

# OPINIÓN : MUSICAL

Año 4 - Número 1 - Enero/Febrero 2024

Idea original y redacción: Bernardo F. Di Marco



*Nuevos espacios  
nuevas realidades  
musicales*

**Mariano Ceballos**

## *Un violinista contemporáneo*

Entrevista \*  
Gerardo Guzman,  
director del Conservatorio Gilardi

¿Qué es la sombra? \*  
Un viaje entre tiempos y lugares  
por Adolfo C. De Boeck

## Sumario

- 3 Nuevos espacios, nuevas realidades musicales.
- 9 Entrevista a Mariano Ceballos
- 12 Entrevista a Gerardo Guzman
- 15 Agosto fue el mes de las Jornadas de la Música en Tucumán
- 17 Opiniones musicales con saberes en formación
- 19 Espacio de escucha

## Staff (Equipo editorial)

Idea original y redacción:  
Bernardo F. Di Marco

Edición:  
María José Bovi

Corrección:  
Marcos N. Escobar

Diseño & Maquetación:  
Álvaro Astudillo

dúplex.  
CASA EDITORA



Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

**Adaptar** — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

**Bajo los siguientes Términos:**

**Atribución** — Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

**CompartirIgual** — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

**No hay restricciones adicionales** — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Imágenes: Freepik.

## Palabras de autor

**Estimados lectores:** *Opinión Musical* cumple tres años de trayectoria y estamos contentos por ello. Es por este motivo que en una nueva edición de la revista me gustaría acercarles algunos pensamientos que nos pueden ayudar a comprender un contexto actual.

La globalización, los nuevos tipos de comunicación y la inteligencia artificial promoverán cambios profundos en nuestras sociedades. Es por ello que abrirnos hacia nuevos espacios y realidades en el mundo del arte sería importante y hasta necesario. El mundo está cambiando a pasos vertiginosos y quizá debamos aprovechar estos cambios a nuestro favor. Analizaremos estos temas en el artículo principal de esta edición.

En entrevista, Mariano Ceballos, violinista contemporáneo, nos cuenta sobre su trayectoria musical y sus vivencias junto a uno de los personajes más importantes del siglo XX, Pierre Boulez. Asimismo nos comparte su pensamiento sobre cómo plantear estrategias que nos ayuden a aprender más y mejor sobre nuestro campo, el musical.

Por su parte, Gerardo Guzman, pianista, compositor y pedagogo, director del Conservatorio Gilardo Gilardi de la ciudad de La Plata nos comparte su visión del mundo académico y los desafíos que el mismo representa tanto para los profesores como para los estudiantes contemporáneos.

Finalmente en un artículo musicológico, Alfredo de Boeck, compositor y docente, nos presenta la dicotomía entre luz y sombra en el contexto musical de la mano de grandes compositores latinoamericanos del siglo XX.

Desde el equipo de *Opinión Musical* agradecemos a todos los lectores que nos han acompañado durante estos tres años. Espero que encuentren de utilidad este número.

Un cordial saludo.

*Bernardo Di Marco*

**Opinión Musical** es un espacio libre e independiente de temáticas artísticas y musicales. ¿Te gustaría hacer una donación o suscribirte a la revista?

Escribinos a [info.opinionmusical@gmail.com](mailto:info.opinionmusical@gmail.com) y te indicaremos los pasos a seguir.

Las ideas expresadas en *Opinión Musical* pertenecen a los entrevistados. *Opinión Musical* solamente comparte las notas enviadas por los mismos.

# Nuevos espacios, nuevas realidades musicales

Por **Bernardo Di Marco**

*El presente artículo surge a partir de la Conferencia no. 35 del ciclo “Charlas desde El Calafate”.<sup>1</sup>*

**Q**uisiera compartirles algunos pensamientos que estuve reflexionando en este último período. Creo que es importante entender el momento histórico actual para comprender los hechos y no fluir a la deriva como algún objeto que el viento o el mar mueve a su antojo.

Me gustaría comenzar planteando una frase, la cual estuve elaborando entre número y otro de la revista, conferencia online de por medio: “La apertura de nuevos espacios que proyectan nuevas realidades musicales es el desafío de nuestra época y será el futuro de las próximas generaciones”.

Luego de lo sucedido el siglo pasado en materia artístico musical, hemos llegado a un momento donde pareciera ser que está todo dicho. Todas las maneras de escribir, interpretar y enseñar la música parecieran estar ya superadas. Con el paso de las vanguardias del siglo XX, los compositores actuales se plantean cómo escribir nuevamente una obra original y auténtica. Así mismo, luego del aporte de los grandes virtuosos a la interpretación musical los actuales intérpretes se preguntan cómo ser originales en su performance. Desde la enseñanza artístico musical, ¿sigue siendo válido el modelo de conservatorios?

Hablaré en este artículo de la interpretación instrumental, la composición musical, y la enseñanza de la música desde un punto de vista exclusivamente académico. El resto de los fenómenos musicales quedará por fuera de este análisis.

Somos herederos de la Era Moderna, ese período histórico que surge en el siglo XV en la Europa occidental. La modernidad se caracterizaba por

una cosmovisión bien definida. El mundo debía ser de una manera particular, bien precisa. Así como en los contextos sociales se debía respetar ciertos códigos preestablecidos, lo mismo debía ser en el arte y en la educación de esta materia.

Pensemos en los grandes compositores clásicos y en los tratados del renacimiento que nos explicaban cómo interpretar el violín. Si bien había compositores que respetaban los lineamientos de la época, algunos otros vanguardistas rompían los modelos preestablecidos, causando el disgusto de sus contemporáneos. Es el caso, por ejemplo, de la música de Mozart. Las frases musicales en las obras del compositor austríaco eran de una asimetría poco común para el estilo, cosa que no era de agrado para algunos de sus coetáneos.

Hablemos un poco de la interpretación musical. Tradicionalmente, violinistas, pianistas, directores de orquesta, etc., basaban sus conocimientos en las escuelas tradicionales. Encontrábamos entonces intérpretes de la escuela italiana, la escuela rusa, la francesa, la alemana o la americana. Cada una de estas escuelas tenía una base sólida en la tradición.

Es así que, en las clases de violín o viola, algunos alumnos me preguntan cuál tipo de técnica suelo utilizar para tocar y para enseñar. A la pregunta siempre respondo que cada intérprete hoy en día buscará su propio estilo. Sería bueno que ellos mismos lo hicieran también. Observando podemos escuchar que la interpretación de un concierto de Beethoven ejecutado por Maxim Vengerov difiere diametralmente con una interpretación del mismo interpretado por un Renaud Capuçon. Por dar otros ejemplos del mundo violinístico, la técnica cristalina de Hillary Hahn se opone al estilo vigoroso y contundente de Anne Sophie Mutter.

En cuanto a la interpretación instrumental, algunos músicos actuales basan sus performances en la tradición pero con nuevas

<sup>1</sup> “Charlas desde El Calafate” es un ciclo de conferencias online transmitido desde el año 2020 por las redes sociales del autor de este artículo.

perspectivas, es decir, tomarán el historicismo interpretativo y lo aplicarán de una manera actual. Un buen ejemplo sería analizar lo que sucede en la interpretación de la música barroca. Desde los años '80 surgió un movimiento historicista que pretendió acercarse de manera fidedigna a este estilo. Sin embargo, esta interpretación del estilo barroco no fue homogénea. Las versiones de la pasión según San Mateo de J.S. Bach de Nikolaus Harnoncourt difieren diametralmente con las que pueda realizar un Trevor Pinock o las interpretadas por la Netherlands Bach Society dirigida por Jos van Veldhoven.

En cuanto a la composición musical sucederá lo mismo. Acá también nos encontramos con la tradición, por ejemplo: componer una forma sonata, una sinfonía, siguiendo las reglas de la armonía, forma y orquestación, etc. Las vanguardias del s.XX, especialmente aquellas de la segunda mitad de siglo, se han opuesto diametralmente a la tradición clásica de una u otra manera. Hoy estas dos vertientes —la tradicional, en sentido estricto, y las vanguardias que se oponían a ella— ya no serían válidas.

A propósito de las composiciones musicales, quisiera puntualizar respecto al repertorio que escuchamos en conciertos. En la programación anual de los teatros hay una repetición constante y sistematizada del mismo repertorio a nivel mundial. Es así que podemos asistir a la puesta en escena de una misma ópera en el Teatro Colón de Buenos Aires, así como en el Carnegie Hall de Nueva York o en la Ópera de Sydney. Esta repetición de repertorio seguramente es algo heredado del período romántico. Considero que sería bueno cambiar este tipo de formatos para dar lugar a nuevos aires. Vivimos en un hermoso museo musical en el cual sólo interpretamos obras de un limitado tiempo histórico. Esto es maravilloso pero, ¿dónde está el espacio para la música actual?

Antes los estilos estaban marcados por un maestro. Se especula que a veces el maestro en los talleres de pintura realizaba bocetos que los alumnos luego completaban y firmaban en su nombre. Lo mismo parece que sucede en la música. Algunos compositores trabajaban realizando una línea melódica la cual era armonizada y orquestada por sus alumnos.

Durante el siglo pasado había un estilo musical marcado por una institución. Por citar un ejemplo, el Conservatorio de París influenciaba con su estilo a ciertos compositores. Alberto Williams es un claro ejemplo de ello. Williams se formó en París influenciado por el movimiento impresionista francés. En sus obras musicales conjugó un estilo nacionalista argentino donde pintaba en escena ciertos paisajes folklóricos. A nivel pedagógico fue el mismo Williams quien se inspiró en los programas de estudios franceses para crear la currícula de estudios del Conservatorio Nacional de Buenos Aires, institución de la cual fue director por varios años. A partir de ahí, los demás conservatorios del país copiaron este modelo de educación musical.

Ahora bien, ¿qué sucede en nuestros tiempos desde el punto de vista de la composición musical? Desde comienzos del siglo actual, los compositores vuelven a escribir desde la forma y la armonía, pero ya desde otro punto de vista más bien pragmático. Sin quedarse en las reglas de la tradición las cuales utilizarán a beneficio para crear sus obras, los compositores actuales escribirán de una manera personal y propia. También observaremos que hay una marcada línea hacia la fusión musical. Como el jazz tango, el tecno gregoriano o folklore pop.

Cada compositor escribirá en su propio estilo y de la manera que mejor le parezca. Por lo tanto, ya no habrá escuelas de composición sino más bien un estilo personal con cimientos en la búsqueda de una identidad bien precisa. Sin embargo, es común todavía al día de hoy encontrar que ciertos compositores escriben en estilo de las vanguardias del s.XX. ¿Podríamos, entonces, considerarnos ser parte de una nueva era? ¿Una suerte de “new age” musical?

En cuanto a la pedagogía musical, observamos que las instituciones musicales han producido una cantidad considerable de diplomados que ha saturado el mundo laboral musical. Hablé de ello en la anterior edición de *Opinión Musical* en el artículo “El caso del Norte” donde se expone la realidad de Gerardo, un profesor universitario. En cuanto a los diplomados que egresan de esas instituciones, no todos ellos van a tener la posibilidad de trabajar en una orquesta o un teatro. Ante la necesidad de

encontrar un espacio laboral estos artistas migrarán hacia otras profesiones, a otros países o abandonarán la carrera musical en última instancia. También podría darse que el músico al no encontrar un espacio laboral derive su actividad a otras áreas de trabajo. Ciertos colegas se ven a veces forzosamente obligados a enseñar como una posibilidad de subsistencia económica. Esto representa un problema no solo para el profesional, sino también para los estudiantes. Es importante reflexionar sobre este punto y sobre las instituciones educativas ya que de allí surgirán los futuros músicos.

Al respecto se pueden observar dos modelos bien definidos:

- **Primer modelo:** instituciones educativas donde se fragmenta el saber. Encontraremos en los programas de estas instituciones diferentes materias que encuadran el saber musical. Las clases cumplen un ritual. Se estudia de memoria, se realizan exámenes y luego se obtiene un título. Es común observar que al final de la carrera el alumno olvida la mayoría de los conceptos aprendidos. El mismo obtendrá un diploma y automáticamente quedará desocupado porque el mundo laboral actual demanda dinámicas que están por fuera del conocimiento técnico adquirido en la institución. Lo mismo sucede en el sistema de enseñanza de escuela primaria y secundaria tradicional. Cantidad de materias fragmentadas y desvinculadas una de la otra. Este es el modelo del Conservatorio de París de 1793, que proponía democratizar el saber musical. Los alumnos y maestros avezados se podrían preguntar: ¿es funcional este modelo de institución doscientos treinta años después? A manera de comprobar estos planteos me gustaría citar la tesis de grado que he escrito para la Universidad de Ginebra titulada “Conflicto entre teoría y práctica en la realidad del músico instrumentista”. Fue una investigación donde, a través de encuestas y preguntas a diversos alumnos, fui descubriendo el posicionamiento de los estudiantes en relación a las materias impartidas en las instituciones de enseñanza musical. Muchos encuestados demostraron indiferencia, insatisfacción y hasta angustias en relación a
- **Segundo modelo:** proyectos del tipo socialista aplicados a la enseñanza musical. Son proyectos que tienen sustento en la ideología marxista. A partir de la desintegración de la URSS en los años ‘90 los países satélites del bloque soviético se preguntan cómo sobrevivir y difundir sus intereses ideológicos. A través del Foro de Sao Paulo, encuentro realizado periódicamente en Latinoamérica, países como Cuba y Venezuela aplicarán las ideas de Antonio Gramsci creando proyectos educativos musicales a escala masiva. Muchos países de la región copiaron el modelo venezolano de educación musical.

Estos proyectos tienen como característica un fuerte intervencionismo estatal y una ideología de base que es la igualdad. Según estos tipos de pedagogía nadie debe destacarse por encima de la media. El pensamiento puede sintetizarse en una frase expresada por la directora de uno de estos proyectos, la cual escuché en un medio de prensa: “No queremos ningún violinista estrella”. Se puede comprobar desde lo empírico que la aplicación de estos lineamientos donde prima el ideal de la igualdad resulta en la baja del nivel educativo de estudiantes e instituciones.

Los proyectos musicales educativos del tipo socialistas resultan en dos vertientes. Por un lado, para las personas que no se dedicarán a la música estas experiencias quedarán como un bello recuerdo en sus vidas. Pero, para los que quieren dedicarse a la profesión la experiencia resultará en un aprendizaje insuficiente debido a la falta de nivel académico en estas estructuras. Muchos de ellos dejarán estos proyectos en búsqueda de una enseñanza más personalizada y adecuada a sus intereses.

Por último encontraremos una fusión de los dos modelos anteriores: instituciones musicales alineadas con proyectos del tipo marxista. Donde el saber es fragmentado y todo se planifica con una base socialista.

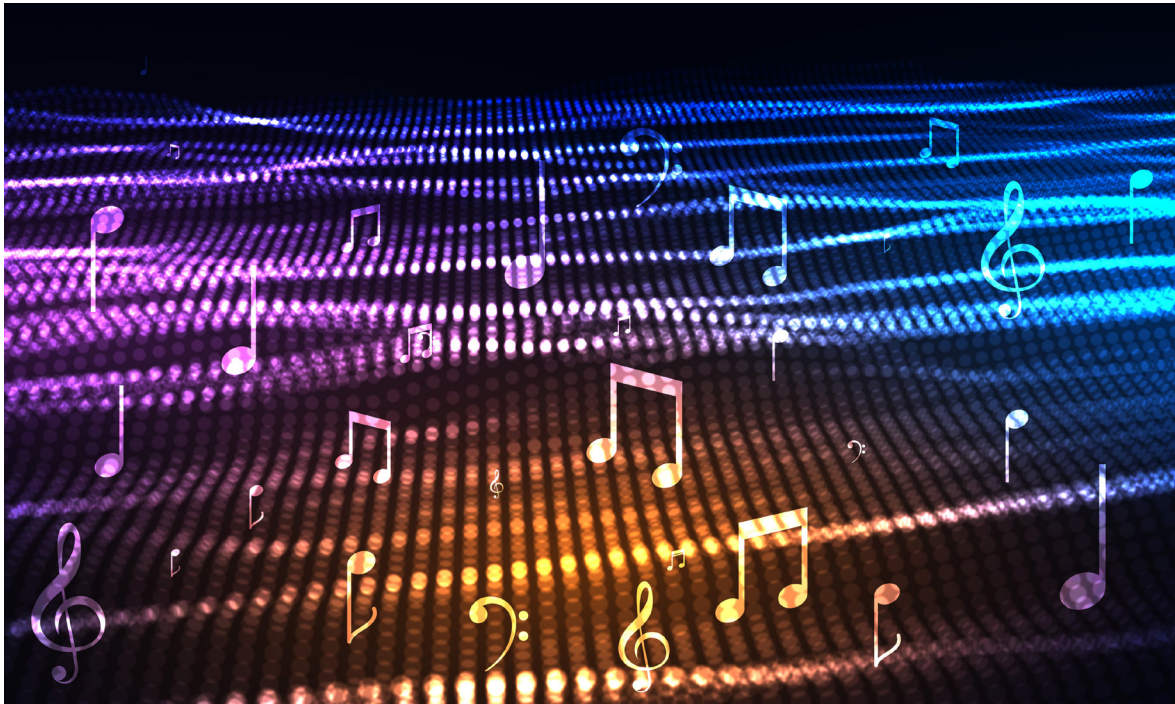
Creo que podemos plantear estrategias alternativas a estos dos modelos que han demostrado ser insuficientes desde la realidad empírica. Propongo de base diez lineamientos al respecto:

- *Primero: Crear nuevos espacios donde difundir el saber.* Entiendo por nuevos espacios lugares donde podemos difundir de una manera original nuestro quehacer musical. Para ello sería bueno plantear el concepto de academia en el sentido clásico de la palabra. Una academia es una línea de pensamiento que sobrepasa los muros de un edificio y tiende a proyectarse en el tiempo<sup>2</sup>. El concepto academia requiere de la interacción entre pares, término conocido en inglés como *partnerships*, vale decir, profesionales capacitados que puedan interactuar de manera horizontal. Cuanto más adhiera la institución a una ideología del tipo socialista, más aún será el grado de verticalidad que encontremos. En un pensamiento horizontal las jerarquías no son viables puesto que los miembros interactúan de manera libre y voluntaria en los proyectos. Esto no quiere decir que sea un sistema anárquico, habrá ciertos líderes que serán elegidos en base a su capacidad innata de conducción, los mismos serán elegidos por el grupo y no por mera decisión de aquellos que están en el poder.
- *Segundo: Nuevos escenarios con nuevas músicas.* Sería bueno salir del modelo tradicional de teatros y que los compositores tengan la oportunidad de presentar nuevas músicas. Por ejemplo, en Suiza este año se realizó nuevamente como hace varios años el festival de Verbier. Dentro de este festival se propuso un concierto al aire libre en la cima del Mont Fort. El concierto tenía la particularidad de realizarse en un horario poco habitual, al alba. A las 4.30 de la mañana el público se movilizó hasta la cima de esta montaña para escuchar el concierto. Es una propuesta original, un concierto en una montaña al comienzo de la jornada. En junio de este año, desde la Academia de Música, en la ciudad de El Calafate hemos organizado el primer Simposio de la

Música. Allí diferentes grupos musicales locales se vincularon para realizar conciertos y actividades. Dentro del Simposio se realizaron audiciones didácticas en escuelas, clases y conciertos. Como ejemplo de nuevos espacios con nuevas músicas el violinista cordobés Mariano Ceballos realizó un concierto de violín solista interpretando obras del s.XXI. En un ambiente sugestivo iluminado por faroles y proyecciones de nebulosas en la pared, el público pudo disfrutar de un concierto donde la música y lo visual estuvieron en sintonía. Cada obra estuvo representada por un poema, lo que resulta también en una interacción entre la música y la literatura.

- Los “Concerti del Tempietto” en Roma son una buena ejemplificación de cómo proponer nuevos espacios para conciertos. En ruinas que aún se conservan de la Roma imperial se realizan conciertos donde el público puede disfrutar de la música al aire libre. Estos espacios vinculan lo nuevo con la tradición a través de un sitio emblemático.
- *Tercero: Realidad virtual.* Los conciertos virtuales son una nueva posibilidad de difusión musical. La Filarmónica de Berlín posee un paquete de productos que se pueden adquirir en una plataforma de manera online. Conciertos, clases, recitales y demás se pueden disfrutar desde la comodidad de nuestras casas a solo un click de distancia. Será la alternativa hasta la aparición del Metaverso, tecnología que pretende conquistar el grupo Facebook para los años 2030. A través del Metaverso podremos estar en presencia, en vivo y en directo, en un concierto, sala o reunión musical. Aunque la realidad está lejana aún es algo que llegará a nuestras vidas.
- *Cuarto: Conciertos escénicos.* Serían espectáculos realizados en espacios naturales donde se vinculan diversas artes. En julio de 2023 desde la Academia de Música hemos puesto en escena un audiovisual en las cercanías de la localidad de El Chaltén en la provincia argentina de Santa Cruz. El proyecto fue titulado “Sonata Patagonia, la película”. Alrededor del Monte Fitz Roy en un entorno natural y a través de imágenes

<sup>2</sup> Cfr. *Opinión Musical* año 2 n° 4, edición 8, “Las instituciones educativas y culturales”.



filmadas desde drones se puso en escena un concierto por primera vez realizado en la región. En este cortometraje de casi cinco minutos se musicalizaron los maravillosos paisajes del sur de Argentina con un repertorio personal, de propia composición. Sonata Patagonia fue escrita en 2020, fue interpretada en conciertos y grabada en disco para Spotify junto con la destacada pianista Guadalupe Mroue. “Sonata Patagonia, la película” fue un concierto escénico basado en un audiovisual que involucró a varios artistas de El Chaltén: Paula Martínez (patinaje sobre hielo), Celina Zaffrani y Edgar Alegre (acrobacia), Araceli Rodríguez (fotografía, filmación y edición).

- Quinto: *Vinculación entre compositor e intérprete*. Crear nuevos espacios con nuevos escenarios para que los autores de música puedan interpretar su música. Tradicionalmente la figura del compositor e intérprete estaban vinculadas en una sola persona. Pero durante el siglo XX estos dominios de la música se habían separado.
- Sexto: *Exportación de música a través de internet*. Con la globalización podemos acceder a que intérpretes de otras partes del mundo puedan tocar nuestras obras. Hace poco tiempo, a través de la red social

Instagram, me contactó un violinista de Indonesia. Quería interpretar una obra de mi autoría, *Passacaglia para violín solo*, la cual estuve promocionando por redes. A los pocos días le envié la obra al interesado e hicimos una conferencia por Zoom para conocernos y hablar de la interpretación. Al tiempo, el joven violinista realizó un fragmento de video interpretando la obra, el cual posteamos en redes sociales. Esta posibilidad de conexión no hubiera sido posible años atrás. En breves segundos nuestra música puede llegar al otro lado del planeta.

- Séptimo: *Pluralidad de propuestas educativas*. En cuanto a la educación musical, quería compartirles una frase que estuve pensando: “Una buena educación se basa en el interés propio de cada alumno, no en el interés de un maestro, de una institución, mucho menos de una ideología”. La tarea será desde nuestros lugares guiar el interés personal de cada alumno. A veces ese interés no está claro por lo que debemos trabajar sobre ello para lograr que el alumno lo encuentre. Volviendo al modelo de academia y pensando en una forma actual de enseñanza como línea de pensamiento que tiende a perdurar en el tiempo y tiende a expandirse, los estudiantes deberían

contar con la libertad de poder elegir la institución que mejor sirva a sus intereses. Así mismo, los planes de estudios que quieran seguir. Por ejemplo, si un estudiante quisiera hacer un master en Youtube o Trap, ¿existen escuelas que ofrecen este conocimiento? Sería bueno que las instituciones pudieran contar con la libertad de elegir un plan de estudios según el requerimiento de los alumnos. En este punto habría que poner en cuestión la figura de los Ministerios de Educación los cuales se han transformado en una colección de reglamentos que obstaculizan los procesos educativos. ¿Necesitamos de estos organismos que promueven formatos estandarizados que están lejos del interés de los estudiantes? La contrapartida sería el surgimiento de pluralidad de escuelas especializadas en función del requerimiento actual de la sociedad, no regidas por programas vertidos de ministerios con poco conocimiento territorial.

- Octavo: *Relación cuerpo e instrumento*. La relación entre cuerpo e instrumento es algo que poco o nada se aborda desde la escuela tradicional y que resultó a veces en perjuicio para algunos músicos que sufrieron problemas relacionados a las malas posturas. Tendinitis, distonías y demás problemáticas físicas no son consideradas por la escuela tradicional. Hablamos ampliamente de ello en la edición n° 5 de *Opinión Musical* junto con la maestra Celina Lis, quien nos comentó sobre las diferentes técnicas de concientización corporal. En los últimos años recién se están realizando cruces entre técnicas propuestas por Feldenkrais, Alexander o Aberastury y la actividad musical. Aunque la gran mayoría de las instituciones todavía no aplican algún tipo de orientación al respecto.
- Noveno: *Educación para la promoción del perfil artístico*. No son contempladas en los programas de estudios tradicionales las nociones de promoción del perfil de cada alumno. Es así que, al momento de terminar los estudios, un estudiante no tiene la mínima idea de como conseguir un trabajo dentro del rubro musical. Sería bueno incluir materias que ayuden a comprender el

dinamismo de la época actual. Me refiero a nociones de coaching ontológico y ejecutivo, educación sobre finanzas y marketing musical, así como promoción de perfil en redes sociales y sitios web, conocimientos sobre informática e inteligencia artificial son requeridos al día de hoy. Son conocimientos que están en la periferia del hecho musical, pero que pueden ser bien incluidos en los mismos de una manera inteligente y productiva.

- Décimo: *Inteligencia Artificial*. La interacción cotidiana ya no será por norma con gente aledaña. Por el contrario, se abren espacios globales a través de internet y, últimamente, a través de la Inteligencia Artificial. Hablamos en charlas y conferencias de Sofía, la robot con aspecto humanoide, y de cómo logra interactuar con los humanos a través de acumulación de datos que procesa en su software. ¿Qué tal un profesor robot con apariencia humana que enseñe en el futuro? Pues ya lo estamos vivenciando de alguna manera a través del chat GPT, Bard y demás IA que pueden realizar textos académicos de alto contenido. Esto representa un desafío para instituciones educativas de renombre que aún no saben muy bien cómo manejar la cuestión. ¿Qué hay sobre robots que interpretan instrumentos? Pues bien, ya se encuentran en la escena de conciertos en Japón.

En síntesis, queridos lectores, quería compartirles en este artículo de revista algunos pensamientos y algunas propuestas que nos podrían ayudar a reflexionar sobre la realidad actual.

El mundo está cambiando de una manera vertiginosa y sería bueno poder estar a la altura de ello. Restan varias líneas para seguir escribiendo y pensando, el tema es complejo y podemos hablar extensamente sobre él.

¿Ustedes qué piensan? ¿Qué se les ocurre? ¿Estamos preparados los músicos y los artistas para el futuro?

Por mi parte, estoy convencido que podemos utilizar las nuevas herramientas a nuestro favor. Bastaría visualizarlas y ponerse en acción.





Créditos: Madelen\_fotografía

*Mariano Ceballos es un violinista especializado en nueva música. Realiza recitales, conciertos y proyectos artísticos multidisciplinarios en las principales salas de conciertos y festivales del mundo. Integró como único sudamericano el Ensemble Intercontemporain de París y trabajó junto a Pierre Boulez, Matthias Pintscher y Péter Eötvös. Sostiene una intensa actividad pedagógica en las principales universidades de Latinoamérica, creando proyectos educativos para jóvenes instrumentistas a través de nuevos enfoques de la enseñanza artística. Su actividad incluye más de 150 estrenos en Latinoamérica, Europa, Asia y diversas publicaciones sobre la música actual.*

### **1. Contanos sobre tu trayectoria artística como violinista e intérprete.**

Mi formación comienza con José Bondar, en La Plata. Su figura fue una piedra fundamental en mi formación porque me permitió ver la música de una forma racional, una forma pensante. Es algo que lo compruebo hasta el día de hoy. A veces se piensa que el arte está relacionado con la pasión, con la improvisación, con la espontaneidad, cuestiones subjetivas. Mi maestro, José Bondar, me dio una visión interesante sobre qué es lo que uno piensa cuando uno toca, todos los procesos que uno necesita como intérprete. En el medio musical en general no nos ofrecen esta visión de la música. Estamos obligados a cumplir con programas y repertorios, y no hay un trabajo profundo sobre cómo pensar con el instrumento. José siempre decía “tocá una vez y pensá tres veces”. Hay una famosa frase que dice “El talento está encerrado entre los barrotes de nuestra propia torpeza”. Por supuesto este proceso mental lleva un tiempo. Al principio uno puede sentirse desorientado, desilusionado, pero luego uno hace el click. Ese trabajo con José se basó en entenderse a uno mismo. En la música para poder tocar hay que conocerse a sí mismo.

### **2. Durante tus años de formación has estudiado en la Academia Menuhin en Suiza de la mano de Alberto Lysy y otros grandes maestros. ¿Qué recuerdos tienes de aquellas épocas?**

A través de José contacté con Alberto Lysy, quien me ofreció la posibilidad de continuar estudios con él en Suiza, en la Academia Menuhin, cerca del lago de Lemán y a pocos minutos en tren desde Ginebra.

En Suiza fue la continuación de ese trabajo. Recuerdo que pasaba horas en el sótano húmedo de la Academia practicando escalas y tratando de mejorar mi afinación.

Alberto no era una persona fácil, con él todo era exponencial, exacerbado. Poseía una forma tradicional de enseñar, la de influir miedo. En aquellas épocas los violinistas tocaban de una manera especial, cada uno tenía una personalidad muy fuerte. Si escuchabas a Lysy sabías que era él por su sonido y por su musicalidad. Esa forma de tocar giraba también en torno a su personalidad.

En la Academia Menuhin tuve la oportunidad de entrar en contacto y tener clases con grandes maestros como Pinchas Zukerman, Liviu Prunaru y Tibor Varga, pertenecer a una academia de prestigio y realizar giras. Con veinte años, para mí era todo nuevo, hice muchos amigos los cuales sigo en contacto con ellos. Luego me fui a EEUU donde hice un máster de dos años y medio en la Universidad de Pittsburgh. Allí entré en contacto con la música del siglo XX.

Luego de ese tiempo de estudio y trabajar mucha música clásica voy a Europa para contactarme con la violinista del *Ensemble Intercontemporain* de París, Jeanne Marie Conquer quién se especializa en música del siglo XX. También continué perfeccionando repertorio más actual realizando cursos con Irvine Arditti y Garth Knox.

### **3. Luego de finalizar los estudios en la Academia Menuhin trabajaste junto a uno de los genios musicales del siglo XX, Pierre Boulez. ¿Qué recuerdas de ese período y en qué marcó tu perfil personal y musical esta experiencia?**

Luego entré en contacto con el festival de Lucerna donde se trabaja de manera especializada en la música del siglo XX y XXI. Allí fue mi primer contacto con Pierre Boulez, con el cual he realizado conciertos, giras, grabaciones, clases magistrales. He tenido la oportunidad de trabajar con grandes personalidades de la música internacional, como Susanna Mälkki, George Benjamin, Péter Eötvös, Wolfgang Rihm. Todos ellos se nuclean en Lucerna para trabajar ese repertorio. Lo más importante para mí fue trabajar con el Ensemble, con Boulez. Recuerdo un concierto muy importante en la sala Pleyel de París estrenando obras de Stockhausen. Fui el primer violín del Ensemble con personalidades importantes como Simon Rattle.

Hay mucho mito alrededor de la figura de Pierre Boulez. Con él no se hablaba mucho de la música. Tenía de esas personalidades que están más allá del bien y del mal. Le interesaba más bien la simpleza de la vida, no la adulación ni la egolatría. Era más bien una personalidad humilde, le gustaba compartir cosas diarias. Me preguntaba sobre mi vida, y a mí me extrañaba que una persona tan importante pudiera interesarse en mi vida. Destaco su sencillez, esto puede sintetizarse en uno de sus libros *La escritura del gesto*.

En los cursos de Dirección orquestal venían los estudiantes educados en la escuela tradicional y Boulez le bajaba un manto de simplicidad a la cuestión. Recuerdo su simpleza en el vestir también, siempre con el mismo traje gris oscuro. Hans, su compañero de vida, le llevaba el portafolio de cuero con enormes partituras. Era bajo de estatura y como la Torre Eiffel, todos querían sacarse una foto con él.

Falleció en 2016 a los 90 años. Hasta el último momento demostró su pasión por la música. A pesar de sus problemas de visión, seguía dirigiendo con energía sin batuta. Su música formaba parte del serialismo integral, una música muy pensada, matemática y cerebral.

Él tenía una visión amplia. Formó el ciclo de conciertos llamados “Le domaine musical”, donde hacía música de cámara contemporánea como la música de la segunda Escuela de Viena. Hemos tocado obras de Scriabin, Bartók, Debussy, Alban Berg. No estaba cerrado a hacer solamente su música sino que en los programas de conciertos incluía obras de Mozart, por ejemplo. A diferencia de lo que pasa en otros ámbitos donde la música actual está sesgada por factores ideológicos y políticos.

Boulez siempre estaba deseando aprender. Estuve compartiendo muchos veranos y giras con él donde aprendí mucho a pesar que hacía una música muy compleja. Lo que destacaba, como ya mencioné, era su simplicidad en el gesto y la dirección.

### **4. Ahora te dedicás a la música contemporánea. Contanos en qué consiste este género y cómo son los conciertos que realizás.**

Habría que definir qué es la música contemporánea. Siempre habrá algo actual. Hay muchos parámetros y muchos valen. La música contemporánea está relacionada a una estética que surge en la década de los 60 con las experimentaciones en Darmstadt, Alemania de la mano de Stockhausen. Allí se encontraban los compositores más importantes del momento, como por ejemplo, Luciano Berio, Luigi Nono, Pierre Boulez. Se experimentaba con los sonidos, la música electroacústica. La música contemporánea se puede definir como la música de la segunda mitad del S.XX, no sabría decir cuándo empieza y cuándo termina exactamente, pero personalmente lo asocio a ese período

histórico. Me gusta llamarla *nueva música*. En relación a esta música hay una historia personal a través de mi experiencia. He estado en ensambles en Europa trabajando con artes visuales y haciendo trabajos con música electroacústica. He ido también cambiando los formatos ya que considero que es una búsqueda. Actualmente estoy en una etapa de experimentación propia, trabajando en recitales de violín solo, y electrónica, con música de Bauckholt, Saariaho, Saunders y Davidovsky en donde presento espectáculos visuales. Por ejemplo, utilizo sensores de movimientos, que cambian el sonido del instrumento en relación al movimiento. También estoy haciendo un proyecto con música de la Consagración de la Primavera de Stravinsky junto a una producción visual. Me gusta la parte pedagógica, lo académico también, creando metodologías disruptivas para adaptarse a nuevos enfoques actuales. Creo que esto da una visión enriquecedora, más amplia y variada. Trabajando en diversos niveles académicos.

##### **5. Has escrito un libro recientemente. ¿Cómo surge la idea y qué temáticas abordás en él?**

El libro surge en el período de aislamiento por la pandemia, quería hacer una recopilación personal de experiencias. Es una investigación propia, una recopilación de datos sobre todas las obras que he tocado. Lo planteo con una visión práctica que pueda servir a los intérpretes. Me gusta ser pragmático, de esa forma he aprendido y lo transmito, prefiero ir a lo puntual y no romantizar el hecho musical.

Cuando doy clases, busco eso, lo práctico, cuáles son las problemáticas del alumno, cuáles son los objetivos a trabajar y las metas a alcanzar. Trabajo con el margen de error. Me sirve mucho aprender de otras profesiones. Por ejemplo, en la Fórmula 1 existen métricas para una carrera. Un automóvil está compuesto por millones de estudios métricos de aerodinámica y demás. Cuando son las carreras en Mónaco desde la fábrica del automóvil en Londres les envían en directo las métricas físicas, termodinámicas y sus variables. Me parece interesante aplicar estas herramientas en nuestro proceso interpretativo, lo que llamo métricas visuales de desempeño (MVD). Analizar la música de otra forma, no sólo tocar automáticamente sino buscar procesos mentales a través de lo visual en la partitura y el acto performático. Trabajar desde ese punto de vista me parece más interesante y divertido.



Créditos: @tamigarzabafoto

Poder ser prácticos, qué movimiento tengo que realizar para determinado ejercicio, cómo hago para tocar un pasaje y anticiparse a él. Para esto utilizo un sistema de aprendizaje basado en la palabra ROSCA: Repetir, Organizar, Simplificar, Copiar, Anticipar. Creo en ese enfoque más dinámico mentalmente.

En relación al libro está publicado por la Editorial Tinta Libre. Allí propongo un acercamiento gradual al repertorio contemporáneo y divido las obras por nivel de dificultad desde las obras más simples a las más complejas.

##### **6. ¿Qué significa la música para vos?**

La música es una forma de vida evidentemente. Donde el arte es una rutina permanente con sus pro y sus contras. Es como respirar, no es como en otro trabajo. Uno está permanentemente pensando en música, viviendo en ese mundo.

A veces cuando uno está haciendo otra cosa de repente uno se acuerda de una frase musical, un tema para una clase, una digitación, un repertorio determinado, cualquier idea que pueda inspirar un proyecto. Sea cual fuere el contexto donde uno se desenvuelve es algo que trasciende la pasión, es una identidad. Es una forma de vivir que hace bien en el sentido que a uno lo incentiva, le da felicidad y lo puede transmitir. Es una forma de transitar interesante y a la vez privilegiada.



Créditos: Adolfo Suarez

*Gerardo Guzman nació en La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Es Doctor en Artes, Profesor y Licenciado en Composición por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor titular de Historia de la Música en la Facultad de Artes (FDA), profesor de Estética Musical en el Magíster de Música de Cámara de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Investigador en la UNLP. A través de Editorial Biblos publicó los siguientes trabajos: En qué lugar de la noche estás (2020) y El tiempo sin años (2022), relatos de ficción. Fue director del Conservatorio Gilardo Gilardi desde 2012 hasta 2023. Desde el año 2020 hasta la fecha, forma parte del equipo técnico pedagógico de la Dirección de Educación Artística de la provincia de Buenos Aires.*

### **1. Contanos sobre tu trayectoria como pianista y compositor.**

Mi familia siempre fue muy musical. A mi madre le encantaba la ópera, creo que estudiar música viene centralmente de ella. Mi padre era cantante de tango de una manera no profesional. Mi hermano cantaba y tocaba la guitarra. Para mí la música era un encantamiento, me fascinaba. El contacto con la música de Tchaikovsky a través de los ballets que veía en las presentaciones del Teatro Argentino de La Plata, fue uno de mis primeros acercamientos. También me influenció mucho el hecho de asistir a óperas y conciertos en el mismo teatro.

Comencé con la música cuando tenía 17 años con una maestra particular, luego de terminar el secundario. Hice estudios de música en la ciudad de La Plata en la Facultad de Artes. Me recibí en la carrera de composición. Estudié también piano en la facultad como materia complementaria y luego los continué en el Conservatorio Gilardo Gilardi. La música siempre me gustó, fue una vocación desde chico. Ya que mis padres no advirtieron de enviarme a estudiar música, ésta fue una tarea postergada hasta mi adolescencia. Luego de terminar la secundaria empecé a estudiar bioquímica, (estudié técnico químico en el secundario) estudio que dejé porque me dediqué a la carrera musical.

Tuve una educación universalista en el sentido académico, muy amplia en cuanto a las asignaturas que tenía, con materias que no involucraban el hecho musical. Además, tuve la suerte de estudiar con buenos maestros: Gerardo Gandini, Silvia Malbrán, Sergio Hualpa, Virtú Maragno, Rosa María Ravera y Mónica Caballero, Mariano Etkin y Manolo Juárez. Era una carrera que me gustaba porque en realidad lo que más me gustaba era inventar música. Esa me parece que es la base tan simple y directa de un compositor, no quiere decir inventar de la nada. Es la idea de uno la de mezclar sonidos y combinarlos generando una obra o trabajo desde una idea y mirada propia. Recuerdo que mis primeras experiencias en la composición fueron las de crear dictados melódicos para mis compañeros de audioperceptiva. De esta manera comenzó mi gusto por la composición e indagar por ahí los sonidos.

Primero hice el profesorado de composición y luego la tesis donde exigían una obra para una gran orquesta. En el 2014 terminé el doctorado en artes también en la Facultad de La Plata.

Me inscribí en la facultad para hacer dos carreras que al final no hice: Dirección orquestal y Piano. En ese momento tenía una gran timidez por lo cual se me dificultaba cursar esta profesión.

Por su parte seguí con el piano como una forma de expresión más inmediata para componer. Me gustaba la idea de interpretar mis propias obras. Hice mucha música de cámara, pero no así como solista.

## **2. Te has dedicado a la enseñanza a lo largo de tu carrera. ¿Cuáles son los puestos claves que has ocupado?**

Un poco antes de recibirme de profesor, y ante la falta de docentes titulados en la provincia de Buenos Aires, pude ingresar a enseñar en el Conservatorio de Chascomús, donde dicté varias materias. Luego de recibirme ingresé al Conservatorio de La Plata como profesor y luego como profesor en la Escuela de Artes de Berisso. Fui ayudante de Audioperceptiva e Historia de la Música en la Facultad de La Plata. Allí se delinearon mis dos perfiles profesionales: la enseñanza de la historia y la gestión. Fui jefe de trabajos prácticos en Audioperceptiva y luego gané la titularidad de la cátedra de Historia de la Música. Fui director de la Escuela de Artes de Berisso por veinte años y en el Conservatorio Gilardi estuve de director doce años, hasta el año 2023 año en que me jubilé. Este tipo de docencia fue en cargos oficiales. También he dado cursos y charlas en varias ciudades en instituciones públicas y privadas.

En este momento estoy trabajando en la Dirección de Educación Artística de la provincia de Buenos Aires en el equipo técnico para el cambio de programas de estudio en las carreras de instrumento y canto.

## **3. ¿Cuál es tu visión sobre la pedagogía musical? ¿A dónde tiene que estar dirigida la enseñanza musical hoy en día?**

Me parece que en la educación de las artes hay que, por ejemplo, tomar el pensamiento de las inteligencias múltiples de Howard Gardner y atender a los avances de la psicología de la música. Pienso que hubo un énfasis en las didácticas y pedagogías centradas en el profesor, en el formador. En los últimos años hubo avances sobre

el receptor, el alumno. ¿Cómo se aprende la música? ¿Qué ponemos en juego en el aprendizaje de la música?

La inteligencia musical es única y diferente a otro tipo de aprendizaje. Por otro lado, en esta cuestión del aprendizaje musical están puestas capacidades motrices, intelectuales, emocionales, corporales y también verbales.

Estamos en un mundo donde los sujetos están atravesados por conocimientos múltiples, precoces, tecnológicos y comunicacionales. Creo que la música, como estructura de conocimiento planteada desde las instituciones, ha quedado un poco atrás. En el sentido de que hay un aprendizaje mecánico estrictamente vinculado a lo acústico, centrado en el músico talentoso y precoz, donde la lectoescritura sigue constituyendo un elemento clave para acercarse a la música, donde el concepto música está asociado directamente a un instrumento como forma de acceso a ella, y este instrumento moldea no solamente tu cuerpo, sino también tu mentalidad y tu musicalidad. Es complejo moverse de este paradigma. También está el tema del estudio solitario con el maestro, que es, tanto valioso como riesgoso por cuestiones de poder y de una única mirada. En este sentido el aprendizaje como taller compartido es muy revelador y pro activo.

Entiendo que hay otras formas de acercarse a la música. Por ejemplo, la múltiple instrumentalidad. Empezar con un repertorio que conozcan los estudiantes y aproximar otro tipos de repertorios. Tenemos en el campo de la música la distinción entre la música popular y la música académica. Si bien hoy en día tienen varios cruces desde el punto de vista académico oficial todavía no hemos llegado a encontrar vasos comunicantes posibles. Hay grandes músicos populares que son analfabetos desde el punto de vista de la lecto escritura. Sería imposible desde el campo académico encontrar un músico que no sepa leer o escribir. Pero no creo que sea fundamental contar con este aspecto para ser un buen músico.

Una buena educación musical debe reflejar las experiencias musicales que los alumnos tienen a diario tanto en cuanto a estilos de música y los repertorios que los alumnos manejan. Está probado que la actividad musical de los alumnos por fuera de las instituciones educativas tiene nada o poco que ver con los conocimientos impartidos en clases. Una parte de la deserción de los alumnos en institutos es por una falta de



Créditos: Paola Peralta

empatía entre la institución y él mismo quien no encuentra atractiva la enseñanza que recibe en la institución. Tanto en los estilos como en las formas de aprendizajes y los repertorios, etc. En una encuesta realizada en la que participaron los diecinueve conservatorios de la provincia de Buenos Aires se detectó que el 70% de los estudiantes hacen música popular fuera del conservatorio.

Cito un concierto al que asistí en Mar del Plata dentro del ciclo Semana de las Artes. En esta ciudad se hizo un concierto conjunto entre varios conservatorios donde se interpretó más que nada música popular, y la planificación estuvo a cargo de los directores de los conservatorios. Me pregunto por qué no tocaron un movimiento de una sinfonía de Mozart o alguna música que requiera mayor complejidad. Se tocó música popular, por lo tanto hay algo del repertorio que hace ruido y se necesita cambiar, al menos revisar estrategias y repertorios. Hemos perdido la noción de tocar obras contemporáneas como lo hacían los grandes intérpretes con los compositores de su tiempo.

#### **4. ¿Se necesita un cambio de estructura en el sistema académico actual? Si es así, ¿sobre qué aspectos hay que trabajar?**

Hay distintos intereses al momento de elegir una carrera de música. Por ejemplo, si se quiere enseñar, si se quiere ser un ejecutante, un director o un compositor. Además de la diversidad de la carrera musical, está el nivel que la persona quiere alcanzar, todos estos elementos deben estar en la planificación a través de grados y posgrados.

En general, en las instituciones se apuesta a la excelencia en el grado académico. Hay personas muy talentosas para la música, pero quizá no es

la regla. La gran pregunta es qué pasa en relación a la gran mayoría de los estudiantes que no presentan este perfil. Habría que planificar desde los programas de estudios para que todos tengan acceso al estudio de la música. Porque por un lado se dice que la música es universal, pero luego hay una idea muy expulsiva de quienes no parecen cumplir con ciertas prerrogativas.

Los perfiles multifacéticos, por ejemplo, no están contemplados en los planes de estudio. La autogestión, aprender a buscar un trabajo y a presentarse en una entrevista, como tocar en público, los aspectos tecnológicos o las interdisciplinas no están incluidos en la educación musical.

Se indagó en algunos cursos de conservatorios qué es lo que los alumnos realizan en cuanto a la música por fuera de la institución. Algunos son DJ, arregladores, improvisadores, productores y copistas. Eso no lo aprenden en la institución. Entonces podemos concluir que hay un gran mundo laboral que no está previsto por las instituciones educativas de la música. Sería limitado pensar que a un músico instrumentista de cuerdas solo le queda como destino formar parte de una orquesta sinfónica u, ocasionalmente, hacer algo de música de cámara. Hay una pluralidad de profesiones que surgieron hoy en día que debemos tener en consideración y los programas de estudio deberían estar a la altura de las circunstancias. Hay que considerar que a veces los músicos que no tienen la posibilidad de formar parte de la orquesta sinfónica terminan dedicándose a la enseñanza, ya que es la única opción que les queda como recurso laboral. Esto trae naturalmente ciertas problemáticas que habría que evitar si somos conscientes desde las instituciones educativas. La enseñanza instrumental y de la composición musical debería ser revisada también.

#### **5. ¿Qué significa la música para vos?**

Es lo más simple, pero a la vez lo más difícil de explicar. Para mí la música es una manera de estar en el mundo. No puedo prescindir de ella.

Lo que más ha permanecido en mi vida es la audición de la música. Es un ejercicio, una disciplina, que hay que tener día a día. Es un modo de expresión en el cual me constituyo como persona. Hay músicas con las cuales me identifico y puedo lograr una gran concentración cuando las escucho. La música para mí es algo elegido. Con los años que pasan estoy convencido que elegí bien.



Créditos: Gerardo Iratchet

## Agosto fue el mes de las Jornadas de la Música en Tucumán

**D**el 2 al 11 de agosto se realizó en la ciudad de Tucumán el segundo encuentro del ciclo Jornadas de la Música. El evento fue organizado por la Academia Internacional de Música Bernardo Di Marco en conjunto con artistas locales e invitados de otras provincias. El mismo encuentro fue realizado previamente en febrero en la sureña localidad de El Calafate.

Los días 2 y 3 de agosto se llevaron a cabo masterclasses para pianistas y músicos en general a cargo del pianista mendocino Leonardo Pittella, quien visitó la provincia para dar clases y conciertos. Leonardo se presentó en un concierto solista en el Centro Cultural Virla el viernes 4 de agosto. Las obras elegidas para el repertorio de concierto fueron tres grandes piezas del repertorio pianístico.

*“El Concierto Italiano de J.S.Bach representa una obra pilar del repertorio barroco inspirada en el estilo italiano de la época, refleja un *fluir musical similar al agua en un arroyo, cargada**

*de fluidez y contraste. La sonata K. 333 de W.A. Mozart, por su parte, representa un ejemplo del estilo extremadamente refinado del compositor. Por último, Rachmaninov en su monumental segunda Sonata para piano se muestra desolado emocionalmente, pero a la vez con una colosal fuerza interior para rearmarse y resurgir”.*<sup>3</sup> declaró Pittella a la prensa local.

El día sábado 5 de agosto, la reconocida pianista tucumana Celina Lis dio un curso sobre Técnicas de conciencia corporal dirigido a instrumentistas de cuerda en la Academia de Música. En el encuentro se abordaron conceptos relacionados al método Feldenkrais y su aplicación a la interpretación musical.

El miércoles 9 de agosto, en el Centro Cultural Virla, se presentaron en concierto: Bernardo Di Marco (violín/viola) junto con Juan Pablo Gómez Zurita (viola), Lucas Villagra (piano) y Estela García (violonchelo).

<sup>3</sup> Diario La Gaceta de Tucumán. Nota del 4 de agosto de 2023.



Créditos: Lidia Linares

Junto a la maestra Celina Lis (piano) realizaron un concierto variado donde interpretaron obras de Schumann, Glinka, Giannone y el famoso cuarteto para piano en Sol menor K. 478 de W.A.Mozart.

El ciclo concluyó con un concierto dedicado al Tango, realizado el viernes 11 de agosto en el Centro Cultural Rougés. En esa ocasión participó el pianista pampeano Gastón D'Amico quien, junto a Di Marco en el violín, interpretaron obras de Piazzolla, Gardel y otros.

*“Conozco a Bernardo desde 2004, y desde entonces comenzamos una intensa actividad musical, tanto en el repertorio clásico como en el tango. Es una gran alegría poder participar de las actividades de su Academia Internacional, un ámbito de desarrollo y perfeccionamiento de excelente nivel. Ofreceremos un concierto en dúo y en piano solo, con arreglos propios, de colegas músicos y de los propios compositores junto a una obra del llamado Nacionalismo Musical, las piezas de Luis Giannone para violín y piano”,* resaltó D'Amico.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Diario La Gaceta de Tucumán. Nota del 11 de agosto de 2023.



Créditos: Lidia Linares



por Adolfo C. De Boeck

## ¿Qué es la sombra? Un viaje entre tiempos y lugares

¿Qué es la sombra en el arte y en la música?, ¿cómo atraviesa estos conceptos la cotidianidad que nos rodea? Desde la mínima diferencia en las gotas de lluvia hasta las recurrencias del habitual asado de domingo, o desde los detalles de un picaporte hasta los rincones de nuestra casa que nunca sabemos bien cómo habitar, hay un espacio en blanco que vislumbra una débil línea que todo lo une. Estas instancias, en apariencia aisladas, forman parte de algo mucho más grande que permite conectar el arte con nuestra realidad, un *algo* que se consolida en una cosmovisión del mundo, pero: ¿cómo?, ¿cuál?...

Para resolver cualquier problema, suelo fijar como punto de partida a una frase que me dijeron una vez: “la pregunta más tonta es la que no se hace”. Desde entonces, tengo la costumbre de abalanzarme sobre dragones de siete cabezas con un escarbadientes, o entender cómo la diferencia entre dos gotas de lluvia puede cambiarme el asado del domingo. Creo que, entre las tantas formas de entender lo que nos rodea y analizar la realidad, el arte y aquello que en apariencia parece aislado o sin solución de continuidad, es una opción válida. Comencemos por el principio preguntando: ¿qué es la sombra? La definamos como detritus de algo que se expone a plena luz; una cara muda y gris. Si fuera un lugar, sería el recoveco en donde nadie quiere estar. Tenemos la tendencia natural a mirar al suelo en la oscuridad porque nadie quiere romperse un tobillo al pisar un pozo, ese núcleo oscuro y lleno de imprecisión nos espanta, nos lastima y es capaz de dejarnos de rodillas mientras el mundo sigue su carrera hacia un éxito que nunca sabemos bien dónde está.

Entonces: volvamos al principio: ¿qué es la sombra? Tanizaki<sup>5</sup> dijo que los utensilios de laca, a diferencia de la vajilla occidental, no están hechos para ser vistos una sola vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinados bajo la luz difusa y develar, uno a uno, sus detalles. Aquello oculto en la sombra suscita entonces resonancias inexpresables y se vuelve condición indispensable para apreciar la belleza de una laca. Para la cultura de Oriente, este aprecio por lo velado es un abanico de grises que supone la ambigüedad y la sensual insinuación de aquello que no se ve o no se define



Créditos: Analía Rojas Slamich

*Compositor y docente egresado de la Licenciatura y Profesorado en música con orientación en Composición de la Universidad Nacional de La Plata. Ha estrenado música en países latinoamericanos como Argentina y Paraguay, así también en Estados Unidos y Dinamarca. Actualmente, se desarrolla como colaborador en los proyectos de investigación en la Cátedra de Lenguajes Contemporáneos II en la Universidad Nacional de La Plata y como profesor en el ISMUNT (Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Tucumán).*

a primera vista. Nuestro primer tanteo podría concluir que la dualidad es, en primera instancia, la primera letra de la palabra sombra.

Bajo esta premisa, propongo acercarnos un poco más a nuestro objeto de estudio y plantear la siguiente hipótesis: las cosas pueden definirse por lo que no podemos decir de ellas, suponiendo cada objeto y cada concepto como si fuese una moneda, portadora de una cara oculta (a no ser que miremos por un espejo), pero que acepta la posibilidad de un revés cuya figura puede vislumbrarse sólo a partir de la apreciación de su dorso. Entonces: ¿Qué es la sombra en el arte? Borges<sup>6</sup> escribió unos versos que pueden condensar o quizás volver más críptico estos temas, al fin de cuentas (y por suerte) la poesía no pretende esclarecer ningún teorema. Dice lo siguiente:

5 Tanizaki, Jun'ichirō: “El elogio de la sombra”

6 Borges, Jorge Luis: “Elogio a la sombra”

...  
 No es un lunes,  
 el día que nos depara la ilusión de empezar.  
 No es un martes,  
 el día que preside el planeta rojo.  
 No es un miércoles,  
 el día de aquel dios de los laberintos que en el  
 Norte fue Odín.  
 No es jueves,  
 el día que ya se resigna al domingo.  
 No es un viernes,  
 el día regido por la divinidad que en las selvas en-  
 treteje los cuerpos de los amantes.  
 No es un sábado.  
 No está en el tiempo sucesivo sino en los reinos  
 espectrales de la memoria.

...

Pocos versos después, nos encontramos con la  
 oposición entre la realidad y lo onírico, magistral-  
 mente definida por la negación de los conceptos  
 aquí tratados. El sueño, lo irreal, lo que sólo puede  
 vislumbrarse en estados de ensoñación, es aque-  
 llo incapaz de mostrar dos caras:

...

Como en los sueños,  
 detrás del rostro que nos mira no hay nadie.  
 Anverso sin reverso,  
 moneda de una sola cara, las cosas.

...

Entonces, volvamos al principio. Podríamos dis-  
 tinguir dos posturas bien diferenciadas en una  
 dicotomía que puja en direcciones opuestas. Por  
 un lado están quienes toman como punto de  
 partida la belleza inherente al cambio y la me-  
 jora constante, un pensamiento modernista que  
 adora el brillo y la definición de las formas, que  
 aprecia el relumbro del metal en el acero para  
 tener la autoridad de gritar a viva voz: ¡Somos  
 Occidente, somos los más vívidos representantes  
 de la revolución industrial y el racionalismo de la  
 Europa que engendramos hace más de un siglo  
 más allá del Atlántico! Y, por otro lado, existe una  
 visión oriental que busca la belleza en lo dado, en  
 la naturaleza de lo que, sin la necesidad del bri-  
 llo, encuentra la sensibilidad en la pátina opaca  
 que adquiere el estaño con el paso del tiempo, o  
 la elegancia del metal ennegrecido por los años  
 que brinda una nobleza carente de conformismo.  
 También la ambigüedad de lo que, para *ser*, debe  
 ser, como mínimo, dos cosas.

En la música, esta última tendencia fue la que  
 propició un campo de exploración poética vir-  
 gen para algunos compositores latinoameri-  
 canos de la segunda parte del siglo XX. En un  
 marco porteño centrado en el estudio de la téc-  
 nica europea propuesta por el CLAEM (Centro  
 Latinoamericano de Altos Estudios Musicales)  
 del Instituto Torcuato Di Tella, solventado por la  
 Fundación Rockefeller, surgió un grupo de com-  
 positores que planteó un boicot frente a la cla-  
 ridad inmaculada de la ciencia y la matemática  
 de los procesos compositivos de Xenakis, la rígi-  
 da serialización de Boulez, y la indeterminación  
 planteada por la escuela de Nueva York<sup>7</sup> que ofre-  
 cía una contrapartida estética tentadora para los  
 jóvenes de la época. En este medio, la pulsión en-  
 tre lo aparente y lo real, así como la ambigüedad  
 formal y de materiales, estructuraron estéticas  
 particulares como la de Mariano Etkin, funda-  
 mentada en la posibilidad de entrever el cambio  
 casi imperceptible de los materiales a lo largo del  
 tiempo, o el juego ambiguo entre lo continuo y lo  
 discontinuo a nivel formal<sup>8</sup>. Este borramiento de  
 los límites asociado a la ambigüedad de paráme-  
 tros tan estructurales en la historia de la música  
 como la altura, la intensidad, o la duración de los  
 eventos, así también la anulación de la relación  
 causa-efecto a nivel discursivo, construye una  
 estética que plantea una cruzada no sólo con la  
 cristalinidad aristotélica planteada por el pasa-  
 do Europeo desde el siglo XVI, sino también con  
 el presente de las, en aquel entonces, vanguar-  
 dias norteamericanas y centroeuropeas. Es así,  
 como la *sombra* en Etkin podría definirse con la  
 siguiente frase del compositor: "... Se trata de una  
 oscilación entre lo que "parece" y lo que "es"<sup>9</sup>...  
 Sin embargo, hablar del límite ambiguo en los  
 materiales micro variados de Etkin, el diálogo  
 con la tradición en la obra de Gandini o la repe-  
 tición de las mismas escenas contadas desde di-  
 ferentes puntos de vista en la literatura de Saer<sup>10</sup>,  
 da cuenta de una forma de ver el mundo que no  
 se reduce únicamente al campo de la música y  
 que seguramente excede la producción latinoa-  
 mericana. Hablamos aquí de un emergente po-  
 lisémico que salpica el arte como un TODO para

7 John Cage, Earl Brown, Christian Wolff, Morton  
 Feldman

8 De Boeck Adolfo: "La tensión en la relación con-  
 tinuo-discontinuo en la música de Mariano Etkin.  
 Derivaciones a partir de *Lo que nos va dejando*. [http://  
 sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135565](http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135565)

9 Mariano Etkin: "Apariencia y realidad".

10 Saer, Juan José: "El limonero real".

rajar los cristales y la regularidad clásica desde sus orígenes en la lejana Academia de la Arcadia. Entonces, ¿lo latinoamericano es una apropiación de la cosmovisión oriental de ver el mundo o es la apropiación libre de los procesos compositivos a la manera en que Borges define al escritor argentino en sus textos?<sup>11</sup> Ambas preguntas podrían responderse con un rotundo SÍ o NO.

En mi opinión, existe un problema de base que incurre en reduccionismos al intentar comprender las influencias artísticas en función de regiones geográficas porque el arte supera ampliamente cualquier intento de encorsetamiento académico. De alguna manera, seguimos insistiendo en mantener en algunos aspectos un carácter “macro” nacionalista mientras sostenemos una visión globalizada en otros, ¿será casual?. ¿La escala pentatónica es asiática, africana o pertenece a los pueblos nativos americanos?, ¿la inventó Debussy? Nunca lo sabremos.

En este punto, creo que sería oportuno citar a Piglia, quien habla<sup>12</sup> de la literatura como un campo que supera el lenguaje y se fundamenta en lo implícito, una ficción que consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla. En el mismo texto encontramos una cita de R. Musil, quien dice: “La historia de esta novela<sup>13</sup> se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada”. Entonces, ¿es Musil el filo austríaco de una bayoneta que sostiene Occidente o un mero imitador de la postura oriental? Jamás lo sabremos. Del mismo modo, quizás la música latinoamericana en su esencia no tiene nada que ver con la necesidad epocal de adjudicar relaciones superficiales a ritmos como la zamba o el bailecito.

Después de todo esto, ¿qué certeza nos da la sombra?: ninguna. La sombra no nos cubre: es despojo, miedo e intemperie; un filo que corta la calidez y la seguridad de lo “correcto” en la creación y deja entrar una hondonada fría y vertiginosa que nace del instinto.

Creo esperanzado que este lugar existe y se parece mucho a nuestra realidad: hay familia, hay versos y prosa, hay traiciones, hay asados y nostalgia; también hay algo que se parece al azar, pero que en realidad es la organización inconsciente de nuestra experiencia creativa; hay música, que comenzó a ser poesía al momento en que un compositor dejó de buscar utilidad a su arte.

11 Borges: “El escritor argentino y la tradición”.

12 Ricardo Piglia: “Crítica y ficción”.

13 Se hace referencia a la novela “El hombre sin atributos”.



## Espacio de escucha

Los invitamos a conocer a los artistas entrevistados a través de su música

Acercá tu teléfono móvil y escaneá el código QR



Escuchá las interpretaciones de **Mariano Ceballos**



<https://linktr.ee/marianoceballos>



Accedé al video de **Sonata Patagonia, la película**



[Sonata Patagonia, la película - YouTube](#)



BERNARDO DI MARCO  
SERVICIOS MUSICALES

  / Academia Bernardo Di Marco