

Alrededor y acerca de “... pero sonora” de Daniel Leguizamón

Rodolfo Acosta. Compositor

Diciembre de 2009 / Revista Acontratiempo / N° 14

- [... pero sonora](#)
[Daniel Leguizamón](#)

A Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián, adelantándome a la celebración de sus 70 años, agradeciéndoles sus enseñanzas, sus músicas y su ejemplo de vida.

Introducción

El sentido principal del siguiente texto es hacer una aproximación analítica a la música del compositor colombiano Daniel Leguizamón (Bogotá, 1979), y en particular su obra para ensamble de cuerdas ... *pero sonora*, compuesta en 2009. Comienzo, sin embargo, hablando acerca de mi relación con Leguizamón, la cual ha combinado diversas facetas desde ser colegas compositores o ser yo intérprete de su música, hasta la más importante, ser entrañables amigos. A pesar de esta cercanía, los comentarios analíticos (estéticos, técnicos y éticos) son hechos desde mi perspectiva y no necesariamente expresan las posiciones o ideas del compositor.

Primera parte

Prehistoria

Sé que conocí a Daniel Leguizamón hace poco más de una década, en algún momento de 1998. Yo estaba enseñando en la Universidad de Los Andes de Bogotá y él estaba comenzando a estudiar música allí, de donde eventualmente se graduaría como compositor, con Luis Pulido (1958) como su profesor principal. Daniel estaba tomando un seminario sobre proporción áurea que dictaba el legendario Leonardo Venegas, pero cuyo módulo de música dictaba yo. Mi amigo Andrés Valderrama, ingeniero egresado de la misma universidad, trabajaba en ese momento como uno de los varios monitores que Leonardo necesitaba para lidiar con ese curso, ya para entonces descomunalmente grande. Todo esto va a que cuando Daniel iba a hacer un proyecto para ese seminario, Andrés le recomendó que hablara conmigo para estudiar algunas opciones de cómo interrelacionar música y proporción áurea. No tengo la menor idea de qué hablamos; de hecho, fue Daniel quien hace pocos años me recordó esta prehistoria. Lo importante es que desde nuestro primer encuentro estábamos hablando acerca de creación musical y, en particular, acerca de algunas de las posibles relaciones entre música y matemática ... y haciéndolo con la emoción que aquel curso del maravilloso Leonardo lograba suscitar en los asistentes.

Historia

Durante el último par de años de la década de 1990 y primeros de aquella del 2000 se conformó el colectivo ECUA (Estudiantes de Composición de la Universidad de Los Andes), proyecto que, si bien de alguna manera había sido imaginado desde antes, tan solo en 1998 fue concretado. Esto se logró gracias a un grupo de jóvenes gestores/compositores/intérpretes entre los cuales se destacaron Fabián Torres (1977), Rodrigo Restrepo (1977), Daniel Prieto (1978) y el mismo Daniel Leguizamón, aunque ciertamente otros pasaron por las actividades del grupo. Si bien partió de cubrir algunas de las necesidades de aquellos a quienes nombra directamente, este grupo eventualmente llevó a cabo una notable labor de programación incluyendo el trabajo de todo tipo de compositores, intérpretes, y demás, al margen de cualquier vínculo institucional. A través de las actividades de ECUA

muchos tuvimos la oportunidad de entrar en contacto con las primeras obras de compositores que no sólo hasta ahora comenzaban a sobrepasar los veinte años, sino que además estaban en pleno desarrollo de sus estudios de pregrado. Estos eventos, los cuales se dieron en diferentes espacios dentro y fuera de su universidad, lograron tener un impacto mayor que el habitual concierto de estudiantes, entendido como muestra semipública de simples tareas académicas.

El tipo de diálogo que situaciones así pueden lograr entre jóvenes creadores y su entorno (intérpretes y público) es muy importante ya que hace posible que el desarrollo técnico, estético y ético del artista se dé, no sólo en el salón de clase con su profesor como único interlocutor, sino en el seno de un entorno social real. Antes, el escaso número de intérpretes interesados en hacer música contemporánea como acto de militancia cultural, así como la falta de equipos (y de formación) para hacer difusión de música electroacústica, había dificultado la realización frecuente de este tipo de eventos. A su vez, en los años más recientes se ha visto una triste tendencia en algunos círculos académicos a su reducción, algo aparentemente relacionado con la ilusión impuesta de que para una verdadera creación de calidad se hace necesaria la formación posgradual en el exterior. Esta actitud se ve encarnada en la reducción de contenidos, calidad y hasta duración de los programas de pregrado y expresada en la grotesca frase (cada vez más recurrente) 'hay que dejar algo para el posgrado'. Así, los miembros de la más reciente generación – desestimulados por las políticas de sus propias escuelas y gobierno - tienden a desentenderse de su responsabilidad como creadores ante el aquí y ahora, desplazándola en teoría hacia el allá y el después.

Volviendo a Daniel Leguizamón, mi contacto con su música debe datar de 2000, año en el cual compuso y estrenó su pieza para piano *ABC*. No estoy del todo seguro si estuve en el estreno de la pieza ese mismo año o si la escuché en una repetición al año siguiente, pero por lo menos tengo la grabación de ella incluida en el disco *ecua II* de 2002, disco en el cual aparece también *Agresión y lamento*, pieza electroacústica compuesta por Leguizamón precisamente en 2002. Lo que sí recuerdo muy bien es el estreno, en el primer semestre de 2001, de su obra *Telar* para bandola, tiple, esterillas, cucharas y contrabajo. En los tres casos (*ABC*, *Telar* y *Agresión y lamento*) tuve la misma sensación: el impacto de sentir una voz creativa fuertemente singular (aunque no exenta de influencias), una estética ambiciosa (pero no pretenciosa) y, sobre todo, una posición artística sincera. Claro, la técnica podía resultar algo rudimentaria, pues hasta ahora eran sus primeras piezas, pero lo importante era el gran potencial que sugerían estas obras tempranas.

Desde 2002 comencé a difundir la música de Daniel, inicialmente programando *Agresión y lamento* en el contexto de conferencias/audiciones que realicé en Uruguay, Argentina, Chile y México. Estos eventos buscaban ilustrar el trabajo de la - para aquel entonces - más reciente generación de compositores colombianos e incluía obras electroacústicas y acústicas (en grabaciones) de Juan Carlos Marulanda (1970), Fernando Rincón (1973), Catalina Sánchez (1973), Fabián Torres y Leonardo Idrobo (1977), además de Leguizamón. Para 2003 decidí dar un siguiente paso y desempolvar *ABC* para programarla con el *Ensamble CG* (grupo de música contemporánea que dirijo) en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango dentro del marco del *VIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. De ahí en adelante nuestros caminos se cruzaron cada vez más y en todas las ocasiones su trabajo me convenció más y más respecto al acierto de mi intuición en relación a su potencial. Eventualmente, cuando en 2005 encargué obras de varios compositores colombianos para el *Ensamble CG*, no me sorprendió cuando Daniel fue el primero en entregar la suya, *Trio para voz femenina, guitarra y piano*, pieza que hemos presentado en repetidas ocasiones e incluso grabado.

Presente

En 2007 escribí el artículo *XXX, 30 compositores colombianos menores de 30* para 91.9, la revista que suena, publicación de la Pontificia Universidad Javeriana realizada para celebrar los treinta años de su importante emisora. En ese texto escribí:

Daniel Leguizamón se ha venido convirtiendo en uno de los más prometedores personajes de su generación, repartiendo su tiempo entre la composición, la interpretación, la docencia (como todos los demás exECUA) y la edición, pues es el otro responsable del ya mencionado *Matiz Rangel Editores*. Como compositor, ha escrito para diversas situaciones acústicas, sean instrumentos solistas o grupos de cámara, como también lo ha hecho para medios electroacústicos. En ambos campos, su lenguaje se caracteriza por una extrema economía, una adiscursividad intencional y una transparencia de elementos y procesos.

En cuanto a sus actividades extracompositivas, podría destacar cómo la ejecución instrumental de Leguizamón se ha especializado en la llamada improvisación libre, tanto con agrupaciones ad hoc, como con el grupo de improvisación libre y música experimental 3x3, inicialmente al lado de Daniel Prieto y Rodrigo Restrepo, y luego reemplazando a este último con Violeta Cruz (1986). En estos contextos se viene desempeñando de manera prácticamente exclusiva como intérprete de una guitarra microtonal de su propia configuración, la cual utiliza en contextos amplificados y “desconectados”. Por otra parte, su

labor docente parece haber tomado particular relevancia durante el último año en la medida en la cual ha asumido la cátedra de composición en la Universidad El Bosque al lado de Ana María Romano (1971). Allí, esta comprometida dupla ha estimulado a un grupo de estudiantes que ya habían tenido un primer vistazo a la posibilidad de una vanguardia musical colombiana bajo la guía de Jorge Gregorio García (1975). Finalmente, su trabajo en *Matiz Rangel Editores* se ha llevado a cabo en colaboración con Juan Pablo Carreño (1978) desde 2002 y ha sido de gran relevancia al haberse dedicado a la publicación de música contemporánea colombiana y latinoamericana. A pesar de las dificultades de una empresa de este enfoque, *MRE* ha sobrepasado ya la decena de partituras editadas y tiene varias obras aguardando su difusión, meta que muchos esperamos con ansiedad.

En cuanto al trabajo compositivo de Daniel Leguizamón, tengo entendido que ha trabajado para medios audiovisuales como video, teatro, entre otros, pero nada de ello he conocido. Por otra parte, si bien me consta su gran conocimiento de músicas caribeñas (en especial la salsa) y su antigua práctica interpretativa dentro de ellas, no sé si algo haya hecho como compositor en ese campo o en el de otros géneros populares. Lo que sí he podido conocer es una buena parte de su producción académica contemporánea, tanto acústica (vocal e instrumental) como electroacústica.

Segunda parte

Preámbulo

Ya en la primera parte de este escrito hice algunos comentarios generales acerca del lenguaje musical que hoy en día demuestra el trabajo compositivo acumulado por Daniel Leguizamón. Hay que tener en cuenta que al yo escribir este texto en 2009, el compositor de quien escribo tiene 30 años y, por ende, apenas llega a su primera madurez. No obstante, lo que he visto de su desarrollo a lo largo de la última década me ha resultado tan convincente que escribo estas observaciones con la tranquilidad, no de que no vaya a cambiar (¡seguramente lo hará!) sino de que lo que Leguizamón ha hecho, lo ha hecho a consciencia. He dicho, pues, que su trabajo "... se caracteriza por una extrema economía, una adiscursividad intencional y una transparencia de elementos y procesos." A ello agregué que su música me ha producido "... el impacto de sentir una voz creativa fuertemente singular (aunque no exenta de influencias), una estética ambiciosa (pero no pretenciosa) y, sobre todo, una posición artística sincera."

Antes de hacer algunas observaciones relativamente detalladas acerca de la estructuración tónica de su más reciente obra, ... *pero sonora*, buscaré crear un contexto técnico y estético desde ejemplos concisos de otras piezas del mismo autor. Para ello, aprovecharé una herramienta que puede resultar útil para todo lector interesado en música colombiana, la *Biblioteca Virtual del Banco de la República*, a la cual se puede acceder en la siguiente dirección de internet:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/indice>

Entre los recursos que encontrará el lector, está una página dedicada específicamente a Daniel Leguizamón, y, aunque es algo vieja y está desactualizada, en todo caso puede aportar a la discusión, ya que, entre otras cosas, incluye algunas grabaciones y partituras que comentaré superficialmente a continuación. Las partituras de música instrumental incluidas en esta página son *ABC*, *Alamíngos* y *Pieza para piano*. A su vez, hay grabaciones de dos piezas electroacústicas, *Canto fúnebre* y *Espejismos*. El enlace directo a la página de Leguizamón es:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/leguizam/indice.htm> (Enlace no disponible)

Mencionaré también algunas obras más recientes (y, por ende, no incluidas en la página de internet) que he considerado útiles para nuestra discusión.

Elementos recurrentes

Aunque generalizar es siempre peligroso, creo que hay cuatro elementos particularmente recurrentes (y, por ende, significativos) en el trabajo compositivo de Leguizamón:

- 1) Caracterización interválica.
- 2) Textura, registro y/o gestos como generadores de forma.
- 3) Relación poética entre sonido, resonancia y silencio.
- 4) Composición en planos superpuestos.

Todos estos elementos, hay que subrayarlo, son planteados siempre dentro de marcos racionales muy rigurosos de manera tal que cada pieza se revela como objeto estético, tanto desde una perspectiva de contemplación sonoro-temporal, como también desde una perspectiva que parte de la sensibilidad a la elegancia en la ejecución intelectual.

1) Caracterización interválica.

Desde *ABC*, una pieza para piano solo compuesta en 2000 y, en cierto sentido, un opus 1 para el compositor, Leguizamón ha mostrado una tendencia marcada a utilizar muy poco material interválico, hasta el punto de generar sonoridades específicas, y en ese sentido características, para cada pieza. El rigor en *ABC* es máximo y directo, pues el nombre mismo de la obra indica las únicas clases tónicas utilizadas en la totalidad de la pieza. Si bien es cierto que el conjunto único de esta pieza - al aplicar el concepto de equivalencia por inversión - es (0,1,3), al expresar el material interválico en la manera de lo que he llamado “modelos microestructurales” en el análisis de ... *pero sonora* (ver más abajo), *ABC* demuestra su economía aún mayor, trabajando tan solo con la clase interválica 2, y sin más transposiciones que aquellas de *δava*.

[Imagen 1](#)

Pieza para piano, compuesta en 2003, se erige como una especie de edificio de cinco pisos, cada uno de ellos caracterizado interválicamente. De abajo hacia arriba y en orden de aparición, encontramos las siguientes clases interválicas:

Piso 1: 3

Piso 2: 4

Piso 3: 2 y 6

Piso 4: 2, 6 y 4

Piso 5: 4 y 0

[Imagen 2](#)

El clímax al cual se llega con la *δava* de D al final del penúltimo sistema, por cierto, cierra el ciclo inicial de clase interválica 3 del llamado Piso 1, cuyas clases tónicas constitutivas son F – Ab - B. Esto pone en evidencia una función dada a la caracterización interválica en esta pieza en particular: en la medida en la cual se va construyendo el edificio, gradualmente ante nuestros oídos, ese mismo proceso de transformación de la sonoridad plantea una dirección dramática formalmente clara. Si este manejo puede ser llamado “desarrollo” es tema de discusión. Muchos dirán que no, dado que los elementos que entran en juego (los intervalos) no cambian; el resultado global, sin embargo, ciertamente sí lo hace. Depende finalmente de quien escucha si lo que percibe es una evolución funcional de la sonoridad global (lo cual podría ser entendido como un proceso desarrollativo) o la acumulación de elementos, en sí, inmutables (lo cual podría ser entendido como un fenómeno no-desarrollativo).

En la pieza electroacústica *Espejismos*, compuesta en 2002, el rigor interválico se siente más como una cadencia modal lentísima (seguramente relacionado con que, si mal no recuerdo, la fuente del material sonoro es una grabación de *Por una cabeza*, de Carlos Gardel) y así genera direccionalidad dramática. Los eventos de mayor actividad rítmica, en cambio, no parecen generar discurso alguno, a pesar de percibirse como primer plano de la obra. Estos eventos sugieren, más bien, la falsa periodicidad que puede encontrarse en campanillas de viento (*wind chimes*) u otras reacciones a procesos naturales, y por ello se puede relacionar con algunas tendencias adiscursivas de mucha música contemporánea de las Américas, la de Leguizamón incluida.

2) Textura, registro y/o gestos como generadoras de forma:

El segundo elemento recurrente que quiero destacar es el uso de todo tipo de disposiciones texturales, registrales y gestuales del material básico como técnica de generación o definición de forma. En *ABC* el material incluye, obviamente, las tres clases tónicas; aunque la aplicación de esta técnica sea aquí aún algo rudimentaria, en el ejemplo ya mostrado se ven las siguientes transformaciones gestuales del material:

a) Acorde atacado en bloque.

b) Acorde arpegiado.

c) Nota (o intervalo) ornamentado.

d) “Trino” (escrito como garrapatea) sobreagudo con apariciones irregulares de A.

La disposición *a* es la que hasta el momento ha caracterizado a la primera sección de la pieza; la *b*, funciona como gesto articulador entre las dos primeras secciones; la disposición *c* es la que caracteriza a la segunda sección, y la *d* funciona como

pedal durante esta segunda sección.

Solo de Sol, pieza para violín solo compuesta en 2004, utiliza diferentes gestos instrumentales para subrayar los cambios seccionales, aunque de manera mucho más fluida e integrada (y, por ende, menos obvia) que lo expuesto en *ABC*. Como lo demuestra el análisis de la violinista Irene Guerra - no publicado, sino presentado oralmente ante el *EMCA* (Ensamble de Música Contemporánea ASAB) – la creación y rotación de estructuras palindrómicas duracionales son la principal herramienta constructiva de esta pieza. Estos palíndromos se disponen en una secuencia discernible teóricamente y para subrayar el paso de uno a otro, el compositor utiliza el cambio de gesto instrumental al ir incorporando *pizzicato* de mano izquierda, arco *flautato*, armónicos naturales, *battuto* y *tremolo*. Hay varias diferencias en esta pieza respecto al uso de palíndromos que encontraremos en ... *pero sonora*, el más evidente siendo el que en la pieza solista son de duraciones, mientras que en la de ensamble son de alturas. La diferencia para mí más profunda, sin embargo es que lo que hallamos en *Solo de Sol* es un uso casi desarrollativo (o por lo menos linealmente evolutivo) de la herramienta, mientras que en ... *pero sonora* su uso es eminentemente estático. Por este motivo, el uso descrito de los gestos instrumentales para poner en evidencia este sentido evolutivo de los palíndromos rítmicos es de trascendencia estética para *Solo de Sol*.

[Imagen 3](#)

3) Relación poética entre sonido, resonancia y silencio:

El tercer elemento recurrente en la música de Leguizamón, y que de nuevo aparece por primera vez en *ABC* (aunque de manera algo forzada), es el interés por explorar la relación poética entre la producción de sonido, la resonancia y el silencio. En el ejemplo ya mostrado vemos la tensión dialéctica que se crea entre los tres primeros elementos (más aún teniendo en cuenta que desde un principio se ha indicado *Sin pedal*):

- a) Un acorde atacado en bloque, el cual por la mecánica del instrumento no tiene más opción que desvanecerse y que, al ser extendido por un calderón, debe desvanecerse aún más.
- b) Un regulador que indica un *crescendo* continuo de *mf* a *ff*, contradiciendo la mecánica del instrumento, es decir, el destino del sonido pianístico.
- c) Un silencio largo (de redonda) extendido por un calderón que agudiza la situación contradictoria, haciéndola dramáticamente significativa.

La segunda parte (marcada “A”) explora esta inevitabilidad del desvanecimiento (simbólicamente comparable con la muerte) de otra manera, contraponiendo gestos fuertes (pero efímeros) en primer plano al susurro constante (y resonante, dado que en el registro sobreagudo del piano no hay apagadores) del “trino”.

Solo de Sol, en cambio, no le da importancia alguna al silencio; de hecho, los pocos que aparecen escritos están entre paréntesis ya que sólo son para ubicar el siguiente ataque. Su uso de la resonancia, en cambio, es muy interesante y está basado en el concepto de resonancia por simpatía, la cuarta y más sutil manera de excitar una cuerda. La pieza utiliza una *scordatura* tan marcadamente diferente a la afinación habitual, que lo mejor es cambiar el encordado del instrumento, algo que tal vez impida que llegue a ser una obra muy popular entre violinistas. La afinación que Leguizamón pide para las cuatro cuerdas es:

I = Bb4
 II = Bb4
 III = A3
 IV = A3

Cada cuerda es utilizada para producir tres alturas diferentes: fundamental, segundo parcial y cuarto parcial. Así, el resultado es tan solo 8avas diferentes de Bb y A (ningún G - sol -, por cierto) tocadas de manera tal (por el arco o por *pizzicato* de mano izquierda) que siempre se están logrando resonancias por simpatía en su cuerda emparentada. Teniendo en cuenta que el primer miembro de la clase tónica A en el espectro armónico de Bb es el decimoquinto parcial, y que el primer miembro de la clase tónica Bb en el espectro armónico de A es el decimoséptimo parcial, con esta *scordatura* se logra una marcada diferenciación de campos acústicos haciendo que el violín se comporte como un resonador afinado cambiante, según qué clase tónica esté siendo excitada.

Pieza para violonchelo solo, compuesta en 2009 – el mismo año que ... *pero sonora* – utiliza también una *scordatura* comprensible desde los parámetros que estamos estudiando:

I = A3
 II = Bb2

III = Ab2
IV = C2

En este caso debemos observar, tanto aspectos de caracterización interválica, como de la cadena significativa sonido/resonancia /silencio. Respecto a lo primero vemos que la única cuerda que no está creando una relación de clase interválica 1 es la cuerda IV, la cual nunca es usada al aire, mientras que las demás lo son todo el tiempo. La cuerda IV es siempre pisada para crear relaciones interválicas incluso menores a 1, involucrando cuartos y octavos de tono respecto a la cuerda III al aire. En cuanto al tema de resonancia vemos que estas relaciones de clase interválica 1 (y las menores ya descritas) son usadas para generar frecuencias diferenciales a ser sostenidas, aceleradas o desaceleradas (en la partitura, “B.sost.”, “B.accel.” y “B.rit.”). Una vez más, el papel dramático del silencio, así como del espacio temporal resonante (o su opuesto, igualmente dramático, el corte en seco de algo que esperamos que resuene), cumplen funciones de trascendencia estética.

[Imagen 4](#)

Antes de abandonar este punto, vale la pena comentar que este interés por la relación poética entre sonido, resonancia y silencio es algo que resulta particularmente importante en muchas músicas latinoamericanas de vanguardia del último medio siglo y que, por ejemplo, en el caso de mi propio trabajo compositivo, está siempre en mente.

4) Composición en planos superpuestos:

El cuarto y último elemento recurrente en la música de Leguizamón que he querido destacar es la composición en planos superpuestos. Ciertamente en el ejemplo ya mostrado de *ABC* vemos un uso muy básico en la medida en la cual la escritura diferenciada para cada mano en “A” – el “trino” de mano izquierda contrapuesto a los gestos de mano derecha - crea separación de planos. Por otra parte, hay que recordar que el desenvolvimiento formal de *Pieza para piano* ya fue descrito como dependiente de un proceso de acumulación lineal de planos (de caracterización interválica) y así demuestra un uso más sofisticado de la técnica.

En *Alamingos*, la obra para violín y piano de 2001, vemos que el uso de planos diferenciados se hace evidente, pero lo importante no es tanto que lo sea en la predecible separación entre los dos instrumentos, que así crean una relación tradicional de solista acompañado; más bien es en lo que ocurre dentro de cada instrumento donde encontramos una aplicación interesante de este recurso.

[Imagen 5](#)

Incluso una descripción superficial de cada pieza/movimiento pone esto en evidencia:

I: Piano diferencia entre una figuración ondulante en quintillos de semicorchea y acordes en registro agudo. Violín utiliza gestos contrastantes para explorar el material tónico con trinos, *pizzicati*, *glissandi* y notas repetidas, correlacionando gesto instrumental con clases tónicas de manera directa.

II: Piano diferencia entre acordes arpegiados *staccato* y contrapunto resonante con *Ped.* Violín lo hace entre *pizzicati* y armónicos frotados.

III: Piano diferencia entre semicorcheas *staccato* y contrapunto resonante con *Ped.* Violín utiliza gestos contrastantes para explorar el material tónico con *pizzicato Bartók*, tremolo y *col legno battuto*.

IV: Piano (con *Ped.* todo el tiempo) diferencia entre acordes muy largos y semicorcheas. Violín diferencia entre *sfz* largos y semicorcheas.

V: Piano utiliza los mismos acordes y arpeggios de *I*, sino que invierte qué es lo habitual y qué lo excepcional. Violín utiliza las mismas relaciones entre clases tónicas y gestos instrumentales.

Lo importante es que estas diferenciaciones no se refieren a simples cambios de registros o la alternancia virtuosística de técnicas instrumentales que elaboran un mismo proceso. Se refieren, más bien, a verdaderos planos separados que evolucionan de manera relativamente independiente, incluso cuando son realizados por el mismo instrumento de manera simultánea. Tal vez de esto se desprende la simplicidad aparente de mucha música de Leguizamón (y de muchas músicas de vanguardia latinoamericana, por lo menos desde Revueltas): para lograr la complejidad de una percepción múltiple hay que simplificar los elementos constitutivos. Si se plantean varios planos discursivos y cada uno de ellos es en sí muy complejo (o simplemente complicado, lo cual es más común) el efecto tiende a ser el de una homogeneización de la percepción y, así, un empobrecimiento

de la experiencia estética.

[Imagen 6](#)

Carnaval, la primera de dos miniaturas para voz femenina sola compuestas por encargo de Beatriz Elena Martínez en 2006 y agrupadas como *Venturosa (Ramillete)*, muestra otro proceso de composición en planos. En este caso, conociendo las capacidades fenomenales de la vocalista que encargó las piezas, Leguizamón combina sonidos cantados y onomatopeyas con percusiones corporales, vocales y bucales. La acumulación de planos en este caso está planeada para combinar la absoluta independencia tímbrica con una interdependencia rítmica, ya que construye un entramado danzante (en sentido figurado y también literal, pues creo que para cantarla, hay que bailarla) con instrumentos virtuales diferenciados. Para mí resulta evidente que aquí vemos/escuchamos un ejemplo de la influencia de músicas populares en el trabajo de Leguizamón, en la medida en la cual se refleja la deliciosa riqueza de la percusión menor en músicas afrocaribeñas, género del cual el compositor ha sido intérprete (tocando y bailando). Se me ocurre, además, que esa puede ser una explicación de por qué muchos compositores latinoamericanos pensamos y componemos en planos superpuestos.

Basándome en mi propia vivencia como compositor, sé que estas recurrencias que he listado y ejemplificado pueden ser conscientes o inconscientes; sé también que el que sea lo uno o lo otro no le resta veracidad a que existan las recurrencias y que, por ello, sean significativas. Ahora, una vez Daniel lea este artículo – si es que lo lee – estas observaciones externas se harán conscientes, y lo que haga con ello de ahora en adelante cobrará necesariamente otro significado. Es a este punto al que siempre vamos los artistas cuando hablamos acerca de la NECESIDAD que nuestro país tiene de tener una crítica artística activa, un comentario analítico que dialogue con nuestro trabajo creativo. De otra manera – la que habitualmente se da en Colombia, por lo menos en música – vamos un poco solos, un poco a ciegas, por nuestro desarrollo como artistas que queremos ser miembros útiles de nuestra sociedad.

Tercera parte

Análisis de la estructura tónica de ... pero sonora

El análisis que presento a continuación se concentra en lo que ocurre en el parámetro más tradicionalmente estudiado: el parámetro tónico. Si bien se comentan aspectos de los parámetros duracional, tímbrico, dinámico y – algo muy especial en este caso – el parámetro espacial, ello se hace apenas de pasada y en relación a lo que tiene que ver con las alturas. Me habría encantado analizar más cuidadosamente lo que ocurre con estos otros parámetros en ... *pero sonora*, pero tales perspectivas se recorrerán en otro momento. Una anotación: las aproximaciones analíticas que haré a continuación se nutren, en parte, de conceptos derivados del análisis con teoría de conjuntos; he listado en el apéndice final algunos de los términos recurrentes, sus equivalentes en inglés (idioma en el cual fue desarrollada la herramienta analítica) y una definición mínima. [Apendice](#)

Así pues, expondré los tres palíndromos tónicos que constituyen el elemento estructural principal de la obra ... *pero sonora*, obra para ocho instrumentos de cuerda frotada (3 violines, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo) compuesta por Daniel Leguizamón en 2009. La simetría reflexiva que predomina en estas estructuras es contrarrestada en la realidad formal de la pieza por el desenvolvimiento lineal – en crescendo – de las dinámicas, y por la asimetría imperceptible de las relaciones duracionales. Se hace necesario, entonces, un vaivén constante del lector entre el texto, los gráficos analíticos y la partitura de la obra, para percibir esta tensión entre estructura y forma.

Palíndromo 1

[Imagen 7](#)

El 1er palíndromo en entrar en acción (y último en desaparecer) es aquel expresado a través de los tres violines. Al igual que los otros dos palíndromos, consta de 49 miembros; más específicamente, una cadena 24 alturas, un eje central y la retrogresión de la cadena inicial. Entre las características a resaltar de este palíndromo está su modelo microestructural, el cual presenta una interválica característica expresada por la célula de intervalos de clase tónica (2, 3, 2).

A – G – E – F# - G# - B – C# - D# - F# - E – D – B – A – G – E – D – C – Eb – F – G – Bb – C – D – B – A
2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2

Dado que este último A es el eje central del Palíndromo 1, el resultado de la tabulación interválica (siempre respecto a intervalos de clase tónica, no de alturas específicas) del resto es simplemente la retrogradación de lo ya transcrito. Vale la pena comentar que toda aparición de la clase tónica A en este palíndromo hace referencia al A5, altura específica que tendrá una importancia estructural, aunque esté lejos de ser la única altura registralmente fijada. La importancia radica en que, además de cumplir función de eje palindrómico, es también nota inicial y final, así como nota de articulación interior simétrica. Así pues, este A5 articula el material tónico del Palíndromo 1 en un modelo mesoestructural (A5 – 11 alturas – A5) que, con el uso de elisiones, lo distribuye así:

A5 – 11 alturas – A5 – 11 alturas – A5 – 11 alturas – A5 – 11 alturas - A5
(principio) (eje) (final)

Además de lo ya descrito, el mismo A5 funciona como eje de los intervalos tónicos (no de clases tónicas sino de alturas reales) del Palíndromo 1, ya que los extremos estructurales de dicho material son B4 y G6, ambas notas a intervalo tónico 10 del A5. Vale la pena observar que este intervalo tónico 10 es reducible al intervalo de clase tónica 2 y, por ende, resulta coherente con el modelo microestructural de Palíndromo 1. La excepción a la simetría vertical descrita es el F#4 que aparece desde c.37 (en vl.1) y desde c.184 (en vls. 3 y 2). Como resultará evidente en ambos casos, esta excepción de 8ava (al ser F#4 y no F#5) funciona para cerrar la textura general al empalmar al unísono con las violas (vla.1, c.43, vla.2, c.181).

En cuanto al desenvolvimiento formal del Palíndromo 1, el modelo mesoestructural es puesto en evidencia por vl.1, quien realiza el primer tramo completo entre c.1 y c.63. Vl.2 empalma con vl.1 desde la penúltima nota de este primer tramo (B5, comenzando en c.55) y continúa el palíndromo hasta el Eb6 de c.85 (el cual se extiende hasta c.88). Vl.3 hace un empalme similar con vl.2, desde la penúltima nota del segundo tramo (C6, comenzando en c.76) y continúa el palíndromo hasta el D5 de c.126 (el cual se extiende hasta c.128), ya en la segunda mitad del palíndromo. Aquí vemos que si bien la estructura tónica de violines es palindrómica, su realización formal no lo es, algo que no sólo genera una tensión entre las alturas y su desenvolvimiento en el tiempo, sino también con aquel en el espacio (por la disposición de los instrumentos en el escenario). Un último empalme característico de dos notas es realizado por vl.2 al entrar en el B5 (penúltima nota del tercer tramo) de c.120, yendo hasta el C6 de c.146 (el cual se extiende hasta c.151). El cuarto tramo (exceptuando la primera nota) es realizado por vl.1 en canon al unísono con vl.2, yendo desde el D5 en c.126 al C6 de c.149 (el cual se extiende hasta c.153). Este mismo C6 cumple una doble función para vl.1, pues además de ser el punto de finalización de su relación canónica con vl.2, es también el punto de partida para su última participación en la pieza, realizando el quinto tramo del palíndromo, desde allí hasta el G5 de c.164 (el cual se extiende hasta c.167). Vl.3 hace un minúsculo canon de dos notas (C6 – D6, entre c.151 y c.163) respecto a vl.1 antes de realizar el sexto tramo del Palíndromo 1, desde el G5 de c.166 hasta el A5 final de c.217 (el cual se extiende hasta el final de la pieza, en c.225). El único que faltaba por establecer una relación canónica – vl.2 – lo hace respecto a vl.3 al principio de este tramo final, siguiéndolo desde el G5 de c.169 hasta el ya mencionado F#4 de c.189 (el cual se extiende hasta c.197, donde termina su participación vl.2).

Así como ocurrirá en los demás palíndromos, el 1 contiene unos pocos *forzati* que buscan subrayar eventos especiales. El primero de ellos aparece en vl.1 sobre el B5 de c.53; éste cumple tres funciones simultáneamente: 1) subraya el final de la presentación del primer modelo mesoestructural (antes de la repetición del A5), 2) prepara la entrada que vl.2 hará dos compases después sobre la misma nota, y 3) presenta lo que se convertirá en el empalme característico de dos notas antes descrito. El segundo *forzato* aparece en vl.3 sobre el G6 de c.93, destacando el hecho de que es la nota más aguda de la pieza; por este mismo motivo habrá un tercer *fz* en vl.2 sobre el G6 complementario que aparece en c.136. El cuarto y último *fz* aparece en vl.1 sobre el D6 de c.154, subrayando el cambio de *8ava* que presenta respecto a su complemento, el D5 de vl.2 en c.72. Este primer D (el grave de c.72) agudiza el efecto dramático de la entrada de vl.3 en c.76 (con un C6, hasta ese momento, la nota más aguda de la pieza) ya que toda la actividad de vl.2 hasta el momento ha sido un solo gesto descendente (B4, A4, G4, E4, D4) de veinte compases. Este gesto descendente de vl.2 tendrá una especie de continuación con la primera aparición de cb. en c.81, cuyo A1 (hasta ese momento, la nota más grave de la pieza) se conecta con la importancia que ha tenido su compañero de clase tónica, el tan mencionado A5. El segundo D (el agudo de c.154), en cambio, equilibra la textura en un momento en el cual los extremos registrales se disponen de manera simétrica alrededor de vla.1. Esta última toca G4/G#3 en doble cuerda, con su nota inferior a 19 semitonos de la nota inferior de la textura (el C#2 de cb. y vc.2), mientras que el desplazamiento de 8ava en discusión dispone el D como nota superior de la textura, simétricamente a intervalo tónico 19 del G4.

Palíndromo 2

[Imagen 8](#)

El 2o palíndromo en entrar en acción, y primero en desaparecer, es aquel expresado a través de los dos violonchelos y el único

contrabajo. De nuevo, consta de 49 miembros: una cadena de 24 alturas (en este caso articulada por la separación entre lo que hacen violonchelos y lo que hace contrabajo), un eje central y la retrogresión de la cadena inicial. Este palíndromo cuenta también con un modelo microestructural, el cual presenta una interválica característica (diferenciada de aquella del Palíndromo 1) expresada por otra célula de intervalos de clase tónica (1,4,1).

F# – G – B – Bb – A – F – E – D# – B – C – Db – F – F# – G – B – C – Db – A – Ab – G – Eb – D – C# – F – Gb
1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1 1 4 1

Dado que este Gb es el eje central del Palíndromo 2, el resultado de la tabulación interválica (siempre respecto a intervalos de clase tónica, no de alturas específicas) del resto es simplemente la retrogradación de lo ya transcrito. Al igual que el A5 del Palíndromo 1, toda aparición de F# (y su enarmonía, Gb) hace referencia a la nota específica de la octava 2, la cual cumple las múltiples funciones de eje palindrómico, principio y fin, y las dos articulaciones simétricas interiores. El modelo mesoestructural creado en este caso (F#2 – 11 alturas – F#2) distribuye el material tónico del Palíndromo 2 de la siguiente manera, otra vez haciendo elisiones sobre la altura recurrente:

F#2 – 11 alturas – F#2 – 11 alturas – Gb2 – 11 alturas – F#2 – 11 alturas – F#2
(principio) (eje) (final)

De nuevo haciendo un paralelo al A5 de Palíndromo 1, el F#2/Gb2 funciona como eje interválico del material de cuerdas graves, ya que los extremos estructurales de dicho material son G1 y F3, ambas notas a intervalo tónico 11 del F#2/Gb2 (reducible a intervalo de clase tónica 1 y, por ende, coherente con el modelo microestructural de Palíndromo 2). Encontramos aquí también una excepción: el B3 que aparece desde c.44 (en vc.1) y desde c.182 (en vcs. 2 y 1). De nuevo, esta excepción de 8ava (al ser B3 y no B2) funciona para cerrar la textura al empalmar al unísono con violas (vla.1, c.46, vla.2, c.192). Resulta importante el que estas llamadas excepciones – F#4 y B3 para violines y violonchelos respectivamente – ocurren simultáneamente en ambos casos (de c.37 a c.56 la primera vez, de c.182 a c.197, la segunda). Además, el intervalo de clase tónica creado por estas alturas es de 5, relación que definirá el material tónico/interválico de violas y que será discutido más adelante.

El primer tramo de Palíndromo 2, realizado por vc.1 entre c.7 y c.81, sobrepasa ampliamente el modelo mesoestructural, descendiendo hasta el Db2, justo sobre el límite registral del instrumento. Sin empalme alguno, cb. continúa el palíndromo desde el A1 de c.82 hasta el Eb2 que termina en c.100, y que empalma con el Eb2 de vc.2 que entra en c.95. Esta primera intervención de vc.2 se extiende hasta el Gb2 (eje palindrómico) que ocupa de c.109 a c.117, empalmado al unísono con vc.1 desde c.113. En este caso – a diferencia de lo que ocurre con violines – la retrogradación tónica es complementada por la instrumental: vc.1 continúa el palíndromo hasta el Eb2 de c.128, nota sobre la cual empalma con cb. desde c.132. Esta segunda intervención de cb. se extiende hasta el C#2 que cubre desde c.152 hasta c.157, habiendo empalmado al unísono con vc.2 desde c.155. En este tramo final se encuentran las únicas dos excepciones a la estructura palindrómica: en cuanto a lo tónico, vc.2 hace como segunda nota – entre c.161 y c.162 – un C2, *8ava* abajo de su complemento, el C3 que en c.72 hizo vc.1. En cuanto a lo instrumental (y textural), la excepción está dada por el canon al unísono que vc.1 hace en relación a vc.2 entre el ya mencionado B3 de c.186 y el A2 de c.211, el cual se extiende hasta la desaparición definitiva de vc.1 en 215.

En cuanto a los *forzati* de violonchelos y contrabajo, aparecen sólo tres, de nuevo para subrayar eventos especiales. El primero de ellos aparece en vc.1 sobre el F2 de c.61; éste subraya el final de la presentación del primer modelo mesoestructural (antes de la repetición del F#2). El segundo *fz* aparece en cb. sobre el G1 de c.89, destacando el hecho de que es la nota más grave de la pieza; vale la pena observar que el primero de los dos picos de G6 (evidentemente miembro de la misma clase tónica) aparece tan solo un compás después de la salida de este primer piso, mientras que la repetición de ambos extremos sí coincide (en c.140, el punto de articulación de la pieza entera en proporción áurea en relación Mayor-menor). Tal vez para no exagerar la acentuación de la clase tónica G en este momento (en el cual atacan simultáneamente cb. G1 y vl.2 G6, mientras que vl.1 lleva ya dos compases tocando G6), el esperado *fz* en la reaparición del G1 es omitido. El tercero de los *forzati* es reservado para el ya mencionado C2 que vc.2 ataca en c.161, subrayando, precisamente, el cambio de *8ava*. Dos cosas ocurren con este desplazamiento de *8ava*: por una parte, se rompe la simetría en los intervalos tónicos (14) entre vc.2, vla.2 y vl.1, aunque se mantiene la simetría de intervalo de clase tónica (2). Por otra parte, ese efecto posiblemente negativo se ve superado al asignar tres cuerdas al aire simultáneamente: E5 en 1era cuerda de vl.1, D4 en 2a cuerda de vla.2 y el C2 en cuestión, en 4a cuerda de vc.2.

La decisión de instrumentación que acabo de describir (asignar alturas a cuerdas al aire) genera el momento de posible mayor riqueza acústica de la pieza, dado que una altura producida en cuerda al aire posee un espectro armónico más rico que una altura similar producida en cuerda pisada. Este resulta siendo el tercer paso en lo que podríamos considerar el área de clímax formal de la pieza, el primero comenzando en c.140 al atacar simultáneamente los extremos registrales (G1 en cb. y G6 en vl.2) y el segundo comenzando en c.154 donde se genera la simultaneidad más densa, al combinar 6 clases tónicas (C#, G#, A, G, C y D). Aclaro que ésta puede ser considerada un área de clímax *formal* de la pieza, ya que se podría entender como clímax *estructural*

el tramo en el cual aparecen los ejes de los tres palíndromos. Esto último ocurre entre c.109 y c.125: el A5 de Palíndromo 1 (en vl.1, de c.111 a c.116), el Gb de Palíndromo 2 (empalmado entre vc.1 y vc.2, de c.109 a c.121) y el E4/C#4 de Palíndromo 3 - que expondré a continuación - (empalmado entre vla.1 y vla.2, de c.117 a c.125).

Palíndromo 3

[Imagen 9](#)

El 3er palíndromo en entrar en acción, y segundo en desaparecer, es aquel expresado a través de las dos violas. Al igual que los primeros dos, consta de 49 miembros: una cadena de 24 elementos (alternando entre alturas individuales y diadas), un eje central y la retrogresión de la cadena inicial. Este palíndromo no cuenta con un modelo microestructural propio, sino que sus alturas son definidas por derivaciones de clases interválicas 0 y 5 respecto a los materiales de violines, violonchelos y contrabajo. Eso significa que en el caso de la clase interválica 0, una altura de viola puede estar al unísono o a alguna *delta* de la altura de la cual se deriva. En el caso de la clase interválica 5 puede estar a 5 o a 7 semitonos, ascendentes o descendentes y en cualquier *delta* de la altura de la cual se deriva.

Estas relaciones no son siempre evidentes ya que en ocasiones se generan desplazamientos temporales (no analizados en este escrito) que impiden que una sonoridad teóricamente discernible sea auditivamente perceptible. Las dos primeras sonoridades de vla.1, de hecho, ponen en evidencia ambas situaciones: el E/C# de vla.1 que se deriva del A de vl.1 y el F# de vc.1, todos sonando simultáneamente en c.9, y el D de vla.1 que se relaciona con los G de vl.1 y vc.1, pero que aparece un compás después de la salida de este último. En total hay ocho situaciones de desplazamiento:

- 1) vla.1, c.18: D se deriva de G (vc.1, c.16).
- 2) vla.1, c.51: G se deriva de D (vl.1, c.52).
- 3) vla.1, c.61: F# se deriva de Db (vc.1, c.60).
- 4) vla.1, c.83: Bb se deriva de Eb (vl.2, c.85).
- 5) vla.1 y vla.2, c.126: C y F# se derivan de F y C# (vc.1, c.125).
- 6) vla.1, c.169: F#/B se derivan de B (vc.2, c.167) o Gb (vc.2, c.171).
- 7) vla.2, c.192: G# se deriva de D# (vc.2, c.191) o D# (vl.3, c.193).
- 8) vla.2, c.198: C se deriva de F (vc.2, c.204).

Teniendo en cuenta que estamos hablando acerca de un centenar de notas (no contando como notas independientes las simultaneidades al unísono, pero sí las relaciones canónicas), ocho situaciones de desplazamiento son claramente excepciones de mínima trascendencia, más aún teniendo en cuenta que solamente la última presenta un desfase mayor a un compás.

Al igual que el A5 del Palíndromo 1 y el F#2 (o Gb2) de Palíndromo 2, aquí encontramos la diada E4/C#4 cumpliendo las múltiples funciones de eje palindrómico, principio y fin, y las dos articulaciones simétricas interiores. El modelo mesoestructural creado es aquí E4/C#4 – 11 elementos (alturas/intervalos) – E4/C#4, y distribuye el material tónico del Palíndromo 3 de la siguiente manera, esta vez haciendo las elisiones sobre la diada recurrente:

E4/C#4 – 11 elementos – E4/C#4 – 11 elementos – E4/C#4 – 11 elementos – E4/C#4 – 11 elementos - E4/C#4
(principio) (eje) (final)

Algo específico al Palíndromo 3 es la existencia de un segundo modelo mesoestructural creado por la alternancia ya mencionada entre intervalos y alturas individuales:

1 int. – 1 alt. – 5 int. – 1 alt. - 5 int. – 1 alt. - 5 int. – 1 alt. - 4 int. (empalme)

Este empalme se da, predeciblemente, sobre el eje palindrómico (el quinto intervalo de los dos bloques – el original y el retrógrado - que en él hacen elisión) y de ahí en adelante la alternancia textural en discusión es el retrógrado de lo ya transcrito. Curiosamente, esta articulación menor es tejida al margen de la instrumentación, ya que la mayoría de las situaciones de intervalo se crean con doble cuerda en una sola viola, mientras que la mayoría de las de altura individual se crean como simultaneidades al unísono entre las dos violas. Esto significa que al leer la Figura 9 se debe tener en cuenta que el decimocuarto evento (D4) debe ser entendido como una sola altura (el tercer “1alt.” del mapa anterior), al margen de estar en ambas violas. Los eventos anterior y posterior a este D4 deben, consecuentemente, ser entendidos como intervalos, al margen de sonar sólo en una viola o repartidos entre las dos violas, respectivamente.

De nuevo haciendo un paralelo al A5 de Palíndromo 1 y al F#2 (o Gb2) de Palíndromo 2, la diada E4/C#4 funciona como eje interválico del material de violas, ya que los extremos estructurales de dicho material son G#4 y A3, ambas notas a intervalo tónico 7 (reducible a clase interválica 5 y, por ende, coherente con el intervalo de derivación utilizado por Palíndromo 3) de las notas de la diada: C#4 – G#4 y A3 – E4. Una vez más encontramos una excepción: el G#3 que aparece desde c.75 (en vla.1) y desde c.145 (en vls. 2 y 1). En este caso hay que recordar que gracias al B3 excepcional de violonchelos existía ya un cruce registral entre violas y violonchelos, así como existía otro con violines gracias al F#4 excepcional de aquellos. Lo que agrega esta excepción de *8ava* (al ser G#3 y no G#4) es una simetría interválica de 3 semitonos entre la nota más aguda de violas y la nota *estructural* más grave de violines (G#4 y B4 respectivamente) respecto a la nota más grave de violas y nota *estructural* más aguda de violonchelos (G#3 y F3 respectivamente). El que esta simetría sea lograda a través de dos miembros de una misma clase tónica (G#), puede resultar significativo, pero puede serlo aún más el que se cumpla la excepcionalidad sistemática, la cual puede llegar a ser considerada una especie de reglamentación de segundo orden.

Dos grandes tramos dominan el desenvolvimiento de Palíndromo 3, diferenciados entre sí por la predominancia de vla.1 en el primero (c.9 – c.122) y vla.2 en el segundo (c.120 – c.224) en una simetría evidente. En cuanto a lo instrumental (y textural/espacial, de nuevo por la ubicación de los instrumentos en el escenario), la excepción (ya característica también) está dada por el canon al unísono que vla.1 hace en relación a vla.2 entre c.148 y c.180, donde desaparece definitivamente. El segundo elemento textural- y espacialmente significativo es el de la repartición de materiales entre las dos violas. No hay una razón de técnica instrumental que explique esta distribución, sin embargo, se observa que las primeras distribuciones (entre c.64 y c.71) subrayan las clases interválicas 0 y 5 utilizadas para las derivaciones de alturas en Palíndromo 3. Los siguientes dos tramos distribuidos (c.93 a c.107 y c.126 a c.139) establecen una simetría alrededor del eje palindrómico extrañamente desestabilizada por el F#4/C4 de vla.1 en c.108.

En cuanto a los *forzati* de violas, el primero aparece en vla.1 sobre la diada F#4/C#4 de c.43; éste cumple dos funciones simultáneamente: 1) subraya la aparición del intervalo 5, cuya importancia estructural ya ha sido descrita, (ciertamente, la clase *interválica* 5 ya había sido presentada en el intervalo 7 del F#4/B3 de c.24) y 2) subraya el empalme al unísono con vl.1. El segundo *fz* aparece en vla.1 sobre la diada G4/G#3 de c.75, destacando la primera aparición del G#3, ya descrita como nota excepcional grave de violas. El tercer *fz* aparece en vla.1 sobre la diada E4/C#4 de c.117, destacando su función como eje de Palíndromo 3; cabe observar, además, que C#4 es el eje interválico de la pieza completa, a 30 semitonos tanto del pico (G6) como del piso (G1). El cuarto *fz* aparece en vla.2 sobre la diada G4/G#3 de c.145, siendo complemento del *fz* de c.75, destacando la segunda y última aparición del G#3. El quinto *fz* aparece en vla.2 sobre la diada F#4/C#4 de c.181, complementando el *fz* de c.43 en ambas funciones ya descritas.

Acerca de la relación estructura/forma

Como es común a mucha música no-clásica occidental, ... *pero sonora* no establece una correlación directa y unívoca entre estructura y forma. El análisis anterior se concentró en hacer evidente lo que, considero, es el principal elemento de estructuración de la pieza: el diseño palindrómico del parámetro tónico. Desde un principio, sin embargo, destacaba que “La simetría reflexiva que predomina en estas estructuras es contrarrestada en la realidad formal de la pieza por el desenvolvimiento lineal – en *crescendo* – de las dinámicas, y por la asimetría imperceptible de las relaciones duracionales. Se hace necesario, entonces, un vaivén constante del lector entre el texto, los gráficos analíticos y la partitura de la obra, para percibir esta tensión entre estructura y forma.”

Además de ello, al final de la exposición del Palíndromo 2 mencioné un área de *clímax estructural* que se da entre c.109 y c.125, y lo diferencié del área de *clímax formal* de la pieza. Este *clímax* formal comienza en c.140 con la simultaneidad de los extremos registrales (G1 y G6), seguido en c.154 por la aparición del agregado más denso (superponiendo las clases tónicas C#, G#, A, G, C y D) y culminando en el momento de posible mayor riqueza acústica de la pieza, c.161, con la presencia simultánea de tres cuerdas al aire (E5 en vl.1, D4 en vla.2 y C2 en vc.2).

Combinando todo esto, puedo plantear la siguiente percepción formal de ... *pero sonora*:

c.1 - c.95: Presentación de materiales, culminando con la 1era aparición de vc.2.

c.109 - c.125: Área de *clímax* estructural (ejes palindrómicos).

c.140 - c.161: Área de *clímax* formal (extremos registrales, mayor densidad, mayor riqueza acústica), generado, en parte, por los cánones en los diferentes palíndromos.

c.167 - c.225: Disolución de las texturas, comenzando con la salida de vl.1.

Ya también había observado que el comienzo del área de clímax formal se da en el punto de articulación en proporción áurea (en distribución Mayor – menor) de la pieza: c.140. A esto podría agregar que el punto de articulación de la pieza en simetría reflexiva – c.113 – se da en el área de clímax estructural: el tramo en el cual se superponen los ejes palindrómicos 1 y 2, apenas 3 compases antes de que se sume el eje palindrómico 3. Este último palíndromo, hay que recordar, sufre de desplazamientos temporales por el hecho de ser derivado de los primeros dos, y por ende, su desplazamiento aquí parece inevitable.

La razón por la cual no he querido profundizar en el análisis de la *forma* de la pieza es porque creo que una percepción formal más sutil de ... *pero sonora* depende de la disposición espacial de los instrumentos. Como el lector puede ver al final de la partitura, el compositor ha sugerido dos ubicaciones diferentes, pero además ha dejado abierta la opción a probar diferentes disposiciones espaciales. Estoy convencido de que en esta pieza, una reubicación radical (y consciente) de los instrumentos generará una percepción formal profundamente diferente.

Acerca de los elementos recurrentes

En cuanto a los cuatro elementos recurrentes que he comentado antes, ... *pero sonora* ejemplifica muy claramente cómo para el compositor éstos deben ser vistos: más como caminos de evolución del pensamiento musical, que como técnicas específicas y terminadas.

En cuanto a “caracterización interválica”, mi exposición de lo que he denominado “modelos microestructurales”, que tipifican (y diferencian) los palíndromos, es clara muestra del uso más reciente de este elemento en el trabajo de Daniel Leguizamón. Tal vez lo más interesante que surge ahora es la diferenciación entre una caracterización interior (la vista en los modelos microestructurales de palíndromos 1 y 2) y una caracterización exterior (la vista en la derivación interválica de Palíndromo 3).

Respecto a “textura, registro y/o gestos como generadores de forma”, se ve cómo la mutación (no del todo lineal) de la densidad textural - y sus implicaciones espaciales - es la principal herramienta de percepción formal, aunque no lo sea de su planeación estructural. La separación registral predominante y la cuidadosa conexión a través del Palíndromo 3 también resulta evidente, así como el uso de los *forzati* como gestos estructuralmente importantes y formalmente trascendentales. La combinación, cada vez más sutil, de todas estas posibilidades parece también un enriquecimiento en el lenguaje técnico del compositor.

Ya desde el principio comenté que Leguizamón estudió con Luis Pulido y es en estos dos primeros elementos donde más evidentemente escucho/veo su influencia - y la del italiano Franco Donatoni (1927 – 2000), maestro de Luis - en el trabajo de Daniel.

La “relación poética entre sonido, resonancia y silencio” se ve ejemplificada en cómo los empalmes instrumentales de cada palíndromo funcionan como resonancias escritas que desplazan espacialmente la fuente sonora del palíndromo en cuestión. El silencio cobra aquí un relieve particular, con una función diferente a las antes vistas: si bien las dinámicas muy bajas que dominan la pieza (en particular al principio) generan constantemente una tensión hacia el silencio absoluto (que, de hecho, sólo aparece como principio y final), en todo caso hay un diálogo constante entre sonidos y silencios parciales, es decir, huecos en la textura que hacen que la percepción del discurso espacial de la obra sea el de una especie de forma geométrica en permanente mutación. Esta recurrentemente mencionada importancia del parámetro espacial seguramente viene de la experiencia de Daniel en música electroacústica y da cuenta de la influencia que el desarrollo de este campo ha tenido sobre la música contemporánea colombiana – tanto electroacústica, como acústica. El cruce entre lo uno y lo otro en el trabajo específico de Leguizamón, por cierto, se revela también en cómo el rigor interválico discutido se convierte en rigor tímbrico, inicialmente en lo electroacústico, pero luego también en lo acústico, como es el caso de *Carnaval*.

Finalmente, la idea de “composición en planos superpuestos” es seguramente la aplicación más evidente de los cuatro elementos recurrentes, ya que he descrito la pieza ante todo como el resultado de la superposición de tres palíndromos tónicos. Si bien he dicho que esta estética de la superposición es común a muchos compositores latinoamericanos, por lo menos desde Silvestre Revueltas, resulta particularmente importante para el uruguayo Coriún Aharonián (1940), quien afortunadamente ha inspirado, no sólo a Daniel y a mí, sino también a por lo menos tres generaciones de compositores que hemos buscado nuestro norte en el sur, para retomar las reveladoras palabras de Joaquín Torres García (Uruguay, 1874 - 1949).

Cabos sueltos

En lugar de elaborar una sección de *Conclusiones*, lo que podría ser forzado, quiero más bien traer a colación algunas observaciones que quedan, según lo dice el encabezado, como cabos sueltos de mi meditación acerca del trabajo compositivo de Daniel Leguizamón hasta 2009.

- A pesar de que *Alamingos* (de 2001) es descrita en la partitura como “5 piezas para violín y piano”, para mí resulta evidente que Daniel logró - así haya sido inconsciente de ello en el momento - algo mucho más complejo: componer una obra en cinco movimientos y no sólo un ciclo de cinco piezas independientes. Dado que ésta es una de las dos principales problemáticas de la historia de la música académica occidental (la otra siendo la relación texto – música) resulta inquietante preguntarnos si volverá sobre ella.

- Precisamente en cuanto a textos, *Agresión y lamento*, pieza electroacústica de 2002, está articulada formalmente por dos fragmentos vocales: 1) La voz de un hombre denunciando cómo el terrorismo de estado ha mantenido la hegemonía bipartidista en Colombia, dejando como único camino la acción armada al margen de la ley. 2) La voz de una niña muy pequeña cantando una variación de la ronda infantil francesa *Frère Jacques*, no en su usual versión hispánica “Campanero”, sino en una más apta para nuestro entorno: “Guerrillera”; en ella, pide a los guerrilleros que suelten a su tío. Si bien la pieza va de lo concreto a lo abstracto en su desarrollo electroacústico, y a través de lo abstracto que muta de un material a otro, haciendo el proceso inverso hacia la concreción final, lo que queda es que el efecto dramático depende de las referencias directas a la situación social/política/económica de Colombia. Esto tampoco ha vuelto a aparecer; ¿será porque el compositor prefiere separar creación artística de la problemática social circundante o porque (como creo yo) decidió que aproximaciones tan obvias pueden resultar limitantes?

- *Canto fúnebre*, obra electroacústica de 2003, exhibe una poética que habita la zona gris entre pieza e instalación, caracterizada por procesos cíclicos que son atravesados por gestos dramáticos, dando la sensación de que podría seguir sonando interminablemente. ¿Será que la expansión del palíndromo de algo micro- o mesoestructural (como en *Solo de Sol*) a algo macroestructural en ... *pero sonora* apunta hacia algo comparable a la instalación en el mundo instrumental, más aún teniendo en cuenta la expansión de las dimensiones temporales en la pieza reciente y la importante función de lo espacial?

- Además de lo ya comentado al respecto, hay un elemento más aún no discutido en relación a *Pieza para piano* (2003), y es que en ella, algo aparentemente rígido como la serie Fibonacci cobra vida desde un proceso orgánico de desenvolvimiento duracional. A su vez, el *Trío para voz femenina, guitarra y piano*, que Daniel compuso para el *Ensamble CG* en 2005, define sus secciones a partir del uso de un esquema rítmico fijo y recurrente – prácticamente un tumbao – en combinación con cambios de tempo. La relevancia tan clara que en estas piezas de Leguizamón al parámetro duracional en cuanto su papel definitorio de estructura y/o forma (tanto en la superficie rítmica, como también, un poco más profundamente, respecto al tempo) no parece haber resurgido. Teniendo en cuenta la apasionada relación del compositor con músicas eminentemente rítmicas, como las afrocaribeñas, tendremos que estar pendientes de cómo vuelve a lidiar con lo duracional.

- ¿y quién no?, la segunda miniatura para voz femenina sola que Daniel compuso en 2006 para Beatriz Elena Martínez exhibe un lirismo consecuentemente expresivo respecto al texto de Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936 – 72): “¿y quién no tiene un amor? ¿y quién no goza entre amapolas?”, tomado de su poema “Exilio”. Bien sea por una situación afectiva circunstancial o por una experimentación estética de la cual se alejó, ni antes ni después encuentro el uso de este tipo de textos, ni (más inquietante) este tipo de propuesta melódica. ¿Quedará como caso aislado?

A su vez, *Vivo* (pieza incluida en el disco *música electroacústica actual 8 compositores colombianos*) del 2004, presenta un efecto rítmico quasiperiódico reminiscente del discutido en cuanto a *Espejismos*. En *Vivo* ese elemento (esta vez más fricativo que percusivo) se torna principal, dialogando con otro parecido pero en un espacio virtual diferente, y generando la curva dramática general con un cambio de ecualización que da un efecto de ascenso tónico irregular pero lineal. Este cambio de sonoridad, a la larga, cumple las veces de lo melódico en la pieza vocal, pero tampoco parece haber tenido trascendencia como arma dramática. ¿Será que el alejamiento es, no tanto respecto a lo melódico, sino respecto al discurso dramático como tal?

Estas inquietudes, combinadas con las numerosas afirmaciones que he hecho a lo largo de este escrito, quedan como herramientas para acompañar el desarrollo del trabajo de Daniel Leguizamón en años venideros. Claro está, las mismas herramientas pueden ser útiles, aunque sea de manera parcial, en el seguimiento de la evolución de otros compositores que compartan este mismo entorno, sus tensiones particulares, las inquietudes que este aquí y ahora - el nuestro - produce. Lo importante es que, bien sea como colegas compositores, como intérpretes o como público, debemos estar involucrados con el desarrollo de nuestros compositores y, obviamente, de nuestros artistas en general. Si no lo hacemos, estamos anulando la función especular (propositiva, crítica, cuestionante ...) que debe tener un arte respecto a la sociedad de la cual surge; si no lo hacemos, estamos reduciendo al eventual artista útil a un simple papel de entretenedor, de ornamento pasajero que muchos quieren darle; si no lo hacemos estamos permitiendo que el complejo de inferioridad con el cual hemos sido educados nos lleve a seguir perpetrando este lento suicidio cultural.

Cierro citando unas palabras con las cuales termina su libro *Arte y filosofía* el gran pensador colombiano Estanislao Zuleta (1935 - 90): “La exigencia de una vida diferenciada, artísticamente productiva, abierta al debate y al conflicto teórico, político y científico, individual y colectivo ... es la única que puede sacudir en los más diversos estratos de nuestra sociedad la modorra, la depresión y el escepticismo. Valorar el arte como algo esencial a la vida ... es sólo un aspecto de esa lucha por una nueva sociedad, pero es un aspecto fundamental” (1986).

Bibliografía

Zuleta, E. 1986. *Arte y filosofía*. Medellín: Editorial Percepción.

Lista de imágenes

Imagen 1: *ABC*, paso de sección 1 a sección 2. Daniel Leguizamón. 2000.

Imagen 2: *Pieza para piano*, penúltimo sistema. Daniel Leguizamón. 2003.

Imagen 3: *Solo de Sol*. Pieza para violín, página 1. Daniel Leguizamón. 2004.

Imagen 4: *Pieza para violonchelo solo*, página 5. Daniel Leguizamón. 2009.

Imagen 5: *Alamingos*, Pieza I, página 2. Daniel Leguizamón. 2001.

Imagen 6: *Carnaval* (partitura completa, sin glosario), I de Venturosa (Ramillete). Daniel Leguizamón. 2006.

Imagen 7: *Palíndromo 1* (violines).

Imagen 8: *Palíndromo 2* (violonchelos y contrabajo).

Imagen 9: *Palíndromo 3* (violas).

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

En

Submit comment

