



**TRAZA
DE
ARCHIVO**
Alea Rictus Cactus



Traza de archivo 2023 : Alea Rictus Cactus / Gabriela Yaya ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba : EdFA - Editorial de la Facultad de Artes. Facultad de Artes, 2023.
Libro digital, PDF - (Archivos / Carina Cagnolo ; Gabriela Aguirre ; Marcela Valeria Sgammini ; Gabriela Yaya ; Carolina Romano ; Traza de Archivo ; 1)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-48917-6-1

1. Composición Musical. 2. Música. I. Yaya, Gabriela.
CDD 780.2

Autoridades Facultad de Artes

DECANA: Mgtr. Ana Mohaded
VICEDECANO: Lic. Federico Sammartino

Editorial de la Facultad de Artes, UNC

Directora:

Lic. Carina Cagnolo

Comité Editorial:

Mgter. Carolina Romano
Prof. Gabriela Yaya
Mgter. Marcela Sgammini
Dra. Gabriela Aguirre

Gestión editorial:

Dra. María Lucía Tamagnini

Traza de Archivo 2023: Alea Rictus Cactus

Autorxs:

Raúl Venturini
Ives Romero
Gustavo Alcaraz
Franco Pellini
Gabriela Yaya / Sonia Toloza

Diseño gráfico: Marisol San Jorge
Corrección de estilo: Valentina Goldraij





Acceso: Viajero Inmóvil Ex]P[imental
Alea Rictus Cactus - Grupo de improvisación de música contemporánea (2004)

TRAZA DE ARCHIVO

Alea Rictus Cactus

Índice

9 **Nota editorial**

11 **Introducción**

Alea Rictus Cactus - Gabriela Yaya / Comité Editorial

21 **¡Sorpresa!**

Raúl Venturini

29 **Papel de escucha: bitácora inefable de un concierto al que no fui**

Ives Romero

45 **Improvisación atemporal sobre el tiempo (de un concierto)**

Gustavo Alcaraz

55 **Buketereo o no ver adelante**

Franco Pellini

65 **Entrevista a Sonia Toloza**

por Gabriela Yaya

83 **Biografías de autores y músicos**

Nota editorial

La Colección Archivos, a la cual pertenece esta publicación, ha sido creada con la finalidad de producir material editorial con un claro perfil historiográfico, enfocado en las diferentes artes. En ella se reconocen trayectos y trayectorias de trabajos individuales o colectivos de artistas, espacios pedagógicos, producciones creativas o teóricas, desde el rescate de archivos específicos provenientes de nuestro ámbito. Sin que la propuesta conlleve un tono de homenaje o celebración, esta línea editorial está dirigida a la realización de ensayos analíticos sobre trayectorias de trabajo, problemáticas historiográficas específicas y producciones particulares que estas susciten –artísticas y/o teóricas–, en el contexto de nuestros pasados recientes.

Dentro de esta Colección, **Traza de archivo** es una serie dedicada a pensar la construcción historiográfica a partir de una pieza de archivo (obra, material didáctico, registro audiovisual, registro en imágenes), tomando como punto de partida un documento o corpus de documentos que consideramos significativo. En formato de *dossier* digital, *Traza...* nos invita al encuentro con materiales inéditos o poco conocidos, muchas veces rescatados, en una primera instancia, desde el impulso de la memoria, individual o colectiva, para ser puestos en valor a través del gesto ensayístico. Ya sea desde el conocimiento experto o desde la experiencia vivida, de haber estado presente, la escritura revisa y postula al objeto/acontecimiento de archivo en un corpus presente para su conocimiento.

Introducción: *Alea Rictus Cactus*

*Improvisar es para nosotros unir experiencias musicales en un hacer común impredecible, siempre y cada vez, un nuevo acto de creación colectiva unido a la emoción y a aquellas maneras sensibles de reaccionar ante gestos, sincronismos, silencios, dinámicas...
Crear relaciones inmediatas entre la búsqueda de la forma temporal y su realización sonora, entre la consigna propuesta y el mensaje del sonido; su color, su forma, su carácter. Un juego divertido y fascinante...¹*

Este primer volumen de la serie *Traza de archivo* de la Colección Archivos está dedicado al registro sonoro de un concierto de “ALEA RICTUS CACTUS. Grupo de Improvisación de Música Contemporánea”.² Esta presentación fue realizada en la Sala Luis de Tejada del Teatro del Libertador General San Martín de la ciudad de Córdoba el 25 de noviembre de 2004. ALEA

¹ Nota publicada en el programa de mano del concierto realizado en la Sala Luis de Tejada del Teatro del Libertador General San Martín.
² Programa de concierto.

RICTUS CACTUS (ARC) estaba conformado por Sonia Toloza (flauta), Patricia Sacavino (clarinete), Jorge Naparstek (clarinete bajo), Raúl Venturini (violoncello) y Graciela Castillo (piano). Este grupo se vinculó, en mayor o menor medida, con la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).³ Castillo y Sacavino como docentes, Venturini como egresado, Toloza como estudiante, mientras que Naparstek había tomado clases con Graciela Castillo y Oscar Bazán de forma particular. Por entonces compartían diferentes espacios y proyectos en torno a la música contemporánea, tanto instrumental como electroacústica. La grabación de este concierto es un hallazgo singular: existe una carencia en la disponibilidad de registros de improvisaciones de música contemporánea de finales del siglo XX y comienzos del XXI a nivel local. Este documento da cuenta de la práctica de la improvisación colectiva en nuestra ciudad y configura un antecedente importante para revisar el devenir de la música actual en Córdoba.

A casi veinte años de esa presentación nos encontramos con un CD grabado de forma casera que contiene los archivos de audio de aquel concierto. Este CD es uno de los tres que fueron parte de los antecedentes presentados en una postulación realizada por Sacavino al Concurso

³ Desde el año 2012, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

por el cargo de Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Composición III de la Escuela de Artes de la FFyH, de la UNC, cuya titular era Graciela Castillo. Sacavino indica en la tapa del CD: “Experiencias con el grupo Alea Rictus Cactus. Improvisación colectiva”.⁴

Lo que se escucha trae al presente la música y lo que ella porta: las presencias de quienes participaron a través de su contribución sonora instrumental y vocal, la práctica específica de improvisación colectiva y los relatos sobre los procesos creativos compartidos con la audiencia. Pero estamos frente a un objeto físico. Este CD, con su caja y tapas impresas, también habla desde lo que no suena: los textos y grafías que lo acompañan, el soporte tecnológico con su inevitable marca histórica y el propósito al que estaba destinado. Además, genera una serie de interrogantes que son producto de las yuxtaposiciones entre música contemporánea, improvisación, composición y prácticas colectivas. Estos solapamientos nos invitan a repensar las tensiones entre estos elementos e indagar sobre sus supuestos.

De forma genérica, definimos a la música contemporánea como aquella que continúa la tradición de la música de concierto tras la Segunda Guerra Mundial. Este campo es muy dinámico y existen numerosos debates en torno a su definición, sus características y límites. La música

⁴ Tapa del CD de Patricia Sacavino.

contemporánea se vincula, generalmente, a espacios académicos y a instituciones culturales, tanto para la formación específica como para la circulación de su producción.

Una parte importante de esta producción se organiza en torno a la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Lenguajes Contemporáneos de la Facultad de Artes (FA) de la UNC. Esta carrera, aunque con cambios en su nombre y sus planes, tiene una tradición importante que se remonta a los años cincuenta. Desde entonces, este espacio de formación ha trabajado académica y artísticamente en torno a la música actual y ha contado con una diversidad de enfoques y propuestas para la creación musical. No obstante es posible observar una constante: todos ellos están atravesados por la escritura musical. La música de tradición escrita protagoniza y organiza las propuestas curriculares de la carrera. La escritura y las derivas de fijación establecen un modo de pensar la música contemporánea: nos referimos a la herencia moderna de una pieza fija y limitada, firmada y protegida por derechos, que se asume como obra. A mediados del siglo XX este concepto de *obra* se pone en crisis con la irrupción de la aleatoriedad, la indeterminación y el azar, las nuevas grafías, las transformaciones en la forma musical y la crisis de inteligibilidad que todo esto trajo aparejado. A pesar de estos cambios, la obra

se amolda y sobrevive matizada en nuevos contextos.

Mientras tanto, otra práctica tan antigua como la música misma seguía su derrotero: la improvisación. De forma general, se trata de una actividad que habita el vasto mundo musical, que se realiza de forma individual o colectiva, que no se circunscribe a un género musical particular y no posee procedencias geográficas, históricas o culturales específicas: acompaña rituales, es vehículo de experimentación, herramienta de producción, medio de conexión, espacio de encuentros y vinculaciones a través de lo sonoro. Improvisar implica responder con inmediatez, sin premeditación. Existen diferentes modos de improvisar que conllevan acuerdos más o menos estrictos entre quienes participan, así como roles flexibles e intercambiables. Mientras que en la música escrita hay una división del trabajo delimitada (hay compositor, intérprete, editor, etc.), en la improvisación una misma persona es quien realiza la música y en la versión grupal se disuelven las verticalidades y el público forma parte de esta red. Lo que resulta es irrepetible.

La improvisación y la música de concierto contemporánea se tocan constantemente. En la actualidad existen proyectos de improvisación vinculados a la música actual en diferentes espacios académicos y culturales de esta ciudad.

De a poco, esta práctica se abre lugar en las instituciones como forma de investigación artística o como objeto de estudio. Pero esto es historia reciente. Y aquí está lo llamativo: este documento da cuenta de una práctica de principios del año 2000, pero hubo más, anteriores a esta, de las que no se ha escrito o no se ha indagado hasta ahora. Por un lado, la improvisación fue un tema poco abordado históricamente en los ámbitos de estudios musicológicos. Los referenciales indagaron sobre la improvisación en la música de *jazz*, música india, indonesia, africana, entre otras, es decir, música no occidental que en general se caracteriza por la falta de notación musical o de sistemas de notación singulares, en los que se basa quien improvisa. De la improvisación musical occidental encontramos algunos estudios, pero estos se ocupan de música anterior al siglo XX. Por otro lado, la música contemporánea de concierto en Córdoba también es objeto de estudio relativamente reciente. El hallazgo de este archivo nos invita a revisar el espacio en común entre estos dos campos y a tirar de hilos que desentramen el devenir de estas prácticas en la historia reciente local. Algunos testimonios de protagonistas de la escena cultural de la posdictadura en la ciudad nos permiten hacer esta proyección preliminar. Por lo pronto, nos detendremos en este archivo.

Ahora bien, este documento es insuficiente.

Solo tenemos una parte de la experiencia original. Es una improvisación fijada de la cual contamos únicamente con el registro auditivo. Se ha perdido tanto su cualidad efímera como su dimensión sinestésica. Es posible escuchar una y otra vez y cuanto menos, analizarla, interpretarla, hablar sobre ella. Entonces nos preguntamos, ¿cómo se conjugan la improvisación, la música contemporánea, lo colectivo, lo creativo?, ¿qué implicancias tiene el desafío de escribir sobre el registro de una improvisación?

Este volumen recopila las experiencias de Raúl Venturini y Sonia Toloza con ARC y tres reflexiones de actores importantes de la escena contemporánea local de la improvisación sobre este registro. Cada quien, desde su experiencia, aporta sus testimonios y perspectivas a partir de la escucha de la grabación de 2004.

Raúl Venturini, presenta un relato autoetnográfico de las actividades de ARC. Narra “en dos tiempos”. El primero está antes del texto, en la grabación en cuestión. Se escucha su voz en la Sala Luis de Tejeda presentando el concierto y cada improvisación que va a sonar. El segundo es el escrito de este volumen en el que rememora las actividades realizadas por ARC. La superposición de estos dos relatos genera una imagen abierta en la que se permean los elementos que la integran, en un movimiento pendular entre lo sonoro y lo escrito.

En el texto caleidoscópico de Ives Romero se aborda una contradicción crucial: el registro del concierto nos da pistas, cual pieza arqueológica que desde su fragmento nos permite acercarnos a una ilusión de un todo. Pero la lógica del objeto va en contra del propio fragmento. “Papel de escucha. Bitácora inefable de un concierto al que no fui” disemina reflexiones sobre este archivo y pone a la luz las aristas que este objeto oculta en el movimiento de sus contradicciones.

“Improvisación atemporal sobre el tiempo (de un concierto)” asume los litigios de la sujeción de la improvisación y examina diferentes dimensiones de las temporalidades que aquí se presentan. En este ensayo, Gustavo Alcaraz integra a la audiencia a la reflexión para pensar en los contratos que se establecen entre artistas y público, y en cómo todas las participaciones en conjunto condicionan la experiencia compartida.

Por su parte, Franco Pellini ofrece un recorrido sobre enfoques para pensar en la diada “música de concierto-improvisación”. En “Buketereo o no ver para adelante”, Pellini desdobra la improvisación en dos momentos: el proceso y el resultado. A partir de aquí, propone claves de lectura para cada momento.

Por último conversamos con Sonia Toloza sobre el surgimiento de ARC, sus actividades, formas de trabajo, contexto y ocaso. Además, repa-

5 <https://viajeroinmovilexperimental.bandcamp.com/>.

6 Viajero Inmóvil Ex]P[riental es un canal sonoro que explora Músicas Experimentales. Dedicado a todos aquellos artistas que cuestionan los límites de los lenguajes sonoros, de los recursos instrumentales y sobre todo, los límites de sus propios pensamientos. Es un proyecto conjunto de ABC Trío y Felipe Abel Surkan.

7 Gonzalo Biffarella (Santa Fe, 1961) es músico, artista multimedia, docente universitario y gestor cultural. Se formó como compositor en la UNC, Argentina. A lo largo de su trayectoria recibió numerosas distinciones en el ámbito nacional e internacional. Sus obras se han presentado en treinta países. Ha realizado obras por encargo para algunos de los principales centros de producción electroacústica del mundo. Sus composiciones han sido reproducidas en diversas ediciones discográficas (14 CDs editados). Una parte importante de su producción está dedicada a experiencias multimediales en las que trabaja con artistas plásticos, bailarines, fotógrafos, videoartistas, actores y representantes de las más diversas ramas del saber. En la actualidad coordina el sello de Música Experimental en red, Viajero Inmóvil Experimental.

8 Victoria Asurmendi (Córdoba, 1968) es pianista y docente, Licenciada en perfeccionamiento instrumental (piano) por la UNC. Realizó formación de posgrado con Konrad y Rudolf Meister, Ewald Kehlenbach, Diane Andersen y Cecilia Dunoyer. Se formó con miembros del Ensemble Modern, con Jean Pierre Collot y con Emanuele Torquati. Ha realizado conciertos en distintas salas del país, Latinoamérica y Europa, como solista y también como integrante de conjuntos de música de cámara. Actualmente se desempeña como profesora titular en la Tecnicatura Universitaria en Interpretación Musical (TUIM) en el Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón” de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), Argentina. Fundó y coordina desde el año 2005 el Ciclo de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón”.

samos la trayectoria de formación de la flautista, su vínculo con la música contemporánea, la música popular y la improvisación. Toloza también recupera el momento de transición entre las prácticas privadas y la etapa de compartir la música con el público general. Esta retrospectiva permitió poner en valor y actualizar la reflexión sobre la propuesta a través del encuentro con el archivo.

El primer volumen de *Traza de Archivo* se complementa con la publicación del disco *ALEA RICTUS CACTUS*⁵. *Grupo de Improvisación de Música Contemporánea* en el sitio Viajero Inmóvil Ex]P[riental.⁶ Esta publicación se realiza gracias a la colaboración de Gonzalo Biffarella,⁷ gestor del Viajero. Apostamos a una posible articulación entre estos escritos y la música de la cual hablamos. Consideramos importante que este archivo trascienda su existencia como “documento de la historia” para habilitar una experiencia estética.

Queremos agradecer también a Victoria Asurmendi,⁸ quien brindó acceso a este archivo que hoy nos permite reponer su presencia desde esta publicación.

An abstract graphic on the left side of the page. It features a white background with a purple border on the left and a green border on the right. Two lines are drawn across the space: a thin purple line that starts at the top left and curves upwards towards the right, and a thicker purple line that starts at the middle left, dips down, then rises to a peak before falling back down towards the bottom right. A thin green line starts at the middle left, rises to a small peak, dips slightly, and then rises again towards the right.

Raúl Venturini

¡Sorpresa!

Reencontrarme con la música de Alea Rictus Cactus. En realidad, encontrarme. No recuerdo haber escuchado los registros de ensayos y de este concierto, aunque revisando cajas encontré tres CD de audio con esa música. Improvisábamos y esa era la magia, lo efímero y volátil del instante único e irrepetible, de lo inacabado, cambiante, móvil y mutante.

Alea fue un grupo de improvisación del que formé parte junto a Graciela Castillo, Patricia Sacavino, Sonia Toloza y Jorge Naparstek. La mayoría, compositores. La premisa era salirse de lo formal de la escritura o la producción electroacústica muy pensada, programada, escrita.

La propuesta de Gabriela Yaya –escribir so-

bre Alea a partir de escuchar la grabación de un concierto que sonó en la sala Luis de Tejeda del Teatro del Libertador— funcionó como la imagen de Rodari, la piedra en el estanque. Lo superficial: no puedo ubicar temporalmente cuándo fue. Tengo que apelar a la memoria de otros o esperar que aparezca un programa. Siguiendo en las olas de la superficie, por lo general nos juntábamos a tocar a la mañana, criollitos mediante y chapatis que traían Jorge y Sonia.

Con Jorge habíamos compartido ya experiencias de este tipo, primero en dúo, luego con otros músicos de *rock*, de *jazz*. Esta convocatoria era diferente. Se ponían en movimiento “otros lenguajes”. Listo ¡ya! y empezar a tocar. Sin previas de puesta en común. Los primeros encuentros en la casa de Graciela eran, fueron, larguísimas sesiones (y cuando digo larguísimas no exagero), por momentos de mucha densidad sonora.

Empezamos luego a explorar diferentes texturas, parámetros sonoros, andamios que ayudaran a darle un giro estético y formal a esas cataratas de sonidos. Pulsado, no pulsado, iterado, colchones extensos, capas de sonidos, enmascaramientos...

Comenzaron a formalizarse estructuras que contenían esas exploraciones. Muy abiertas y para nada rígidas, pero matrices formales al fin, que orientaban momentos y guiaban un poco el

discurso sonoro. La manera de abordar el sonido desde los instrumentos incorporó lo formal propio de cada uno y la búsqueda tímbrica y de sonoridades especiales. En ocasiones Graciela incorporó elementos al piano o accionó directamente sobre el arpa con diferentes tipos de baquetas.

En un ensayo, una mosca estaba bastante molesta. Un poco en broma, ya saben, hay un moscardón famoso, empezamos con un ritmo frenético, constante, incisivo, que fue pasando por todos, acoplándonos, por momentos demasiado “representativo”, molestándonos, azuzando al otro, solos enérgicos que condujeron a un *crescendo* de densidad y dinámica.

Apelamos a imágenes para definir estados de tránsito. Graciela propuso la lectura de un cuento de *Crónicas marcianas* de Bradbury y de allí salió “Buque etéreo”.¹ Oleadas de arena y viento que se deslizan. Piano preparado, efectos de armónicos y aire. Una textura extensa, de tensa calma.

Un gesto cromático descendente da entidad a la primera parte de “Cascadas”. Poco a poco se transforma en trinos a diferentes alturas, un gran “solo acompañado”; alguien sacaba a pasear el sonido, otro hacía mínimas intervenciones, comentarios. Transformaciones tímbricas. No recuerdo si el orden de solos y protagonistas estaba acordado, sí la paulatina interacción de todos para llegar a un *tutti* rítmico que se va desintegrando y perdiendo energía hasta agotarse.

¹ En el programa del concierto, la improvisación a la que se refiere el autor está bajo la denominación “Buketereo” (Nota editorial).

El registro de un ensayo da cuenta de la primera vez que integramos las voces, a través de lecturas de textos tomados al azar entre los libros que encontramos en el *living*, la sala de ensayo, de la casa de Graciela. Mi recuerdo es que al comienzo me sentía muy poco cómodo; por lo general siempre toqué, poner la voz fue nuevo. A raíz de una conversación que se dio sobre *Stimmung* de Stockhausen, Graciela contó acerca de intervenciones de *Stimmung* que hicieron, no recuerdo quienes, en lugares públicos que elegían por la acústica. De allí surgió tomar textos al azar y encontrarles formas de lectura sonora, en un *tutti* polifónico, a veces contrapuntístico y rítmico. Leer y tocar resultó ser muy divertido y teatral.

Para la versión del concierto no recuerdo a qué textos echamos mano, si cada uno llevó algo pre-elegido para ese día. Aparecen citas de melodías y pasajes conocidos extrapolados con los textos. ¡Hagamos *collage*, *patchwork* también con músicas! En el registro del ensayo es más notorio que en el concierto; la sección de citas aparece con más claridad y es más extensa.

Alternar y oponer una sección de *tutti* intenso y muy sonoro a solos y dúos. Hacer circular el protagonismo. En un momento vaciar casi totalmente de sonidos para volver a crecer, a llenar el espacio sonoro con densidad paulatina e *in crescendo*. Casi un espejo. Eso es “Malón”, una explosión de

energía que aparece y se descomprime como un resorte, para volver a reconfigurarse y crecer.

Con la escucha se agitó lo que estaba asentado en el fondo; si bien las anteriores son solo descripciones, el relato da cuenta de algunos procesos por los que transitamos en la búsqueda de nuestra puesta en común sonando. En relación a esta, no recuerdo que hayamos pautado nada sobre alturas, intervalos o armonías (solo en una estructura la premisa fue llegar a un unísono como final, plegarnos a la propuesta de la flauta). Aparecía en el devenir una paleta de gestos y recursos sonoros que hacían muy fluido el discurso. Recuerdo un comentario de un amigo, compositor, cuando terminó el concierto: “che, por momentos parecía escrito”... ¿halago o crítica?

Estas reflexiones no intentan hacer una valoración estética de la producción de Alea. Puede que la hagan otros. No recuerdo que otros grupos, en ese momento, se plantearan abordar la improvisación desde lenguajes “contemporáneos” o, lo que desde una formación académica, así se describían. Lo que se mostraba en conciertos eran obras acabadas, con desarrollos de sistemas de composición muy estudiados, incluso por parte de los mismos integrantes del grupo. Este era un espacio muy descontracturado al momento de hacer música, de escuchar al otre y dejarse permea, de empatizar y proponer, de disfrutar lo que se hilva-

naba. Esa creo, era la premisa fundamental, no enunciada.

En relación al entorno académico, Graciela era titular de la cátedra de composición y Patricia formaba parte también. Con excepción de Oscar Bazán, no recuerdo en ese tiempo haber visto a “mis profes” en situación de concierto, en una apuesta de riesgo y exposición como es la de la improvisación (esta apreciación no lleva una carga de reproche, solo da cuenta de una situación de época).

Una capa más profunda que se movió en mí a medida que se construía este escrito, a modo de colofón. Graciela fue mi profesora de música en mis primeros años de secundaria, que lleva aún el nombre de Escuela Superior de Comercio. Junto con la flauta dulce y los contenidos que se esperaban de la materia (¡aprendí a leer y escribir música!), recuerdo clases en las que escuchábamos música, en una sala de la biblioteca, todos en el piso, con el único objetivo de escuchar, ampliar el campo de percepción; pasaron Bach, Beethoven, Beatles, Debussy, Ravel, Sui Generis, Schoenberg, Webern... y otras clases en las que explorábamos sonidos, grupalmente, en una gran improvisación, con instrumentos formales y con todo lo que había a mano.

Ives Romero

Papel de escucha. Bitácora inefable de un concierto al que no fui

#

Escribir para no escribir. Escribir en el intento de atrapar, por algún tipo de sesgo, una escritura que solo habla de sí misma, ya que aquello de lo que pretende se le escapa. Menuda y sutil ballena blanca. Es, además, escribir acerca de *una* improvisación sin hacerlo en torno a *la* improvisación. ¿O será que es al revés? Intentemos aquí desasirnos del corsé. Del simulacro restringido. Es complicado, aunque la complicación no refiere a la posibilidad. La posibilidad de la improvisación permite la convivencia y también la torpeza entre lo sincrónico y lo diacrónico. Tensiones plausibles

para suspender el tiempo. Pero el tiempo se escabulle y sucede que la posibilidad no está dada de antemano. El acontecimiento de sí misma es lo que la posibilita. Escribir no es complicado, lo complicado es escribir.

#

Escribir en la tangente seductora de la sugerencia.

Los bártulos y las maletas ingenuamente renunciados en la puerta de la escucha. Poco más o menos como si se pudiese. Cabriola lunar.

Las orejas a tientas. Desmembradas.

Ilusorias casi.

#

Efectivamente. No fui al concierto. La experiencia desde donde este escrito se genera es una experiencia sin cuerpo, o con el cuerpo de un Franky en diferido. No guardo imágenes. Tampoco los trazos emotivos de algún coto de memoria.

Nada hubo en mí de todo aquello que predispone y configura materialmente los prolegómenos de la escucha, nada. Ni la fila para entrar, ni las charlas en la vereda del teatro; tampoco hubo el ingresar y acomodarse, ni los saludos tardíos, ni ver a los que esperan que otros lleguen con la butaca llena de abrigos o carteras, mucho menos hubo mirar la nada, el techo, o leer el programa;

en fin: un exordio ausente y por ello mismo ni siquiera inconcluso.

Por otra parte, casi o más de dos décadas han pasado. Sin dudas que, de haber sido otra la vivencia —es decir: de haber existido—, el paso de los años y de todo lo que va con ellos, incluido el fárrago de miles de escuchas, tampoco sería hoy benévolo, al momento de tomar algo de aquello en lo cual yo habría estado. No somos los mismos. No lo es tampoco el añoso retumbo de nuestros chismosos apéndices.

#

Aleas: Incertidumbre. Riesgo. Peligro. Desde el inicio se proyecta hacia lo que se convierte en una intransigencia. Una insistencia, imprecisa pero henchida de vitalidad. Duda y arremete. El espacio supuesto acoge su danza y se ensancha. El momento vacila y se propone a sí mismo un regreso, pero no se distrae de su destino. El acuerdo prevalece. La persistencia se acomoda como puede en una sincronidad perecedera y por supuesto momentánea.

No obstante, la pulsación tiene un destino, un moverse, si es que cuenta el verbo, hacia eso que se sabe que por una u otra vía llegará.

Una gota-nota que cae como si el sentido quisiese hacerse cargo.

Pienso en Georg Kühlewind: *el sentido no exis-*

te en el tiempo, lo aniquila. Concibe ahí la co-experiencia, el co-movimiento, la co-vibración.

#

Escuchar. Escribir. Poco menos que tareas imposibles.

¿Cómo dar a leer entonces la experiencia de una escucha?

Desplegar vectores. Tender líneas de fuerza al interior de un dispositivo siempre en fuga. Hacer de la escritura algo que permita la ilusión de una voz, un sonido, un susurro. Por más que no suene. Por más que no se oiga. Que se escuche. Y considerar también que no siempre el escuchar es el futuro del oír. Ahí estaremos. Habitamos al infinito esa argamasa.

Proponer el intento de que algo de lo que rezuma de nuevo en las cócleas anacrónicas acontezca en quien lee. Entender una lectura peregrina de circunvoluciones y pabellones desquiciados.

Lo sabemos: La escucha trastabilla en lo que le expone la gramática. La sintaxis desperdicia su elocuencia y se vuelve un alimento trastornado. ¿Cómo hacer así con ellas, y de lo que suena, una cartografía sensata?

#

Estructuras. Alguien dice: *Formas que nos articulan*. Una impresión-expresión. El ruido se hace

presente. Una rara timidez hace frente a lo posible del tiempo. La ligazón se rompe en algunos puntos donde lo material aparece. También Ray Bradbury. Invariablemente la representación intenta hacer lo suyo aunque por fortuna no lo logra del todo. Esta vez no hay apuro. La música no lo necesita. Las melodías asoman la cabeza con cuidado. Aparece un piano y todo lo resuelve. Esto les devuelve sus pies a las orejas para que no desfallezcan y correaten por donde más les gusta. La pulsación descansa, pero está atenta y amenaza.

Un gran círculo. Una sombra atada al centro.

#

La trama y la textura gravitan y asisten. La naturaleza no hace obra. Esto incluso desde antes que lo natural sea concebido como entidad ontológica. *La pregunta nos escribe*, dice Jabès.

Si la hay, la naturaleza de la música es traída por el acontecimiento de la improvisación.

No es solo que no se sepa qué es lo que se va a tocar, es que además se sabe que se será tocado.

#

La escucha es siempre la fruta inalcanzable de la interpretación. Es cada vez. No hay anterior ni recuerdo, ni tampoco recuerdo de lo anterior. No

volvemos jamás a pasar por el mismo punto. No hay punto. No hay tiempo entre escucha y escucha. Solo un movimiento que siempre nos pone en desventaja. Y cada vez es cada vez. Busco ese sonido o ese gesto que acabo de escuchar y ya no está. Tampoco el vacío de mí mismo. Hay otro que se desvanece en su lugar. Para siempre. Dice Chion: *Lo ya oído se repite en círculo en la eternidad de un pretérito de la escucha.*

#

Escuchar desde la inmensidad de consonancias solitarias que se nos derraman. Desde allí quizá tirar el *boomerang* o el lazo, al acecho esperanzado de que algún sonido se desprenda de su existencia ceñida, de que contradiga y se rebelle a su destino de música y de tesitura temperada.

#

Estamos convenidos por la lengua que cursamos.

Hacer aquello de perpetrar la escucha se trata sin dudas de un evento disuasivo que, por otra parte, marcha a contrapelo de la obstinación –absurda como toda obstinación– con que intentamos, muchas veces, sostenernos en lo que nos propone el deíctico de cierta apacible identidad. Una falacia. Una escucha que disuade de la escucha.

La costumbre que apodamos *gusto*, la moda,

la academia, la familia, la sociedad, el partido, el barrio, el color, la infancia, lo privado y lo público, la inflación, la ropa, el lugar del concierto; todo ello metido en las orejas como un gran gusano, como un monstruo indecible en un film de Miyazaki.

#

Algo está tensado de antemano. Si bien el silencio es el anfitrión omnipresente que todo lo contiene y, por eso mismo, nos parece ausente, muchas veces lo que suena hace saber, y por lo bajo, su disgusto, se le nota el rictus incómodo de quien es juzgado por su demiurgo de turno. El pasado lo llama como a un desagradecido. El futuro le promete un sótano con vista al mar, o viceversa.

#

La escucha es algo cardinal. Quizá nuestra antesala. Es desde ahí que ella se permite a veces hacerle pito catalán a lo que la ilustración canónica espera y le reclama.

Una verdadera escucha es sorda. Pero surgen de allí las pinzas con las que diseccionamos los sonidos que nos harán hablar. Elegir una puerta es elegir un paisaje diferente cada vez.

#

Decimos, coincidimos, expresamos muchas veces que grabar una improvisación es ponerla

en el flujo de las correderas del mercado y de sus eslóganes espurios. Sin embargo, hacer ahora testimonio de este documento mediante la escritura, aun caminando en cierto borde, contradice alegremente la patituerta primordialidad de muchos de nuestros postulados.

La improvisación debiera ser aquello que se come una y otra vez la cola del deseo de sí misma hasta desaparecer por completo. Y ahí dale que otra vez vamos de nuevo. Sumergirnos en lo inalcanzable. Y así. Derivar sobre la misma huella. Sobre lo que se lanza al vacío de la temporalidad. Volver a pensarnos.

#

Sobreviene la estrella. Todo aquello que quiere volverse paisaje, horizonte o perspectiva ofrece sobre sí un velo que nada tiene que ver con la opacidad –en ese caso solo haría falta ecualizar un poco–, sino que vuelve translúcido al cancerbero distraído de los pentagramas, consintiendo que, del mismo modo, tengan también las frecuencias postergadas sus segundos de gloria. Esto pasa y siempre es bueno.

#

Cada escucha, que es otra y es la misma, rectifica su albur en cada instante. Impugna novedades, tiempos y memorias. Es Kairós al volante del

presente y todo lo común tiene ahora el signo de lo efímero.

#

Escucho –y cuántas van–. Los acuerdos atribuidos a la estructura –y desde los cuales parece que todo vuelve a construirse– tironean desde lo que se propone como inevitable. Los músicos lo auguran y confluyen. Una dramaturgia incesante. La representación hace pasar las imágenes de una feria delirante y nos relata una escena que se nos escapa, con nosotros mismos intentando por milésima vez afianzarnos en un sentido que no viene a cuenta, ni de otro lado, más que de nuestro propio e íntimo desasosiego. Queda ahí, atrapado, en lo tenue del guiño y en el aire del ambiente que imagino.

#

Se lucen los contornos. Cada escucha no tiene ni anterior ni posterior. Ni uno, ni yo, ni otro. Se traduce lo posible –y entre escucha y escucha la posibilidad contingente de que el sonido sea nada–. Queda ahí la resonancia de lo que alude en uno.

La posibilidad está dada por el acontecimiento. Es una sentencia que no sabe ni sabrá de sí. Siempre posterior a su acto. La posibilidad no tiene la osadía.

Se torna inverosímil el volver a pasar por la vivencia, ni tal vez tomando el rodeo del silencio. *El devenir es un desvío*, recuerda Meillassoux. Queda así el borrón de la huella que la escucha deja. Aflora entonces la contradicción, se hace evidente y vuelve a distraernos: ¿cómo es la cosa? Todo convive, se contradice y se refuta.

#

Presiono *play* de nuevo. Lo conocido y lo desconocido se mencionan entre ellos de modo solapado, aunque continuo, o por lo menos recurrente. Hay lugares (¿lugares?) cómodos e incómodos. La música sucede, y hay gestos novedosos y acontecimientales, pero también se oyen los espacios (¿espacios?) de repliegue en donde de alguna manera hay un volver a casa. Señales habituales. Domésticas. A veces amorosas, pero siempre cordiales. La escala o la despensa a la vuelta de la esquina.

#

Transcurre el concierto y transcurren también las tensiones entre el tiempo y aquello que arremete. Ciertas formas de hacer se patentizan en las comisuras de lo que no se nombra como *obra*, pero la improvisación no empaña su semblante. Vuelve siempre la frescura.

#

Todas las músicas escritas fueron dictadas por *el sueño de la razón*. Están hechas con los jirones de los gestos que algunas escuchas no pudieron atrapar. No por impericia, sino simplemente porque ello es imposible. Volvemos. Solo se escucha lo que ya no existe.

Frente a esto, la estrategia de las *formas que nos articulan* resulta eficaz y permite que por algún tragaluz entre aire nuevo.

#

El nombre no sugiere. Atribuye. Hace saber de una escucha posible. Punto. Entonces, a lo mismo: la posibilidad no está dada de antemano.

Es la improvisación lo que hace posible la improvisación. Y esta se le escapa al nombre. Nombrarla la mata. La convierte en adyacente a la señal y a su vocablo.

#

Las palabras llegan con toda su sonoridad. Se hacen eco, se consienten y se aguardan. *Los microbios de la danza. Las bestias que salen de los pies*. La astucia de la estructura procura una cierta zona de confort para la forma. Lo colectivo consiste, se hace fuerte. Sobrevienen superposiciones dinámicas maravillosas. Se inventan espacios entre ellas y en algún momento hace

saber de sí la desinencia; ahí entonces pasa que el aplauso inquieto acaece sobre el primer gesto del silencio.

Tal vez sea siempre así. Tal vez por esa imprecación es que hay que salir rápido del intangible y siniestro habitáculo en donde asistimos a lo que no podemos evitar: la epifanía incontrastable de la falta de un destino común. Sobrevuelan por allí ciertos estigmas y algunas pocas invocaciones veladas a la tónica.

La intención dramática es sublime. El aplauso ansioso, irreflexivo.

#

La improvisación expone un rechazo de la separación. Seguro es que entre la escucha y lo escuchado se entrelazan dispositivos, por más que no siempre se entramen vínculos dialécticos. La razón casi nunca tiene sitio. El hacer y el entender comparten y confunden su orilla y su desierto. *Me encanta venir a estos conciertos porque se arma algo*, dice una amiga. En palabras de Barber: *en la música no hay dentro ni fuera*.

#

En esa duración, que las obras proponen, se suscitan diferentes recorridos –y acontecimientos disímiles en cada uno de ellos–, sin importar quién o cuál sea el protagonista tímbrico; y es allí,

en esos entrecruzamientos, en donde las más de las veces se produce la evidencia de una impronta de Dionisos, que contamina benéficamente el momento.

Seisillos tremolando y aquella gota-nota que a veces nos recuerda, pero con mayor premura.

Se vuelve allí la música anfitriona de su origen.

#

Hay motivos que regresan, reaparecen, disputan su gloria, su desdicha y luego se retiran. Gestos, muecas que se extienden. Vienen de estaciones y orígenes diversos. La historiografía de todo lo que suena les ha puesto un taburete cómodo. Se repiten y se tiran zancadillas. Le sobran de nuevo a la escucha las palabras, no habla de sí misma, no puede; pero a la vez se distrae del edicto de Cronos y por eso mismo avanza. La escucha y el concierto.

#

La técnica y el arte de los músicos permite asimismo que los timbres, fatalmente conocidos e invariablemente consignados a los siempre mismos convites simbólicos, se desprendan felizmente de las rancias galas adosadas y que entonces haga cada uno uso de sus mágicos señuelos.

Concorre ahora nuestra oreja a patios microtonales y ambiencias de ruidos insinuantes. Un

desliz ciudadano. Algo se desvela. Un rasgo desde por aquí que pugna y triunfa. No se compone: se construye.

#

La improvisación es una práctica del origen. Una puesta en acto del comienzo –o del comienzo, en acto–. Sin raza ni linaje. Hasta el bosquejo se escabulle. Cualquier permanencia, plausible de ser mensurada de antemano, marca irremisiblemente el destino del acontecimiento que la posibilita. De nuevo: lo aniquila. Prensa el semblante de lo que se desvanece.

#

Así como sabemos que estamos en la orilla de la vista, sabemos también que estamos adentro de todo lo que suena. No obstante, inmersos y todo, subsistimos precipitados en una activa indiferencia frente a la constante evidencia del pluri-verso sonoro.

Tampoco es menos cierto que el sonido hace su oferta de soslayo –siempre está más cerca de nuestras identidades adyacentes–. Desde el inicio.

Escuchar. Improvisar. Prácticas que tienen, quizá, mucho que ver con aquellas adyacencias.

Felicidad entonces, la de atreverse al desatino.

Gustavo Alcaraz

Improvisación atemporal sobre el tiempo (de un concierto)

1

Un concierto con una imagen (virtual y supuesta de lo sucedido)

Reflexionar sobre este concierto, sin duda, me pone en una situación atravesada por el recuerdo de quiénes son sus protagonistas.

El material de registro en cuestión es solo audio, pero al escucharlo no puedo dejar de *visualizar* aquel encuentro al cual no asistí, aunque la relación de muchos años con todos sus protagonistas me permite, con muchas licencias, imaginar ese momento.

Claro que es difícil separar lo estrictamente

musical de experiencias, anécdotas e innumerables momentos vividos en situaciones similares con todos y cada uno de los músicos participantes, pero también me pregunto, mientras escribo, si sería correcto distanciar el resultado sonoro –lo hecho– de quienes son sus creadores; y claramente creo que no, al menos para mí.

Sin duda, esto puede operar de forma positiva o negativa en mis palabras por lo que, antes que nada, pido las disculpas del caso.

2

Improvisar sí, pero...

En recientes charlas informales que se realizaron en el marco de la visita a Córdoba del compositor e improvisador Wade Matthews¹, se discutió, entre tantos otros temas, sobre cuál debería ser la duración de una sesión de improvisación; si hablamos de improvisación libre, cuál debería ser el tiempo de una improvisación musical en la que todos los elementos que se ponen en juego (o la menos la gran mayoría) están liberados.

¿La duración de la improvisación debería estar pautada?, ¿la duración de un concierto de este tipo de propuesta musical debería ser anticipada o conocerse *a priori*? o, y lo que más opiniones encontradas generó, si los tiempos de las obras no están definidos, ¿la permanencia del público

¹ http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/HOME.html

en el espacio, debería estar en sincronía con la duración del concierto?

En líneas generales, punto en el que todos estábamos más o menos de acuerdo, sería imposible definir la duración de una sesión de improvisación y, por lo tanto, justo es preguntarse qué obligación tendría el público de permanecer en el concierto hasta su finalización si simplemente no se puede anticipar qué duración podría tener.

Toda esta discusión tenía como base, aunque nunca confesada como tal, las experiencias particulares de quienes estábamos presentes ya que cada situación improvisatoria, de las que participamos con regularidad, por lo general, no está por debajo de los quince o veinte minutos promedio de duración –siendo frecuentes *performances* de treinta o más minutos–; y el miedo, tampoco confesado, a que esta falta de anticipación, en lo que a la duración del concierto se refiere, en numerosas ocasiones, deje al público en situación de incertidumbre.

3

... y dueños de nuestros silencios

En la escucha de los registros del concierto Alea Rictus Cactus, las palabras para la presentación de una nueva acción improvisatoria por parte del violonchelista Raúl Venturini –quien decía, en

un momento, que más allá de haber trabajado determinadas estructuras como guía de la improvisación, estaba la preocupación por la duración de cada intervención y por lo tanto la duración total del concierto— me llevaron a recordar las discusiones en tiempos recientes de Wade en Córdoba.

Haciendo un rápido resumen de las duraciones de cada obra presentada, distinguimos que estas oscilan entre los cuatro y los ocho minutos aproximadamente, aclarando que es difícil precisar los tiempos exactos ya que la no visualización del evento —recuerdo que solo contamos con el registro sonoro— puede ser un impedimento para definir el momento justo de inicio y cierre de cada improvisación; cabe aclarar que en una audición ajustada de la grabación uno puede inferir ciertas acciones previas, a lo estrictamente sonoro, que sin duda fueron parte de la *performance*.

Con esta aclaración o justificación del *porqué del tiempo de las obras* encuentro un punto interesante para la discusión en sintonía con lo expresado anteriormente.

Si bien podemos considerar que en ocasiones hay acciones en los conciertos de improvisación de corta duración y en todo coherentes con la idea de *libre*, sin duda, no es la regla general.

Ahora, ¿por qué preguntarse por el tiempo de ejecución de una improvisación?, ¿la duración de la obra es un elemento que garantice o, al menos,

facilite la recepción del trabajo y la comunicación con el público?²

Si la duración de las obras (musicales en este caso) es una variable importante, en palabras de quienes tuvieron la responsabilidad de crear la música del concierto, no puedo dejar de asociar esto con aquellas cuestiones canónicas a las que nos ha acostumbrado el mercado.

4

... tan solo 146 años

Desde los orígenes del registro sonoro —principalmente condicionado por la capacidad de almacenamiento de las primeras máquinas sonoras— hasta nuestros días en los que se ha *moldeado* la atención real sobre un hecho en particular en función de la sobreexistencia de estímulos, la extensión de las propuestas musicales se ha ajustado a una determinada duración —más o menos estandarizada—, sobre todo si se quiere garantizar su masiva difusión. Solo hacer referencia a uno de los argumentos del porqué de la obra de John Cage 4.33 o al rechazo de alguna compañía discográfica a la inclusión de una obra en un álbum (disco de vinilo) por exceder el tiempo que se entendía como estándar en ciertos círculos de la música de rock servirían como amplios ejemplos³.

² El rol del público en la improvisación musical (o en cualquier otra expresión artística) es un gran tema de discusión.

³ Sí, claro. Erik Satie con su obra "Vexations" nos pide más o menos dieciocho horas de nuestro tiempo para escucharla, pero, digamos, no es común encontrar su registro en nuestras discotecas o que sea muy difundido en las radios, ¿no?

Tampoco negamos que haya en nuestra contemporaneidad⁴ obras musicales, sean estas del género que sean, cuya duración excede ampliamente los tres, cuatro o más minutos, pero, volviendo a la duda inicial, ¿por qué en un concierto de improvisación la duración de cada acción –entendidas estas como obras individuales– debe ser un punto de previa definición o, al menos, a tener en cuenta a la hora de su realización?

Cuatro más ocho, más cinco, más siete... más siete y agregando algunos segundos, o quizás algunos minutos, es la sumatoria de los tiempos de todas las obras realizadas en el concierto Alea Rictus Cactus. Un concierto que, en su audición a la distancia, he disfrutado⁵.

Las cinco intervenciones de los músicos nos conducen rápidamente a un ambiente agradable, con claros elementos que nos atrapan y sorprenden. La correcta y ajustada ejecución de sus instrumentos, explotando los recursos sonoros clásicos, propone una sonoridad amable aunque no exenta de buenos momentos de tensión, que conducen el discurso de forma dinámica.

Y entonces, reflexiono sobre el porqué de la aceptación y el disfrute de la propuesta musical escuchada y, claro, no puedo dejar de lado incluir dentro de la sumatoria de elementos puestos en juego la variable del tiempo que ya fue anticipada.

Seguramente mi análisis es de facto y total-

⁴ No es mi intención ir más atrás del siglo XX a la hora de pensar en la duración de las obras musicales.
⁵ Seguramente el punto 1 es condicionante de lo dicho.

mente atravesado por circunstancias de reflexión ajenas al momento real, al momento mismo en el cual los eventos transcurrieron, pero encuentro válida la discusión sobre cuánto incide en la buena aceptación de una propuesta sonora, en tanto alejada en mayor o menor medida de lo predecible, la dimensión temporal –siempre hablando en términos absolutos– en el concierto... ¿o no?

5

Una duda razonable

Si la propuesta es un concierto de improvisación, ¿qué es lo que se improvisa? Esta es una pregunta odiosa que deriva en una gran discusión.

Desde la idea que podemos tener de *improvisación musical* en géneros como el *jazz*, el *blues* o el *rock* –quizás los más populares o difundidos– hasta las propuestas más extremas de improvisación libre en las cuales incluso la propia instrumentación a utilizar puede no ser pautada con anticipación, estamos ante situaciones musicales en las que podemos, a falta de una denominación más ajustada, hablar de niveles de *improvisación*.

Y entonces asistimos a un concierto y nos preguntamos, ¿se improvisará sobre la línea melódica?, ¿sobre lo rítmico, lo formal, lo tímbrico?, ¿se

improvisará sobre todo esto o solo sobre alguna de estas variables dejando las restantes –que pueden ser muchas– perfectamente pautadas y hasta escritas en una partitura?

¿Y el tiempo?, ¿cuántas veces se repetirán rondas de dieciséis compases para que cíclicamente cada instrumentista tenga su momento solista en el cual desarrollar todo su virtuosismo una y otra y otra vez?⁶

No hace muchos días, en una hermosa entrevista que realizamos junto a Ives Romero en nuestro programa de radio⁷, la flautista y gran improvisadora Patricia García⁸ comentaba lo que ella sentía en un concierto en el cual debía *rendir examen* frente al público cuando interpretaba una obra escrita y absolutamente pautada, tanto por la partitura como por el conocimiento previo del público sobre esta⁹, en contraposición a lo que sucedía cuando trabajaba en un concierto de improvisación.

Ante una propuesta de improvisación, el público claramente deja su rol de revisor de lo que se entiende como correcto para pasar a ser parte del concierto en un diálogo constante con el músico que improvisa. En esa comunicación y complicidad, sin duda, la variable tiempo tiene la libertad necesaria para ser definida entre todos los participantes; músicos y público.

Entonces, y solo como una duda razonable, en

6 Claro que siempre y, como base, respetando los dieciséis compases y una determinada cadena de acordes.

7 *El Ojo de la Oreja* por la 94.3 FM de la UTN.

8 Patricia García: flautista <http://www.patriciagarcia.com.ar/>

9 Seguramente definiciones canónicas establecidas por el dominio cultural, la academia (como su principal cómplice) y el mercado musical.

una sesión de improvisación, el tiempo de nuestra *performance*, en tanto el público deja su rol de supervisor para convertirse en parte activa de la música, ¿debe ser pautado?

No es mi intención arriesgar una respuesta definitiva, pero sí ciertos elementos para reflexionar a la hora de pensar en la puesta en escena de un concierto en el cual la improvisación va a ser la esencia de la propuesta. En primer término, pensar en el tiempo que el oyente puede estar dispuesto a escuchar y segundo, fuertemente ligado a esto, ser consciente sobre que, si no se puede garantizar una determinada duración para el concierto, tampoco nos debemos preocupar porque el público, superado cierto tiempo, decida retirarse del recinto¹⁰.

Un concierto se concreta en la comunión entre público y músicos y, si bien sólo tenemos el registro sonoro de Alea Rictus Cactus, nada en ese registro nos lleva a pensar que esta comunión no se logró¹¹. Asistir a un concierto, sea este del género que sea, implica realizar un contrato y aceptar por ambas partes sus términos. En un concierto de improvisación es probable que algunos de estos términos no queden claramente pautados de antemano, entonces solo queda improvisar sobre cómo resolverlos. Las posibles herramientas con las cuales llevar adelante esa improvisación quedan absolutamente liberadas.

10 No dudo en afirmar que el músico que se entrega a una sesión de improvisación lejos está de ser cien por cien consciente del tiempo transcurrido durante la *performance*.

11 Esta afirmación, como ya se comentó, puede no ser muy objetiva, pero no creo que sea una apreciación errada.

Franco Pellini

Buketero o no ver adelante

Escucho el material de archivo¹ y no dejo de reconstruir este concierto. Conozco la sala, algunos de los músicos y músicas participantes, y solo puedo imaginar al público a través de sus silencios y aplausos. Cómo ocupa la sala desde la ceguera de una grabación. Esto es muy interesante para mí, en especial porque sé que Alea Rictus Cactus fue un ensamble que construía su música improvisando. Para improvisar hay que escuchar, hasta podríamos decir que improvisar es escuchar. Pero el proceso incluye a todos: músicos, espacio y público. Sonidos con y sin agencia, intencionales, accidentales, pasajeros, definitivos. Hablar de música improvisada a través de un registro es hablar de una foto usando una foto de

¹ Ref: Buketero en <https://viajeroinmovilexperimental.bandcamp.com/album/alea-rictus-cactus-grupo-de-improvisacion-de-musica-contemporanea-2004>

esa foto. Trabajar con fotocopias. Será entonces necesario imaginar los colores y las resonancias de esa ocasión social, de este particular encuentro, su proceso y entorno. Imaginar y reconstruir esa experiencia. Situarse e improvisar. Es ahí donde está la música.

Al inicio de Buketero, escuchamos en pleno concierto la palabra de Raúl Venturini, *violoncellista* de Alea Rictus Cactus: “Bueno, una de las cosas que trabajamos, como se darán cuenta, son como estructuras de trabajo. Nadie sabe bien qué va a tocar pero sí formas. Formas que nos articulan” (sic). En segundo lugar, explica, a los oyentes de este concierto público, que una de sus “terribles preocupaciones” es que la pieza no sea demasiado larga, así no se aburren, trazando ya un tipo de relación única entre los músicos improvisadores y aquellos que están escuchando, de algún otro modo, también improvisando. Les deja saber que serán parte de un proceso que los incluye en el marco de una estructura donde sucederán cosas que no todos saben muy bien. Una invitación.

Manuales académicos, diccionarios musicales y algunos teóricos insisten en definir la improvisación como aquello que no se prepara, hacer música desde cero, crear *ex-nihilo*. En muchos casos, aquellos que no aceptan o comprenden la práctica buscan disminuir su interés o calidad en

la acusación de que existe una falsedad o mentira en esta manifestación, que *nada se crea de la nada*, o que se improvisa a través de una especie de repetición de gestos o gestualidades. Aquellos que improvisamos comprendemos rápidamente que esto efectivamente es así y que es una fortaleza potencial. Por supuesto la música improvisada no sale de la nada. El interés principal es poner la propia formación musical o sonora a disposición de aquel con el que se improvisa y estar dispuesto a dejarse afectar por lo que se oye, por lo que el otro propone y su resultante en el colectivo sonoro. Si un improvisador repite incansablemente gestos sonoros no está improvisando, ni en soledad ni con otros; la repetición es más bien una tarea de las músicas de la práctica común o de tradición escrita. Es por ello que el *background* o la formación musical-sonora que cada improvisador aporta es de enorme importancia para el resultado del proceso.

Quien habla aclara al público que una estructura los contiene; es esa estructura la que encierra (¿o abre?) un proceso de trabajo, relaciones, negociaciones, acuerdos y desacuerdos que se compartirá con todo aquel que esté escuchando.

Matthias Rousselot (2012) describe cómo se utiliza la misma palabra para nombrar el proceso de una Improvisación así como su resultado. Plantea diferenciar entre el momento del *Actio*, o

de acción en curso, y el momento de *Actum*, la acción realizada, producto del *Actio*. Si extrapolamos esta forma de pensar el proceso al hecho de improvisar entendemos que existe la Improvisación como acción o proceso y la Improvisación como resultado. De esto se desprende la propuesta de *Improviso* que es el curso de realización de una Improvisación e *Improvisum* que es el resultado, producto del *Improviso*.

Un concepto de especial importancia es el de *Im-pro-videre*, que el autor describe como “literalmente no ver adelante” (p. 34). La trascendencia de este concepto reside en su centralidad en el hecho de improvisar; el *im-pro-videre* complementa la *Actio*. Se improvisa sin saber exactamente qué es lo que va a suceder en el transcurso de ese proceso. Esta relación es la que finalmente determina el *Actum*. En la concepción del autor, la Improvisación Libre “se nutre del pasado indagando en los fotogramas, fijados por la experiencia, así como en la memoria inmediata del momento anterior, y simultáneamente proyecta su futuro aceptando el azar” (p. 28).

La música de Alea Rictus Cactus comienza como una bruma, un paisaje grave de carácter melancólico y halo siniestro. Rápidamente adentro, es imposible no balancearse con las sonoridades que describen una especie de marea. Una continuidad ineludible y expansible. No puedo

evitar sentirme rodeado, en movimiento y alerta. Recorrida la mitad de la estructura, ingresa el sonido de un piano que cambia la luz, aire fresco que no abandona en su calma el carácter grave. Todo comienza a desaparecer, a respirar, a alejarse sin detenerse. ¿Qué estructura fue esta? ¿Dónde quedaron las palabras de aquel presentador preocupado por su público? Un músico, improvisador, que se pregunta en otro momento del concierto si llamar a estas estructuras “obras” no posee un carácter “presuntuoso”. Siempre me pregunto por esta preocupación, por la necesidad de aclarar aquello que no está “compuesto” o cuya dinámica de trabajo excede la planteada para la música de tradición escrita o académica.

Aquí hay otro código de lectura, uno que implica comunicación y *gesto*, gesto político por supuesto, gesto inclusivo. La Improvisación Libre se comporta como “una música de etos antiteleológico que, al enfatizar la atención hacia el momento presente y sus contingencias, parece contemplar la posibilidad de sortear toda categorización genérica, situándose al margen de los idiomas musicales establecidos” (Rey Vizcaíno, 2015, p. 84). La práctica de la Improvisación se enfoca principalmente en el *proceso* y no necesariamente persigue resultados. Aun sin saber específicamente los deseos de este particular grupo, me gusta pensar que los participantes de esta práctica no

están interesados únicamente en el producto final, sino en el tipo de interacciones y relaciones posibles que definirán el proceso mientras este tiene lugar. En lo personal, el resultado musical o sonoro no es lo que más me interesa, sino el proceso de encuentros y negociaciones. Entiendo que en algo concuerdo perfectamente con esa voz al inicio de la pieza, cuando menciona una estructura a rellenar. Esta es mi estructura, que de a poco voy rellenando sin saber muy bien cómo o con qué, mi propio *im-pro-videre*.

Esta música propone entonces un cambio de paradigma, un código diferente de apropiación. De acuerdo con Thomas Kuhn (2004), un paradigma es un sistema de creencias, principios, valores y premisas que determinan la visión que cierta comunidad científica tiene de la realidad, el tipo de preguntas y problemas que es legítimo estudiar, así como las técnicas y los métodos válidos para la búsqueda de respuestas y soluciones. Los resultados de la práctica de la improvisación no deben leerse bajo un paradigma occidental u occidentalista que toma la música europea decimonónica o la música norteamericana como base. Me interesa proponerles un paradigma diferente para construir una mirada que nos permita abordar la música de Alea Rictus Cactus en el marco de una expansión del campo musical que diferencie la práctica de la Improvisación de la práctica

musical convencional. Para ello propondré el término *ecosistema sonoro participativo*.

Para Edgar Morín (1996) ecosistema significa que:

en un medio dado, las instancias geológicas, geográficas, físicas, climatológicas (biotopo) y los seres vivos de todas clases, unicelulares, bacterias, vegetales, animales (biocenosis), inter-retro-actúan los unos con los otros para generar y regenerar sin cesar un sistema organizador o ecosistema producido por estas mismas inter-retro-acciones (p. 2).

En mi opinión, esta definición nos acerca a la idea de *modelo dinámico* que plantea el improvisador Wade Matthews (2011); un modelo para comprender una pieza o estructura sonora desde la interacción de sus participantes, que tiene un recorrido diferente a aquel que el autor llama *modelo discursivo* y que designa los materiales sonoros, comportamientos grupales y desarrollos *a priori*. Una especie de expansión de la famosa propuesta de Derek Bailey (2010): la idea de No Idiomático versus lo Idiomático.

Un ecosistema funciona como una unidad compuesta de organismos interdependientes que comparten el mismo hábitat. En ese hábitat las

interacciones no solo son de competición y conflicto, sino que también existen interdependencias, solidaridades y complementariedades. El ecosistema “se autoproduce, autorregula y se autoorganiza de manera tanto más notable cuanto que no dispone de centro de control alguno, de cabeza reguladora alguna (...)” (Morin, 1996, p. 2). Considero que la práctica de la Improvisación tiene una existencia similar a la de un ecosistema, o sistema organizador, en el cual sus participantes deben producir, regular y organizar las sonoridades (o ausencia de sonoridades) colectivas en tiempo real sin disponer de jerarquías establecidas *a priori*. Los improvisadores habitan un espacio-tiempo en el que deben regular de manera colectiva el proceso a través de inter-retro-acciones que configuran el flujo del ecosistema sonoro participativo. Esta forma de organización constituye para mí un cambio de paradigma que define la expansión del campo musical en el cual las estrategias que se desarrollan en el marco de las inter-retro-acciones de los participantes en el ecosistema sonoro participativo permiten diferenciar una pieza construida como proceso de Improvisación de una pieza desarrollada bajo un paradigma musical histórico y principalmente dicitimonónico. Diferenciar como acto que posibilita una lectura nueva, que abre a un código que comprende procesos sonoros como interacción colec-

tiva y sociocultural afectada por las percepciones individuales y grupales del colectivo que participa de la acción constituido en una *configuración temporal de experiencia compartida*. Experiencia que podrán reconstruir de algún modo aquellos que transiten este dossier y escuchen la maravillosa grabación de Alea Rictus Cactus.

Bibliografía

- Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bailey, D. (2010). *La Improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón: Ediciones Trea.
- Matthews, W. (2011). *Improvisando*. Barcelona: Turner Música.
- Morín, E. (1996). El pensamiento ecologizado. *Gazeta de Antropología*, 12. <http://hdl.handle.net/10481/13582>.
- Rey Vizcaíno, H. (2015). El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada. *AusArt Journal for Research in Art*, 3(2), pp. 83-97. www.ehu.es/ojs/index.php/ausart.
- Rousselot, M. (2012) *Etude sur l'improvisation musicale: Le témoin de l'instant*. París: Editions L'Harmattan.

Gabriela Yaya

Entrevista a Sonia Toloza, Flautista de ALEA RICTUS CACTUS

Quando escuchas música, una vez terminada, desaparece en el aire. Nunca podrás volver a capturarlo. Pero si escuchas atentamente, aún puedes escuchar los ecos.

*Eric Dolphy*¹

¹ Palabras de Eric Dolphy expresadas después de "Miss Ann" en el último tema del álbum *Last Date with Eric Dolphy* (1965) extraídas de una entrevista grabada por Michiel de Ruyter para la radio holandesa.

² En adelante, ARC (Nota editorial)

³ Conservatorio Provincial de Música Félix Garzón de la Ciudad de Córdoba.

GY - ¿Cómo y cuándo empiezan las actividades de Alea Rictus Cactus²? ¿Cómo te integrás a las actividades del grupo? ¿Cómo te vinculabas por ese entonces a la música contemporánea?

ST - La música contemporánea siempre me fascinó. Empecé a estudiar música en el conservatorio,³ primero, clases de guitarra. Yo tomaba clases

“de oído”, como se dice, y luego me inscribieron en el conservatorio. Me acuerdo que la profe me daba obras, como por ejemplo las de Leo Brower, que tenían sonoridades muy abiertas y a mí me encantaba. También me encantaba estudiar algo más barroco, pero esas sonoridades siempre me gustaron mucho; la cosa tímbrica en la guitarra. Eso fue cuando tenía doce años. Cuando tenía quince, empecé a tocar flauta travesa en el mismo conservatorio, pero, a la par, mi profe del conservatorio, era profesor en La Colmena⁴ y pasé a estudiar allí y a tocar en el ensamble. Como ya venía del lenguaje de la música, me integré inmediatamente. Ahí, la improvisación era algo más cotidiano, no era parte del estudio. Siempre en el ensamble había un momento en donde había una parte en que improvisábamos todos los músicos: solo de guitarra, solo de batería, solo de flauta, solo de saxo... claro, dentro del lenguaje del *jazz*, del *blues* o del *rock* incluso. A esa edad, quince, dieciséis, seguí estudiando en La Colmena bastantes años. Allí estudié composición y armonía dentro de la música popular.

Mientras tanto, fui haciendo el conservatorio y lo iba llevando más lento, no como al principio que fue como un impulso... igual no lo dejaba.

En esos años participé en la Orquesta Juvenil del Teatro (San Martín); después me fui a vivir con mi padre a San Luis y ahí hice un intervalo y cuando

⁴ La Colmena. Escuela de músicos: institución de la ciudad de Córdoba dedicada a la formación de intérpretes y compositores en música popular.

volví, me anoté en la Escuela de Artes en Composición, pero no prosperó: seguí haciendo música popular. Y al conservatorio o a lo académico lo fui llevando mientras tanto; me llevó años hacerlo, porque algunos años no cursaba, otros sí o iba rindiendo libre.

Luego terminé el conservatorio en el 2001 y en ese momento ya estaba en pareja con Jorge Naparstek. Fuimos compañeros durante doce años: empezamos a estar juntos en 1995 hasta el 2008, así que compartimos muchísimo la música. Fue para nosotros un lugar, un espacio súper fructífero, muy amoroso y de mucho aprendizaje también para mí. Jorge era mayor que yo, así que era como un gran maestro también y un ser a quien admiré muchísimo además de amarlo con el alma. Entonces, cuando nos conocimos, yo estaba haciendo música popular –hacíamos música latinoamericana, afroamericana, con un grupo de mujeres– y él estaba en quinto año del conservatorio, así que en los últimos dos años me empapé más, con él, de la música contemporánea. Él había compuesto obras para flauta, también algunas obras electroacústicas; entonces, yo, que ya empezaba a arrimarme en los últimos años y empezaba a tomar clases con maestros muy grosos de Córdoba y de Buenos Aires, le pedí tocar alguna obra de él. Jorge empezó a componer nuevamente, porque en esos años en que nos conocimos

no lo estaba haciendo, había compuesto en una época anterior. Él tomó clases con Graciela Castillo y con Oscar Bazán. Ellos fueron sus maestros, a quienes él admiraba y respetaba muchísimo y los tenía como una referencia. La cuestión es que él empezó a componer, sobre todo, músicas electroacústicas y un par de obras mixtas para flauta y cinta. La primera fue “Música para flauta y sombras” y la segunda “Ojos de Xangó”. Así que bueno, fue como un proceso en el que yo estaba tocando en este grupo de música afrolatina y ya comprometiéndome más con el conservatorio para llegar a terminarlo. Fue en esos dos últimos años, sexto y séptimo, que empecé a explorar la música contemporánea desde la flauta. Jorge tocaba el sakuhachi, el bansuri y compartíamos mucho esto de la improvisación. La improvisación nunca fue algo nuevo, fue como una práctica más de la música. En mí, desde lo popular, pero a la vez desde el juntarse con amigos y tocar, improvisar con una base, y ese disfrute, esa exploración. Fue algo que siempre disfruté mucho. Con Jorge nos conocimos en un concierto de Hermeto Pascoal en la Plaza San Martín al aire libre... tremendo concierto... (hablando de improvisación, de juego en la música). Y así, eso fue lo que nos ligó muchísimo. La improvisación la compartíamos cotidianamente: al atardecer, después de nuestras tareas, nos sentábamos, como una especie

de meditación, te diría, con el bansuri –luego yo también tuve mi bansuri–, o él con el sakuhachi, o yo con flauta, explorando esos sonidos que ya en algunas obras contemporáneas se exploraban desde lo tímbrico en la flauta traversa. Fue mucho deleite por esos mundos sonoros y también por juntarnos a improvisar con amigos en casa, desde la música, desde el *jazz*, con amigos más *jazzeros* con guitarras y pianos; teníamos amigos que tocaban músicas más étnicas o afro, teníamos amigos que tocaban tambores y entonces era así...

Desde la música contemporánea escuchábamos mucho *jazz*, no del edulcorado, sino tipo Coltrane, Mingus, Eric Dolphy, del *jazz* viejo, de los cincuenta o sesenta. Quiero decir que (estas músicas) tenían unas sonoridades bastante disonantes... incluso no eran fáciles de escuchar. Así como la música contemporánea para mucha gente resulta difícil de escuchar, para mucha gente el *jazz* mismo es un tema... También es difícil compartir esas sonoridades con todo el mundo abiertamente. A veces uno encuentra o a veces no... es difícil encontrar personas que realmente sientan esa misma fascinación de entrar a esos lugares o espacios.

Bueno, un poco nosotros ya compartíamos desde estos lugares la improvisación con Jorge y, cuando él comienza a componer estas obras, yo

ya estaba en los últimos años del conservatorio y luego lo rendí. Una de las obras que hice (para ese examen) se llama “Cinco encantaciones de Jolivet”, una obra muy hermosa para flauta sola. En ese entonces, cuando toqué las “Encantaciones”, ya venía desarrollando un nivel de técnica bastante importante. Al menos para mí fue un momento de mucha intensidad, de muchas horas de tocar, compartiendo mucho con Jorge esa pasión. Entonces, nos dábamos ese espacio de compartir la música como una forma de vida, te diría.

En ese tiempo, antes de terminar el conservatorio, toqué “Música para flauta y sombras”; me acuerdo que la toqué en algunas muestras del conservatorio y también en algunos encuentros de música contemporánea que se dieron en Córdoba en la Sala del CePIA y en una sala de la Recoleta en Buenos Aires, ahí llevamos esa obra. También me acuerdo que en esa época yo tocaba –¿2000, 2001, 2002?– en la Orquesta de la Escuela de Artes. Te daban una beca y yo estaba en esa orquesta, lo cual hacía que estuviéramos, de alguna manera, sin estar en la institución, y frecuentábamos, de alguna forma, desde ese lugar, los encuentros de música contemporánea.

Tocaba ahí en la Orquesta con lo cual nos encontrábamos, casualmente en estos eventos, con Graciela Castillo, a quien Jorge ya conocía. Yo también conocía a Graciela, porque fui amiga

de sus hijas, sobre todo en los primeros años del conservatorio, tocábamos juntas incluso en la Orquesta Juvenil. La conocía a ella y al Ventu (Raúl Venturini). Recuerdo haberlo visto en alguna presentación de música contemporánea, lo recuerdo tocando alguna obra con el *cello*... Entonces, se daban esos encuentros, entre pasillos, con Graciela, con el Ventu y con Patricia (a quien yo no conocía previamente); si eran de música contemporánea o electroacústica, estaban Patricia, Gustavo Alcaraz, también Daniel Cervantes... gente que conocía a Jorge. Y así fui entrando, desde este lugar mío.

Conocía a Graciela o al Ventu del *conser* y eventualmente surgía en esos encuentros: “bueno... ¿cómo estás?, ¡qué lindo esto!, ¡qué lindo aquello!... ¿Y cuándo nos vamos a juntar?, nos podríamos juntar algún día a improvisar, a tocar...”. Eso era así, natural, no era “che, nos vamos a juntar a ver obras de no sé qué...”. Era directo: “¿cuándo nos vamos a juntar a tocar o a improvisar?”. Eso era así, como algo que naturalmente nos gustaba a todos. De hecho el Ventu había presentado su tesis de composición basada en el I Ching y en esto de las posibilidades del... no sé si llamarlo “azar” –porque es mucho más que eso–, pero la posibilidad de jugar con esto, la posibilidad de lo azaroso, de lo más inconsciente, no de lo que ya está pautado. Eso era un factor común.

Y así, en esos encuentros de estos años, que pueden haber sido desde 2000 a 2003, probablemente, después de varias veces de habernos encontrado y de decir “ah sí... estaría re lindo... ya nos vamos a juntar”, creo que fue Graciela quien convocó finalmente, a comienzos de 2004 o finales de 2003. No fue mucho más que un año lo que estuvimos trabajando, según mi recuerdo. Entonces ella nos convocó directamente: “che, ¿qué les parece si nos juntamos? Ahí le hablé al Ventu, a Patricia, ¿qué les parece a ustedes?, ¿tienen ganas?” Y fue un sí.

Nos reuníamos a tocar en la casa de Graciela una vez a la semana por la mañana con matecito de por medio y criollitos. Encuentros muy cálidos y, bueno, para mí eran unos grosos todos, y a mí, digamos, me faltaba todo lo que encontraba en ellos, como el manejo de lo compositivo y del lenguaje de la música contemporánea, de lo armónico. Yo lo abordaba desde un lugar más intuitivo, como que no tenía este trabajo (previo). Un par de años después entré nuevamente en la Escuela de Artes: hice dos años, cursé, me encantó. Pero luego me vine a vivir a Agua de Oro y se me complicó, trabajando, la escuela, y los viajes, y todo, asique no lo continué, pero ahí entré un poco más en el mundo de donde venía el resto del grupo. Yo no tenía esa base; venía más de la música popular y de la música contemporánea como instrumentista.

Entonces, la improvisación en grupo era empaparme de lo que emanaba de ellos y del bagaje que yo venía cultivando de la música contemporánea. Estudié con maestros muy grosos, con Agustín Caturelli, Raúl Becerra, Patricia García. En la música contemporánea, no eran muchos los maestros que abordaban esto y ellos me saciaban ese hambre, porque yo quería tocar obras de ese repertorio. También tomé clases con Lars Nilson. Él era más conservador en cuanto a los repertorios. Primero tomé clase con él, pero recordé a estos otros maestros en primer lugar, porque me dieron muchas más herramientas (para interpretar música contemporánea), sin desmerecer todo el trabajo con Lars que fue hermoso, muy bello: la relación con la música, con el instrumento, todo muy profundo y, en el medio, un marco de naturaleza. Creo que esas semillitas son invaluable. Así surgió el reunarnos con ARC, unos grosos. Graciela, el Ventu, Patricia, a quien yo conocí ahí, en estos encuentros. Y Jorge que, como te digo, bueno, es un ser a quien admiré muchísimo como artista, como músico y aprendí muchísimo de él. Y lo que el grupo tenía de hermoso y que hacía posible que yo también me sintiera muy cómoda es que la dinámica era completamente horizontal. Si bien yo reconocía una jerarquía –como te digo, para mí, ahí eran padres más o menos–, en el hacer la música y en estos encuentros, eran

como niños jugando con lo sonoro y todos con la misma pasión, disfrute y goce. Por eso era muy cálido, muy placentero realmente. Lo disfrutábamos mucho.

Y cualquiera podía aportar, ya sea una idea que le había venido en la semana, o en base a un motivo musical o tímbrico, o a una atmósfera que de repente teníamos ganas de plasmar, o lo mismo con los textos que despertaban regiones de lo emocional. Era jugar mucho con el inconsciente, con qué había ahí en esos recovecos. Y eso era crear el espacio y dar el lugar para explorarlo y ver qué salía. Entonces era sorprendernos continuamente de lo que surgía.

Jorge tenía en ese tiempo un minidisc, entonces grabábamos los ensayos con bastante buena calidad, y el juego era ese: proponernos cosas, pautas, en base a lo que iba surgiendo, lo grabábamos y de lo que grabábamos surgían nuevas propuestas que iban tomando personalidad. Después comenzábamos a trabajar sobre esas ideas, desarrollarlas. Nos las llevábamos y en la semana seguíamos viendo qué más nos decía la cosa. A la semana siguiente volvíamos sobre eso. Así fueron surgiendo esas obras, como pautas, y también fue parte del juego ponerles nombre, título. No era una obra en la que teníamos una partitura, sino que iban tomando consistencia, tomando su carácter, su personalidad. Íbamos dándole una

forma e íbamos pautando cómo se iba desarrollando y qué elementos le iban dando lugar o le habían dado origen. Partíamos de alguna idea, que luego se iba desarrollando, que podíamos volver a evocar de alguna manera. Ese fue el trabajo durante todo el 2004.

GY - ¿Cómo surge o cuándo surge la idea o necesidad de compartir? Lo que contás es una suerte de proceso "íntimo" de un grupo que se junta a descubrir, indagar, investigar, a disfrutar de las reuniones y del tocar. Entonces, ¿en qué momento o cómo surge la iniciativa de llevarlo hacia el público?

ST - Sí, llegó un momento en que sencillamente nos dieron ganas de mostrarlo e hicimos un primer concierto en la casa de Graciela, también algo íntimo, de amigos. Algo que surgió naturalmente, como una necesidad de la música que invita a abrirte y a compartir porque se expande en todo sentido. También estaba la energía de recibir del que participa escuchando, así que se dio naturalmente. Primero mostrando en el living de la casa de Graciela, invitando y convidando a amigos cercanos, y luego la idea de la salita⁵ fue también como un devenir de esa primera muestra, llevarla a algo un poco más abierto.

Llegamos a la Sala Luis de Tejeda a través del Ventu. Él tocaba música antigua con instrumentos

⁵ Sala Luis de Tejeda del Teatro del Libertador General San Martín.

de época y había dado unos conciertos ahí, en esa sala. Fue a través de la directora del Teatro del Libertador, Marcela Reartes, que se abrió la oportunidad de realizar el concierto.

Siempre la salita Luis de Tejeda tuvo una gran actividad, de música, de teatro; es una sala muy hermosa. De todas formas, con los nombres y las trayectorias de Graciela, Patricia, Jorge, del Ventu... eso ya era una llave de entrada. Y sí, la propuesta de “improvisación en música contemporánea” no era algo muy corriente, era un “hueso duro de roer”, digamos, para lo que se escuchaba en Córdoba.

GY - ¿Cómo es, desde tu presente, encontrarte con esa historia, con ese archivo? ¿Cómo es tu presente en relación a ese pasado?

Bueno, escucharlo fue un ¡faaa...! ¡Un shock! Fue, de la nada, un transportarme a veinte años atrás, a ese momento, a ese concierto. Fue muy emotivo. ¡Wow! ¡Shock! Y me asombró la potencia de lo que sonaba, de lo que sonábamos. La potencia de la propuesta y de lo que se canalizó en ese momento, porque también era eso. Porque eso es la improvisación, entrar en trance, como el recurso que uno tiene y, en este caso, grupalmente, pero propiamente es la sensación de un “potente trance”. Y sí, como algo que está ahí, contenido y que sale así, sale despeinándote. Nadie se lo esperaba ni nosotros éramos conscientes, yo al me-

nos, de esa potencia. Nosotros lo vivíamos con esa felicidad que te da también el poder conectar la música desde esa libertad. Yo creo que es eso: la potencia de una libertad sin demasiadas concesiones: vamos al hueso de lo que somos y esa, creo, es la potencia que tiene. Es la libertad que se nota en la horizontalidad y en la pasión de los cinco tocando, la pasión por la música, por el sonido, por el tocar, por canalizar esto a través de nosotros y de nuestros instrumentos y de encontrarnos ahí como una necesidad a la vez. Yo creo que esa ebullición de estas músicas, si se dio en ese momento, fue por el trabajo de las personas que participaron desde el ámbito académico, como la institución del Teatro San Martín, y por ende, la Sala Luis de Tejeda. Estos ámbitos eran muy conservadores, pero también hubo un lugar para esto.

Recuerdo de esa época que hicimos con Jorge estas obras que él compuso para flauta y cinta. Recuerdo que Gustavo Alcaraz y Daniel Cervantes nos abrieron las puertas de la UNC para grabar. Gustavo Alcaraz abrió el estudio de la Escuela de Artes para registrar “Música para flautas y sombras” y tuvimos con Jorge muy buena recepción de estas obras. Después hicimos, en esos años y un poco después, algunas presentaciones con ese trabajo de las composiciones de Jorge y yo tocando flauta; algunas partes con improvisación que se llamaron “Rara Avis”. De eso encontré algunas imágenes, pero no conseguí imáge-

nes de ARC. Pero esa ebullición fue gracias a ese trabajito de hormiga que se venía dando dentro de estos claustros más conservadores, y a gente, como Graciela, Ventu, Patricia, Gustavo –también flautista–, que sostenía y abría espacios como la Escuela de Artes para grabar. Eso también era muy emotivo, o encontrarse en esos pasillitos, como lugares no tan comunes, y en esos lugares encontrar la red por donde sí conectar.

Para mí es una emoción indescriptible, prácticamente, porque Jorge falleció en el 2014 y fue para mí wowww... (volver a) ese momento. Y la presencia de ellos ahí (en la grabación). Del fallecimiento de Graciela me enteré hace poquito, Patricia falleció antes que Jorge, en el 2008...

GY - ¿Qué pasó después del concierto?, ¿cómo siguieron las actividades?

Había una situación que subyacía que era la salud de Graciela y la salud de Jorge. De Patricia no recuerdo en ese momento... quizá me suena que había algunas cuestiones... como alguna cosa latente.

Pero Graciela particularmente tenía un problema de articulaciones en las manos, entonces, el tocar el piano iba siendo una dificultad con el tiempo. Ella ya lo sentía. Había días en los que sentía más dificultad. Era algo que estaba ahí.

Y lo mismo con Jorge. Jorge tuvo Parkinson. Se lo diagnosticaron recién en el 2000, pero venía avanzado de a poquito, de un temblor casi im-

perceptible, pero cada vez más. En el 2000 le diagnosticaron el Parkinson, en 2004 ya tenía un temblor en la mano sobre todo, en los labios, en la boca, en la mandíbula. Primero se resistió un poco a tomar medicación. Hicimos muchas búsquedas con medicina natural y en un determinado momento comenzó a tomar medicinas como para calmar, pero con el tiempo fue mucha la dificultad para tocar. Entonces aun así, con esas dificultades ahí, latentes, transcurrió todo ese año.

Pero por eso hago hincapié en la calidad, en la calidez y la pasión por el hacer, por el hacer a como diera lugar, atravesando los obstáculos. Esos obstáculos estaban. El recorrido de Jorge con su enfermedad fue fuerte, fue intenso. Fue avanzando mucho. Entonces él también fue dejando un poquito de lado la música y se fue dedicando más a escribir, empezó a escribir poesía.

En 2006 entré a Composición en la Escuela de Artes. Empecé a tocar con compañeros de la Escuela que también hacían muchas propuestas de improvisación. Luego, empecé a dar clases en ese mismo año precisamente y me dediqué principalmente a dar clases en las escuelas, como alejándome un poco de la ciudad y de los escenarios. Hubo como un rulo más hacia adentro. Y finalmente en el 2008 Jorge y yo nos separamos. Entonces yo me vine a vivir a Cerro Azul y acá hice música con gente de la zona, gente de la música popular; trabajé con ellos, tocábamos bastante los fines de semana con un grupo que se lla-

mó “Los alegres del tango” y otro de música afro donde tocaba percusión. Luego, a partir de 2010, me aboqué a construir mi casa, que aún sigo con eso, ahora le estoy dando un empujón, ya que en aquellos primeros dos o tres años construí algo muy pequeño.

Fui buceando en otras fuentes; tomé clases de canto, hice formación en arteterapia y seguí trabajando mis propias sombras, digamos. La música siempre presente, siempre presente en mi vida, como parte de mí, pero en relación a aquello que fue como un *climax*, yo diría, a nivel técnico... En 2012 me robaron la flauta que era una súper flauta y, bueno, ya no pude recuperar esa calidad de instrumento. Sí me compré inmediatamente una flauta de estudio, como para no dejar de tocar, pero quizá eso me llevó a tomar clases de canto y a realizar un reajuste en cosas “más terrenas”. Como que aquello fue un momento en donde la música era mi mundo y no había otra cosa que no fuera eso. Y de repente, al separarme, fue como abrirme camino sola, fue como una cuestión de madurar cosas que yo tenía que madurar. Entonces se trató de bajar a tierra y creo que estoy bastante lejos de lo que fue aquella experiencia (de 2004), sobre todo en esta relación con lo académico, con el nivel de profesionalismo, el nivel instrumental y la dedicación.

Entre 2008 y 2010, los dos años de Cerro Azul, alquilé, y en 2010 ya compré mi tierrita. Empecé a construir: bioconstrucción, mucho trabajo de

aprendizaje y conexión con la naturaleza y con mi propia naturaleza también. Pero bueno, durante unos años todavía me mantenía tocando, trabajando de eso, pero exige un caudal de energía que a la par de todo lo demás no pude sostener, por lo que fue quedando la práctica en mi propia intimidad, o también en lo terapéutico. También hice una formación en armonizaciones sonoras, explorando desde otros lugares con todo ese bagaje que llevo conmigo a todos lados, o sea, mi vida, pero ahora en otros ámbitos.


Encontrarme con esas grabaciones fue una alegría muy grande. Además de la emoción y del *shock* de ¡no puedo creerlo!... No puedo creer que eso esté ahí registrado. Hubo un video también de ese concierto. Un *videotape* de aquel tiempo. Probablemente haya quedado en lo de Jorge o no sé si Graciela o el Ventu habrán tenido alguna copia. Pero sé que ese *videotape* existió. Ahora, qué fue de eso, no sabría decirte. Lo único que espero es que no se haya ido en las inundaciones de 2015 que me llevaron puesta. Si tenemos suerte, puede que esté a salvo con la familia de Jorge.

Creo que en ese estar ahí presente no tomé dimensión del papel que jugaba esa experiencia dentro de lo académico, dentro de lo que se estaba proponiendo en esos lugares, donde esto no era nada común.

Biografía de autores y músicos


Raúl Eduardo Venturini

(San Jerónimo Norte, Santa Fe, 1961) es Licenciado en Composición (Universidad Nacional de Córdoba), cellista y gambista. Ha formado parte de diferentes grupos de música barroca y de otros géneros; actualmente es integrante de Confluencia Barroca, de Barroco Bizarro y de Contraviento y Madera (dúo contemporáneo de saxo y cello). También es Director de la Banda Juvenil Municipal.



Ives Romero

(Córdoba, 1967). Músico, multiinstrumentista, compositor, improvisador, artista sonoro. Ha dictado clases en todos los niveles, también ha coordinado y dirigido talleres de armonía, audioperceptiva, improvisación y experimentación musical. Ha colaborado y participado, ya sea como instrumentista o compositor, en numerosos grupos y orgánicos, tanto de música popular como de las llamadas académicas. Ha grabado, en solitario o de manera colectiva, diversos trabajos discográficos. Es cofundador del grupo de teatro La Jauja. Ha musicalizado performances de danza y películas mudas en vivo. Tiene tres poemarios editados. Actualmente organiza un ciclo periódico de músicas libres y es co-conductor del programa radial El Ojo de la Oreja, dedicado al arte sonoro. Participa, desde hace más de dos décadas, en el dispositivo de trabajo de la fundación Jorge Bonino.



Gustavo Alcaraz

(Córdoba, 1958). Luego de pasar por las aulas de la Facultad de Ingeniería y las del Conservatorio Provincial de Música Félix Garzón en la ciudad de Córdoba, comencé mis estudios (algo más serios) de Flauta travesa en el Instituto Collegium y de composición musical en la Escuela (hoy Facultad) de Artes de la Universidad Nacional en Córdoba. En 1994, tras tropezar con una computadora (PC) comencé a investigar sobre el sonido y su manejo dentro de entornos informáticos en el Laboratorio de Informática Musical de la Escuela de Artes (LEIM). Terminé mi Licenciatura en Composición Musical en el año 1995 y, luego de un tiempo de reflexión, trabajo e investigación en música electroacústica y discursos multimedia, completé en el 2007 una Especialización en Video Digital. En la actualidad, la actividad docente en música y cine, la investigación sobre discursos interactivos y audiovisuales, más la composición musical con tecnologías cibernéticas digitales ocupan la mayor parte de mi tiempo. He tenido la suerte de que mis trabajos se hayan escuchado y visto en distintos eventos de Argentina como también en distintos países de América y Europa.

Franco Pellini

(San Francisco, Córdoba, 1985) es compositor, improvisador y docente. Profesor adjunto en Técnicas y Materiales Electroacústicos del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; Profesor Asociado en Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Producción Musical y en el Taller de Producción Musical en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba.

Sus obras se han presentado en Argentina, Chile, México, Ecuador, España, Bélgica, Holanda, Francia, Portugal y Austria. Como improvisador, ha participado de conciertos junto a LEIM Ensemble, Josep Lluís Galiana, César Bernal, Colectivo Radiador, Máximo Endrek, César Alarcón, Andrés Asia, Albert Cirera, Javier Pedreira y Wade Matthews, entre otros. Es doctorando en artes e investiga sobre improvisación libre como práctica colectiva, sociocultural y política.

Gabriela Yaya

(Córdoba, 1975) es Profesora en Composición por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora titular en el Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba y como profesora asociada en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Investiga sobre la música contemporánea en Córdoba (SeCyT-UNC). Como compositora, trabaja especialmente con música electroacústica, mixta y propuestas multidisciplinares y experimentales. Sus composiciones se han estrenado y presentado en Argentina, España, Holanda, Colombia, Polonia, Alemania, Grecia, entre otros países. Ha recibido diferentes reconocimientos, como los otorgados por el Instituto de música electroacústica de Bourges, Francia, la Universidad de Quilmes, el Goethe-Institut, el Fondo Nacional de las Artes o Unesco Cultura. Es integrante de la Red de compositoras latinoamericana (redcLa), del Foro argentino de compositoras, de AO - El verde es azul. Mujeres y diversas en la creación sonora (Córdoba) y de SUONO MOBILE argentina.

Contacto: gabriela.yaya@unc.edu.ar

<https://gabiyaya.com.ar>

<https://vimeo.com/gabiyaya>

Sonia Toloza

(Córdoba, 1971) es Música Docente egresada del Conservatorio Provincial de Música como profesora en Flauta Travesa. También cursó desde sus inicios en la Escuela de Música Popular La Colmena y, algunos años, en la carrera de Composición Musical de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Amante de la naturaleza, reside actualmente en la localidad de Agua de Oro, Sierras Chicas de Córdoba.

Graciela Castillo

(Córdoba, 1935 - 2023) Fue pianista, pedagoga, investigadora y compositora. Pionera en la producción argentina de música concreta, experimental, electroacústica, ha dedicado especialmente su actividad a la producción artístico musical y a la difusión de la música del SXX.

Fue miembro fundador del Centro de música experimental de la Escuela de Artes de la UNC, de la Agrupación Nueva Música Córdoba, de la Asociación de Compositores de Córdoba y de la Federación Argentina de Música Electroacústica de Córdoba.

Se formó en el Conservatorio de Música Félix T. Garzón, de la ciudad de Córdoba y con Ernesto Boero, Osvaldo Villar, Ornella Balestrini de Devoto y el maestro Prager, Oscar Bazán, Alfredo Nihoul, Nicolás Alfredo Alessio y Francisco Kröpfl. Fue titular de la cátedra de Composición por concurso y creadora de la cátedra de Análisis Musical en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Ha compuesto obras instrumentales, vocales, y ha producido obras electroacústicas y mixtas en diversos y prestigiosos laboratorios como el LIPM, Phonos y el I.M.E.B.

Jorge Naparstek

(Buenos Aires, 1953 - Córdoba, 2014). Estudió composición con Oscar Bazán y Graciela Castillo, compuso música de cámara y electroacústica, instrumentista de flautas, clarinetes y saxo alto. Se dedicó colateralmente a la escritura, pero su principal concentración estaba en la música.

Se puede visitar:

<http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/2006/10/jorge-naparstek.html>

Patricia Sacavino

(San Francisco, Córdoba, 1964-2008). Pianista, clarinetista, investigadora, docente universitaria y compositora.

Compuso música para solistas, ensambles, orquesta, electroacústica y mixta. Su música se estrenó en eventos nacionales e internacionales. Participó en ensambles de improvisación colectiva y realizó instalaciones sonoras.

Escribió “El imaginario de los márgenes”. Perspectivas sobre la noción de contexto en la investigación artística.

Fe de errores

Página 66 Donde dice:
Ahí, la improvisación era algo más cotidiano, no era parte del estudio.

Debe decir:
Allí realizábamos combos de improvisación como práctica frecuente.

Página 67 Donde dice:
Entonces, cuando nos conocimos, yo estaba haciendo música popular –hacíamos música latinoamericana, afroamericana, con un grupo de mujeres– y él estaba en quinto año del conservatorio, así que en los últimos dos años me empapé más, con él, de la música contemporánea.

Debe decir:
Entonces, cuando nos conocimos, yo estaba haciendo música popular –hacíamos música latinoamericana, afroamericana, con un grupo de mujeres– y yo estaba en quinto año del conservatorio; así que en los últimos dos años me empapé más, con él, de la música contemporánea.

TRAZA
DE
ARCHIVO



unc



artes
editorial

ISBN 978-987-48917-6-1



9 789874 891761