, el trabajo del material sugerirá parecidos formales y simbólicos entre distintos PES; en uno de menor evidencia, por el contrario, pueden quedar absolutamente abstractos. Podemos decir que, en cierta manera, componer no es otra cosa que poner de manifiesto regímenes de semejanza, de manera más o menos evidente.

2.2.7. Retomando lo dicho

Como vimos, el método sincrético consiste en circunscribir materiales y plantear conexiones entre ellos; pero no sólo referido al aspecto material, es decir, al plano de la expresión, sino también prestando mucha importancia al significado que esos materiales puedan portar o asumir, esto es, el plano del contenido.

De modo que, al circunscribir los materiales y considerar su dimensión sígnica, el método sincrético propicia la generación de múltiples cadenas connotativas de sentido, construyendo así una dimensión pensativa del artefacto e implicando, consecuentemente, la recepción de un lector emancipado.

Al mismo tiempo, en la explicación concreta del funcionamiento del método vemos que éste consiste en establecer relaciones manejables (Halac, 2013), tanto materiales como semióticas, estableciendo de ese modo lo que explicamos en el apartado de texto estético: una regla organizadora, una súper-función semiótica que pone en correlación correlaciones.

3. NUDO POÉTICO – HIPER-PES CONCEPTUALES

Antes de pasar al análisis de los artefactos artísticos que aquí proponemos, es necesario detenernos sobre el aspecto poético que anima y estructura a cada uno de ellos, el musical, el filmico y el dispositivo audiovisual en su conjunto. Nos referimos a lo que en la introducción llamamos las ‘entrañas de la obra’, o también, ‘la forma del capricho’ que subyace. Esta necesidad radica en explicitar los significados fundamentales que animan todo este complejo artefactual –tanto el audiovisual como el musical y el filmico por separados–, en mostrar de qué manera estos significados se articulan en procedimientos compositivos materiales concretos y, de este modo, explicar y justificar sus elecciones.

De lo que estamos hablando, en definitiva, es de un criterio conceptual que adopta dos caras o dos modos y que llamaremos, de una manera más técnica, Hiper-PES-cláusula e Hiper-PES-orgasmo. Estos hiper-PES conceptuales consisten en un grupo de ideas que cohesionan toda la obra de manera fundamental, aunque no aparezcan de manera permanente o necesaria en todas y cada una de las partes de la obra. Esto quiere decir que, aunque su acción concreta se localiza en lugares puntuales, a partir de ellos se generan –o proponen– algunos VIC globales que se conectan y explican –o dan sentido– a todo el conjunto, a la vez que aportan coherencia. Esta particularidad, como veremos en el transcurrir de los análisis, refleja todas las características planteadas respecto del texto estético, principalmente la de sistematicidad. En otras palabras, pone de manifiesto la condición de hipersistema y, como veremos en el análisis global del artefacto audiovisual [4.7.], da cuenta de “una súper-función semiótica que pone en correlación correlaciones” (Eco, 1975).

Decimos, pues, que son dos modos de un mismo criterio porque ambos se refieren a una misma conexión, a la conexión con lo espiritual; diferenciándose en que, mientras el primero actúa desde una regla que da forma al plano de la expresión, podríamos decir ‘de afuera hacia adentro’; el segundo lo hace desde el plano del contenido, o sea, ‘de dentro hacia afuera’.

Respecto del primero de estos híper-PES conceptuales –el Híper-PES-cláusula–, las ideas que lo conforman provienen del estudio de la música sacra medieval europea y del estudio del propio rito católico de la misa, en el cual esas músicas han tenido y tienen lugar. Esas composiciones sacras constituyeron, como veremos, el dispositivo tecnológico más moderno de la música medieval al servicio de lo más importante de aquella época: el culto religioso católico (Hauser, 1962). El rito de la misa, por su parte, estableció una forma y un lugar para un tipo especial de exultación vocal: el *alehuya*, considerado como medio de conexión particularmente eficaz con lo espiritual. Nosotros recogemos estas ideas aglutinándolas en un Híper-PES-cláusula para relacionarlas –de manera análoga a lo sucedido en la Edad Media– a uno de los elementos más preciados en conexión con lo

espiritual que esgrime nuestra cultura actual: el orgasmo; esta conexión constituye y da nombre al segundo Híper-PES conceptual.

Veremos ahora los lugares en que se materializan concretamente cada uno de ellos. El primero, el Híper-PES-cláusula, se encuentra actualizado particularmente en: (a) el modo de participación requerido al usuario, que propone el artefacto audiovisual en la plataforma digital; (b) el modo de presentación aleatorio, que adopta el artefacto audiovisual en la plataforma digital; (c) el modo de interpretación coral del artefacto misa previsto en sus instrucciones de uso; (d) la multiplicación del [número III](#) de la misa en cuatro cláusulas; y (e) en la dimensión actoral de la forma de la narración en el artefacto filmico, que asume cada historia de manera sustituible, no relacionadas dramáticamente. Por su lado, el Híper-PES-orgasmo se actualiza específicamente en la forma y el contenido de cada una de las cláusulas del artefacto musical misa.

En definitiva, todo este número consiste en explicitar qué elementos usamos, de dónde son tomados y de qué manera alientan esta obra; tanto los considerados dentro del Híper-PES-cláusula, accionando de afuera hacia adentro y manifestado en los puntos (a), (b), (c), (d) y (e); como los del Híper-PES-orgasmo, accionando de adentro hacia afuera y manifestado en las formas de las cláusulas. Para esto veremos las características de la praxis artística y performática que nos ofrecen las cláusulas medievales y el rito católico y su conexión espiritual con la sexología moderna y su formulación matemática.

3.1. Híper-PES-cláusula

En efecto, las cláusulas sustitutorias de los siglos XII y XIII, entendiéndolas no solo en su dimensión de objetos musicales sino también en su dimensión de práctica artística, reúnen y a la vez proporcionan una serie de características que son centrales para nuestro trabajo y que, como decíamos arriba, se materializan en los puntos (a), (b), (c), (d) y (e): en primer lugar, la dimensión de sustituible e intercambiable al mismo tiempo que destinadas al momento musical más espiritual del rito; luego, su composición como práctica profesional reglada y sujeta a necesidades trascendentales; lo que genera, en consecuencia, su acumulación como tecnología disponible y modernizada; por último y al igual que la misa, la codificación estricta de su uso adecuado y su rasgo refractario a modelos fijos de forma. Veremos a continuación cada una de estas ideas discriminando las que provienen de las cláusulas de las del rito de la misa.

3.1.1. *Sustitutas e intercambiables*

La dimensión de lo sustituible e intercambiable es la primera idea que tomaremos. En cuanto a las cláusulas medievales, probablemente lo que primero nos sorprenda es que se trate de composiciones ‘parciales’ para ser usadas como sustitutas de algunas partes de otras composiciones que son, además, creaciones de otros autores. Sin embargo, también sucede esto con los Misales, los Kyriales, el Liber Usualis, y otros libros que proporcionan el stock de cantos litúrgicos oficiales. Ellos funcionan como un conjunto de piezas para ‘armar’ una misa adecuada, es decir, donde cada parte puede ser cambiada o sustituida por otra merced a distintas exigencias, que van desde la necesidad de mayor o menor solemnidad del rito indicado por el calendario litúrgico, hasta las características materiales y posibilidades de los cantantes con los que se cuenta. En este marco, las consideraciones musicales solo cuentan en el plano de ‘soluciones técnicas’ de acuerdo a la elección que se haga para el rito (Concilio 116, 119, 120, 121).

No obstante, es importante destacar que estas soluciones estaban a cargo de personas poseedoras de una práctica profesional (Hausser, 1962; Le Goff, 1996), es decir, de un conocimiento específico teórico y práctico de la composición muy desarrollado. Recordemos también que estas consecuencias artísticas “no están originadas por principios de vitalidad expresiva, sino por principios de exigencia compositiva” (Eco, 1997, p. 55). Las cláusulas, entonces, estaban destinadas a sustituir secciones de los cantos responsoriales y de los Aleluyas de la misa y parecen producirse profesionalmente como una especie de ‘autopartes’, en la escuela-industria de Notre Dame.

Esta cualidad de intercambiable como característica tecnológica propia, como atributo inmanente, es la que nosotros tomamos como primera idea para conformar el Híper-PES-cláusula conceptual que rige cada uno de los puntos (a), (b), (c), (d) y (e) detallados arriba [3.], de nuestro artefacto audiovisual.

3.1.2. *La proporción como regla*

Sin embargo, la construcción de las cláusulas medievales no dejaba de estar regidas por el pensamiento riguroso. En la estética medieval del gótico, la corriente boeciana de la *proportio* había descendido de las esferas para ocuparse de una realidad en que: “[...] los descubrimientos técnicos de la historia de la música imponen, cada vez más, pensar en determinadas proporciones, y no en la proporción en sí” (Eco 1997, p. 52). Las secciones de una misa, por tanto, se componen separadamente y son intercambiables, pero las rige la adecuación con el todo al cual están destinadas. Están hechas a medida, proporcional y convenientemente. Los modos rítmicos de las cláusulas de Leonín y Perotín (Hoppin, 1978, p. 237), por ejemplo, pueden entenderse como una manifestación de

esta proporción, como una innovación tecnológica al dispositivo musical del rito, de acuerdo a las nuevas corrientes estéticas.

En manos de profesionales (Hauser, 1962), estas piezas ostentan una factura de pericia técnica y destreza compositiva de altísima calidad basadas en la idea de la proporción. Lo bello estaba inserto en lo bueno, y lo bueno era el embellecimiento de la liturgia. “[...] costumbre estética y sistema teológico se daban la mano. La estética de la *proportio* era verdaderamente la estética de la Edad Media por excelencia” (Eco, 1997, p. 54).

La idea de proporción y de adecuación, por tanto, genera una regla explícita, algo así como un grupo de instrucciones de uso. Nosotros tomamos este concepto como segunda idea en nuestro Híper-PES-cláusula. Esta idea impregna particularmente los siguientes puntos de nuestro artefacto: (a) el modo de participación requerido al usuario; (c) el modo de interpretación descrito en sus instrucciones; y (d) la multiplicación de las cláusulas.

3.1.3. El catálogo

Ahora bien, la música de la iglesia de la Edad Media, estaba al servicio del embellecimiento del rito sagrado y embellecer tenía que ver con expandir y mejorar (Hoppin, 1978). Para esto estaban las técnicas musicales más modernas que había adoptado la Iglesia: la polifonía y la escritura musical, es decir, el *organum* en su estado cláusula. Conviene recordar que las cláusulas constituyen un tipo particular de *organum*, un momento dinámico y progresivo de éste, que media entre el *organum* arcaico y el motete (Hoppin, 1978).

Así pues, ante la exigencia de un complicado calendario litúrgico, era no solo posible sino también deseable, no componer misas enteras distintas sino embellecerlas adecuadamente para cada festividad. Bastaba para ello con introducir variables aquí y allá, expandiendo y mejorando y, por lo tanto, componiendo un conjunto de partes, entre las que se cuentan las cláusulas. Como resultado de esto, se va creando un corpus o catálogo de música embellecida, dispuesta a disposición de cada fecha adecuada y de las necesidades litúrgicas que éstas implican.

Es por esto que la unidad musical de la misa como artificio no está sobreentendida ni dada por la esencialidad de sus partes sino por la efectividad de su tratamiento y la adecuación de su función. La modularización de sus secciones no afecta ni a su belleza ni a su función. Nuevamente la proporción, es decir, su adecuado relacionamiento entre las partes y el todo, es lo que, en términos medievales, le otorga la belleza.

En consecuencia y, como decíamos más arriba, se fijan claramente estas directrices y reglas de uso de este catálogo de secciones destinadas al embellecimiento. Lo bueno y lo bello participan

del ser de manera trascendental y, en su concreción material: “la armonía [...] se convierte en un valor técnico y verificado. El principio metafísico es ya un principio artístico” (Eco, 1997, p. 53).

La regla de uso, entonces, permite el embellecimiento, y éste consiste en la expansión y mejoramiento generando, de esta forma, un catálogo a disposición. Podemos decir, entonces, que embellecer y mejorar se hace de una manera retórica, esto significa ampliar el plano de la expresión con un catálogo siendo redundante en el plano del contenido. Hacemos propia esta idea como parte del Híper-PES-cláusula y la desarrollamos en las siguientes situaciones de nuestro artefacto audiovisual: (a) en el modo de participación requerido al usuario, que propone en la plataforma digital una catálogo para elegir; (b) en el modo de presentación aleatorio, pero basado en un repertorio definido de eventos, es decir, un catálogo; (d) en la multiplicación de las cláusulas; y en (e) la dimensión actoral de la forma de la narración del artefacto filmico.

3.1.4. La forma

No obstante, al extrapolar los números musicales del rito y presentarlo como una unidad estética independiente, a modo de una ‘banda sonora’ de la misa, es innegable que se trastoca el sentido posicional de cada número (Hoppin, 1978 p.105; Pío X, 1903; Juan Pablo II, p. 3). En efecto, inmersas en el rito no todos los números son consecutivos y al ser parte articuladora y significativa del ritual, cobran, a su vez, un sentido de esta misma estructura que ayudan a prosperar. Es por eso que, en este caso, la música no constituye el tiempo de lo actuado (Domínguez Pesce, 2016), sino, por el contrario, la misa es el tiempo de la música y le imprime un significado global. “Como explicó el Papa Francisco, no hacemos una representación del misterio pascual de Jesús. Es otra cosa. Es propiamente el misterio pascual de Jesús” (liturgiapapal.org, 2020).

Evidentemente, al suprimir las relaciones sintácticas de cada número de la misa y extrapolarlos como unidad, cambian sus proporciones y cambia, por ende, su sentido litúrgico y musical. Se entiende, entonces, que no haya una ‘forma’ o un ‘estilo’ de misa reconocible, sino más bien, y como ya vimos, un conjunto de instrucciones y constricciones para su consecución adecuada. De modo que su forma es, en definitiva, la propia forma del rito.

En este sentido, nuestra misa –la que forma parte de este trabajo– no presenta, ni puede hacerlo, una forma o un estilo reconocible de misa. Sin embargo, a pesar de ostentar una forma musical propia y unitaria, al ser trasladada al artefacto audiovisual se somete a un orden aleatorio de presentación. Su sintaxis macro, en consecuencia, se genera con cada presentación y su sentido vuelve a depender de una estructura mayor que la abarca. De esta manera puede decirse que responde a un orden que la trasciende en su materialidad, asemejándose así, a la música sagrada oficial del rito. No

obstante, nuestra misa no está pensada desde el rito y, por lo tanto, se encuentra trastocada en su dimensión formal y ritual. De ahí que no podamos considerarla música sagrada.

3.2. El Rito de la Misa

Se impone, de esta manera, una consideración sobre el aspecto ritual de la liturgia, sobre la secuencia gestual que enmarca y da sentido a las secciones cantadas. Comprender el lugar específico que ocupan los números musicales en una misa nos permite colegir los sentidos que implican y que conforman el Híper-PES-cláusula.

3.2.1. Fascinación y espectáculo

Ahora bien, antiguamente la liturgia tenía dos partes: la primera consistía en la misa de catecúmenos, destinada a la instrucción de los neófitos; la segunda a la acción de gracias o Eucaristía, destinada solo a los iniciados (Hoppin 1978; liturgiapapal.org, 2020). Aunque más tarde se constituyó en una unidad, las funciones de cada una de ellas siguieron siendo las mismas (Juan Pablo II, 1963, n°56)

Mientras que en la primera mitad se proporciona los principios de la doctrina a la vez que se procura sorprender y causar una impresión de asombro en los futuros fieles, en la segunda mitad destinada a los iniciados ocurre lo extraordinario, se produce la magia: el milagro de la transubstanciación (liturgiapapal.org, 2020, p. 54). Pero eso no es todo, también se actualiza aquí la cadena jerárquica institucional, ya que en cada rito se pasa revista a los obispos, santos y mártires (liturgiapapal.org, 2020, p. 71). Podríamos decir, por tanto, que en la primera mitad de la misa sucede el espectáculo propagandístico y, en la segunda, la performance de poder.

Así pues, el momento proselitista de captación de fieles, de fascinación, se encuentra realizado espectacularmente por el dispositivo estrella de la Iglesia, la música (Fraile, p. 184). Aquí, en esta primera parte del rito, solo se habla *de* Dios, pero apoyado por una sonoridad conmovedora. En la segunda mitad el que habla *es* Dios mismo (Pablo VI, 1963; Vaticano, 1967, n°14; liturgiapapal.org, 2020, p. 59) y, significativamente, el entorno receptivo para esta manifestación misteriosa es el silencio (Pablo VI, 1963, n30; Vaticano, 1967, n17; liturgiapapal.org, 2020, n32).

3.2.2. *Espiritualidad intercambiable*

De esta manera, el hecho de que el momento musical más importante de la misa, el momento del Gradual y el Aleluya, “joyas de la misa gregoriana” (Hoppin, 1978 p. 141), esté ubicado al comienzo del rito, en la primera mitad, implica la no coincidencia con el punto más importante de éste, ubicado como vimos, en la segunda mitad. El clímax musical no acompaña el clímax ritual. Su función y significado, pero más aún su experiencia empírica, está calculada como parte del dispositivo general. Por consiguiente, es posible entender esto no solo como el resultado de un interés formal de simetría complementaria, sino también, y principalmente, como el diseño de una economía de la fascinación (Pablo VI, 1963, n35; liturgiapapal.org, 2020, n27). La música, invisible y conmovedora, es la herramienta ideal para llegar a las almas que se quieren ganar para la causa.

En pocas palabras, el momento más importante de la música de la liturgia estaba destinado a conmover íntimamente a los auditores, a la vez que compuesto por ‘partes’ intercambiables, funcionales y proporcionadas, es decir, modernas, bellas y buenas. O, dicho de otra forma, embellecidas y adecuadas.

Nos interesa, entonces, quedarnos con las cuestiones referidas a la idea del lugar específico que le asigna el rito católico a este momento musical y a la función de conexión trascendental que se adjudica a través de las exultaciones del *aleluya*.

En suma, hemos visto las cláusulas como el producto de una práctica profesional artística basada en especulaciones estético-teológicas y concebida como el artificio tecnológico moderno medieval más adecuado para embellecer el rito católico. Al mismo tiempo, es utilizado estratégicamente para facilitar la vivencia y conexión con lo espiritual. De esta manera, hemos individualizado algunas características que las conforman de tal manera y que son, al mismo tiempo, las que tomaremos como Híper-PES-cláusula para nuestro trabajo: la dimensión de sustituible e intercambiable; situada en el momento musical más espiritual del rito; su composición como práctica profesional reglada y sujeta a necesidades trascendentales; su acumulación como tecnología disponible y modernizada y, por último, la codificación estricta de su uso adecuado y su rasgo refractario a modelos fijos de forma.

3.3. Hiper-PES-orgasmo – Expresión y contenido de las cláusulas

Como vimos, el Hiper-PES-cláusula basado en ideas tomadas de las cláusulas medievales y la misa, rige de manera global la construcción del artefacto audiovisual. Pero la conformación interna de las cláusulas de nuestra misa está determinada por el Hiper-PES conceptual complementario. Nos ocuparemos ahora de este último.

Recordemos que, en la Edad Media, el discurso dominante era el emanado desde la iglesia católica. Así pues, la conexión con lo espiritual, como vimos, se producía en la primera parte del rito de la misa mediada por una función semiótica, en donde el plano de la expresión lo constituía la música y el plano del contenido, el catolicismo. En nuestra misa, el mismo plano de la expresión, la música en forma de cláusulas, será utilizado para otro contenido, también en conexión con lo espiritual: el orgasmo. Examinaremos primero el orgasmo en su dimensión de unidad cultural socialmente establecida.

3.3.1. *El orgasmo como unidad cultural*

La dimensión de unidad cultural del orgasmo implica el conocimiento socializado de una experiencia eminentemente humana, personal e intransferible, que suele ser entendida como una conexión con lo trascendental. Como unidad cultural, entonces, es compartida convencionalmente por la sociedad y expresada por un grupo de signos, los cuales nos permitirán encontrar una conexión y equivalencia espiritual con el rito católico.

Entendemos el orgasmo, pues, como un elemento central en la inquietud teórica sobre la sexualidad a lo largo de los siglos (Foucault, 2019). Más especialmente cuando se trata de lo femenino. El orgasmo forma parte necesaria, ya sea oculta o manifiesta, de cada relato popular que vincula sexualidad y pecado, como los de súcubos e íncubos, y ronda en torno a lo femenino como un misterio inagotable (Kramer, 1486). Podemos pensar que hoy, los imaginarios súcubos e íncubos, se han transformado en trabajadores sexuales reales, en cuentapropistas que venden orgasmos, aunque, no obstante, sus propios orgasmos siguen siendo un misterio y siguen generando mitos urbanos.

Su condición de estar ligado a lo demoníaco siempre fue, de alguna manera, el equivalente a estar ligado al más allá. En efecto, el orgasmo jamás está desvinculado de una conexión misteriosa, ya sea con el amor, con el ejercicio del poder, o con lo trascendente. Para sentirse vivo en el universo, para humillar, para pagar o para vender, el orgasmo puede ser un elemento constitutivo central.

En todo caso, la cuestión del orgasmo es central en la vida capitalista y en la vida espiritual. Así pues, por más que sea intercambiable la experiencia, la conexión que se busca lograr es siempre

la misma: una conexión espiritual y trascendente no sujeta al raciocinio. Lo humano más irracional situado en conexión directa con la espiritualidad, participando en lo Uno. El orgasmo funcionando como una especie de *daímon* griego, que vincula lo divino y lo mortal (Platón, 2010, p. 203).

De modo que la tensión espiritual que instala la iglesia católica durante los siglos de la Edad Media (Hauser, 1962) la entenderemos, en este trabajo, análoga a la tensión sexual conminada por la máquina capitalista y neo-capitalista del deseo (Foucault, 2019; Preciado, 2008). Digamos que no es, por supuesto, el único elemento que dinamiza nuestra cultura, pero sí uno de los centrales.

La conexión trascendental que promete el rito católico, entonces, la conectaremos metafóricamente con la conexión trascendental que se experimenta a través del orgasmo, como unidad cultural contemporánea. La expresión de la voz cantada como mezcla exacta entre humanidad y tecnología, principalmente en las exultaciones del *aleluya*, se presenta desde este punto de vista, como vehículo de conexión y analogía perfecta con la voz producida en el estado orgásmico. Hay aquí algo del orden de lo irracional y profundamente humano que vincula a ambas voces, la voz como expresión del significado de lo trascendental.

3.3.2. *El orgasmo como Hiper-PES*

Ahora bien, para que el plano de la expresión cláusula signifique efectivamente el plano del contenido orgasmo, no basta con una declaración teórica. Para sugerir efectiva y artísticamente la conexión sígnica, la unidad cultural orgasmo interviene en la forma material de su propio plano de la expresión. Es decir que la unidad cultural orgasmo, es asumida como PES conceptual que interviene en la forma musical. En otras palabras, el contenido de las cláusulas determina, de adentro hacia afuera, la forma de su expresión, es decir, la propia forma de las cláusulas. Esto es lo que constituye una galaxia expresiva y una nebulosa de contenido, como explicamos en [\[1.4.5\]](#). El orgasmo asumido como PES conceptual, ahora sí, aparece como el corazón de alcaucil del entramado poético de las cláusulas.

3.3.3. *Forma y proporción*

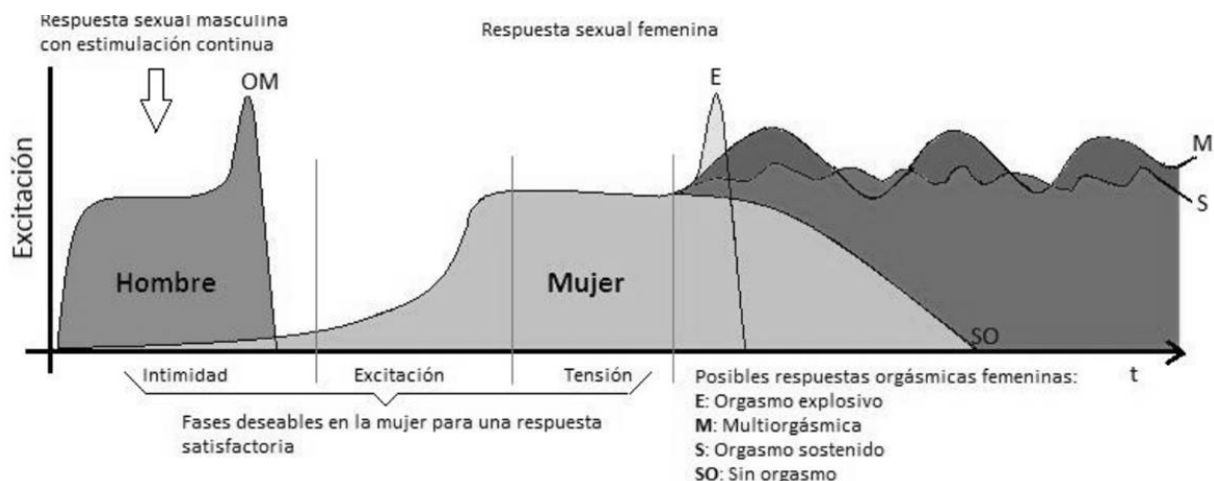
Ahora bien, ¿de qué manera se plasma concretamente la ‘unidad cultural orgasmo’? ¿cuál es la expresión que va a adoptar como PES? ¿y cuál su forma? Como dijimos antes, el uso exultático de la voz en el *jubilus* (aleluya) es el modelo de canto y de ubicación en la misa. En cuanto a su estilo, que veremos más adelante en el análisis de base (ver [cuadro N°1](#), pag. 52), sus características musicales coinciden con las reunidas en el PES 02 y evitan las que prescribe el PES 01. Además, el lugar que ocupa de entre los cantos de nuestro artefacto misa es, justamente, el asignado al *aleluya*.

En cuanto a la forma de esta expresión, como dijimos, está determinada por el mismo contenido asumido como PES conceptual. La manera de pasar de lo conceptual a lo material es a través de una regla de proporción adecuada, y esta regla la encontramos en un modelo externo extraído de la divulgación científica. Se trata de la propuesta de medida sexual formulada en un artículo del psicólogo español Jonatan Serrano Perales. No es nuestro objetivo proponer esto como discusión científica, sino tomarlo como una formalización abstracta que ostenta un alto grado de consonancia con la unidad cultural en cuestión socialmente convencionalizada.

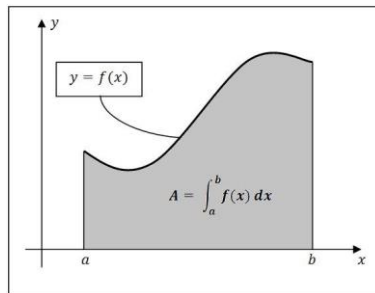
Así pues, Jonatan Serrano Perales (s.f.) establece una relación proporcional entre los distintos tipos de orgasmos a partir de una gráfica comparada y de la formulación matemática de los mismos.

En palabras de Perales:

La siguiente es la representación gráfica de las curvas de excitación sexual femenina y masculina. Es fácilmente observable la simplicidad y rapidez de la curva masculina respecto a la femenina, como era de esperar. Vemos también que al final de la curva femenina hay cuatro opciones diferentes, esto representa cuatro tipos de respuesta orgásmica en la mujer. [...] Hay que aclarar que estas representaciones recogen valores generales en la población y que cada persona es diferente y tiene su particular respuesta sexual. (s.f.)



A continuación, Perales formula la expresión matemática del gráfico:



Según el psicólogo español: “Si medimos matemáticamente el placer sexual del hombre y la mujer, no cabe duda de que son las mujeres el sexo fuerte.” (Perales, s.f.) Y, como conclusión, explica que:

Si llamamos fh a la función que representa la gráfica de excitación sexual del hombre y fm a la de la mujer, tenemos que:

$$\int_a^b fh(t) dt < \int_a^{b'} fm(t) dt$$

Esto significa que, según nuestra gráfica, el placer obtenido por cualquiera de las mujeres representadas, sea cual sea su resolución orgásmica, es superior al corto placer obtenido por el hombre. (Perales, s.f.)

Nosotros hemos tomado su formulación gráfica, el diagrama comparativo de los distintos tipos de orgasmos, y la adoptamos como ‘cartabón’, es decir, como regla proporcional para la construcción formal de nuestras cláusulas. Si leemos la explicación que hace Perales de su gráfico vemos que nos proporciona lo que podemos considerar, de una manera análoga, una descripción exacta de la forma de las cláusulas musicales de nuestra misa, y que podemos comprobar en el análisis de las mismas que haremos en [\[4.2.4.\]](#). Explica el psicólogo que:

[...] aquí se muestran realmente cinco curvas superpuestas. En primer lugar, la masculina a la izquierda del gráfico, seguida de la respuesta sexual femenina que tiene una parte común, las fases de intimidad, excitación y tensión, y [...] desemboca en cuatro posibles respuestas:

Orgasmo explosivo (E), Multiorgásmica (M), Orgasmo sostenido (S) y Sin orgasmo (SO). [...] La curva femenina es mucho mayor en el tiempo, puede desarrollarse de diferentes formas y tiene varios posibles finales, incluso puede acoplarse a otro ciclo de excitación sin haber acabado el primero. Vemos que la complejidad en la excitación de la mujer es mucho mayor y también lo es la capacidad de obtener placer y disfrutar del sexo, siendo indiscutible que es la mujer la que domina sobre el hombre en cuestión de placer sexual y riqueza de orgasmos. (Perales, s.f.)

Creemos que la explicación que hace Perales de su gráfico se ajusta exactamente a los procesos formales que desarrollan nuestras cláusulas, consideradas cada una por separado o consideradas en conjunto de manera comparada.

Vemos aquí que la unidad cultural que motiva estas formas musicales no se encuentra expresada de manera verbal explícitamente, sino que, por el contrario, es la forma la que se hace análoga a aquella. No es el plano del contenido el que produce la vinculación signica, sino el plano de la expresión, que adopta la *misma* proporción formal que establece la ciencia, según Perales, para el orgasmo. Es decir, se establece una analogía artística, ambigua y menos clara que la verbal, entre el orgasmo graficado y la forma musical. No obstante, la analogía pretende que su reconocimiento se efectúe merced a la similitud que se pueda desprender de la comparación entre el desarrollo temporal musical y el de la experiencia propia individual del orgasmo. En otras palabras, la proporción matemática se correspondería adecuadamente tanto a la experiencia sensible íntima como a la sonora, es decir, el mismo gráfico significa la forma del orgasmo y la forma de la música.

En definitiva, el contenido de las cláusulas es la unidad cultural orgasmo, pero considerado como PES que rige la conformación del plano expresivo de las mismas. Es decir, el contenido afecta a la expresión que lo transmite y, en este caso, determina la regla proporcional que rige su forma. Se producen, de esta manera, las circunstancias y operaciones a las que llamamos, como ya dijimos, galaxias expresivas y nebulosas de contenido [1.4.5.], así como las de texto estético [1.4.6].

Para concluir, es importante recordar que la composición o audición de una misa separada del rito global adquiere un significado *trastocado*, y esto es exactamente lo que ocurre con nuestro trabajo. La misa que presentamos no está pensada en el interior del rito, ya que esto escapa a nuestras posibilidades materiales y a los límites de este trabajo. Aunque se llame ‘Misa’ y utilice los textos institucionales, está pensada *solamente* desde lo musical, separada del contexto gestual de la liturgia. No constituye, por tanto, música sagrada (Pablo VI, 1963, n112; Vaticano, 1967, n4; Sáenz Naranjo, 2010, p. 8).

Sin embargo, aunque la resultante de la proporción explicada produce una forma musical posiblemente banal, el interés radica en posibilitar la conexión con cierta espiritualidad; el objetivo

de la obra en tanto misa, por tanto, no es recrear la pascua católica sino servirse de esa unidad cultural como contenido, para posibilitar la analogía espiritual.

De esta manera, creemos estar resonando en las palabras de Juan Pablo II en su Carta a los Músicos: “donde la funcionalidad se conjuga siempre con la fantasía, la cual se deja inspirar por el sentido de la belleza y por la intuición del misterio” (1999).

Habiendo aclarado el panorama respecto de los criterios conceptuales que fundamentan y guían poéticamente la obra, daremos paso ahora al siguiente número, en donde nos abocamos al análisis de la materialidad concreta de la que está formada.

4. ANÁLISIS GENERAL

Los POTENCIALES EXPRESIVOS SINCRÉTICOS, en sus siglas PES, son los criterios compositivos que dan origen a los materiales nucleares y estructurales de toda la obra. Por su parte, los VECTORES INTERACTIVOS COMPOSITIVOS, en sus siglas VIC, constituyen los principios y las formas de relacionamiento de estos materiales. En lo que sigue, explicaremos la forma material que adoptan concretamente estos criterios en nuestra obra, para luego mostrar la manera en que se exhiben y entrelazan conformando tanto la textura musical como la fílmica y, finalmente, la trama compleja del artefacto audiovisual. En otras palabras, mostraremos cómo estos criterios y su materialización, conforman el discurso total de la obra.

Este número, por tanto, está articulado en tres grandes cuestiones: el análisis del artefacto musical misa [4.1.0.; 4.2.0.; 4.3.0.; 4.4.0. y 4.5], el análisis del artefacto fílmico [4.6.] y el del artefacto audiovisual [4.7.0.]. Como podemos apreciar por los números de los apartados, el análisis del artefacto musical se exhibe en toda su profundidad, mientras que el fílmico se limita al nivel global. Esto es así porque un análisis fílmico de manera detallada excedería los límites de este trabajo; no obstante, el respectivo análisis global del mismo muestra lo necesario para alcanzar nuestros objetivos. El análisis del artefacto audiovisual, por su parte, adquiere dimensiones explicativas más extensas, aunque nunca en las mismas proporciones que el musical. En definitiva, el análisis del artefacto musical es el más exhaustivo y detallado ya que es necesario ajustarnos a la pertinencia disciplinar, a los efectos de la evaluación académica que aquí nos ocupa.

4.1. Análisis del artefacto musical Misa – Algunas consideraciones previas

Antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho del artefacto musical Misa, nos detendremos en algunas aclaraciones ya que el análisis de este artefacto es el más complejo. A continuación, y a lo largo de este punto [4.1.], nos referiremos a la conformación de los PES y VIC musicales desde el punto de vista de su génesis material concreta y detallaremos el catálogo completo y exhaustivo de estos PES, es decir, la totalidad de los materiales diseñados para esta misa. Luego nos referiremos a los textos literarios que se utilizan ya que serán asumidos como una clase particular de PES –textos-PES– que establecen entre sí sus propios VIC de relacionamiento. Por último, haremos unas consideraciones sobre la textura y la sobre dimensión rítmica de la obra.

A partir del punto [4.2.], entraremos de lleno en el análisis, enfrentándonos a la totalidad de la manifestación discursiva musical de la partitura. Esto se desenvuelve en varios niveles: un nivel de base [4.2.] y de algunas aclaraciones de menor incidencia estructural [4.3.]; un análisis de nivel

intermedio [4.4.], que implica un nivel superior de abstracción analítica de los elementos ya consignados y, finalmente, un nivel de análisis global, en donde plantearemos la síntesis estructural y una lectura analítica global [4.5.]. Comenzaremos, entonces, con lo referido a la génesis de los PES y VIC utilizados en la misa.

4.1.1. Los PES y VIC musicales

Para la construcción de los PES y sus múltiples VIC partimos de la hipótesis de que es posible apelar a una determinada unidad cultural (Eco, 1976): la idea popular de ‘lo católico’; y que es posible apelar a ella mediante la ‘sonoridad’ del repertorio medieval cristiano. Esto equivale a proponer una función semiótica en donde el plano del contenido es la unidad cultural ‘catolicismo’ y el de la expresión la ‘sonoridad’ medieval cristiana.

Esta ‘sonoridad’ musical consiste específicamente en el estilo *organum* y en el canto gregoriano. Tomaremos, entonces, elementos de estos repertorios: las características constructivas del *organum* para generar y reproducir su sonoridad y citas directas del material gregoriano, puntualmente de la antifona Mariana *Salve Regina* (en su abreviación *B. V. M.*)⁴ y de la Misa gregoriana *Virgine et Martyre*.

A partir de buscar las características de la sonoridad *organum* surgen las armonías de consonancias perfectas y el movimiento paralelo como características esenciales. Asimismo, surgen también las armonías por segundas que, aunque menos habituales en el *organum*, se hermanan en este caso con las armonías perfectas por su sonoridad no-tonal.

En cuanto al material de citas, además de las citas propiamente dichas, se genera un material que proviene de aquellas pero que es ulteriormente trabajado, modificado y reelaborado. Agregado a esto, surge la construcción de material melódico original que se diferencia de las citas y que llamaremos, usando la terminología propia del repertorio medieval, ‘melodías libres’.

Por otro lado, se agrega un grupo de materiales que se origina directamente en la necesidad de incluir y dirigir el imaginario de lo católico hacia su aspecto más bien siniestro. Para esto se optó por características de desarrollo y transformación de la envolvente, en la producción del sonido, mediante el registro extendido de la voz: el uso del modo hablado y gritado y el resultado sonoro a partir de pautas teatrales. Esto origina un material enrarecido, más bien turbio, que altera la claridad y el orden de la sonoridad escolástica medieval y su imaginario. Este grupo está centrado principalmente en el trabajo sobre la envolvente del sonido.

⁴ *B. V. M.* siglas usadas para *Beata Virgen María*, o en latín *B. M. V., Beatae Mariae Virginis* (Hoppin, 1978, p. 112).

Es importante recordar que todas estas son características principales pero que nunca ocurren en los ejemplos concretos de manera pura. Por el contrario, en cada caso musical aparecen muchas de estas características de forma más bien desdibujada o con límites no tan precisos. Pongamos como ejemplo dos materiales que, al desenvolverse, ocasionan particularidades contrarias: las características predominantemente melódicas de las citas, al entrar en contrapuntos o superposición de capas melódicas, producen obviamente situaciones marcadamente armónicas; mientras que las armonías derivadas del estilo *organum*, por su parte, al desenvolverse en el tiempo, lo hacen adoptando distintos movimientos melódicos y generando contrapuntos.

4.1.2. El catálogo de PES musicales

En el [cuadro N°1](#) (pág. 52) desplegamos el catálogo caracterizado del conjunto de PES musicales de toda la Misa. Asimismo, en los cuadros [N°2 y N°3](#) inmediatamente posteriores, se presentan las estructuras oposicionales del conjunto de estos PES de acuerdo a dos criterios que se explicarán más adelante en [4.4.1.]. En efecto, presentamos los tres cuadros juntos porque, como veremos luego, cada uno remite a los otros funcionando en conjunto; por lo tanto y para facilitar su lectura, creemos que es oportuno tenerlos juntos a la hora de referirse a ellos.

En relación a ciertos términos que utilizamos en el cuadro N°1, tenemos que decir lo siguiente: cuando en los PES 01 y 02 se dice ‘rítmica precisa’ o ‘rítmica difusa’ nos referimos a una mayor y notoria concordancia vertical y de movimiento paralelo, o casi paralelo en contraposición a una proliferación mayor de entradas rítmicas no coordinadas que, aunque simples y precisas en su notación, en el conjunto contrapuntístico global producen un efecto menos definido, desordenado o caótico.

Además, el término *Didyeridú*, que aparece en PES 05, hace referencia a la sonoridad típica del instrumento australiano, que debería imitarse. Esto sucede, sin perjuicio de la frecuencia del sonido, modificando la forma de los labios, la cavidad bucal y la posición de la lengua, produciendo variaciones continuas en la envolvente (Mabry, 2002).

También diremos que, cuando ponemos ‘sensación caótica’ o ‘sensación de burla’, nos referimos a la emoción más primaria que pretendemos transmitir con el PES determinado. Pero no es necesario que ese significado sea efectivamente transmitido y percibido por el espectador. Es solo una intención constructiva y puede perfectamente quedar en un plano abstracto o subjetivo.

Cuadro N°1

Catálogo general caracterizado de PES

PES 01	Melódico / Armónico Vertical	Consonancias perfectas: 1°, 8°, 4° y 5°; sumada la de 2°. Monofonía o parafonía. Textura <i>organum</i> o coral. Rítmica definida y/o precisa. Sensación de claridad y orden.
PES 02	Melódico / Armónico Horizontal	Desarrollo lineal, melódico. Textura contrapuntística. Rítmica difusa. Cantábile, privilegiando grados conjuntos. Preferente continuidad melódica. Sin sistema de orden de alturas definido, uso del total cromático de manera asistemática. Sensación caótica.
PES 03	Timbre / Modo	Uso de la voz hablada, hablada entonada y gritada. Uso de herramientas actorales, personificaciones. Sensación grotesca, perversa o de enojo.
PES 04	Textura	Monofonía improlija. Movimiento semi-paralelo. Relación armónica basada en PES 01. Sensación de aspereza.
PES 05	Timbre / Modo	<i>Glisandos. Nonsense [s-b-s-b]</i> . Trémolo ancho. Trémolo de lengua [R]. Didyeridú. Sonoridad de voz clara u oscura. Sensación caótica, grotesca.
PES 06	Cita textual	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i> . Sensación de espiritualidad.
PES 07	Pseudo-cita	Modificación y elaboración de citas. Parafraseo. Neo-gregoriano. Sensación de un orden alterado, grotesco.
PES 08	Timbre / Modo	Herramientas actorales. Todas las posibilidades vocales disponibles. Sensación de burla.
PES 09	Timbre / Modo	Herramientas actorales. Sonido inspirado. Sensación siniestra, perversa.
PES 10	Pseudo-cita	Pseudo <i>organum</i> . Intervalos armónicos de 4° y 5°. Rítmica periódica. Movimiento paralelo estricto. Sensación de monasterio, espiritualidad y perversión.

Cuadro N°2

Criterios fundamentales constructivos de los PES

	PES 01	PES 02	PES 03	PES 04	PES 05	PES 06	PES 07	PES 08	PES 09	PES 10
Armonía										
Melodía										
Envolvente										

(Ir/volver a explicación en Estructura sincrética de Nivel Medio [4.4.1.](#))

Cuadro N°3

Ejes oposicionales cualitativos de PES

	PES 01	PES 02	PES 03	PES 04	PES 05	PES 06	PES 07	PES 08	PES 09	PES 10
Formado										
Desinformado										
Masculino										
Femenino										

4.1.3. El texto como PES

En cuanto al Texto entendido de manera global, es decir, como un todo unitario, diremos que funciona como un Gran texto-PES que se superpone sobre el discurso musical, produciendo VIC particulares, los cuales analizaremos en el nivel de análisis intermedio [4.4.0.]. No obstante, hacia el interior de su conformación, es evidente que se trata de un grupo de textos que se compone de varios textos autónomos reunidos.

Estos textos autónomos son: por un lado, el texto del Ordinario y del Propio de la misa elegida para esta ocasión, *Misa de la Virgen Mártir* (L. U., p. 1217); por otro lado, el texto de la antífona mariana *Salve Regina* y, por último, las citas extraídas de la Biblia y del *Malleus Maleficarum* (Kramer, 1486). Recordemos brevemente la diferencia entre Propio y Ordinario: el primero consiste en textos referidos a una fecha litúrgica especial, y sólo en su día son utilizados; el segundo constituye los textos que se utilizan siempre en cada misa.

Ahora bien, estos textos-PES autónomos, no están, originalmente hablando, antes o después de los musicales. No determinan ni son determinados por los PES musicales, sino que funcionan en conjunción sincrética, a través de eventuales VIC que relacionan sus sentidos con los de los musicales. Por otro lado, además de ser autónomos, pertenecen a otro régimen representacional (Rancière, 2010), es por esta razón que no están incluidos en el catálogo del cuadro N°1 de PES musicales. Sin embargo, es claro que se establecen relaciones VIC entre los textos-PES y los musicales y, como ya dijimos, serán abordadas en el apartado correspondiente al análisis de nivel intermedio.

Asimismo, los textos-PES no están trabajados compositivamente en su dimensión material sonora, es decir, mediante el desarrollo de las particularidades fonéticas de manera musical para generar relaciones VIC. En otras palabras, no es el plano de la expresión del texto lo que entra en juego en la composición de la obra sino el plano del contenido [4.4.0.].

Conviene subrayar, sin embargo, que todo texto que se pretenda musicalizar debe ser fatalmente instalado de alguna manera y con algún grupo de notas. Es imposible, por tanto, no encontrar en esta combinación alguna relación VIC de tipo ‘madrigalista’. Por ejemplo: el término ‘cielo’, caro al repertorio cristiano, si se canta con notas de la misma entonación, podemos pensar en que se está sugiriendo ‘lo eterno’; si lo hacemos con notas ascendentes, podría sugerir ‘el ascenso a las alturas’; con notas descendentes, un sentido claramente irónico. Es por esto que los VIC entre los textos-PES y los PES musicales que nos interesa resaltar no se ubican en un nivel micro o de superficie, hábitat del madrigalismo, sino en un nivel intermedio o macro donde las relaciones, en lugar de necesarias o fatales, son evidentemente intencionales.

4.1.4. La forma de los textos PES

Ahora bien, cada uno de estos textos es considerado un texto-PES porque funciona como un sistema significante con su propio significado autónomo. En la medida en que los ponemos en relación entre sí y los situamos en cotexto (Eco, 1976) surgen distintos VIC y se modifican y enrarecen sus sentidos originales

Así pues, se establece una ‘forma oposicional’ entre estos textos-PES que les otorga un significado en el cotexto general de la obra y que esquematizamos en el cuadro N°4 (pág. 56). Recordemos que nuestro interés compositivo en estos textos-PES consiste principalmente en su dimensión semántica, no en sus fonéticas musicales. Por tanto, la elección y la *no* elección de alguno de ellos para cada número –la elección de un cotexto– implica un sentido particular. Por ejemplo: en el N.º II de la obra, el Gloria, la utilización de la música de la antífona mariana con el texto de las mujeres brujas, establece una relación contraria extrema, representado topológicamente en el cuadro por una relación oblicua entre los puntos más alejados del rectángulo. Pero también vemos en el N.º IV de la obra, el Credo, el hecho de que ningún otro texto lo interpele y esto incrementa la atención sobre él, propiciando un repliegue y una resignificación de su sentido habitual.

De modo que esta forma oposicional de las citas textuales, no es otra cosa que la explicitación del cotexto global de las citas de la obra, en donde los sentidos de cada texto adquieren una forma particular al encontrar sus límites en la oposición mutua establecida. Cada análisis particular de cada número de la obra proveerá una actualización de este cuadro sombreando los elementos que puntualmente son usados. Esto nos permitirá apreciar rápidamente el cotexto que está instalado en el número correspondiente.

Por último, el cuadro N°4 muestra los textos-PES y sus músicas de manera separada; esto es así porque, como sucede en la antífona mariana, aunque el texto y la música están unidos en su condición de ‘fuente’, se toman como cita de manera separada.

Cuadro N°4

Forma oposicional de citas textuales y musicales

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i> (L. U., p. 1217)	Misa Gregoriana Ordinario	Antífona Mariana (L. U., p. 276) <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana (L. U., p. 276) <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19: 23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Incubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres – Víctimas	<i>Misa de la Virgen Mártir</i> (L. U., p. 1217)

4.1.5. Sobre la textura

En cuanto a la textura de cada sección, utilizaremos para caracterizarlas los términos medievales ‘antifonal’ y ‘responsorial’. Como dice Hoppin (1978): “[...] la interpretación antifonal supone la alternancia de dos semi-coros, que, o bien cantan los versos del mismo salmo, o bien, como era el acaso más corriente, cantan un verso adicional adaptado a una melodía libre y sencilla [...]” (p. 94), mientras que, por su parte: “La salmodia responsorial implica una interpretación solista del texto del salmo, con una respuesta de la asamblea o del coro después de cada verso” (p. 94). Nos referiremos, de este modo, al uso alternado o simultáneo de dos semi-coros con el término antifonal, mientras que con el de responsorial, haremos referencia al contraste entre solistas y coro.

Igualmente, utilizaremos los principios formales de PERMANENCIA, CAMBIO y RETORNO, para describir la forma general de cada sección.

4.1.6. Sobre el ritmo

Por último, con respecto al parámetro rítmico, es importante advertir dos cuestiones: como vemos en el cuadro N°1, lo rítmico está considerado como parte de la conformación característica de cada uno de los PES. En cuanto a la globalidad de la obra, podemos decir que están contemplados y conviven tanto el ritmo libre –PES 08 y 09– como el claramente pautado y sincronizado –PES 01–.

Sin embargo, es importante decir que no se establece pulso ni metro. Aunque se pueden percibir agrupamientos rítmicos definidos no hay una regularidad en lo inmediato ni en lo mediato. No hay un pulso mecánico, externo, omnipresente, sino más bien, y por momentos, una pulsación interna de los cantantes ligada a sus respiraciones y al devenir de conjunto. Como resultado, tanto en las secciones de ritmos claramente pautados, como en las de ritmo predominantemente ‘difuso’ y en las mixtas, las frases rítmicas bien delimitadas y formadas –las citas o pseudocitas–, parecen como ‘flotar’, descontextualizadas de todo marco métrico. Pasaremos ahora al análisis material concreto de la partitura de la Misa.

4.2. Análisis de Nivel de Base del artefacto musical Misa

4.2.1. Instrucciones interpretativas

La partitura musical provee, como parte constitutiva suya, unas [Instrucciones](#) para su interpretación. Es éste el primer elemento de importancia ya que estas instrucciones instalan la posibilidad de un gran margen de elección creativa por parte del director, o lo que quiera que cumpla ese rol, y de cada intérprete individualmente. Cada uno de los parámetros musicales e instrumentales pueden ser modificados ajustándose a la concepción que tenga el grupo intérprete en cuestión.

Este elemento, que podríamos llamar de meta-partitura, aunque puede considerarse un PES conceptual tampoco está considerado en la lista de PES musicales del cuadro N°1. No obstante, sí forma parte del grupo de ideas fundamentales Híper-PES-conceptuales, tomadas del estudio de las cláusulas medievales y de la misa, que ya han sido explicadas en el ‘Nudo Poético’ [3.2.].

Las instrucciones, como dijimos, instalan la posibilidad del cambio en cada parámetro. Desde los más comprometidos con la imaginación, como vimos en el uso de la voz, a los más específicamente pautados como armonías o ritmos; todos los parámetros pueden ser alterados.

Esta situación, sumada a la de la elección de solo una cláusula para cada interpretación de la Misa, entorpece la posibilidad de un análisis a partir de un resultado auditivo asumido como mejor caso analizable. De ahí que, nuestro análisis se efectúe sobre la partitura, es decir, sobre la propuesta concreta o conjunto de reglas ordenadas a partir de la cual pueden darse las modificaciones. Dicho de otra manera, tomaremos la partitura como si se tratase de un plano arquitectónico, sabiendo que no es el edificio concreto, pero sabiendo también que este edificio depende de la efectividad de las indicaciones sistémicas del plano.

4.2.2. | INTROITO – KYRIE

Este [número](#) se presenta como una forma cambio, con dos secciones muy claras articuladas en el compás 59. La sección **A** se caracteriza por instalar la oposición de los [PES 01 y 02](#), encarnados cada uno de ellos en un semi-coro distinto. El primero de ellos, hierático, ubicado en los registros extremos, aparece como ‘conteniendo’ o ‘enmarcando’ al segundo semi-coro, el cual se desenvuelve de manera caótica, mayormente en los registros medios. Toda la sección, desde el comienzo mismo, avanza sin cortes y de manera continua, desarrollando cada dispositivo –cada formulación concreta de un PES– su propia evolución sin alterar drásticamente ni la textura ni su rango de previsibilidad.

No obstante, esta continuidad consiste en una evolución a un grado mayor de tensión hacia el compás 59, punto de articulación de las dos secciones. En el semi-coro que utiliza el PES 01 este dispositivo se da exclusivamente de manera armónica y no se ve modificada su identidad. Por su parte, el semi-coro del PES 02, que en su conformación caótica inicial ya mostraba elementos extraños (glisandos y trémolos del PES 05), exhibe una evolución de progresivo ‘contagio’, es decir, la adopción de características paramétricas propias del otro dispositivo, y deviene finalmente en los gritos del PES 03. Se conforma, como resultado de esto, una pequeña sección en relación de inclusión (cc. 42 al 60). La forma de relacionamiento VIC que está funcionando en este contagio se basa en la continuidad de la nota sostenida, que por momentos se desplaza por *glisando* y por momentos se mantiene entonada en una nota determinada.

En la sección **B**, el PES 01 y el semi-coro que lo transmite, mantiene sus características básicas armónicas, tímbricas y registrales. El PES 02, sin embargo, ha cambiado. Sus intervenciones han perdido la complejidad del caos, aunque han mantenido algo anterior: se sigue moviendo por *glisandos*, aunque sus armonías sobre cuartas monofónicas están, ahora sí, medidas y controladas. Esto constituye, ya, un cambio en la conformación original del dispositivo. Se ha producido un nuevo contagio, características del dispositivo PES 01 han pasado al dispositivo PES 02. Este contagio se produce en base al VIC de relacionamiento de las armonías concertadas y el ritmo monofónico, características propias del PES 01 que son adoptadas por el PES 02, modificando su comportamiento.

Así pues, todo el número está conformado por dos semi-coros en relación de oposición y en un proceso en el que van pasando –los semi-coros– de ser simultáneos a ser consecutivos. Siguiendo la idea de ‘fuga aplanada’, de Nattiez (2013), llamaremos a estas formas ‘antífona apilada’ y ‘antífona aplanada’, respectivamente. En la primera sección la relación entre los semi-coros se plantea verticalmente, mientras que en la segunda sección se da más bien de forma alternada. Podemos decir, por esto, que el número consiste en el paso de una situación de ‘antífona apilada’ al de ‘antífona

aplanada’, por un lado y, por otro, en el paso de una contraposición equilibrada entre los PES 01 y 02 a una superioridad –aunque no total– del PES 01.

Cuadro N°5

Esquema formal del Introito – Kyrie

A [cc. 01 – 59]		B [cc. 60 – 86]	
Dos semi-coros simultáneos Antifonal apilado		Dos semi-coros Alternados Antifonal aplanado	
PES 01	PES 02 – 03 – 05	PES 01	PES 02 – 05 – 01
Texto <i>Malleus Maleficarum</i>	Texto Antífona Mariana	Texto <i>Malleus Maleficarum</i>	Texto Ordinario (Kyrie)

Cuadro N°6

I Introito – Kyrie

Citas de textos y músicas

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i>	Misa Ordinario	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19:23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana <i>Misa de la Virgen Mártir</i>
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Íncubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres – Víctimas	

4.2.3. II GLORIA

Este segundo [número](#) se ocupa del largo texto del Gloria y se compone básicamente por un trío que despliega todo el [PES 04](#) en una larga melodía y se puede considerar una forma permanencia. El trío está conformado por diferentes voces en un proceso de relevo registral descendente: 3° y 4°

tenor y 1º barítono (c. 20); luego 4º tenor y 1º y 2º barítono (c. 33); luego 1º y 2º barítono y 1º bajo (c. 40); finalmente, 2º barítono y 1º y 2º bajo (c. 49).

Esta melodía se encuentra ‘enmarcada’ en dos momentos hablados de PES 03. Además, este largo discurso del trío en PES 04 colisiona verticalmente en tres momentos con el PES 06: en c. 44; en 67 y en 78, próximo al final. La aparición del PES 05, por su parte, subraya el paso del dispositivo hablado del inicio, al trío cantado; el final de la primera aparición del PES 06, en el c. 55 y el final del número.

La principal característica del trío es el movimiento semi-paralelo y los cruzamientos. A pesar de que las voces no son estrictamente iguales y tienen actuaciones individuales, en conjunto funcionan como una unidad. La relación armónica que los rige es de dos segundas superpuestas, casi todo el tiempo, a pesar de ocasionales desfasajes contrapuntísticos. La textura, de este modo, se encuentra entre monofonía y heterofonía, casi como un intento fallido de cantar a una voz, que podríamos llamar ‘monofonía improlija’. Esta situación de ‘solistas’, nos permite clasificarla como responsorial.

Estas características, propias del PES 04, dominan el número. Aunque similares al estilo de canto gregoriano, se alejan de él al desarrollar melódicamente una línea muy quebrada, con grandes saltos en ambas direcciones. La sonoridad general resulta más bien áspera, contrariamente al repertorio gregoriano. No obstante, también abundan las notas tenidas y los pasos por grados conjuntos y son el elemento que relaciona este PES 04 con el PES 06 de la antífona. La nota tenida y el grado conjunto se convierten, de esta forma, en VIC de relacionamiento.

Cuadro N°7

Esquema formal del Gloria

A		
Marco	Trío Responsorial	Marco
PES 03	PES 04 (!) ⁵ – 05 – 06	PES 03
<i>Malleus Maleficarum</i>	Ordinario (Gloria) [<i>Malleus Maleficarum</i> solo en PES 06]	

5 (!): Aparición predominante; []: aparición menor, ambos relativos a su entorno.

Cuadro N°8

II Gloria

Citas de textos y músicas

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i>	Misa Ordinario	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19:23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana <i>Misa de la Virgen Mártir</i>
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Íncubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres – Víctimas	

4.2.4. III GRADUAL – ALELUYA

Este número de la misa contempla cuatro cláusulas distintas, como puede verse en el [Esquema Formal](#) que incluye la partitura y como ya vimos en el apartado Forma y Proporción [3.3.3.]. De éstas debe ser elegida solo una para cada interpretación de la misa completa, como indica el instructivo de interpretación. Estas cláusulas serán analizadas individualmente, pero recordando que solo una de ellas conforma la actualización concreta de la misa. En este sentido, el cuadro N°10 de las citas textuales y musicales, será el mismo para las cuatro cláusulas, con lo cual, solo aparecerá una vez y valdrá para las subsiguientes.

4.2.4.1. CLÁUSULA 1 – (Sin Orgasmo).

La forma general de la [Cláusula 1](#) se presenta regida por el [PES 02](#) como el continuo de una misma textura sin articulaciones marcadas. Como podemos ver en el cuadro N°9 (pág. 62), según los números de compases, las partes se encuentran *imbrincadas* unas en otras produciendo esta sensación de continuidad.

Presenta, por así decir, dos ‘olas’ texturales que tienen puntos culminantes en dos clímax. En ambos casos son posteriores a la entrada del PES 06, cita de la antífona mariana; podemos decir, entonces, que la antífona da pie a este crecimiento. Estos clímax, y sus anticlímax o valles consecuentes, son producidos a través del aumento y disminución del espesor textural. El primer

clímax es en el c. 40, y el segundo en el c. 71, y utilizan el PES 05. El final se impregna del PES 07 haciendo omnipresente el perfil melódico de fuerte reminiscencia gregoriana.

Los PES utilizados se relacionan a través de un VIC de semejanzas melódicas comunes propias del PES 02: el grado conjunto predominante, el aspecto cantáble y la continuidad melódica, es decir, la preeminencia de sonidos largos y/o ligados.

Se utiliza, también en esta sección, la idea de ‘apilamiento’: El PES 02 está conformado en capas melódicas y textuales contrapuntísticas apiladas unas sobre otras. Una de estas capas corresponde al *Jubilus* que, a diferencia del modo tradicional, no aparece al final, de manera consecutiva, sino de manera simultánea desde el comienzo y durante toda la sección, ubicado como la capa inferior en la base de los sonidos graves (c. 10 al 72), entonando su texto tradicional: *Aleluya*.

A pesar de presentar estas dos olas y dos clímax, éstos no se contraponen, más bien aparecen como dos presentaciones de lo mismo. Esto y la continuidad general propician la sensación de una sola cosa con dos olas en una forma permanencia, por lo tanto, como una sola sección A.

Cuadro N°9

Esquema formal Cláusula 01 (SO)

A				
Marco – Intro cc. 1 – 10	<i>1° clímax</i> cc. 8 – [40] – 45	Nexo cc. 45 – 62	<i>2° clímax</i> cc. 58 – [71] – 89	Marco – Cierre cc. 82 – 121
Neo-gregoriano	Melodía libre Cita <i>B. V. M.</i>	Melodía libre Cita <i>B. V. M.</i>	Neo-gregoriano	
Texto Misa gregoriana Aleluya	Texto Misa gregoriana (Aleluya) <i>Malleus Maleficarum</i>	Texto Misa gregoriana (Tracto) <i>Malleus Maleficarum</i>	Texto Jubilus	
	Jubilus Melodía libre Texto <i>Aleluya</i>			
PES 07	PES 02 – 05 – 06	PES 02	PES 02 – 05 – 06	PES 07

Cuadro N°10

III Gradual – Aleluya (clausulas 1 – 2 – 3 – 4)

Citas de textos y músicas

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i>	Misa Ordinario	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19: 23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana <i>Misa de la Virgen Mártir</i>
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Íncubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres Víctimas	

4.2.4.2. CLÁUSULA 2 – (Orgasmo Explosivo).

La [Cláusula 2](#) está regida completamente por el [PES 02](#), al igual que la anterior aunque sensiblemente más corta. La mayor diferencia consiste en una acentuación mayor en el segundo clímax, para esto, se utiliza una concepción armónica propia de PES 01 en el compás 75. El VIC de relacionamiento redundante en la ambigüedad entre melodía y armonía. Pareciera que, por lo melódico del PES 02, ‘casualmente’ se produjera ese tipo de horizontalidad propio del PES 01.

El final es más corto y se utiliza material nuevo producido según el PES 07, pero de todos modos sigue siendo muy similar a la cláusula anterior. No obstante, el cambio en el punto clímax, éste termina englobando la totalidad bajo su influencia incluyendo al primer clímax. Sumado a las características de continuidad y poca articulación lo entendemos como una forma permanente, un **A**, pero constituido por dos elementos semejantes, como vemos en el cuadro N°11.

Cuadro N°11

Esquema formal Cláusula 2 (OE)

A				
A – Gradual			A' – Aleluya	
Marco – Intro cc. 1 – 10	<i>1° clímax</i> cc. 8 – [40] – 45	Nexo cc. 45 – 62	<i>2° clímax</i> cc. 58 – [75] – 91	Marco – Cierre cc. 86 – 95
Neo-gregoriano	Melodía libre Cita <i>B. V. M.</i>		Melodía libre Cita <i>B. V. M.</i>	Neo-gregoriano
Texto Misa gregoriana Aleluya	Texto Misa gregoriana (Aleluya) <i>Malleus Maleficarum</i>		Texto Misa gregoriana (Tracto) <i>Malleus Maleficarum</i>	Texto <i>Malleus Maleficarum</i>
	Jubilus Melodía libre Texto <i>Aleluya</i>			
PES 07	PES 02 – 05 – 06	PES 02	PES [01] – 02 05 – 06	PES 07

4.2.4.3. CLÁUSULA 3 (Multi Orgasmo)

En la [Cláusula 3](#) se repite toda la primera parte de manera exactamente igual que en las dos anteriores. Sin embargo, esta vez sí se produce un cambio en la forma dando como resultado partes bien diferenciadas. Esta diferenciación consiste fundamentalmente en un material nuevo basado en [PES 05](#), que aparece formando tres clímax sucesivos. No obstante, el PES 02 es, aún, el que rige toda la cláusula.

Además, este material nuevo se instala como ‘estirado’ en el tiempo, es decir, el clímax perdura un momento considerable y luego vuelve el discurrir normal del PES 02. Esta forma de clímax, que se repite dos veces más, aunque novedoso, no termina siendo del todo diferente. Es decir, tiene un grado importante de semejanza con el PES 02 que se materializa en la forma de relacionamiento VIC que instala: la línea melódica con eventos sostenidos, continua y en contrapunto.

A pesar de las dimensiones menores de estos ‘clímax estirados’, que no les permite constituirse como secciones independientes y se perciben más bien integrados, la diferencia es suficiente para

percibir una sección distinta y, en consecuencia, percibir la vuelta del PES 02 como una sensación de retorno. Tenemos, entonces, una forma retorno: una sección **A**; una sección **B** que contiene por inclusión una pequeña forma o material nuevo contrastante; y nuevamente **A** como un retorno del PES 02, en la sección de cierre. Así lo esquematizamos en el cuadro N°12.

Cuadro N°12

Esquema formal Cláusula 3 (MO)

A – Gradual		B – Aleluya		A
Marco – Intro cc. 1 – 10	1° <i>clímax</i> cc. 8 – [38] – 43	Nexo cc. 43 – 58	Multiclímax Forma en <i>Inclusión</i> [2° <i>clímax</i> cc. 69 – 73] nexo cc. 72 – 82 [3° <i>clímax</i> cc. 83 – 87] nexo cc. 87 – 97 [4° <i>clímax</i> cc. 95 – 103]	Cierre cc. 103 – 122
Neo-gregoriano	Melodía libre Cita <i>B. V. M.</i>		Melodía libre Neo-gregoriano	Melodía libre
Texto Misa gregoriana Aleluya	Texto Misa gregoriana (Aleluya) <i>Malleus Maleficarum</i>		Texto <i>Aleluya</i> <i>Malleus Maleficarum</i>	Texto Misa gregoriana (Tracto)
	Jubilus Melodía libre Texto <i>Aleluya</i>			
PES 07	PES 02 – 06	PES 02	PES 02 – 05 – 07	PES 02

4.2.4.4. CLÁUSULA 4 (Orgasmo Sostenido).

Esta última [Cláusula 4](#), repite el mismo principio que las anteriores, es decir, mantiene exactamente igual la primera parte y modifica, esta vez de manera radical, la parte segunda. En este caso la nueva sección aparece bien diferenciada. Es notable, por ejemplo, el abandono de las imbricaciones propias de las cláusulas anteriores, con lo que se acentúa el paso a una nueva sección de manera bien articulada. Está estructurada, como mostramos más abajo en el cuadro N°13, en dos partes: la sección **A**, igual que las anteriores cláusulas; y la sección **C**, que la denominamos de ese

modo por ser radicalmente diferente, no solo respecto de la sección precedente sino también respecto de las segundas partes de las demás cláusulas.

En esta sección C, tanto los PES que entran en juego como su conformación particular y los VIC que se establecen, dan lugar a una urdimbre más compleja de describir que las anteriores por su carácter polifónico estructural de capas superpuestas que se van apilando unas sobre otras. En este proceso hacen sus entradas y salidas los dispositivos PES. El cuadro N°13 muestra perfectamente esta estructura y la subdivisión que presenta. A su vez, este apilamiento de capas y dispositivos que vemos en dicho cuadro puede considerarse organizado bajo un criterio conjunto de PES 02, es decir, contrapuntístico y caótico.

Aparece aquí un material nuevo regido por un PES que no había aparecido hasta ahora y que no volverá a aparecer. Se trata del [PES 10](#), que utiliza las características del PES 01, el 02, el 06 y el 07 pero reducidas y sintetizadas por completo, al mismo tiempo que prolongadas sustancialmente y combinadas con distintas conformaciones de ella misma. Al analizarlo, vemos que, en lo armónico y lo melódico se sintetizan el PES 01 y 02, pero lo hacen con material de la antífona PES 06 pero parafraseado y modificado como si fuera PES 07. Aparece, de este modo, como una especie de ‘reificación’ del *organum*, y adquiere un peso específico y estructural propio. Es por esto que, aunque podría pensarse como un complejo enjambre de VIC, es más ajustado a su realidad entenderlo como un nuevo PES, es decir, PES 10.

Finalmente, esta sección adquiere características texturales de semi-coros superpuestos, por lo tanto, lo denominamos ‘antifonal apilado’.

Cuadro N°13

Diagrama de la sección C de la cláusula 4.

C																																
c														d																		
	60	62	64	66	68	70	72	74	76	78	80	82	84	86	88	90	92	94	96	98	100	102	104	106	108	110	112	114	116	118		
1	■	■	■	■	■										■	■	■	■			■	■	■	■					■	■	■	
2										■	■						■		■	■	■	■			■	■	■					
3			■	■	■	■			■	■	■	■	■					■	■	■	■	■	■	■								
4			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■								■	■	■	■								
5																										■	■	■	■	■	■	■
T	Aleluya – <i>Malleus Maleficarum</i>														Tracto																	

Tenemos entonces, el PES 02, el 05 y el 10, éste último en tres conformaciones A, B y C:

1 – PES 02 (contratenor – tenor – tenor): cc. 60 – 66 / 87 – 91 / 97 – 102 / 105 – 119

2 – PES 05 (contratenor – tenor – tenor): cc. 77 – 80 / 93 – 95 / 97 – 103 / 107 – 110

3 – PES 10 A, (tenor – barítono – bajo): cc. 63 – 71 / 74 – 79 / 82 – 87 / 94 – 106

4 – PES 10 B, (tenor – barítono – bajo): cc. 64 – 76 / 79 – 83 / 85 – 96 / 98 – 101

5 – PES 10 C, (tenor – tenor – barítono – bajo): cc. 107 – 119

Cuadro N°14

Esquema formal Cláusula 4 (OS)

A – Gradual			C – Aleluya	
Marco – Intro cc. 1 – 10	<i>1° climax</i> cc. 8 – [40] – 45	Nexo cc. 45 – 56	Estado Sostenido Antifonal apilado c [cc. 60 – 106] d [cc. 107 - 119]	
Neo- gregoriano	Melodía libre Cita <i>B. V. M.</i>		Neo-gregoriano Cita <i>B. V. M.</i>	
Texto Misa gregoriana Aleluya	Texto Misa gregoriana (Aleluya) <i>Malleus Maleficarum</i>		Texto <i>Aleluya</i> <i>Malleus Maleficarum</i>	Texto Misa gregoriana (Tracto)
	Jubilus Melodía libre Texto <i>Aleluya</i>			
PES 07	PES 02 – 06		PES 02(!) – 05 – 07 – 10	

4.2.5. IV CREDO – VI PATER NOSTER

Analizaremos ahora los dos números de nuestra misa que tienen partitura de texto, es decir, sin notación musical en pentagrama. El cuadro N°15, será el mismo para al [Credo](#) y para el Pater Noster.

Comenzaremos, entonces, con el Credo. Mas allá de las infinitas variaciones y de la multiplicidad de formas que puede tomar este número en su actualización concreta sonora musical, a

partir de las instrucciones que presenta la partitura de texto –que es lo único que podemos analizar–, se desprenden dos cuestiones muy evidentes: la exigencia de inteligibilidad del sentido del texto y la ausencia de secciones distintas, lo que impone una forma permanente.

Un solo dispositivo rige todo el número y acentúa esta forma: el [PES 08](#). Los contagios se conforman en base a VIC microscópicos generados *ipso facto* por las capacidades de cada intérprete en el fragor de la improvisación pautada.

Podemos apreciar cómo la completud e inteligibilidad del texto como premisa y los dispositivos de contagio improvisatorios promueven la emergencia de un texto y un significado que en su devenir se deforma y se hace burlesco y grotesco. Esto le proporciona una marcada característica de redundancia, a partir del trabajo sobre el plano de la expresión. Al mismo tiempo, y sumado a que sólo aparece *ese* texto, adquiere un fuerte sentido de ambigüedad y, por lo tanto, de autoreflexividad, que incentiva una actitud de resignificación por parte del espectador.

Poco hay que agregar, respecto del [Pater Noster](#). Vemos en la partitura de texto una segmentación en tres, pero es claro que se trata de una cuestión más de orquestación que de forma. Se busca evitar, de esta manera, el cansancio de las voces. Evidentemente la textura se reduce a un trío, pero, en términos generales, se trata de una forma permanente, como el Credo.

También en este caso un único dispositivo, el [PES 09](#), y un único texto rigen todo el número; se solicita, también aquí en lo posible, la inteligibilidad del texto. No obstante, la diferencia estriba en que hay menos margen de mutación, merced a la indicación de un procedimiento fijo y acotado. Este PES, con su única exigencia técnica de decir aspirado, le otorga un matiz perverso. También aquí, como en el Credo, se propicia el mismo sentido de redundancia, ambigüedad y autoreflexividad del texto estético (Eco, 1976). De modo que, en ambos casos, estas características redundan en una actividad de profundización de la materia y, por tanto, de resignificación del texto por parte del oyente.

Cuadro N°15

IV Credo – VI Pater Noster

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i>	Misa Ordinario	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19:23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana <i>Misa de la Virgen Mártir</i>
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Íncubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres – Víctimas	

4.2.6. V OFERTORIO – SANCTUS

Este [número](#) se presenta como una forma cambio articulada en dos secciones, **A** y **B**; en donde una es coral y la otra contrapuntística. La primera sección consiste en un gran *tutti* y está regida completamente por el [PES 01](#). Doce conformaciones acordales constituyen el total del material musical, exhibiendo una especie de ampliación totalizadora del dispositivo PES 01, como podemos ver en las reducciones del cuadro N°16.

La textura de esta primera sección se conforma como dos semi-coros simultáneos: Contratenor; 1°, 2°, 3° tenores y 1° barítono, el primer coro; tenor 4°, 2° barítono y dos bajos, el segundo. Denominamos a esta conformación textural antífona apilada, ya que los dos semi-coros, en vez de alternarse, actúan simultáneos. Esta absoluta presencia del PES 01 tiene, no obstante, ‘contaminaciones’ del PES 05, por ejemplo: el trémolo ancho en c. 03 aunque resultan meramente decorativas en relación al monolítico bloque coral.

La segunda sección invierte la cuestión textural presentando un largo dúo, que se va relevando de intérpretes para evitar el cansancio de las voces, y que se rige por un anfibio entre el PES 02 y el PES 04. Podemos entenderlo como un PES 04 contagiado de 02, en su contrapunto; o un PES 02 contagiado de 01, en su planteo armónico. En todo caso, lo interesante de todo el dúo, es que privilegia fuertemente el salto de 5° y 4° en sentido melódico y armónico –contagio del PES 01– mediante el VIS de relacionamiento de esa interválica en particular. Es como si el PES 01 se hubiese aplanado en

lo melódico. Nos quedaremos con la identificación PES 04. Presenta interacciones con el PES 05 y una pequeña sección de cierre con sólo este PES. Finalmente, la característica de solista del dúo, y la contraposición al coro completo, nos permite caracterizarlo como responsorial. Esquematizamos la forma en el cuadro N°17.

Cuadro N°16



Ubicación de los acordes en la partitura: (1) cc. 1 al 3; (2) cc. 5 al 6; (3) cc. 7 al 9; (4) cc. 10 al 11; (5) cc. 12 al 14; (6) cc. 15 al 19; (7) cc. 20 al 21; (8) cc. 22 al 23; (9) cc. 24 al 27; (10) cc. 27 al 29; (11) cc. 29 al 31 y (12) cc. 32 al 34.

Cuadro N°17

Esquema formal Ofertorio – Sanctus

A [cc. 01 – 34]	B [cc. 35 – 76]
Coral Antifonal apilado	Contrapunto Responsorio
PES 01	PES 04 [02] (!) – [05]
Texto Propio Biblia, anfitrión	Texto Ordinario Biblia, hija virgen

Cuadro N°18

V Ofertorio – Sanctus

Citas de textos y músicas

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i>	Misa Ordinario	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19:23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana <i>Misa de la Virgen Mártir</i>
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Íncubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres víctimas	

4.2.7. VII AGNUS DEI – COMUNIÓN

Este [número](#) completo se presenta como una forma cambio, articulada en dos secciones **A** y **B**, que utilizan dos semi-coros con dos conformaciones texturales distintas, como podemos ver en el cuadro N°19. En la sección **A**, luego de un comienzo exclusivo de [PES 05](#), desarrolla una textura general basada en PES 02. El primer semi-coro, a través de un VIC consistente en la melodización del intervalo de 5° y 4°, produce un ‘aplanamiento’ del PES 01; es decir, presenta la sonoridad armónica del PES 01 pero con el discurrir melódico del PES 02. Es la misma situación del número anterior, solo que, mientras en aquél se privilegiaba el dramatismo de los saltos melódicos amplios y como quebrados, en éste aparece jerarquizada la continuidad melódica a partir de estos intervalos, generando menos aspereza y sensación más fluída.

El segundo semi-coro, regido por el PES 02 y el 05, viene a constituir una capa que se ‘apila’ al anterior, de manera contrapuntística e intermitente. Sus apariciones ocurren en los compases: 5 al 11; 24 al 32; 38 al 76 y del 78 al 91. En este punto se contagia del PES 01, verticalizándose en armonías de 5° yuxtapuestas y confluye con el coro uno. En el clímax, que ocurre en cc. 43 y 44, se produce un contagio del PES 05; este contagio se repite desde el compás 74 en donde el PES 01 vuelve a su verticalidad y los dos semi-coros confluyen en el punto de articulación a la sección siguiente.

La sección **B**, a partir del c. 98, está regida por el PES 01 en una conformación armónica fija, pero manteniendo la separación de los dos coros, ambos completamente monofónicos, que se separan y alternan por desfasajes rítmicos. Hacia el final se produce un contagio al PES 03, y las líneas vocales culminan en grito. El VIC que relaciona aquí es el parámetro de la intensidad que, en un proceso continuo, lleva del *mf* al *sfffz* gritado.

Cuadro N°19

Esquema formal de Agnus Dei – Comunión

A [cc. 01 – 97]	B [cc. 98 – 124]
Contrapunto Antifonal apilado	Coral Antifonal aplanado
PES 01 – 02 – [05]	PES 01 – [03]
Texto Ordinario Biblia, concubina abusada	Texto Propio, misa gregoriana Biblia, concubina abusada

Cuadro N°20

VII Agnus Dei – Comunión

Citas de textos y músicas

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i>	Misa Ordinario	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19:23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana <i>Misa de la Virgen Mártir</i>
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Íncubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres – Víctimas	

4.2.8. VIII ITE MISA EST

Este último [número](#) desempeña, al igual que en el rito de la misa romana, la función de cierre de manera breve y concisa. Como mostramos en el cuadro N°21, se articula en dos secciones en una forma cambio **A** y **B**.

El carácter solista de la primera sección, en contraposición a la segunda, nos permite definirlo como responsorial, sin embargo, ambas se caracterizan por un contrapunto desinformado (Ver Estructura Sincrética de nivel intermedio [\[4.4.1.\]](#)). La sección **A** se encuentra completamente regida por el PES 03; mientras que completamente regido por PES 02, en la sección **B**.

La sección primera, que comienza con una típica ‘entonación’ medieval, en PES 07, luego se explaya en tres maneras de efectivizar el PES 03: voz hablada y hablada entonada al modo de un recitativo, con el texto bíblico; y voz cantada gritada, con el texto de la antífona mariana.

La segunda sección, por su parte, solo entona el *amén* en un contrapunto suave de entradas imitativas, sobre el PES 02.

Cuadro N°21

Esquema formal de Ite Misa Est

A [cc. 01 - 24]	B [cc. 15 - 49]
Responsorial	
Contrapunto Desinformado	Contrapunto Desinformado
PES 03 (!) – [07]	PES 02
Texto Ordinario Biblia, concubina A. V. M.	Texto <i>Amén</i> (A. V. M.)

Cuadro N°22

VIII Ite Misa Est

Citas de textos y músicas

Texto		Música
Misa Gregoriana Propio <i>Misa de la Virgen Mártir</i>	Misa Ordinario	Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>
Antífona Mariana <i>Salve Regina</i>		
Biblia, Jueces 19:23,24 Hija virgen	Biblia, Jueces 19:23,24 Anfitrión	
Biblia, Jueces 19: 25,27,28 Concubina	Biblia, Jueces 19: 25 Levita – Esposo	Misa Gregoriana <i>Misa de la Virgen Mártir</i>
<i>Malleus Maleficarum</i> Mujeres / Brujas Súcubos / Íncubos	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres – Víctimas	

4.3. Los cabos sueltos

Nos ocuparemos ahora de algunos puntos que no tienen demasiada relevancia en términos del análisis, pero sí de la producción sonora y que, de no hacerlo, quedarían como cuestiones incoherentes y sin explicar, con lo cual, cobrarían ahí sí, un relieve importante y negativo. Nos referimos a muchas indicaciones que aparecen en la partitura que afectan a la forma de la producción del sonido vocal y que no hemos incluido en el catálogo de PES.

Se trata de las siguientes indicaciones y sus interrelaciones: los ‘personajes’ o nombres sugeridos como *Fraters* y distintos tipos de *Íncubos* y *Súcubos*; el tipo de voz ‘claro/oscuró’; el uso o no de vibrato; el registro de la voz indicado como de ‘cabeza’, de ‘pecho’ o ‘nasal’ y las indicaciones didascálicas como ‘en el pantano’ o ‘luminoso’.

A partir de un relevo exhaustivo de sus apariciones diseñamos una serie de cuadros comparativos en donde es posible apreciar, en un promedio estadístico, sus apariciones y relacionamientos.

4.3.1. Claro-oscuró y vibrato-no vibrato

En el cuadro N°23 vemos que los personajes sugeridos hacen uso de forma pareja de las características de ‘claro/oscuró’ y de ‘vibrato/no-vibrato’. En el siguiente cuadro N°24, vemos que estas características colorean de manera equitativa todos los dispositivos PES. En efecto, estas

características de envolvente están distribuidas de manera uniforme tanto en los materiales musicales como en los personajes, es decir, en el material sonoro y en la idea simbólica.

Cuadro N°23

	CLARO	OSCURO	VIB	NON-VIB
<i>FRATER</i>				
<i>ÍNCUBOS</i>				
<i>SÚCUBOS</i>				

Cuadro N°24

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
CLARO										
OSCURO										
VIBRATO										
NON- VIB										

Esto muestra por qué estas características *no* están incluidas en el catálogo del cuadro N°1, como parte del [PES 05](#). Al aparecer en casi todos los dispositivos y personajes, no cumple función estructural en ninguno de ellos. Lo mismo, pero en sentido contrario, sucede con las características de registro o colocación de voz y las indicaciones didascálicas: tienen una aparición tan breve que tampoco alcanzan a cobrar relieve estructural.

4.3.2. Secciones y PES

Sin embargo, la relación ‘personajes/sección’ y ‘personajes/PES’, sí nos provee mayor información. Vemos en el cuadro N°25 que la aparición de cada personaje en cada número está repartida de manera desigual, los *Frater* están en todos los números, en menos aparecen los *Íncubos* y, en menos aún, los *Súcubos* (recordemos que los primeros son demonios masculinos y los segundos femeninos).

Similar situación sucede en los PES que cada uno de los personajes encarna. Como muestra el cuadro N°26, hay mayoría para los *Frater* y minoría para *Íncubos* y *Súcubos*. Así pues, ambos cuadros, N.º 25 y 26, nos muestran una predominancia de los personajes masculinos. Por otra parte, también indican que, de manera general, los femeninos *Súcubos* ocupan la primera parte de la misa, dejando la segunda a los varones *Frater* e *Íncubos*.

Cuadro N°25

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>FRATER</i>								
<i>INCUBOS</i>								
<i>SÚCUBOS</i>								

Cuadro N°26

PES	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
<i>FRATER</i>										
<i>INCUBOS</i>										
<i>SÚCUBOS</i>										

4.3.3. Personajes y Textos

Por último, la relación de los personajes con los textos, que nos muestra el cuadro N°27, es también una situación de distribución pareja y, por lo tanto, poco informativa. Pero vale la pena recalcar un detalle curioso, una diferencia pequeña materialmente, pero significativa: el texto bíblico del ‘anfitrión’ (5° columna), en que se solicita una relación homosexual, lo cantan sólo los *Súcubos*. Mientras que lo relacionado al ofrecimiento de la ‘hija virgen’ y el abuso de la concubina (6° col.), lo cantan solo los *Fraters*.

Cuadro N°27

	Propio	Ordinario	A.V.M.	Biblia Hija Virgen	Biblia Anfitrión	Biblia Concubina	Biblia Esposo	<i>Malleus Maleficarum</i> Brujas	<i>Malleus Maleficarum</i> Hombres
<i>FRATER</i>									
<i>INCUBOS</i>									
<i>SÚCUBOS</i>									

Aclarados estos ‘cabos sueltos’, diremos una vez más que, aunque tienen mucha importancia desde el punto de vista cualitativo en las posibilidades múltiples de producción ejecutiva de la partitura, no tienen, pese a ello, una relevancia estructural desde un punto de vista constructivo de los procesos compositivos musicales que abordamos. De ahí que no comporten interés en una mirada analítica de la estructura sincrética del artefacto. Lo que, por supuesto, no implica que no lo tengan desde el punto de vista musical, sonoro y artístico.

4.4. Análisis de Nivel Intermedio del artefacto musical Misa

Expondremos ahora el análisis de nivel intermedio del artefacto musical misa, consistente en un nivel superior de reducción y abstracción respecto del de base. Esto permite ya mostrar la estructura sincrética intermedia de la obra y explicar, puntualmente, los VIC que relacionan los PES musicales con los textos-PES. La razón de situar en este punto las relaciones de textos y músicas se debe al hecho de haber dejado claro ya, mediante el análisis de base, las diferentes partes y funciones compositivas del artefacto musical, para poder, ahora sí, efectuar conexiones entre ellas. Luego de explicar la manera en que accederemos a este nivel de análisis, nos referiremos a las relaciones VIC textuales/musicales y a los relacionamientos VIC sincrónicos y diacrónicos, como desarrollo propio de este nivel intermedio.

4.4.1. Estructura Sincrética del Nivel Intermedio

A la multiplicidad de materiales y tratamientos que hemos vistos en el nivel de base es posible aplicarle, entonces, un nivel superior de abstracción analítica que nos permita observar, de una manera simple, relaciones sistémicas complejas. Para ello nos valdremos de unos criterios fundamentales y de unos ejes de oposiciones, a partir de las consideraciones que hicimos en [\[4.1.1.\]](#) respecto de las características que detallamos como pertinentes para la construcción de nuestros PES. En efecto, a partir de lo establecido allí y de lo relevado en el análisis de superficie, podemos plantear una estructura oposicional sincrética intermedia conformada por unos ‘criterios fundamentales constructivos’ y unos ‘ejes oposicionales cualitativos’. Estos criterios y ejes se encuentran esquematizados en los cuadros [Nº2 y Nº3](#) y, como ya hemos explicado, funcionan íntimamente relacionados con el [cuadro Nº1](#) refiriéndose y explicándose mutuamente. Ésta es la razón de que aquellos se encuentren gráficamente lejos de su explicación, pero próximos entre sí.

Los ‘criterios fundamentales constructivos’, sistematizados en el [cuadro Nº2](#), son: (a) el criterio armónico, derivado del *organum*; (b) el criterio melódico, derivado de las citas de repertorio gregoriano; y (c) el criterio de envolvente, derivado de la modificación sonora en la emisión, sugerido por pautas teatrales o actorales. A través de ellos podemos tener una comprensión del desarrollo general de todos los materiales en la obra. Veremos, de este modo, que las distintas texturas, los distintos PES y sus múltiples VIS de relacionamiento se pueden agrupar y explicar de acuerdo a estos criterios.

Por su parte, los ‘ejes cualitativos oposiciones’, sistematizados en el [cuadro Nº3](#), son: el eje formado/desinformado y el eje masculino/femenino. El primero de ellos está basado en la idea de claridad en cuanto a la distinción y forma de los eventos PES: ‘formado’ indica características

asociables a lo claro, ordenado, cantáble, al ritmo medido y a la sincronización vertical; mientras que ‘desinformado’ señala cuestiones no cantábiles como gritos y actitudes actorales, ritmo libre, desorden y poca claridad en lo melódico y textural, además del uso del registro ampliado y los *nonsense*. En cuanto al segundo eje, utilizamos aquí los términos ‘masculino’ y ‘femenino’ apelando con ellos al imaginario social sobre esta división conservadora de género. En efecto, asociamos a lo masculino las características de claridad, orden, ritmo medido y sincronización; pero también de violento, grotesco, perverso o burlesco. Mientras que, a lo femenino asociamos lo contrario, sumando la idea de lo delicado y lo espiritual.

Al mismo tiempo, es importante notar que algunos PES comparten las dos características masculino-femenino, por ejemplo: PES 05 y 10, pero ninguno comparte el par formado-desinformado. Mientras que, por otro lado, vemos que no siempre ‘formado’ se corresponde a ‘masculino’ o ‘informado’ a ‘femenino’, por ejemplo: PES 03, 06 y 07, sino que hay combinaciones de mayor complejidad. Se trata, más bien, de agrupamientos sobre la aparición más bien estadística de estas características, no siendo necesario que aparezcan todas ellas en cada ejemplo. En cualquier caso, la importancia de estos cuadros analíticos radica en que nos permiten establecer una discriminación entre materiales más regios y de mayor definición formal, y otros más sugestivos y sensuales, de límites y contornos menos claros. En esta ordenación, es evidente que el ritmo medido o libre juega un papel importante. En pocas palabras, digamos que a través de la formulación gráfica de los cuadros N°2 y N°3, podemos abarcar de una manera sintética la gran complejidad de relaciones y sentidos que presentan estos materiales y sus tratamientos.

En cuanto a la información analítica que nos proporcionan, señalemos que el cuadro N°2 nos muestra una distribución relativamente pareja de los criterios fundamentales en cada PES. Además, y teniendo en cuenta que el indicador numérico de cada PES responde a su orden de aparición en la obra, podemos apreciar que los primeros tres PES se corresponden uno por cada criterio. Como resultado de esto, vemos que desde el comienzo mismo de la obra se hacen presentes los tres criterios fundamentales en juego. Sobre el cuadro N°3 y sus dos ejes de oposiciones observamos algo que refuerza lo anterior: los tres primeros PES que aparecen en la obra se conforman absolutamente diferenciados. De modo que, en conjunto, ponen en evidencia que todos los materiales y las principales oposiciones estructurales aparecen planteadas desde el primer momento de la misa.

Respecto de los términos utilizados es importante decir que hay aquí mucho de generalización y de apelación a imaginarios colectivos o unidades culturales (ECO, 1976) que pueden resultar indemostrables o improbables. Este aspecto de nuestro trabajo, que se revela arbitrario, se ve justificado por su uso metodológico y funciona solo como herramienta para analizar los sentidos que esta misma obra pone en juego. Estaríamos incurriendo, probablemente, en una circularidad argumental al usar como herramientas de análisis los mismos elementos que deberíamos lograr

explicar, pero debemos recordar que ni la obra estética ni su análisis pretenden dar una explicación de los significados que convencionaliza una sociedad. Por el contrario, la obra tan solo busca nombrarlos y reconocerlos, el análisis, por su lado, busca dar cuenta de ellos y de su relacionamiento sistémico *en* el artefacto estético.

En el mejor de los casos, el análisis puede mostrar una relación de parecido o de identificación simbólica *con* los sentidos de la sociedad. Así pues, nos referimos a lo masculino y femenino apelando a sus unidades culturales convencionalizadas para ilustrar, justamente, diferencias de género arbitrarias y persistentes. No usar esos términos, solo nos traería multiplicar las metáforas y complicar la exposición.

En resumidas cuentas, podemos apreciar en los cuadros N°2 y N°3 cómo se va conformando el perfil de una regla organizadora de los PES, un hiper-sistema de homologías estructurales que funciona de manera profunda en todo el artefacto (Eco, 1975).

4.4.2. Relaciones VIC entre textos-PES y PES musicales

En cuanto a los VIC de relacionamiento no es posible, por lo que ya hemos visto, elaborar un cuadro sistemático y completo de *todos* los VIC que están funcionando en la obra, ya que eso debería incluir todos los posibles VIC que se producirían desde la recepción de un espectador emancipado, es decir, de un probable espectador empírico concreto. Sí podemos, no obstante, ilustrar algunos VIC desde el punto de vista del lector modelo y que cumplen un papel estructural importante.

Asimismo, y como planteamos en [2.2.6.], recordemos que las relaciones VIC se pueden entender como sincrónicas y diacrónicas. Veremos, por tanto, tres ejemplos en donde se relacionan los textos-PES y los PES musicales mediante VIC de relacionamiento sincrónicos. Luego, en los siguientes cuatro ejemplos, ilustraremos la relación de textos-PES y PES musicales de manera diacrónica.

4.4.2.1. VIC de relacionamiento sincrónico

Ejemplo N°1:

En el número [I. Introito – Kyrie](#), en los cc. 54 al 56 se produce lo que llamábamos ‘cuello de botella’ (ver 2.2.5., p. 34), que no es otra cosa que una detención del discurso, luego de una actividad determinada, en donde parecen ‘encontrarse’ de manera sincrónica elementos que, hasta ese momento y en su propio devenir, parecían autónomos.

En este cuello de botella, entonces, confluyen: los dos semi-coros; los dos PES implicados; los dos textos y una progresión doble –dinámica hacia *fff* y tímbrica hacia el gritado– que constituye

en sí misma un clímax. Aquí, con esta materialidad de armonías estáticas y gritos, se superponen o ‘apilan’ los siguientes textos:

“[...] *abominaciones*” (Entonado)

“[...] *fruto de tu vientre*” (Gritado)

La superposición sugiere ese mismo orden de lectura vertical y transtextual; “*abominaciones*” y “*fruto de tu vientre*” se transforma, de esta forma, en un solo y mismo texto. El clímax funciona como ‘cuello de botella’, como el momento extraordinario que alumbra los materiales señalando su simultaneidad de manera evidente e instalando, de ese modo, contrastes y sentidos opuestos. El VIC de relacionamiento que emerge aquí, es la superposición y la relación por sentido contrario (es decir, contrastante o muy desemejante).

Ejemplo N°2:

En el número [V. Ofertorio – Sanctus](#), en sus cc. 26 al 34, sucede algo de manera muy similar a lo anterior. Se produce, también aquí, un cuello de botella en donde confluyen: los dos semi-coros; dos textos; una progresión que avanza de PES 01 a su contagio por PES 05 y por PES 03 gritado; y culmina en una detención que resulta ser, al mismo tiempo, articuladora de las dos grandes secciones del número. Los textos que se superponen son:

“[...] *al templo del* Dios *Rey Alehuya*” (Entonado)

“[...] *trae al hombre que entró* en *tu casa para que tengamos relaciones con él*” (Gritado)

El cuello de botella sugiere, nuevamente, la lectura vertical integrando los dos textos en uno solo. Del mismo modo que en el ejemplo anterior, el VIC de relacionamiento emergente es la superposición y la relación por contrario (contrastante o muy desemejante).

Ejemplo N°3:

En el número [VII. Agnus Dei – Comunión](#), en cc. 39 al 44, vemos que, una vez más, se trata de un clímax funcionando como cuello de botella, pero ahora sólo en uno de los dos semi-coros, basado en PES 01 y 05. El otro semi-coro, basado en PES 02 y 05, mantiene su devenir autónomo, sin participar del clímax. Se produce, de esta forma, un perfecto de apilamiento sincrético. Los textos que se superponen son:

“*Cordero de Dios, escúchanos Señor*”

“[*Los hombres*] *se aprovecharon de ella*”

Una vez más, el VIC de relacionamiento es la superposición y la relación por contrario (contrastante o muy desemejante).

4.4.2.2. VIC de relacionamiento diacrónico

Ahora bien, el VIC de relacionamiento diacrónico propone, a diferencia del anterior, semejanzas en sentido consecutivo u oblicuo, pero, en cualquier caso, siempre uno después de otro. Los elementos característicos en este caso necesitan progresar y desplegarse en el tiempo para, de esta forma, lograr personalizarse y definirse. Estos relacionamientos diacrónicos emergen como relevantes para instalar un nuevo nivel de semejanza.

Es interesante resaltar el hecho de que aquellas relaciones VIC sincrónicas son más fáciles y económicas de ver en la partitura misma que escritas en un análisis. Ventajas, seguramente asimilables al método de escritura musical polifónico. En cambio, estas relaciones diacrónicas son más accesibles a través de una reducción y esquematización.

Ejemplo N°4:

Tomemos una vez más el número [I. Introito – Kyrie](#), en los cc. 60 y ss.: la textura antifonal de los dos semi-coros, al *decir* los textos en forma consecutiva un verso de cada uno, invita a entender el sentido de los textos distintos de manera entrelazada, como si fuera un solo texto. No obstante, cada tramo de ellos es encarnado por una disposición PES distinta, lo que no deja de subrayar la distinción entre ellos.

Recordemos que es preciso que cada semi-coro, con su dispositivo y su texto, *transcurran* en el tiempo y completen su conformación para propiciar un VIC diacrónico. Entrelazados en una lectura lineal, se conforma el siguiente texto:

“Todo tipo de lujuria carnal Señor ten piedad con súcubos e incubos Cristo ten piedad todo tipo de asquerosos deleites Señor ten piedad”

El VIC de relacionamiento local son las armonías sostenidas y consonantes del PES 01, sin embargo, no podemos dejar de relacionar de manera diacrónica con la sección anterior. En efecto, es evidente la continuidad en el comportamiento de ambos semi-coros; es novedoso el contagio del semi-coro dos, pero ineludible la persistencia de los registros y del fuerte elemento de *glisandos*.

Ejemplo N°5:

En el trío del [II. Gloria](#), en cc. 44 al 55, se despliega la melodía de la antífona de la *B.V.M.* como un elemento novedoso que ingresa ‘apilado’ al trío. Ocurren aquí, naturalmente, relaciones de PES sincrónicos, pero nos importa aquí la dimensión diacrónica. Al terminar de redondearse la intromisión de la antífona, aparecen los *nonsense* del PES 05 y un texto que cobra nuevo sentido si se percibe como respuesta al texto entonado con la antífona:

“El demonio es el súcubo del hombre y se convierte en el incubo de la mujer – ten piedad”

Ejemplo N°6:

El comienzo del número [VIII. Ite Misa Est](#) contiene un particular desarrollo del PES 03: un dúo entona un texto que detalla el final de la historia de la mujer abusada mientras que, al mismo tiempo, un solista entona el texto de la antífona de la *B.V.M.* Los del relato de la mujer están basados en PES 03 en registro hablado y entonado-hablado, calmos e impasibles. El de la antífona, por su parte, transita progresivamente desde el cantado PES 02 al gritado PES 03, de manera que dice la antífona transitando de lo cantado a lo hablado-gritado.

El VIC relevante que está funcionando no está sobre el eje sincrónico, ya que ambos planos –el dúo y el solista– redundan en el mismo PES 03, sino que se sitúa en el eje diacrónico. Pareciera que el VIC se *estira* en ese transcurrir de la voz entonando la antífona, desde el PES 02 al 03 de manera continua y repetida. El elemento de lo semejante está diluido en el discurrir del continuo o, más bien, *es* ese ‘continuo’, como si fuera un VIC en *estiramiento*.

Ejemplo N°7:

El [número I](#) y el [VIII](#), principio y final de la misa, se encuentran relacionados diacrónicamente pero de una manera menos accesible. Ambos números comienzan con una cita del texto de la antífona mariana, pero, al ser de difícil reconocimiento por alguien no erudito en estos textos, puede no ser reconocido y asimilado simplemente a *un texto más* de la iglesia católica. Constituye, entonces, un ejemplo de VIC diacrónico bastante hermético, es decir, de difícil acceso al lego (ver 2.2.6., p. 35).

Así pues, es posible apreciar cómo los textos son instalados en un cotexto particular que podríamos definir como inhabitual y que modifica sus sentidos originales. Al mismo tiempo, la manera de cantar, es decir, la forma del plano de la expresión, también es parte de este conjunto cotextual, de manera tal que se promueve la ambigüedad y autorreflexividad propias del trabajo estético. Esta instalación en cotexto, como vimos, no es otra cosa que las relaciones sincréticas entre los textos-PES y los PES musicales, de manera sincrónica y diacrónica.

Ahora bien, esta situación se puede pensar semióticamente como relación connotativa: todo el complejo de textos-PES en su conjunto, establece VIC de relacionamiento en un nivel connotativo con todo el complejo de PES-musicales, en su conjunto. Podemos decir, por tanto, que se establecen funciones connotativas de significado complejo. Esto es lo que Eco (1976) llama súper-función semiótica: una función que pone en correlación correlaciones. Así lo graficamos en el cuadro N°28, en donde mostramos cómo se conjugan los grandes complejos sígnicos (en este caso, musicales y textuales) en distintos niveles connotativos. Se genera así lo que el sincretismo denomina ‘cadenas de sentido’, que proponen un pensamiento no lineal y generan una multiplicación de niveles de comprensión (Halac, 2013). En definitiva, se conforma un artefacto pensativo que supone un

espectador emancipado, o también, una máquina perezosa que necesita que un espectador *haga andar* el mecanismo a través de postular sus propios VIC generando cadenas de sentido.

Cuadro N°28

Funciones connotativas

Cotexto – Música y texto 2° nivel connotativo					
<i>VIC</i>					
Conjunto de Texto-PES			Conjunto de PES musical		
Cotexto – 1° nivel connotativo			Cotexto – 1° nivel connotativo		
<i>VIC locales</i>			<i>VIC locales</i>		
Texto-PES 1	Texto-PES 2	Texto-PES etc.	PES musical 1	PES musical 2	PES musical etc.
Nivel denotativo					
Materiales autónomos – Sin relación mutua					
Textos originales / Citas Musicales / Material musical original / Conceptos abstractos					

4.5. Lectura Global del artefacto musical Misa

En el siguiente cuadro N°29 se sintetiza todo lo dicho hasta ahora. Por lo tanto, refiriéndonos a los cuadros [N°1, 2, 3](#) y N°29 podemos acceder a la estructura global del artefacto musical y a una comprensión cabal de todo el análisis de una manera rápida y económica.

Es necesario recordar que las diádas ‘formado/desinformado’ y ‘masculino/femenino’ –sobre todo estos últimos– son metáforas que resaltan algunas cuestiones y dejan de lado otras. No creemos, de ninguna manera, que alguna conformación sonora sea esencialmente ordenada o desordenada ni masculina o femenina.

Pasemos ahora a explicar el cuadro N°29. Si repasamos por filas de arriba hacia abajo podemos distinguir: números romanos, que indican las secciones de la obra; nombres de cada parte de la misa ubicados en distintos niveles, que indican que sus textos pertenecen al *Propio* u *Ordinario*; los textos incluidos y su ubicación relativa; los PES utilizados, que implican los criterios del cuadro

Nº2; las cualidades oposicionales del cuadro Nº3; y las características texturales y de forma. En cuanto a las cualidades oposicionales del cuadro Nº3, digamos que están deducidas a partir de los PES de cada sección, indicado como (!) o con [] respectivamente según tengan una mayor o menor frecuencia de aparición. Al cabo del cuadro una letra mayúscula sintetiza y formaliza el conjunto de características de cada sección.

Por lo que se refiere a la lectura interpretativa del cuadro, comenzaremos diciendo que es posible, a partir de la síntesis que propone en sus letras mayúsculas, establecer distintos VIC de relacionamiento diacrónicos globales. Llamaremos a estas relaciones ‘VIC-rutas’. Podemos trazar tres VIC-rutas: la primera en donde es predominante el PES 01, la segunda el PES 02 y la tercera el PES 03⁶; como esquematizamos en el cuadro Nº30. Recordemos que, de acuerdo al cuadro Nº2, cada uno de estos PES característicos –01, 02 y 03– llevan implícito o responden a cada criterio fundamental planteado y conforman, de este modo, los materiales primarios de la totalidad de la obra.

Como resultado, podemos apreciar en el cuadro Nº29 que **A** tiene una presencia notable en la obra y se despliega instalando un principio de forma retorno, como muestra el alto grado de semejanza que ostenta la relación I-**A** y VII-**A**. En efecto, como esquematizamos en el cuadro Nº30, la VIC-ruta predominante en la obra es la número 1 (**A-A'-A-A**). En menor medida y de manera complementaria, aparece la VIC-ruta 2 (**A-A'-B-B**) la cual, remitiéndonos al cuadro Nº3, es la única que muestra la cualidad oposicional Femenino. Por último, y de manera contrastante, funciona la VIC-ruta 3 (**A-A'-C-D**), con su exacerbada característica actoral ominosa.

En cuanto a los textos en general, diremos que presentan una distribución pareja, la primera mitad de la misa con el libro de las brujas *Malleus Maleficarum* y la segunda con el crimen bíblico de la violación en masa. Puntualmente, la antifona mariana *Salve Regina*, en sus citas textuales o musicales, se sitúan exclusivamente en la VIC-ruta 2.

⁶ Como podemos ver en el cuadro Nº1, los PES 8 y 9 del Credo y Pater Noster respectivamente, constituyen una singularización del PES 03.

Cuadro N°29⁷

Reducción analítica general

I		II	III		IV	V		VI	VII		VIII
Introito			Gradual	Aleluya		Ofertorio				Comunión	
	Kyrie	Gloria	Cláusulas				Sanctus		Agnus Dei		Ite Misa Est
					Credo			Pater Noster			
<i>Malleus Maleficarum</i>					<i>Biblia – Crimen de Gibeá</i>						
[B. V. M.]					[B. V. M.]						
01 (!) – 02 – [03 – 05]		[03] – 04 (!) – 05 – 06	02 (!) – 05 – 06 – 07 [10]		08	01 – 04 – [05]		09	01 (!) – 02 – [03 – 05]		02 – 03
Masculino		Masculino	Fem.		Masc.	Masc.		Masc.	Masc.		Fem.
Desinformado		Formado	Desinformado		Desinformado	Formado		Desinformado	Formado		Desinformado
Antifonal A – B		Monofonía Improlija A	Contrapunto A A – A' A – B – A A – C		Actuado A	Responsorial A – B		Actuado A	Antifonal A – B		Responsorial A – B
A		A'	B		C	A		D	A		B

Cuadro N°30

Reducción estructural de VIC-ruta

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>VIC-ruta 1</i>	A	A'			A		A	
<i>VIC-ruta 2</i>	A	A	B					B
<i>VIC-ruta 3</i>	A	A		C		D		

Tenemos entonces:

VIC-ruta 1: **A – A' – A – A**

VIC-ruta 2: **A – A' – B – B**

VIC-ruta 3: **A – A' – C – D**

7 (!): Aparición predominante; []: Aparición menor, ambos relativos a su entorno.

Por consiguiente, es lícito plantear que existe un apilamiento sistémico de estas VIC-rutas. En efecto, aunque predomina de manera concluyente la VIC-ruta 1, esto no impide que se produzca un proceso disyuntivo que origina tanto la VIC-ruta 2 (PES 02) en que se subraya una intención ‘feminizadora’; como la VIC-ruta 3 (PES 03) ni masculino ni femenino necesariamente, que subraya una intención ‘trastocadora’ y ominosa. Aunque, como ya dijimos, es preponderante la VIC-ruta 1 y al producirse el retorno de su elemento **A**, en la segunda mitad, se percibe el restablecimiento de las características del ‘orden masculino’.

Podemos decir, entonces, que esta misa habla de *lo femenino* a través de los significados de los textos verbales utilizados, pero lo hace desde el orden musical de *lo masculino*. Se dice lo femenino, pero lo dice el masculino. Son, evidentemente, dos regímenes simbólicos distintos ya que uno es verbal y el otro musical, pero justamente en ese pasaje oblicuo trans-regímenes es donde se produce la pensatividad, y es en ese punto, finalmente, en donde se advierte el sentido plenamente patriarcal de la obra.

Pero la pensatividad no se agota aquí, ya que también nos muestra que hay un lugar reservado a lo prohibido, como vimos en el lugar destinado al placer asumido por las cláusulas, pero que se encuentra sometido a una ley que lo obliga a esconderse y a existir de manera transversal al orden del discurso. En efecto, en la problemática de las cláusulas advertimos el funcionamiento controlado de un eje paradigmático (todos los eventos que pueden aparecer) en la música escrita, y un eje sintagmático concreto (los eventos que efectivamente aparecen) en la música interpretada. De ahí que solo una cláusula es elegida para la acción concreta de sonar y hacer existir el orden de la obra, ya que, en abstracto, existen las cuatro cláusulas con su multiplicidad desordenada, pero en el momento de la concreción sonora deben ocultarse para que sólo a una le sea permitida mostrarse. Los restantes números, los masculinos, nunca se ocultan ya que no están sometidos a esta interdicción.

En definitiva, el artefacto musical misa, en cuanto al texto verbal, a lo que dice, habla de la mujer, de la Virgen Mártir, la Virgen María, la esposa sacrificada por su esposo, las brujas, los íncubos y los súcubos. Sin embargo, la materia musical habla del hombre, de la ley, de lo ordenado, lo tradicional y lo tribal. Dado que el significado al que estamos aludiendo no es otra cosa que el plano del contenido vehiculizado por un plano de la expresión esquematizado en las distintas VIC-rutas, y teniendo en cuenta, en aquellas, la abrumadora mayoría de la letra **A**, podemos concluir diciendo que la lectura de sentido que hacemos del plano del contenido, como hegemoníamente patriarcal, corresponde a la que hacemos del plano de la expresión, hegemoníamente **A**. De esta forma constatamos, una vez más, el funcionamiento característico del texto estético –autorreflexión, redundancia, regla organizadora–, que el artefacto despliega en sus regímenes y sus múltiples conectores de sentido.

Pero la dimensión de pensatividad del artefacto es capaz de ofrecer más frutos. En efecto, este sentido patriarcal puede, también, ser perfectamente entendido de manera subversiva, ya que sus características de texto estético –autorreflexividad, sobre todo– así lo sugieren de varias formas: (a) puesto que esta música es la reificación de la tradición católica medieval, al ser comentado por lo perturbador del eje desinformado-ominoso, su significación puede ser re-orientada de lo católico hacia lo perverso; (b) mientras los textos cantan la idealización de la mujer y la violencia explícita hacia ellas, siempre lo hacen desde la palabra de los hombres, haciendo evidente la inequidad; (c) todos los textos se originan y pertenecen a la institución católica, con lo cual, la contradicción originaria que se establece abre la posibilidad a un sentido de denuncia; por último (d) la conjunción entre misa y violencia de género sugiere, evidentemente, un fuerte rasgo irónico en la obra. A su vez, todos estos sentidos son reforzados por el planteo musical, mediante el contraste entre el reglamentado *organum* y el caótico PES 03 basado en la envolvente devenida ominosa. Nuevamente, podemos apreciar al artefacto misa ejerciendo las características propias del texto estético, principalmente la de profundidad.

Para finalizar, nos interesa recalcar que todo el análisis, como se puede comprobar, está realizado desde la perspectiva de un potencial oyente. Inclusive las estructuras oposicionales son accesibles y luego significadas desde la percepción auditiva. Cada elemento y cada relación puestas de manifiesto pueden ser percibidas por un oyente hipotético muy capacitado. Esto quiere decir que nuestro análisis no se basa en sofisticados aparatos teóricos que, por lo profundo de sus herramientas y accesos, pueden ser de difícil o nula audición. Por el contrario, nuestro análisis corresponde a la recepción que haría un lector modelo de la obra. Esto se debe a que postulamos la accesibilidad del oyente a significados convencionalizados como condición necesaria para un funcionamiento adecuado del artefacto. En consecuencia, el análisis que aquí efectuamos se corresponde con la hipótesis del lector modelo de la obra.

4.6. Análisis del artefacto Fílmico

En relación al artefacto fílmico, lo primero que debemos decir es que nuestro análisis versará sobre su expresión y su contenido en cuanto discurso narrativo visual, sin entrar en consideraciones en cuanto a los soportes tecnológicos. Como perfectamente distingue Eco (2013):

El código fílmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una

comunicación a nivel de determinadas reglas de narración. Sin duda el primero se apoya en el segundo, de la misma manera que el código estilístico-retórico se apoya en el código lingüístico. (p. 274)

En cuanto al guion de filmación, diremos que fue pensado de manera fragmentada en seis [Historias](#) sin conexión narrativa ni dramática entre ellas: una misma actriz representa cada una de las seis historias, las cuales se encuentran situadas en un escenario particular. A estas se le agregan, a manera de contrapunto, imágenes de otros espacios que llamaremos ‘contra-escenarios’. Las historias están representadas en un registro actoral realista con el objeto de resguardar los significados explícitos de los textos, principalmente con un encuadre cerrado o primer plano del rostro de la actriz. De forma contrastante, en los contra-escenarios se utilizan mayormente planos generales. Por último, se decidió la utilización del blanco y negro y sonido directo.

Para el proceso de la composición del discurso fílmico se utilizó el sistema sincrético: el texto inicial, al igual que en el caso de la misa, es considerado un gran texto-PES y, a partir de ahí, cada una de las historias, cada escenario y cada contra-escenario se constituyen en PES particulares. Cada historia o narración, entonces, está conformada por tres PES: el de la historia, el del escenario y el del contra-escenario. Podemos notar aquí cómo está funcionando, una vez más, el criterio poético del híper-PES-cláusula en su aspecto de intercambiabilidad y catálogo.

Cada uno de los seis textos-PES constituyen el plano de la expresión que establece en el plano del contenido, de manera explícita, el significado de trabajo sexual; este último en el sentido restringido de aprovechamiento de capital erótico y de déficit sexual masculino, que ya explicamos en [1.3]. Esto se encuentra confirmado por el registro actoral realista que pone en escena un personaje en situación no victimizante. Lo mismo ocurre con los escenarios PES que aportan los sentidos de naturaleza, sol, flores, caballos, comodidad, etc.; mientras que los contra-escenarios PES, por su lado, proponen un contrapunto de manera disruptiva con sentidos relativos al poder, el dinero, la diversión, y la velocidad. Se establece así un cotexto particular y los distintos PES entran en relación de significado connotativo.

En el cuadro N°31 se esquematizan las seis historias:

Cuadro N°31

Número	Título	Escenario	Contra-escenario
1	<i>Extra Parthéno</i>	Piscina	Súper Park
2	<i>Gaudium Signum</i>	Jardín Botánico / Mariposa	Banco de Córdoba
3	<i>Virgo Signum</i>	Cancha de Tenis	Danzarinas (Poledance – Lira)
4	<i>Pulchra et Bonum</i>	Jardín Botánico / Palo Borracho	Peluquería
5	<i>Ministerium Voluptatem</i>	Sillón	Palacio de Justicia
6	<i>Sanctus Excesus</i>	Caballo	Automóvil – Recorrido urbano

Los VIC de relacionamiento que podemos establecer aparecen claramente delimitados. Las características faciales de la actriz que corporiza el texto remiten a una clase social acomodada, mientras los escenarios en que se sitúan refuerzan este sentido: piscinas, tiempo libre, aire libre, caballos, etc. En concordancia con esto se ubica el diseño sonoro basado en la toma directa de la voz y sin banda sonora, aislando y subrayando el texto verbal y su significado. Todo nos habla de una situación económica privilegiada y se establecen relacionamientos por semejanza directa.

No obstante, los VIC que se generan a partir de la relación de las historias PES con los contra-escenarios PES son de semejanza contraria y establecen conflictos y interrupciones. En el tranquilo discurso del personaje irrumpen los grandes y monolíticos edificios del poder monetario y judicial, la banalidad de la belleza y la diversión, la velocidad de la calle y el erotismo prefabricado. Además, la forma de la expresión filmica adoptada por cada encuadre, refuerza esta relación contraria: en las narraciones predomina el plano detalle del rostro, en los contra-escenarios, los planos generales.

En resumidas cuentas, los PES textuales, los de la actriz y los de los contra-escenarios instalan un significado complejo en torno al trabajo sexual: su dimensión legal y capitalista; cierta sensación de diversión y de riesgo; y, sobre todo, el de un acto individual de decisión enmarcado en un plan a largo plazo: un aprovechamiento despiadado del déficit sexual masculino, a través de un uso desencantado, materialista y utilitario de un recurso personal inagotable, el capital erótico.

4.7. Análisis del artefacto Audiovisual

A continuación, abordaremos el análisis del artefacto audiovisual en su conjunto. Para empezar, dividiremos la exposición en tres apartados. En primer lugar, explicaremos el dispositivo de presentación en el que se desarrolla. Seguidamente, en el segundo apartado, explicaremos el funcionamiento que se establece en el artefacto audiovisual desde el punto de vista compositivo sincrético, observando el hecho de que este funcionamiento depende de la coordinación de dos artefactos anteriores. Finalmente, desde un punto de vista semiótico, veremos cómo se posibilita, desde las condiciones del plano de la expresión, la emergencia de un sentido en el plano del contenido. Así pues, constataremos que los sentidos de los artefactos anteriores –musical y fílmico– son específicos y no predicen, una vez coordinados en el audiovisual, el sentido que se propicia desde este último. En otras palabras, veremos que el sentido del artefacto audiovisual depende de los anteriores connotativamente pero no es idéntico a ellos.

4.7.1. El dispositivo de presentación

El artefacto audiovisual *Symbolon* es inseparable de su dispositivo de presentación. Este dispositivo consiste en una plataforma virtual en internet, en la cual la necesaria interacción del usuario desencadena un proceso de combinación aleatorio que da, como resultado, la configuración formal de la narración que se presentará en ese momento. Por lo tanto, una nueva activación del dispositivo producirá una nueva versión narrativa. Sin este mecanismo, no existe ninguna narración articulada ni combinada sonoramente, ya que son sólo cúmulos de unidades almacenadas con iguales posibilidades de combinación. De modo que el artefacto audiovisual como discurso artístico y su forma de presentación se encuentran inextricablemente unidos.

El dispositivo mencionado consiste en varios bancos de archivos conformados por cortes o secciones tomadas del artefacto misa y del artefacto fílmico, es decir, unidades discretas, separadas, disponibles y combinables. Estas unidades son seleccionadas y coordinadas por un triple procedimiento. El primero es un procedimiento humano, los otros son realizados por el *software* de la plataforma: (1) un sistema de preselección manual, a cargo del usuario; (2) un sistema de preselección automático y aleatorio sobre lo elegido por el usuario; y, por último, (3) un sistema de coordinación automático y aleatorio de la conformación narrativa audiovisual, es decir, el montaje audiovisual propiamente dicho y su exposición inmediata.

El banco de archivos está dividido en tres compartimentos: el relativo a la música, el relativo a las historias y el relativo a los contra-escenarios. El de la música contiene todos los cortes musicales en unidades disponibles para combinar. El de las historias está, a su vez, segmentado en cada una de

las seis historias, y cada segmento aloja todos los cortes de esa historia en particular, en unidades listas para seleccionar y combinar. Lo mismo sucede con el de los contra-escenarios, contiene seis segmentos con todos los cortes de cada contra-escenario, dispuestos en unidades listas para combinar. El usuario-espectador debe, a través de un menú de pantalla, preseleccionar una de las seis historias y dos de los seis escenarios. El banco de sonido no tiene preselección. Una vez realizadas las preselecciones, el sistema organiza aleatoriamente el orden de cada unidad perteneciente a cada segmento seleccionado y le suma una selección aleatoria del banco de sonido. Esto significa, evidentemente, que la coordinación entre audio y sonido también es aleatoria. En otras palabras, esto implica que no hay un trabajo de montaje ni una previsión calculada de síncreis (Chion, 1998, p. 281).

4.7.2. La perspectiva sincrética

En cuanto a la perspectiva compositiva-sincrética, es posible considerar a cada uno de los artefactos, el musical y el visual, como dos Gran-PES que entran en relación contigua y generan distintos VIC globales. Podemos pensar, en consecuencia, que el artefacto audiovisual es un Súper-PES conformado por la concurrencia de dos Gran-PES. Cada uno de estos Gran-PES ha sido ya detalladamente analizado en los análisis globales de cada artefacto por separado.

Veamos ahora algunos VIC globales que estarían en funcionamiento en este Súper-PES audiovisual. Según Larson Guerra (2010):

Una música empática es aquella que trabaja en el mismo sentido dramático de la escena, es como la objetivación emocional de la misma y por lo tanto su fortalecimiento y confirmación. La música anempática es aquella que sigue su propia línea emocional, indiferente o contraria a la línea emocional de la escena. (p. 159)

Esta relación *anempática* entre música y escena la podemos asimilar a lo que venimos llamando relación de semejanza contraria. Un primer VIC global que podemos marcar, por lo tanto, es una relación de semejanza contraria: un discurso acerca del trabajo sexual musicalizado por una misa. Se instala una tensión de oposiciones entre los textos cantados (audio) y actuados (visual), es decir, una relación *anempática* entre la música y la escena.

Otra relación de VIC global de semejanza contraria es en cuanto a las voces intervinientes: un *conjunto* de voces masculinas, de manera acusmática, en relación a *una* voz femenina corporizada visualmente en la actriz. Estableciendo claramente una oposición basada en una desproporción numérica de género y en una relación de visualización/no visualización de las fuentes humanas.

Una tercera relación VIC global es, esta vez, de semejanza directa: el uso del blanco y negro. Este recurso puede ser percibido como análogo al uso de voces masculinas sin ninguna clase de acompañamiento, es decir, tanto la percepción auditiva como la visual pueden ser asimiladas a una sensación de austeridad expresiva.

Ahora bien, como sabemos, el sistema sincrético implica también una dimensión sígnica, la cual abordaremos en el siguiente apartado.

4.7.3. *La perspectiva semiótica*

Para empezar, diremos que lo que en términos compositivos-sincréticos acabamos de identificar como Gran PES, es equivalente en términos semióticos a galaxia expresiva. Por su parte, los VIC globales desplegados equivalen a los significados, por lo tanto, constituyen una nebulosa de contenido. En otras palabras, todo el tejido material y sus significados descriptos en los análisis queda englobado en la forma de galaxia(s) expresiva(s) a la(s) que le(s) corresponde(n) una(s) nebulosa(s) de contenido(s).

En efecto, la galaxia expresiva misa consiste en un gran *organum moderno*, una gran sonoridad que nos recuerda aquel estilo y que está formada por un enjambre de PES y de VIC locales. Esta galaxia transporta la nebulosa de contenido complejo: ‘catolicismo’; entendido como una unidad cultural ampliada que incluye lo religioso, pero también lo patriarcal y lo perverso en términos de abuso de poder.

La galaxia expresiva fílmica, por su parte, está formada por imágenes y textos a cargo de una actriz, los que pueden ser pensados como un conjunto sistémico de PES y VIC locales fílmicos. Éstos, a su vez, portan una nebulosa de contenido consistente en la unidad cultural ‘trabajo sexual’ pero en un sentido reducido, es decir, en términos de comercio del capital erótico por parte de una clase de mujeres en situaciones no opresivas.

El artefacto audiovisual, entonces, se forma a partir de la concurrencia de estas dos galaxias expresivas, la musical y la visual, y establece una función semiótica connotativa global. Ésta puede pensarse como un tercer nivel connotativo agregado al esquema del cuadro [N°28](#), es decir, sumándole el complejo fílmico al complejo musical misa. En consecuencia, el artefacto audiovisual presenta una gran función semiótica connotativa a partir de las funciones connotativas musical y fílmica. En otros términos, los sentidos que pueden aparecer a partir de esta instancia dependen de las relaciones VIC que se establezcan a partir de sentidos establecidos anteriormente. Se pone en marcha, por tanto, lo que Eco (2013) llama un hipersistema de correlaciones.

Volvamos a considerar ahora los VIC que planteamos arriba [4.7.2.]: el primero, un discurso acerca del trabajo sexual musicalizado por una misa. Se convoca aquí al choque de dos nebulosas de

contenido: por un lado, la que consiste en la unidad cultural ‘catolicismo’ en un sentido ampliado. Esta ampliación de sentido, es propiciado por la forma misma de los cantos, es decir, por su característica estética de profundidad, y sugiere la participación de lo ominoso, de lo violento y lo abusivo del patriarcado. Por el otro, la nebulosa de contenido que consiste en la unidad cultural ‘trabajo sexual’ en sentido reducido al de ‘capital erótico’ y confirmada en el plano de la expresión mediante un registro actoral naturalista de tranquilidad y de éxito.

Segunda relación planteada: conjunto de voces masculinas de manera acusmática en relación oposicional a una voz femenina corporizada visualmente en la actriz. Es inevitable aquí no reparar en la desproporción numérica, casi abusiva, del reparto de género. Al mismo tiempo, el hecho de que la actriz esté visibilizada y no así las voces masculinas, sitúa a éstas como si estuviesen fuera del cuadro, es decir, fuera de campo (Blanc, Comes, & Matarozzo, 2018), redundando nuevamente en lo ominoso, en lo persecutorio y lo amenazante. La dimensión acusmática propone, de esta forma, un nivel de ambigüedad y obliga a considerar las oposiciones; sugiriendo que los sentidos de catolicismo y prostitución se encuentran opuestos como la ley y el placer, como los guardianes y el pecado, o el capitalismo y el castigo divino y, de una manera similar o análoga, como la relación de la voz de la actriz opuesta a las voces acusmáticas de los hombres.

La tercera relación consiste en el uso del blanco y negro y el uso de voces masculinas sin ninguna clase de acompañamiento. Esta paleta monocroma establece una relación sincrónica directa fuerte. Es decir, además de proponer cierta austeridad expresiva, la conexión sugiere una relación de necesidad entre los discursos: se deben el uno para el otro y no son simplemente yuxtapuestos. Esto resalta la característica estética de redundancia y motiva, en un espectador empírico, la emergencia de VIC de sentidos que den cuenta de esas conexiones.

Podemos agregar una relación más: el VIC que se establece en virtud de la elección que efectúa el usuario. Mientras las historias son elegidas, la música está ya programada, sugiriendo que lo ominoso es permanente.

Ahora bien, ¿qué sentidos colegir de estas intersecciones? ¿qué conclusiones de recepción se pueden aventurar acerca de una narración sobre trabajo sexual exitoso musicalizado con una misa entonada de manera burlesca y a los gritos y que, a su vez, relata una violación grupal?

Consideremos un ejemplo: en la [narración 3](#) (*Virgo Signum*) el personaje comienza diciendo: “a mí no me sacan nada gratis. Ni la hora...”. Supongamos que se articula con las imágenes del Palacio de Justicia y con la música del Pater Noster, ¿que nos propone? Se puede entender que el trabajo sexual es malo y debe ser abolido por la ley, como Dios manda. Sin embargo, también se puede alegar que la idea de Dios y la ley misma siempre han sido propiedad de los hombres y que, igual que la prostitución, son algo que siempre han usado en su beneficio. Pero también sugiere que

las mujeres ya no reconocen a la iglesia como rectoras de su cuerpo, que la religión y Dios están asociados en pos de la dominación femenina, pero que ellas son ahora individuos libres y capitalistas, que la moral burguesa conservadora ya no determina sus elecciones y que ahora se paran ante la ley de manera desafiante. Está claro, entonces, que la obra audiovisual habla de algo concreto en particular, en cierta dirección y en ninguna otra. Pero la formulación final de su sentido solo lo puede actualizar una lectura emancipada, haciendo andar la máquina perezosa, estableciendo VIC personales y generando una lectura y un sentido propios.

La postulación de sentidos por parte de un receptor empírico, como ya dijimos, supone la adjudicación de distintos VIC de relacionamientos que pueden haber sido los previstos por la hipótesis del lector modelo o ser completamente distintos. Esta postulación de sentidos VIC no es otra cosa que la actividad del lector emancipado y es requerida por la estructura pensativa del artefacto, es decir, por sus regímenes distintos y sus significados divergentes pero sistémicos.

Es crucial entonces, como apuntamos antes, la distinción entre lector modelo y lector empírico. Todos nuestros análisis consisten en la explicitación de una hipótesis de lectura que equivale al lector modelo. La lectura de sentido final, la equivalente al lector empírico, es, por el contrario, un cúmulo de posibilidades, de modo que es imposible aventurar una lectura final de la obra.

Por otra parte, a medida que se complejiza la cadena connotativa se complejiza también la hipótesis receptiva y forzosamente el lector modelo se va tornando más general y difuso dejando cada vez más espacio al lector empírico emancipado. En otras palabras, es más probable hacer coincidir el lector modelo y el lector empírico emancipado en la formulación y recepción de una cadencia tonal, e incluso, en un proceso de composición de música contemporánea, que en la propuesta de vincular las dos unidades de contenido que aquí tratamos.

Ahora bien, es muy importante notar que estas posibilidades de lecturas de las complejas cadenas connotativas del artefacto audiovisual, *no son las mismas* posibilidades que se dan en cada galaxia consideradas por separado. Es decir, la galaxia expresiva musical *misa*, como vimos en los análisis, transmite la nebulosa de contenido ‘catolicismo perverso’ y no hay alusión alguna al trabajo sexual. Por su parte, la galaxia expresiva filmica habla explícitamente del éxito comercial de unas adolescentes, sin proponer juicios morales y sin conexión con la religión ni la Iglesia.

De esta manera vemos que las galaxias expresivas que aquí tratamos, la musical y la filmica, tienen sus propias y autónomas nebulosas de contenido. Ninguna de ellas conoce de la existencia de la otra. Solo al ponerlas en relación aparece la posibilidad concreta de una lectura en sentido crítico del trabajo sexual, de la feminidad, del estado y de la Iglesia de manera interrelacionada. Sin definir, no obstante, que este sentido crítico resulte de tipo conservador o progresista.

Veamos ahora la relación VIC que se establece desde el punto de vista de los Hiper-PES-conceptuales, que más arriba llamamos hermética porque no necesita o no es posible ser distinguida por un receptor empírico, pero que sí forma parte de la red de conexiones y correlaciones que otorga coherencia al artefacto. Nos estamos refiriendo al Nudo Poético.

El artefacto audiovisual, complejo en su propuesta material y sígnica, es presentado a través de un medio específico que aporta su propia cuota de ambigüedad y de complejidad: la interacción electiva por parte del receptor y el uso del azar. En efecto, la interacción electiva del receptor en la conformación del relato audiovisual deviene directamente del Hiper-PES-cláusula, es decir, del armado del artefacto a partir de unidades preestablecidas, un conjunto finito de elementos preconcebidos, es decir, un catálogo disponible. La condición de aleatorio, por su lado, aparece como de menor importancia ya que su significado no redundando en la apelación a un orden cósmico trascendente, al caos o a la libertad total y desestructurada del arte, sino que, por el contrario, es relativo un mecanismo combinatorio, a una manera de embellecer retóricamente y de manera adecuada.

Aunque las posibles combinaciones de estas unidades puedan ser muchas, lo importante es que tanto el artefacto musical como el visual están planteados compositivamente de una manera similar a las cláusulas de la edad media: retóricas, distintas y variadas formas de decir lo mismo. Como desglosamos en los análisis, hay un alto grado de redundancia instituida en cada artefacto – audio y visual –, en consecuencia, esta redundancia existe también en cada banco de datos respectivos a la música o a las imágenes y garantiza una probabilidad estadística de aparición de estos elementos y, por ende, de sus contenidos.

Así pues, el mecanismo de presentación por el cual se hace concreto el artefacto audiovisual redundando en los mismos principios que generan las cláusulas, desde el corazón mismo del artefacto. También plasmado en la forma del relato fílmico articulado en historias separadas y sustituibles. La forma del mecanismo de presentación, como vemos, es derivada de los mismos principios que se derivan las formas de la obra. En esto consiste la característica de texto estético que exhibe el artefacto audiovisual: ambigüedad, autorreflexión y redundancia; pero principalmente regla organizadora, hiper-función semiótica de correlación de correlaciones.

Por otra parte, conviene subrayar que el acto interactivo de elección consciente que se le requiere al usuario-espectador, además de recordar el acto sacro de conformación de una misa particular y de resonar con la matriz medieval de las cláusulas, incluye e integra a este usuario-espectador al mismo proceso *constructivo* y *reproductivo* de la obra. De esta manera, tanto el acto de elección sacro, como el de elección de la cláusula que sonará y el de elegir el tipo de narración audiovisual a experimentar, quedan relacionados en una misma y sólida línea significativa que revela insistentemente la dimensión autorreflexiva y redundante del artefacto.

Además de esto, no hay que olvidar que la misma partitura comprende, como propia, una lista de instrucciones que incluye la instancia electiva tanto del director –o de lo que desempeñe ese rol–, como de los respectivos intérpretes. Esto implica el funcionamiento de una regla de construcción. Así pues, se consolida aún más esta línea significativa de conexiones electivas y se revela, de manera contundente, la característica de texto estético y pensativo.

Por último, es importante destacar que el dispositivo aleatorio de presentación inhibe toda posibilidad de construcción de sentido basada en la sintaxis o en la síncrexis, con esto queremos decir que no hay procesos compositivos ni significativos basados en el montaje. Esta situación afecta la recepción desde el primer momento porque el espectador-usuario tiene conocimiento anticipado de esto ya que debe ejecutar las elecciones. Esto motiva que las relaciones que se privilegien, en la recepción, no sean tanto las narrativas lineales y de síncrexis, que son consideradas casuales y aleatorias, sino más bien las diacrónicas globales. En otras palabras, las conexiones de sentido no se rigen por una linealidad de causa efecto, sino que trazan sus propias rutas en distintas direcciones temporales, lo que equivale a decir que no hay un desarrollo dramático en el discurso narrativo audiovisual. Podríamos pensar que, en vez de instalar una linealidad temporal dramática, los VIC de sentido se mueven en una dimensión topológica (Toro, 2015), más parecido a relaciones espaciales múltiples.

En conclusión, podemos asegurar que el artefacto audiovisual se presenta como una máquina perezosa, con todas las características de texto estético y de pensatividad, diseñada desde un estricto lector modelo pero que, al mismo tiempo, incentiva la actividad emancipada de un impredecible lector empírico.

5. CONCLUSIÓN

En este trabajo artístico, *Symbolon*, se instaló claramente un sentido primario para cada uno de los planos en tensión, tanto en el plano filmico como en el musical. Al mismo tiempo, se desarrolló ese sentido en su materia expresiva natural. Seguidamente, se confrontaron estos sentidos a partir del encuentro de puntos cruciales de concordancia y de discordancia semántica y, además, se propició a nivel global la emergencia de un tercer sentido distinto a partir de la coexistencia y la confrontación de estos significados primigenios. Finalmente, se dio cuenta, en el presente informe y de la manera más claramente posible, de los mecanismos técnicos por los cuales se produjeron todos estos procesos.

En relación a instalar claramente un sentido para cada eje en tensión, es decir, para cada artefacto, diremos que su explicación está ampliamente desarrollada en los análisis de cada artefacto. El sentido que se instala en el artefacto filmico consiste en el trabajo sexual desde la perspectiva del capital erótico y está asegurado por el uso del lenguaje verbal explícito. En el artefacto musical, por su parte, hemos visto que esto –instalar claramente un sentido– se produce merced a la sonoridad *organum*, la cual evoca la unidad cultural *catolicismo*. En relación al artefacto audiovisual en conjunto, el sentido consiste en un conjunto de preguntas y cuestionamientos sobre el género, el patriarcado, el trabajo sexual y el capitalismo, pero no es posible dar una respuesta ni definir un sentido final único.

En cuanto a los mecanismos técnicos por los cuales se instalan los referidos sentidos, redundan en el trabajo sobre el plano de la expresión, el cual ha sido desarrollado según el sistema sincrético y detalladamente explicado en cada análisis, sobre todo en el de nivel de base [4.2.]. Para el caso musical, concretamente, la herramienta técnica consiste en la manipulación de las características del *organum*: las armonías justas y su movimiento paralelo para voces masculinas y sin apoyo instrumental, además del texto de la misa.

La explicación teórica de las dimensiones sígnicas se basa en la idea de ‘función semiótica’ como dispositivo compuesto por dos planos, uno expresivo y otro de contenido, en una relación provisoria, dinámica y reversible, vinculados entre sí de manera convencional por la práctica social; a partir de aquí se establecen unidades culturales, cadenas connotativas y cotextos hasta llegar a galaxias expresivas y nebulosas de contenido. Finalmente, el texto estético y la máquina perezosa terminan de abarcar el fenómeno artístico desde el punto de vista semiótico. Tal como ha sido expuesto en [1.4.] y ejemplificado en los análisis de cada artefacto, particularmente los de nivel intermedio y de nivel global [4.4.; 4.5. y 4.6.].

En los análisis presentados a lo largo del número [4.] se puede apreciar la forma en que los materiales se han explayado en su desarrollo, sobre todo en la conexión entre el nivel de base [4.2.], en que se detalla la mayor cantidad de eventos; y en el nivel intermedio, en donde se comienza a articular la explicación con el plano del contenido [4.4.]. Aquí podemos ver el alto grado de desarrollo de los materiales que funcionan como plano de la expresión de los significados a los que refieren. Además, en el nivel de análisis global [4.5.] vemos que estos materiales se desenvuelven con un alto grado de redundancia asegurando la preponderancia de las unidades de contenido dichas más arriba.

En cuanto a la emergencia de un significado particular en el artefacto audiovisual, los procedimientos mediante los cuales esto se realizó consistieron, en primer lugar, en la coexistencia material de dos grandes regímenes autónomos, las galaxias expresivas musical y visual y sus nebulosas de contenido. Pero la emergencia de un sentido complejo, que a su vez se percibe como distinto del de cada uno de los dos anteriores, está asegurado por la coherencia y distinción logrado en cada nebulosa de contenido de cada artefacto por separado. Es decir, la claridad y delimitación de cada plano del contenido permite la diferenciación de un tercer contenido distinto, propio de la coexistencia de los dos anteriores. Esto sucede, por supuesto, en virtud de que está cuidadosamente diseñado el plano de la expresión de cada galaxia expresiva, es decir, el nivel material de la composición, ya sea musical o visual.

En conclusión, a través del uso del método compositivo sincrético, los sentidos de distintos artefactos artísticos pueden mantenerse autónomos y coherentes y, a la vez, coordinarse en un artefacto mayor generando un nuevo sentido perceptible.

6. REFERENCIAS

- AA. VV. Compiladorxs Eugenia Aravena, L. V. (2015). *Parate en mi esquina - Aportes para el reconocimiento del trabajo sexual*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba.
- Achilli, E. L. (2005). *Investigar en Antropología Social. Los desafíos de transmitir un oficio*. Laborde Libros.
- Baliero, C. (2016). *La música en el teatro y otros temas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro.
- Barker, P. (2012). *Composición vocal. Una guía para compositores, cantantes y maestros*. (M. Huesca, Trad.) Fondo de Cultura Económica.
- Benedicto XVI, P. (2009). *Encuentro con los artistas*. Libreria Editrice Vaticana. Obtenido de http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html
- Biblia* (7° ed.). (1992). Madrid: Ediciones Paulinas.
- Blanc, R. N., Comes, A. F., & Matarozzo, L. (2018). *Los Pasos*. Trabajo Final de Licenciatura en Cine y TV, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Cacho, L. (2011). *Esclavas del poder: un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. Buenos Aires: Debate.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. (C. Losilla, Trad.) Paidós.
- Chion, M. (1998). *El sonido - Música, cine, literatura...* (E. F. González, Trad.) Paidós.
- de Isla, M. d., & Demarco, L. (2009). *se trata de nosotras* (2° edición ed.). Las Juanas Editora.
- Despentes, V. (2011). *Teoría King Kong* (Segunda edición, primera reimpresión ed.). (B. Preciado, Trad.) Melusina.
- Dickie, G. (1997). *El círculo del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez Pesce, A. (2016). *CORPUS: Transducción Teatro - Música. Abordaje del Texto Dramático 'Bilis Negra - Teatro de Autopsia' para la Composición Musical en una Obra Interdisciplinaria*. [Trabajo Final de Licenciatura en Composición Musical, Universidad Nacional de Córdoba].
- Eco, U. (1976). *Tratado de Semiótica General* (5° 2000 ed.). (C. Manzano, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2013). *La Estructura Ausente*. (F. SerraCantarell, Trad.) Buenos Aires: Sudamericana.
- Eco, U. (2013). *Lector in Fábula*. (R. Pochtar, Trad.) Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferrari, T. (2009). *Chicas Caras*. Atlántida.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad 4 - Las confesiones de la carne*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Fraile, D. G. (s.f.). *Comentario a la instrucción sobre la música en la Sagrada Liturgia*. Universidad Pontificia de Salamanca. Obtenido de <https://summa.upsa.es/high.raw?id=0000004834&name=00000001.original.pdf>
- Gira Grant, M. (2016). *Haciendo de puta*. Pólvora.
- Guerrero, M. (Noviembre de 2021). *Symbolon*. Obtenido de <http://symbolon.net.ar/misa/Guión de Misa, Fiesta de la Natividad de la Santísima Virgen María, 8 de septiembre>. (Noviembre de 2021). Obtenido de <https://www.sanpablo.com.ar/lit/archivos/guiones/especiales/20161107102422.pdf>
- Hakim, C. (2012). *Capital Erótico, El poder de fascinar a los demás* (1° ed.). (J. H. Beutnagel, Trad.) España: Debate.
- Halac, J. (2013). *Notas iniciales al pensamiento sincrético*. Texto para la Cátedra de Composición Musical del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Córdoba.
- Hauser, A. (1951). *Historia Social de la Literatura y el Arte* (4° 1962 ed.). (A. T. Varas-Reyes, Trad.) Ediciones Guadarrama.
- Hoppin, R. H. (1978). *La Música Medieval* (1991 ed.). (P. R. López, Trad.) Akal.

- Jeffreys, S. (2011). *La industria de la vagina. La economía política de la comercialización global del sexo*. (P. C. Rocca, Trad.) Paidós.
- Juan Pablo II, P. (1999). *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los Artistas*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. Obtenido de http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html
- Juan Pablo II, P. (noviembre de 2003). *Quirógrafo del Sumo Pontífice Juan Pablo II en el Centenario del Motu Proprio "Tra Le Sollelicitudini"*. Libreria Editrice Vaticana. Obtenido de http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html
- Kramer, H. y. (1486). *Malleus Maleficarum*. (M. Floreal, Trad.) Orion.
- Larson Guerra, S. (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. UNAM, Centro Universitario de Estudios Universitarios.
- Liber Usualis*. (1956). Tournai, Bélgica.
- liturgiapapal.org. (Noviembre de 2020). *Comprender la misa*. Obtenido de <https://liturgiapapal.org/attachments/article/960/Comprender%20la%20Misa.pdf>
- López-Cano, Ú. S. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Mabry, S. (2002). *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Práctica Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. Oxford University Press.
- Maffia, D. &. (2021). *Prostitución/Trabajo Sexual: Las Protagonistas Hablan*. Paidós.
- Morcillo, S. (2016). A la casa de un demonio de carne y hueso. Las concepciones del feminismo radical sobre prostitución. En E. A. al.], *Parate en mi esquina - Aportes para el reconocimiento del trabajo sexual* (págs. 111-134). Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.
- Nattiez, J. J. (2013). *Mito, ópera y vanguardias: La música en la obra de Levi-Strauss*. (L. Chang, Trad.) Gourmet Editorial Ediciones.
- Pablo VI, P. (1963). *Sacrosanctum Concilium*. Obtenido de http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
- Perales, J. S. (s.f.). *Psicología y mente*. Recuperado el noviembre de 2020, de Las matemáticas del placer sexual en hombres y mujeres: <https://psicologiymente.com/sexologia/matematicas-placer-sexual>
- Pío X, P. (1903). *Motu Proprio Tra lle Sollelicitudini*. Libreria Editrice Vaticana.
- Platon. (2010). El Banquete. En *Platón. Defensa de Sócrates. Critón. Hipias Menor. Ion. El Banquete. Fedro. Fenón*. (L. Gil, Trad.). Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Forum.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rodríguez, B. M. (2011). *Prostitución: Del Tabú a la Banalidad. Mercados del amor*. Lugar Editorial.
- Romero, J. L. (1984). *¿Quién es el burgués? Y otros estudios de historia medieval*. Bibliotecas Universitarias Centro Editor de América Latina.
- Sadolin, C. (2014). *Técnica Vocal Completa*. Obtenido de www.completevocalinstitute.com.
- Sáenz Naranjo, L. J. (2010). *La Música Litúrgica. Su evolución. Su reflexión*. Obtenido de <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiGnLLg96PuAhVmLLkGHeoEDYYQFjAJegQICRAC&url=https%3A%2F%2FFarquidiocesisgdl.org%2FPastoral%2520Liturgica%2FIV.%2520MUSICA%2520LITURGICA.docx&usg=AOvVaw2LxRg4KtzeqcTCvOi>
- Toro, L. (2015). *El abierto topológico como modelo formal. Nuevas propuestas para la aplicación de conceptos de la topología conjuntista en la composición musical*. Trabajo Final de la Licenciatura en Composición Musical, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

Vaticano. (1967). *Musica Sacram Instrucción*. En E. Paulinas (Ed.). Ediciones Paulinas. Obtenido de <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/45872/1/208553.pdf>

Walter, N. (2010). *Muñecas vivientes. El regreso del sexismo*. Turner Noema.