

---

Conferencia presentada en las IV Jornadas Argentinas de Música Contemporánea organizadas por el Grupo CORAT, Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Córdoba, 20 y 21 de octubre de 2008.

---

## **AXIOLOGÍA E IDEARIO DE LAS ARTES SONORAS POR TECNOLOGÍA, SURGIDAS A FIN DE SIGLO PASADO. SU IMPACTO EN LAS EXPRESIONES CULTURALES DE LA ACTUALIDAD.**

### **Introducción**

La sociedad del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, vivió una época de importantes cambios económicos, sociales, políticos e ideológicos. El arte no podía estar ajeno a ello. Las reglas estilísticas de orden, equilibrio y complementariedad con que se manejaron las expresiones artísticas de los períodos barroco, clásico y romántico se debilitaron en la práctica durante el decenio 1880-1890, y especialmente durante el período en que se desarrollaron la primera y la segunda guerra mundial. Después de 1945, el arte directamente realizó una contrapropuesta frontal con toda su historicidad. Estos cambios impactaron en todos los aspectos compositivos de las distintas artes: los discursos, las texturas, las formas, las herramientas y materiales.

En el campo de la plástica las formas dejaron de dibujarse con el trazo de la línea pura y fueron reemplazadas por la línea difusa o directamente por la mancha, dando paso al color y a la textura como forma expresiva fundamental; en el teatro el drama dejó de contar situaciones cronológicas para contar situaciones aisladas y simultáneas en tiempo y espacio; en la música, la melodía tonal y el ritmo pautado dejaron de tener primacía para dar paso a la atonalidad, la politonalidad y la polirritmia, así como a los ritmos “lisos” (sin división temporal explícita). Se arribó al **arte de presentación** en reemplazo del **arte de representación**.

Las fronteras de las escuelas modélicas desaparecieron y un campo amplio, inacabable, ilimitado surgió, dando paso al uso de toda clase de herramientas, fuentes y estilos compositivos. Las distancias entre tecnología, artesanía, oficio y arte desaparecieron casi totalmente, dando paso a toda clase de expresiones validadas para su permanencia, solo por la solidez de sus construcciones, por su denuncia social o por su calidad autoral.

### **Música y máquinas**

Los cambios estéticos arriba mencionados generaron necesariamente también un nuevo auditor. La incorporación de ruidos de la vida cotidiana, de las fábricas, de los medios de transporte, de la naturaleza, integraron más naturalmente al “sonido todo” y por lo tanto los auditores también fueron aceptando la idea de que todo lo que suena vale para ser escuchado con interés si es presentado en formatos discursivos sostenibles.

A la vez, el desarrollo tecnológico generado por la revolución industrial y el avance de la electrónica, tentaron a los artistas a desarrollar sus obras con soportes tecnológicos e

incluso a generar sonidos ya no solo emergentes de instrumentos musicales o de la naturaleza, sino también de generadores electrónicos.

Fue natural entonces que apareciera por los años 50 -en Alemania primero y en Francia después-, un grupo de investigación que indagaba sobre los sonidos “extramusicales” y que postulaba una valoración excluyente de los mismos, al considerárselo como unidad, más que como parte de un discurso musical. El sonido dejaría de ser un “engranaje” de una cadena -o un grado de la escala musical- para ser en sí mismo y con propia identidad.

Pierre Schaeffer, ingeniero de sonido de la radiotelevisión francesa, planteó el gran desafío: ¿cómo hacer para que un sonido determinado pueda ser escuchado aisladamente de su cualidad discursiva y a la vez pueda ser repetidamente escuchado sin que varíe en lo más mínimo en cada una de esas repeticiones? encontró la respuesta rescatando la idea de la “escucha acusmática” del filósofo y matemático griego Pitágoras (jerarquizar la pura percepción auditiva) que le permitió desarrollar con sus colaboradores Beatriz Ferreyra y Francois Bayle un corpus volcado en el “Tratado de los objetos musicales” . Así nació la llamada Música Concreta basada en la grabación de sonidos provenientes de la naturaleza, de las herramientas y utensilios de la vida cotidiana, de los instrumentos musicales, etc, y en la manipulación electrónica posterior en un laboratorio de sonido con lo cual se construían discursos infinitamente variados y libres.

En esta estética lo más importante no era manipular o transformar por medios electrónicos el sonido original, sino incorporar todo sonido-ruido existente, luego grabarlo para reconocer sus componentes internos y mejorar por tanto la escucha, y luego componer un discurso sonoro mezclando sonidos naturales, musicales y del hábitat, realizando pequeñas transformaciones al momento de componer la música por montajes simples y básicos. En sus principios, la música concreta, más que una estética musical, fue un estudio experimental del mundo que sonaba fuera de la sala de conciertos.

Al mismo tiempo que en Francia nacía la música concreta, en Colonia (Alemania) nacía la Música Electrónica de manos del compositor y teórico Herbert Eimert y desarrollada prolíficamente luego por Karlhein Stockhausen y Mauricio Kagel. La fuente sonora única a utilizar fue inicialmente el grabador a cinta y luego el sintetizador electrónico, instrumento fabricado para emular los sonidos naturales y/o musicales pero producidos electrónicamente.

El proceso de composición en este tipo de música era naturalmente más lento que el de la forma de escritura tradicional en papel y pentagrama. Había que trabajar las alturas de los sonidos a partir de sus frecuencias, las duraciones a partir de la extensión de la cinta, así como manipular ataques, intensidades, etc. y luego cortar, pegar y empalmar como quien corta y cose una tela para hacer un vestido. El objeto sonoro era sometido a transformaciones mediante la consola de sonido (instrumento electrónico que permite el procesamiento de los sonidos hasta incluso hacer desaparecer el reconocimiento de la fuente que lo produjo) que contiene filtros eléctricos, cámaras de eco, etc.; por lo tanto, una composición podía comprender cientos de eventos sonoros grabados y luego manipulados, de forma que la composición de unos pocos minutos de música podía llevar semanas de trabajo.

Unos años después, por 1960, Pierre Boulez en Francia es el primero en fusionar las técnicas compositivas de la música concreta y la electrónica iniciadas por Schaeffer y Eimert, inaugurando la llamada Música Electroacústica.

Esta propuesta ofreció una nueva perspectiva y encaró la multiplicidad de fuentes sonoras, así como el uso del espacio para obtener diferentes puntos de audición más el factor aleatorio ligado al intérprete que interactúa acústicamente en vivo y cuya ejecución es procesada electrónicamente en directo ante el auditorio o bien combinando su material con música electrónica previamente grabada y emitida en simultáneo con el instrumentista en vivo. El uso del espacio y de los silencios tuvo en estas estéticas una importancia hasta el momento no alcanzada. De allí en más, todas las experimentaciones sonoro-tecnológicas fueron posibles y se desarrollaron en muy diversas direcciones, a partir de los aportes que la tecnología ofreció a estas formas compositivas.

La gran mayoría de los creadores fundantes de la música electroacústica en el mundo, iniciaron sus investigaciones a mediados del siglo pasado provenientes de muy diversos campos de acción: unos eran músicos compositores, otros ingenieros de sonido, otros técnicos, otros investigadores y docentes. Muy diversos también eran sus intereses pero todos – podríamos asegurar – estaban atraídos por reflejar en el arte sonoro los cambios revolucionarios producidos por entonces por la segunda revolución industrial, las tecnologías comunicacionales, los sistemas de producción, las estéticas arquitectónica, literarias y plásticas, la educación artística. La “gran aldea” de McLuhan había invadido la cultura en la sociedad moderna.

### **Proyección en Argentina**

La música por tecnología surgida en Argentina a mediados del siglo pasado fue una consecuencia de estos movimientos renovadores del arte y en especial de la música. Concretamente a fines del siglo pasado aparecen como una “toma de posición”, un espacio de libertad, frente a las convulsiones sociales y políticas vividas entre el 60 y el 80 en nuestro país. La represión en el pensamiento individual, la anulación de la opinión pública, la desaparición de las acciones culturales conjuntas y participativas, generó en los creadores la necesidad de encontrar espacios de libertad reglados únicamente por el impulso creativo y evitando que el “objeto de consumo” o de “valor artístico” o incluso de “valor comercial” de sus producciones, condicionara su hacer.

Latinoamérica y en especial Argentina se espejó rápidamente en esto y así, casi al mismo tiempo que en los centros de experimentación tecnológica sonora del mundo, surgió en el país una serie de instituciones tanto estatales como privadas, que investigaban y producían música con tecnología electrónica, primero en soporte analógico y luego digital.

Fue justamente en un espacio universitario, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, que se fundó el primer Estudio de Fonología Musical – EFM en el año 1958 permaneciendo en funciones hasta 1963. Luego vendrían el famoso Instituto Di Tella que trascendió las fronteras nacionales con sus osadas experiencias, el Centro de investigaciones en comunicación masiva, arte y tecnología – CICMAT (dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires), el Laboratorio de investigación y producción musical – LIPM (también dependiente de la ciudad Autónoma de Buenos Aires y existente hasta la actualidad).

Hubieron muchos otros movimientos privados de los cuales destacaremos el Atelier de Realizaciones Técnico Electroacústicas – ARTE 11 fundado en 1971 por los compositores Lionel Filippi, Luis María Serra y quien suscribe, Susana Espinosa; este grupo que funcionó sin interrupciones hasta 1978 y luego entre 1983 y 1987, se dedicó a promover la creación musical por tecnología y a sus aplicaciones no solo artísticas sino especialmente educativas, generando espacios creativos en escuelas secundarias, seminarios y clínicas para jóvenes, programas de radio experimentales, etc.

### **El proyecto de investigación de la UNLa.**

El marco conceptual aquí brindado ha servido de sustento teórico para desarrollar el Proyecto de

Investigación ***Axiología e ideario de las artes sonoras por tecnología, surgidas a fin de siglo pasado. Su impacto en las expresiones culturales de la actualidad.*** El mismo está radicado en el área audiovisual del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, Argentina. Dirigido por quien habla y con la participación de los docentes de la Licenciatura en Audiovisión, Fabián Beltramino como Co-Director y Raúl Minsburg y Juan Manuel Cáseres como integrantes, el proyecto comenzó a funcionar el 1ro. De Mayo de 2007 y terminará en mayo de 2009.

La hipótesis de trabajo se centra en comprobar que la música por tecnología surgida en Argentina a mediados del siglo pasado y los valores e idearios de los creadores de entonces, plantearon un antes y un después en las tendencias artísticas contemporáneas y en especial generaron nuevos espacios artísticos y culturales para el desarrollo de este campo.

La metodología de trabajo adoptada para el desarrollo del proyecto es de tipo cualitativa, multimetódica y con técnica mixta estratégica.

Al momento actual se ha finalizado la primera etapa de rastreo bibliográfico, periodístico, fotográfico y testimonial, que permitieron obtener sustentos teóricos que enmarcan el objeto de estudio de la investigación.

Posteriormente encaramos la etapa de realización de entrevistas a veinte representantes de distintos sectores culturales y educativos de la ciudad de Buenos Aires para obtener un panorama de opinión sobre cuáles serían las obras y autores más representativos de la época a estudiar. Con esta información y la reflexión conjunta del equipo de investigación a partir de los datos obtenidos en las entrevistas se confeccionó el listado de las obras a estudiar y se eligieron cinco de ellas.

A continuación damos cuenta del informe de resultados de esta etapa:

### **Análisis transversal de las entrevistas a representantes de la cultura argentina actual.**

El objetivo de estas entrevistas consistió en observar qué aspectos quedaron fijos en la memoria de los sujetos seleccionados, respecto al surgimiento de la música electroacústica a fines del siglo pasado en Argentina, con el fin de obtener de ellos una “radiografía” de lo ocurrido por entonces, sus opiniones, sus gustos o disgustos de esta estética musical, su conocimiento o desconocimiento, su saber o entender.

El grupo de investigadores que conformamos el proyecto, decidió que ésta era la mejor forma de llegar a la parte central de nuestra investigación, como es la selección de autores y obras con quienes trabajar para alcanzar la hipótesis consistente en el posible impacto que estos movimientos de fin de siglo pasado, provocaron en la música y las artes audiovisuales de la actualidad.

La técnica de recolección de datos utilizada durante la primera etapa puede definirse como la de “entrevista estandarizada”, dado que, tal como afirma Dexter, “*el investigador ha definido la pregunta y el problema; solamente busca respuestas dentro de los límites marcados por sus presuposiciones*” [1970: 5]<sup>1</sup>.

Por otro lado, se trata de “entrevistas a elites”, definidas por Valles como “*individuos... en posiciones encumbradas de la estructura social o, coloquialmente, gente importante en determinadas instituciones u organizaciones*” [2002: 27]<sup>2</sup>, en este caso, referentes del campo cultural y artístico general y del campo musical no electroacústico.

Por último, puede agregarse que las entrevistas han sido del tipo de las que Moyser define como “semi-estructuradas”, es decir, que si bien se ha utilizado un cuestionario como guía de entrevista, en su realización tanto el orden de las preguntas como la modalidad de su formulación se han adaptado a la situación dialógica concreta establecida con el entrevistado (1988: 115).<sup>3</sup>

#### ► Selección de entrevistados

Se confeccionó un listado de más de cuarenta representantes de la cultura argentina destacados en distintas especialidades y campos de acción a la vez que de distintas edades. Algunos de ellos fueron contemporáneos de los compositores de la época y otros responden a generaciones más jóvenes.

La búsqueda de referencias del campo electroacústico fuera del campo propiamente dicho se basa, fundamentalmente, en la teoría de Pierre Bourdieu (1978), sobre todo en su “teoría de los campos”, en el marco de la cual la legitimidad cultural tiene que ver, en gran medida, con el reconocimiento de los pares y de los referentes “legítimos” de otros campos.

La definición de la situación de un campo, es decir, la definición de sus posiciones hegemónicas y emergentes, recurriendo a la terminología establecida por Raymond Williams, requiere, en todos los casos, de la indagación de la situación de ese campo en el contexto al que pertenece, es decir, respecto de sus campos co-lindantes y de la situación de ese conjuntos de subcampos en la sociedad en general.<sup>4</sup>

#### ► Compositores mencionados en las entrevistas

---

<sup>1</sup> DEXTER, L. A. (1970): *Elite and specialized interviewing*, Evanston: Northwestern University Press

<sup>2</sup> VALLES, M. S. (2002): *Entrevistas cualitativas*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Colección “Cuadernos metodológicos”, n°32

<sup>3</sup> MOYSER, G. (1988): “Non-standardized interviewing in elite research”, en R. G. Burgess (comp.) *Studies in qualitative research*, v.1, Greenwich: JAI Press, pp.109-136

<sup>4</sup> BOURDIEU, P. (1978): “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del estructuralismo*, de J. Puillon et al., México: Siglo XXI, pp.135-182

Un amplio espectro de compositores fueron mencionados por los entrevistados; en total treinta artistas y setenta y dos menciones. Entre ellos, aparecen quienes en la época de estudio a la que se dedica esta investigación, no han hecho música electroacústica aunque sí música contemporánea instrumental (éstos no han sido considerados para esta investigación ); otros que han hecho música electroacústica pero no en la totalidad de su producción; otros que estuvieron tempranamente fuera del país desarrollando sus actividades artísticas; otros que trabajaron en el país y se desarrollaron especialmente en el campo de la docencia y otros que se destacaron por sus producciones premiadas y rápidamente difundidas en el mundo.

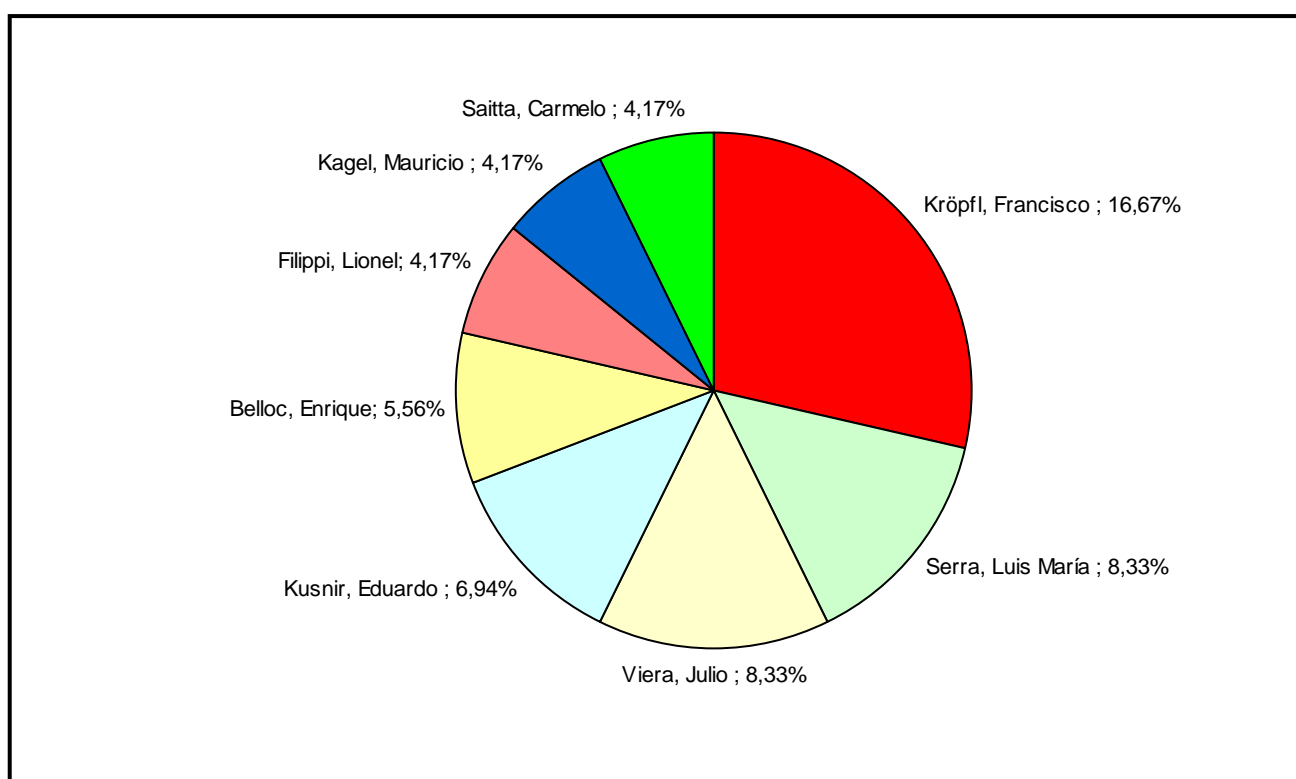
En el cuadro siguiente se listan los nombres de estos compositores y la cantidad de menciones que recibieron cada uno de ellos en las veinte entrevistas realizadas.

<b>Compositores mencionados por los entrevistados</b>	<b>Cantidad de menciones</b>
Kröpfl, Francisco	12
Serra, Luis María	6
Viera, Julio	6
Kusnir, Eduardo	5
Belloc, Enrique	4
Filippi, Lionel	3
Kagel, Mauricio	3
Saitta, Carmelo	3
Davidovsky, Mario	2
Luengo, María Teresa	2
Maranzano, José	2
Martínez, Ariel	2
Naón, Luis	2
Rapp, Jorge	2
Schachter, Daniel	2
Teruggi, Daniel	2
Alsina, Roque	1
Bértola, Eduardo	1
Biffarela, Gonzalo	1
Cetta, Pablo	1
Edelstein, Oscar	1
Figueiras, Juan Carlos	1
Grela, Dante	1
Lanza, Alcides	1
Loza, Diego	1
Matalón, Martín	1
Minsburg, Raúl	1
Paraskevaídis, G.	1
Sad, Jorge	1
Vaggione, Horacio	1

<b>Total de compositores mencionados</b>	<b>30</b>
<b>Cantidad total de menciones</b>	<b>72</b>

En el cuadro siguiente se puede observar la relación comparativa en porcentajes de las menciones recibidas por los compositores mencionados 3 o más veces.

Los compositores mencionados 1 o 2 veces (que representan el 41,67 % de las menciones) no fueron incluidos en el gráfico.



► **Obras destacadas y cantidad de menciones producidas en las entrevistas**

Compositor	Obra	Cantidad de menciones
Kusnir, Eduardo	<i>La panadería</i>	5
Kröpfel, Francisco	<i>Metrópolis</i>	3
Viera, Julio	<i>Divertimento</i>	3
Davidovsky, Mario	<i>Sincronismos</i>	2

Kröpfl, Francisco	<i>Orillas</i>	2
Saitta, Carmelo	<i>La Maga</i>	2
Kröpfl, Francisco	<i>Nocturno</i>	1
Kusnir, Eduardo	<i>Orquídeas primaverales</i>	1
Kusnir, Eduardo	<i>Serie Lilí</i>	1
Martínez, Ariel	<i>El glotón de peperland</i>	1
Matalón, Martín	<i>Monedas de hierro</i>	1
Saitta, Carmelo	<i>Pliegue, borlas y humo</i>	1
Schachter, Daniel	<i>Hálito</i>	1
Serra, Luis María	<i>Abismos</i>	1

### ► Compositores y obras seleccionadas para la investigación

A partir de estos análisis cuantitativos, se observó que los autores con mayor mención en las entrevistas son Francisco Kröpfl y Julio Viera, Director y Subdirector del Laboratorio de investigación y producción musical – LIPM, del Centro Cultural Recoleta; y que de los subsiguientes más votados, Luis María Serra y Lionel Filippi fueron fundadores y directores del Atelier de Realizaciones Técnico-Electroacústicas – ARTE 11. El primero de los organismos funciona hasta la actualidad y es dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, siendo actualmente Julio Viera su director; el segundo fue independiente, y funcionó entre 1971 y 1987 (con una interrupción de seis años entre 1978 y 1984). El resto de los artistas tuvieron diferentes cargos públicos en el campo de la educación terciaria y universitaria nacional pero no pertenecieron formalmente a ningún grupo artístico.

En función de lo dicho, el equipo investigador ha elegido a los compositores **Francisco Kröpfl, Julio Viera, Enrique Belloc, Luis María Serra y Eduardo Kusnir** para realizar los encuentros dialógicos a fin de conocer sus idearios y valores a la hora de componer con música electroacústica, y de ellos se seleccionarán las obras más representativas para su posterior análisis del discurso, tanto en el campo morfológico, como estético y semántico.

La etapa a comenzar próximamente consiste en disponer en registro digital las cinco obras a elegir para proceder inicialmente al análisis de sus formas y estructuras, soportes tecnológicos y estéticas discursivas.

A partir de allí, comenzará el trabajo de campo acumulando toda la documentación disponible sobre los autores de las obras; por medio de entrevistas se indagará sobre los fundamentos teóricos, valores e idearios que definieron sus estéticas compositivas, así como los ámbitos de desarrollo de las mismas. Las entrevistas realizadas a los cinco compositores elegidos serán grabadas en video.

Una vez realizado el trabajo de campo se procesará la información obtenida y comenzará el análisis comparativo entre todo lo estudiado y las distintas manifestaciones culturales de la Argentina actual donde se compromete el uso de la tecnología para la creación sonora y audiovisual. Finalmente se construirá un mapa conceptual que refleje la hipótesis a demostrar en este proyecto.



Se espera que al concluir la investigación, podamos obtener aproximaciones teóricas que den cuenta del impacto que los valores e idearios de los artistas de entonces, produjeron en la cultura, la educación y el arte en Argentina y cómo contribuyeron de alguna manera a modificar formatos expresivos en los lenguajes académicos y artísticos de la actualidad.

Una vez finalizado el proyecto, el informe final se condensará en un capítulo del libro "Escritos sobre Audiovisión" ediciones de la UNLa., que contendrá el cuerpo teórico y los resultados de la investigación más un disco compacto con las obras electroacústicas analizadas. Así mismo, se producirán videos profesionales en formato documental de cada una de las entrevistas realizadas a los compositores para su posterior difusión en el canal "Encuentro" de la Televisión Pública.

Para finalizar propongo a uds. la audición de pequeños fragmentos de dos de las obras electroacústicas seleccionadas para la investigación. Son ellas "Batucada" de Luis María Serra y "Para Bla" de Enrique Belloc. Espero las disfruten.

### **Bibliografía**

- Adorno T. (1966). *Disonancias*. Ediciones Rialp, Madrid.
- Bercovich, G. (1999) "Francisco Kröpfl y la música electroacústica." en *Clásica*, Buenos Aires, (enero-febrero), pp.11-15
- Berenguer J. (1974) *Introducción a la música electroacústica*. Fernando Torres Editor, Valencia.
- Camps, Arizaga y otros. (coordinación S. Espinosa) (1983). *Nuevas Propuestas Sonoras*. Editorial Ricordi, Buenos Aires.
- Chion M. (1983) *Guide des objets sonores*. INA-GEM- Buchet Chastel. París
- De Candé R. (1964). *Dictionnaire des musiciens*. Microcosme Editions du Seuil. Bourgers
- Eimert H. (1973). *Qué es la música electrónica?* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Espinosa S. (2007) "La música electroacústica en la escuela. Apuntes para la aplicación de una metodología de audición" en revista *Eufonía*. Nro. 40. Graó, Barcelona (en prensa).
- Espinosa S. (2008) "Antecedentes histórico-estéticos del arte sonoro contemporáneo" en *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*. Vol. 3. Universidad Nacional de Lanús, colección Serie Audiovisión. Buenos Aires. .
- Espinosa S. (2007) El lenguaje como centro de las problemáticas filosóficas contemporáneas. Un aquí y ahora de sus usos en el arte. *Monográfico. Doctorado en Filosofía, cátedra de Filosofía Contemporánea. Universidad Nacional de Lanús. Buenos Aires*.
- Espinosa S. ( 2006) *Ecología Acústica y Educación. Bases para el diseño de un nuevo proyecto sonoro*. Premio EMBAT, Editorial Graó, España.
- Espinosa S. (compiladora) 1983 *Nuevas Propuestas Sonoras*. Editorial Ricordi
- Fischerman, D. (1995) "La electroacústica en la Argentina: Años de búsquedas y encuentros. Entrevista Francisco Kröpfl" en *Clásica*, Buenos Aires, (enero-febrero), pp.83-85
- Fernández G. (compiladora) (2002). *El giro aplicado*. Colección Humanidades y Artes, Ediciones UNLa., Buenos Aires
- Gadamer H. (2003). *La actualidad de lo bello*. Paidós, Buenos Aires
- Liut, M. (1992): "El laboratorio de música electroacústica del Recoleta" en *La Maga*, Buenos Aires, a1, nº32 (agosto), p.8

- Oteiza, E. (1997): "El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella" en *Cultura y Política en los años '60*, E. Oteiza (coord.), Buenos Aires: UBA-Ofic. de Publicaciones CBC, pp.77-108
- Plesch, M. y Huseby, G. (1999): "La música argentina en el siglo XX" en *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, J. E. Burucúa (ed.), Buenos Aires: Sudamericana, v.II, pp.175-234
- Samuel C. (1965). *Panorama de la música contemporánea*. Ediciones Guadarrama, Madrid
- Salzman E. (1972). *La música del siglo XX*. Editorial Víctor Leru, Buenos Aires.
- Schaeffer P. (1966) *Traité des objets musicaux*. Editions du Seuil, París.
- Schaeffer P. (1967). *La musique concrète*. Presses Universitaires de France, Paris.