




Estética de las Conexiones Parciales en la composición musical *Iluminaciones* de Juan Campoverde

Aesthetics of Partial Connections in Musical Composition *Iluminaciones* by Juan Campoverde

Angelita Sánchez Plasencia
Universidad de Cuenca (Ecuador)
ORCID: 0000-0001-7251-4818 
angelita.sanchezp@ucuenca.edu.ec

Recibido: 13 de abril de 2020
Aceptado: 27 de julio de 2020

RESUMEN: El presente artículo se fundamenta en los conceptos de las Estéticas Caníbales, Teoría de la Forma y la Estética de las Conexiones Parciales, formuladas por Carlos Rojas en el proyecto *Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno*, de la Universidad de Cuenca, Ecuador, realizado entre 2017 – 2018, investigación en la cual participé en la disciplina de los estudios musicológicos.

Se ha aplicado el método de análisis musical semiótico de J.J. Nattiez (1987) y Jean Molino (1975) debido a que presenta tres instancias de las obras humanas: nivel neutro, nivel poético y nivel estético. En el primero se analiza la composición musical. El nivel poético describe las motivaciones del compositor para crear esta obra y el tercer nivel aplica la estética de las conexiones parciales para la interpretación del significado. La semiótica musical se preocupa de estudiar los signos musicales y sus relaciones, el significado musical y la capacidad de someterse a la percepción subjetiva del espectador. Aplicar este método en la composición musical *Iluminaciones* de Juan Campoverde en conexión con la obra artística de Julio Mosquera permite concebir la integralidad de la obra y comprender el pensamiento composicional contemporáneo de Campoverde, sus inquietudes e intersecciones con los dibujos de Mosquera.

PALABRAS CLAVE: Estética, Conexiones Parciales, Análisis Semiótico Musical, Música Académica Contemporánea Trazo.

ABSTRACT: This article is based on the concepts of Cannibal Aesthetics, Theory of Form and the Aesthetics of Partial Connections, formulated by Carlos Rojas in the project *Theory of Form: artistic and theoretical strategies for overcoming the postmodern canon* of University of Cuenca, Ecuador, carried out between 2017 - 2018, research in which I participated in the discipline of musicological studies. The method of semiotic musical analysis of J.J. Nattiez (1987) and Jean Molino (1975) has been applied because it presents three instances of human works: neutral level, poetic level and aesthetic level. The neutral level analyzes the musical composition, the poetic level describes the composer's motivations to create this work and third level applies the aesthetics of partial connections for the interpretation of meaning. Musical semiotics is concerned with studying musical signs and their relationships, musical meaning, and the ability to submit to the subjective perception of the viewer. Applying this method in the musical composition *Iluminaciones* by Juan Campoverde in connection with the artistic work of Julio Mosquera.

Mosquera. It allows us to conceive the completeness of the work and to understand Campoverde's contemporary compositional thought, his concerns and intersections with Mosquera's drawings.

KEYWORDS: Esthetic, Partial Connections, Musical Semiotic Analysis, Contemporary Academic Music, Stroke.

* * * * *

1. Estética de las Conexiones Parciales

50

Las Conexiones Parciales forman parte de las teorías Estéticas Caníbales, Teoría de la Forma y Máquinas Estéticas Abstractas de Carlos Rojas.

Las Estéticas Caníbales representan la respuesta a la necesidad del arte en Latinoamérica de encontrar una voz propia, con la cual los artistas puedan expresarse libres de un limitado discurso eurocentrista y terminar con una colonialidad que nunca se ha ido. En este proceso, señala Rojas es “inevitable asumir el punto de vista del enemigo”, lo que metafóricamente significaría apropiarse de una teoría, de una forma, de la cual surgirá una nueva creación, como un “gesto caníbal” (Rojas, 2011).

Ante la realidad de este mundo globalizado, gobernado por los excesos de la modernidad y la era digital en donde las máquinas, “el software ha tomado el comando” para ponerlo al servicio del capitalismo, Rojas propone convertir a estas máquinas estéticas abstractas en una nueva superficie de inscripción para el arte latinoamericano.

Una máquina abstracta es una unidad operacional, ensamblada de un determinado modo, que proviene de una indexación del mundo, producida en condiciones histórico-sociales que establecen su relación con el poder, capaz de realizar un conjunto definido de operaciones, que pueden ser físicas, lógicas, simbólicas, sociales, políticas, virtuales, y que, al volcarse sobre el mundo, lo especifican estratificándolo (Rojas, 2017, p. 118).

Bajo este pensamiento, las obras de Campoverde y Mosquera podrían analizarse desde las metáforas de máquinas estéticas de ruptura de formas hegemónicas, cuyo funcionamiento depende de cada parte y de su integración a un todo. Se trata de formas sonoras y visuales distintas que encuentran coincidencias en sus significados. Estamos ante dos creadores que rompen la forma para expresar su inconformidad con un arte dependiente por siglos de modelos impuestos en una obra con un contenido propio, reflejo pues, del espíritu del arte latinoamericano.

la estética de las conexiones parciales forma parte de las estéticas caníbales precisamente en la medida en que se proponen escapar del dilema entre modernidad y posmodernidad, cuestión que se siente de modo particularmente acentuado en sociedades como de América Latina, en donde la demanda de modernidad –y modernización- no cesa, mientras el arte ha penetrado en el laberinto posmoderno. Este es un desencuentro que lo sentimos día a día, empantanados entre esa modernidad imposible y la posmodernidad inútil (Rojas, 2017, p. 135).

2. Música Académica Contemporánea

La música académica contemporánea representa la continuidad de la *música clásica* o *música culta*, como la denomina Coriún Aharonián (1940-2017). Para abordarla, desde la teoría estética de la Forma, se hace necesario establecer una distinción entre los

conceptos *clásica* y *contemporánea*. El primer concepto se aplica para referir los códigos de tradición y continuidad. En tanto que la música contemporánea se aplica en la “innovación de los lenguajes técnico-expresivos y en la actitud ante la prevalencia de ciertas obras, repertorios e intérpretes respecto a otros de gran novedad” (Pérez Gómez, 2011).

Estos lenguajes encuentran tres vertientes en la música académica contemporánea ecuatoriana:

La primera, se refiere a la vanguardia musical de la obra de Luis H. Salgado (1903-1977), compositor nacionalista. Su obra incorpora las disonancias y las propuestas musicales del siglo XX en la música ecuatoriana.

Una segunda vertiente en 1960, la abre Mesías Maiguashca (Quito, 1938), compositor ecuatoriano residente en Alemania, experimenta con nuevos géneros en música concreta y electrónica, una de sus primeras obras: *Ayayayayay* (1971) para cinta magnética, fue trabajada en base a una recopilación de sonidos urbanos y rurales del Ecuador (Maiguashca, 2014).

La tercera vertiente se constituye con la presencia en Ecuador del compositor José Berghmans (1921-1992), cuya música está influenciada por lo que fue la pasión de su maestro, Oliver Messiaen (1908-1992), la ornitología y la comunión con la naturaleza. Berghmans, atraído por los sonidos de los Andes y de la selva amazónica realizó investigación y composición de las obras tituladas: *Concertación*, *El Danzante* y *Amerindia*, obras en las que demostró cómo se puede fusionar los sistemas Pentafónico y Diatónico, y mezclar sonoridades de instrumentos indígenas y clásicos. Fueron parte de estas investigaciones estudiantes de aquella época como: Milton Estévez (Quito, 1947), Diego Luzuriaga (Loja, 1955), Arturo Rodas (Quito, 1951), nombres que hoy representan a un grupo importante de compositores de música académica contemporánea ecuatoriana (Ortiz, 1988). Aunque, fue un momento en el cual la sociedad ecuatoriana no estaba lista para asimilar las innovaciones de estos compositores y quizá fue esta la causa para que tuvieran que salir del país en busca de formación y de espacios que comprendan y fomenten su desarrollo creativo.

Juan Campoverde Quezada, nacido en Cuenca-Ecuador en 1963, motivado, especialmente por la composiciones de Arturo Rodas y Mesías Maiguashca y preocupado por la discontinuidad histórica de la actividad compositiva en Ecuador, por un currículum en formación musical basado en el modelo de la música europea y norteamericana, decide incursionar en los rompimientos de la forma de la música clásica europea, bajo la convicción de que los compositores contemporáneos no son aislados, sino que sus obras constituyen el reflejo de conexiones en donde las imágenes son imágenes de imágenes que se desplazan posibilitando un conjunto abierto de referencias e interpretaciones.

3. Juan Campoverde: *Iluminaciones*. Análisis semiótico

Formato instrumental: ensamble para oboe, clarinete, percusión I y II, piano, violín y violoncello

Duración: 5'30”

Score en Do

Obra compuesta para un solo movimiento: Muy lento y expresivo ♩ = 32

Performance: Ensamble Sur Plus. Director: James Avery

3.1. Nivel neutral

52

Para este nivel neutro, el análisis musical se centra en la modulación de tiempo y comportamiento tímbrico de la obra y para ello referenciamos audiciones de la obra y algunos ejemplos en partitura.

En *Iluminaciones*, el compositor se toma el espacio suficiente para especificar las informaciones de la performance. Es de anotar, el cuidado con el cual el autor trabaja los diferentes escenarios que definen la pieza y sus indicaciones de variedad en el tiempo, timbre, alturas, cuidadosamente seleccionados y llevados a la partitura; no obstante, abre un amplio margen de ambigüedad expresiva significativa. Por ejemplo anota: “Tanto como sea posible, los cuartos de tono deben ser intervalos temperados por igual” (Campoverde, 2007).

La partitura se combina con dibujos de Julio Mosquera, *materia prima* de la composición. Mosquera es un artista plástico cuencano, que compartió con Javier Ruza (Perú) el Tercer Premio en la VI Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, en 1998.

Iluminaciones

juan campoverde q.

2007



Ilustración 1 Portada de la partitura. Fuente: Campoverde, J. (2007). *Iluminaciones*

Modulación de tiempo

El compositor estadounidense, Elliot Carter (1908-2012), en su Sonata para Cello (1948) aplica por primera vez, la técnica denominada “modulación de tiempo” o “politiempo”. Se trata de un método de cambios de tiempo de las figuras musicales, se las puede tomar en su valor o darles un valor diferente o proporciones de tiempo (Kostka, 2006).

En *Iluminaciones*, el ritmo representa un movimiento libre de la obra, que se ve continuamente modificado por los cambios de compás y sus acentuaciones internas y a ello se suman las indicaciones del compositor con medidas de tiempo que se corresponden de manera inexacta, como se ve en la tabla 1.

La escritura de los compases se apega a las formas tradicionales de representación del ritmo en la música. El tiempo está dado por la presencia de semicorcheas y fusas en el denominador del compás y figuras musicales agrupadas en números de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 9 como se ve en los numeradores de cada compás. Las modulaciones métricas se pueden visualizar con los cambios de compás de la obra lo que lleva a enfrentar una inestabilidad temporal. Desde la escritura de los compases se podría hablar de una polirritmia, pero es evidente que no es esta la intención de Campoverde. Modifica un concepto lineal para crear un nuevo sentido musical de tiempo.

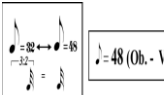

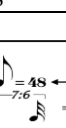
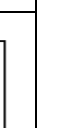
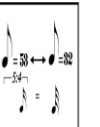
PARTES	I	II	III	IV	V	VI	VII
COMPAS ES	1 a 6	7 a 9	10 a 14	15 a 26	27 a 29	30 a 49	50 a 78
	7/16	4/8	2/8	5/16	2/8	5/16	2/8
	3/8	7/16	3/1 6	7/16	3/1 6	2/8	3/8
	3/16	3/8	4/8	4/8	1/1 6	3/16	2/8
	5/16		3/1 6	7/16		4/8	3/16
	3/16		2/8	9/16		3/8	7/16
	1/16			4/8		5/16	5/16
				7/16		2/8	3/8
				5/16		3/16	3/16
				2/8		5/16	7/16
				3/16		7/16	2/8
				1/8		4/16	3/16
						3/16	2/8
				(Ob. and Vc. ♩ = 53)		7/16	5/16
						2/16	3/16
				♩ = 42 (Clr. and Vln.)		5/16	2/8
				♩ = 53 (Ob. and Vc.)		3/16	3/16
			♩ = 36 (Clr. and Vln.)		4/16	2/8	
			♩ = 46 (Ob.)		3/16	1/8	
					5/16	2/8	
					7/16	3/16	
					(Fl. ♩ = 32)	2/8	
					Vn. ♩ = 60	1/8	
					Vc. ♩ = 48	2/8	
						3/16	
						2/16	
						1/16	
						2/16	
							
						♩ = 32 (Vln)	
TOTAL							78 compases

Tabla 1 Modulación métrica y de tiempo. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*. Fuente: propia

La obra se divide en VII segmentos, cada uno con un número diferente de compases, reúne 78 compases en total. A su vez, cada segmento concluye en silencios, en un descanso representado en la partitura por un calderón y una coma. Se aprecia indicaciones de tiempo diferentes para cada instrumento, aunque se encuentren en el mismo compás, de tal manera que el ritmo enfrenta tiempos abruptamente cortados, mientras otro instrumento queda resonando al infinito, rompiendo cualquier límite de duración en el tiempo como se puede ver en el compás 15.



Ejemplo musical 1. Prolongación del sonido hasta el silencio. Campoverde, J. (2007). *Iluminaciones*.

El oboe resuena y muere en un silencio que en realidad representa una sonoridad no audible, pero que se desborda al infinito, mientras el violoncello se corta de manera abrupta.

Si bien, los segmentos concluyen en reposo estos a su vez quedan resonando en un continuum que lleva al desborde del sonido y rompe los límites de tiempo señalados por los compases, mientras que los silencios también se extienden a un vacío infinitum.

El compositor crea contradicciones y abre los significados cerrados de los signos musicales hacia múltiples posibilidades. Creando una fractura del tiempo. Muestra su apropiación de la notación musical occidental y la convierte en un instrumento al servicio de su creatividad composicional. Ningún instrumento está destinado para marcar ritmos con precisión cada uno tiene su propia función.

Textura tímbrica

La instrumentación de la obra corresponde a un ensamble de Flauta, Oboe, Clarinete en Si bemol, Percusión I, Percusión II, Piano, Violín y Violoncello. Se diría que se trata de instrumentos multifónicos, debido a la abundante información que el compositor proporciona a los músicos ejecutantes.

La performance conduce a una obra abierta a múltiples técnicas extendidas para conseguir cuartos, octavos de tono, frulatos, armónicos, notas dobles, triples en instrumentos como la flauta, el oboe o el clarinete. Así, la partitura está cargada de signos abiertos a múltiples interpretaciones de los músicos instrumentistas, lo que finalmente será la individualidad la obra.

20

♩ = 48 (Clr. and Vln.)

♩ = 42 (Clr. and Vln.)

53 (Ob. and Vc.)

6

Vc. acer (Vc. continues on mm. 27, ♩ = 36)

Ejemplo musical 2. Textura contrapuntística libre. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*.

La textura en el primer segmento es polifónica, el violoncello y el Oboe surgen suavemente del primer golpe de la percusión, creando el ambiente enigmático que pide el compositor para difuminarse en un silencio.

Muy lento y expresivo ♩ = 32

* Rub superball mallet across the skin (S.) of the Dynamic markings are suggested only.

(Snare-drum stick)

R. *sfz* (l. v.) ♩ Like a pressing murmur

B. Drum (Superball)*

S. *pp*

Enigmatically, disturbingly beautiful

** Smacking noise

M. *mf*

Oboe *pp* *fppp* *ppp* *f*

F. *loco*

*** Approximate frequencies

Like a frozen fire

molto legato *sfp* *ppp* (Bo ord.

Vclo. *gliss.* *subsf*

pppp *fp* *pp*

Ejemplo musical 3. Primer golpe del que nace la obra. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*.

En el segundo segmento, la cantidad de instrumentos aumenta y se une el violín a partir del compás 8, y se produce un cambio en la textura. Podría cambiar a una textura de melodía acompañada del violín con el violoncello para dar inicio a la tercera sección en el compás 11 (min 2:10), pero la intención de la obra no es ésta, aunque en la sección IV, en los compases 16, 17 y 18 el uso de ligaduras en el violoncello da la sensación de una nota pedal, creando la textura de melodía con acompañamiento, para, a partir del compás 20 seguir con melodías cargadas de notas rápidas (fusas) y sucesivas. Así la sección V se reduce a tres compases diferentes entre ellos y finalmente se diluyen todas las líneas melódicas en un compás de silencio de 1/16.

En la VI sección, a partir del compás 30 la textura es contrapuntística, pero no se puede decir que sea nota contra nota, se escucha el ensamble completo, cada instrumento ejecuta sucesiones de melodías independientes entre sí. A partir del compás 42 se atenúa el timbre a tres instrumentos Flauta Piano y Violoncello con sonidos largos, continuos y pianísimos, en el caso de la flauta tan suave que apenas se escucha un susurro y el violín va desacelerando en *molto rallentando* hasta perderse en un *ppppp* muy delicado y un silencio a voluntad.

El comportamiento tímbrico del segmento VII se torna más dinámico, abundante, poblado de notas rápidas, el piano combina sonidos extremos y clúster creando una densidad tímbrica hasta el compás 74 para concluir la obra con un solo de oboe ejecutando sonidos dobles en una dimensión polifónica y morir en un trémolo ad libitum.

The image shows a musical score for the final of the oboe, measures 77 and 78. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo marking is 'poco a poco rall.' and the dynamics are 'mfppp', 'p', 'pp', 'p', and 'n'. There are also markings for 'smorz.' and 'T. 78'. The score includes a 3:2 ratio and a 7:8 ratio.

Ejemplo musical 4. Final del oboe. Compases 77,78. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*.

La densidad armónica está dada por la complejidad vertical, sin embargo, la obra *Illuminaciones* tiende a evitar cualquier asociación armónica identificable. Así el primer acorde se diluye de cualquier asociación tonal, anunciando un desarrollo basado en frecuencias aproximadas.

La densidad presenta agrupamientos verticales y sonidos sucesivos disociados, extremos y distantes, característica marcada al inicio de la pieza con el distanciamiento del oboe y el violoncelo, se suman los efectos de la dinámica que ayuda a evitar cualquier tipo de asociación entre las melodías de los instrumentos. Sonidos que se suceden de forma ascendente en intervalos cuartos de tono. Esto es posible en el violín, oboe y violoncello, en los compases 18 y 20.

Los intervalos se acercan desde distancias mínimas microtonales hasta alejamientos extremos que superan dos octavas de rango. En el compás 6, con la adición de instrumentos, los acordes se tornan más densos. A medida que transcurre la obra se va ampliando el rango en la flauta, hasta que no se escucha la nota en sí, sino el sonido del soplado (compás 23).

Musical score for Example 5, showing a melodic line in 4/8 time. The score includes dynamic markings *fp*, *pp*, and *ppp*. A bracket indicates a 7:6 ratio for a specific interval.

Ejemplo musical 5. Alturas microtonales. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*.

Musical score for Example 6, showing a melodic line in 9/16 time. The score includes dynamic markings *sfzpp* and *fp*. Brackets indicate 3:2 ratios for specific intervals. The tempo marking *molto legato* is present.

Ejemplo musical 6. Progresiones microtonales. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*.

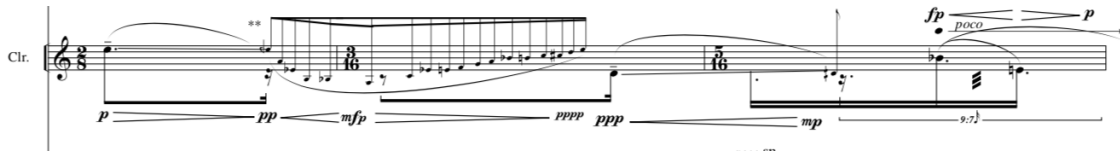
Entre este nacer y difuminarse de melodías, texturas, timbres, silencios convergen los dibujos de Mosquera, criaturas irreales, volátiles asociadas a las sucesiones melódicas del clarinete, oboe, violín o violoncello. Nacen y se difuminan en medio de la densidad sonora, como se ve en el compás 36:

Musical score for Example 7, showing an oboe part. The score includes dynamic markings *p*, *mp*, and *ppp*. Performance instructions include *smorz.* (ritardando) and ***** Alternate with note half-tone below*. A diagram at the bottom indicates *Bow Pressure* and *Finger Pressure* with arrows.

Ejemplo musical 7. Gradaciones dinámicas y tímbricas. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*.



Ilustración 2. Dibujo inmerso en la partitura como parte de la sonoridad. Mosquera, Julio.



Ejemplo musical 8. Volatilidad en instrumentos de viento madera. Campoverde, J. (2007). *Illuminaciones*.

Los contrastes de los registros dinámicos: *mfppp* crean inestabilidad, con sucesión de figuras rápidas en intervalos amplios y a la vez distancias de microtonos del clarinete en aparentes melodías frágiles y delicadas, al borde de lo audible.

Las melodías constituyen una superposición de “líneas de fuerza”, como lo llama Brian Ferneyhough (1943), una dispersión sonora, que sin embargo, guarda una relación contrapuntística libre en la construcción vertical de la pieza, esa relación tiene más que ver con el tiempo y la densidad tímbrica, hecho que el mismo compositor anota en la indicaciones iniciales de la obra “Se ha presentado y absorbido un breve margen de ambigüedad expresiva y coordinadora dentro de la composición de esta pieza”; o en el señalamiento de los instrumentos de viento metal de “tono indefinido” (Campoverde, 2007).

3.2. Nivel poético

Campoverde comenta que le llamaron la atención los dibujos Julio Mosquera (Cuenca, 1957) y en uno de sus viajes a Cuenca lo visitó. A su regreso compuso *Illuminaciones* en 2007, con la reproducción de cuatro obras en la partitura. También, la obra debe su nacimiento al compositor Mesías Maiguashca. “Estoy agradecido con ambos” señala Campoverde en su partitura (Campoverde, 2007).

Juan Campoverde, preocupado por la discontinuidad histórica de la actividad compositiva, por la formación musical a nivel superficial en Ecuador y sobre todo, por la dependencia al canon de la

música europea y norteamericana decide incursionar con fuerza en los rompimientos de la forma de la música bajo la convicción de que los compositores contemporáneos no están aislados, sus conexiones van mucho más allá. Un compositor contemporáneo es la puerta a otra, y a otra (Campoverde, 2017).

En este nivel es importante destacar que la partitura está poblada de indicaciones poéticas para la interpretación musical, “como un murmullo apremiante”, “inquietantemente hermosa”, “como un fuego helado” con lo cual explora un sentido nuevo en la gestualidad del músico y crea un performance abierto.

3.3. Nivel Estético

Este nivel afronta las convergencias artísticas e ideológicas del sonido y el trazo. Campoverde se cuestiona: ¿cómo es que una pieza recientemente compuesta, por ejemplo, se relaciona con otras obras dentro de un contexto histórico y cultural dado?, y a su vez responde:

Yo creo que lo que he estado haciendo es un intento de conectar una forma de ver, de sentir, de pensar, modelada en el contexto específico de Cuenca, por ejemplo, con aspectos especialmente técnicos que emergen en los centros de producción de la música occidental. Usar esas técnicas esas metodologías pero modelados a través de una sensibilidad que no están limitada a Europa o Norteamérica, sino que ve este fenómeno creativo desde una perspectiva dada por una distancia temporal, física, afectiva histórica que nos define aquí en gran medida (Campoverde, 2017).

Este cuestionamiento sobre la contextualización del “significado cultural de su trabajo” y la distancia con su lugar de origen no significa una búsqueda de expansión de su obra, sino como el mismo lo explica, se trata de una intención de conectar su forma de ver, de sentir de pensar, modelada en el contexto específico de Cuenca, con aspectos especialmente técnicos que emergen en los centros de producción de la música occidental. El mirar los dibujos de Mosquera se presentan como una respuesta, una “iluminación” de estas conexiones entre obras de arte aparentemente lejanas entre sí.

The image shows a page from a musical score titled "Iluminaciones" by Juan Campoverde. On the left side, there is a detailed black and white drawing of a person wearing a traditional hat and a patterned garment, with their hands clasped. To the right of the drawing is the musical score for various instruments: R. Drum, M. (likely Maracas), Oboe, and Vcllo (Violin). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the score, there are performance instructions in Spanish, including "Muy lento y expresivo $\text{♩} = 20$ ". Below the score, there are technical notes and performance directions in English, such as "Like a pressing murmur" and "Esquisitamente, asustantemente hermosa". The page is numbered 59 in the top right corner.

Ilustración 3 Partitura de Iluminaciones. Obra de Juan Campoverde y dibujo de Julio Mosquera (2007). Fuente: Juan Campoverde¹.

¹ Se puede escuchar y leer la partitura en <https://vimeo.com/225991909>

Las técnicas y metodologías de composición se corresponden inclusive en el nivel del diseño de la partitura de *Iluminaciones*, que encuentra coincidencia con las de los dibujos de Julio Mosquera, como trazos que se salen del marco. Esta necesidad de escapar constituye un punto de encuentro de formas del sonido y del dibujo, como se puede observar:

Cada instrumento musical del ensamble crea su propia interacción de alturas definidas e indefinidas en líneas que se disparan hasta salirse de los márgenes (Kostka, 2006), como también sucede con las líneas de los dibujos de Mosquera, creador de criaturas andróginas portadoras de una parte terrestre y otra celestial que encierran en sí la memoria de realidades que parecen escapar de un cuadro. Proliferan las formas para nutrirse de nuevos contenidos que también pasan a multiplicarse en los oyentes.

El orden y equilibrio del trazo de los dibujos de Mosquera se conjugan con el blanco y negro de la partitura rebasan las barras de cierre de los pentagramas. Seres imaginarios, criaturas irreales que bordean la realidad y conducen a mundos posibles, retratados en las criaturas andróginas, en parte terrenales, en parte celestes, de mundos desconocidos que para Campoverde estaban allí, retratadas en los dibujos de Mosquera, y que pasaban a constituir en sí mismos la memoria de realidades que tienen que ver con la cultura. Como una revelación, Campoverde ve en estos dibujos el rostro de Latinoamérica, la hibridez de la cultura, seres reales y seres espirituales que se funden como la cultura y buscan su ser. Mundos desconocidos se levantaban ante él y buscaban sonorizarse. A su vez, Mosquera afirmaba que en *Iluminaciones*, “por fin, escuchaba mi obra” (Mosquera, 2018).

Conexión en los significados, se salen, se escapan de este mundo con partes disímiles pero que funcionan y echan a andar una máquina individual y creativa.

Al hacerlo, gradualmente llegué a apreciar la utilidad de establecer estos puntos de conexión alternativos. Si las referencias compositivas eran escasas en términos de música de arte contemporáneo dentro de los espacios culturales donde ubicaba mi trabajo, se encontraría una alternativa en las resonancias que podría identificar dentro de las obras de literatura y artes visuales, por ejemplo, producidas en el mismo ambiente cultural (Campoverde, 2017).

Seres reales y seres espirituales se funden como la cultura y buscan su ser. De aquí el título *Iluminaciones*, para Campoverde ver estos dibujos fue como una revelación. Mundos desconocidos se levantaban ante él y buscaban sonorizarse.

Paralelismos, transformaciones, traducciones, mapeos y extrapolaciones se convirtieron de esta manera en operaciones funcionales que no solo extendieron el alcance de lo analógico y lo metafórico, sino que también basaron y complementaron mi proceso creativo dentro de las coordenadas culturales que encontré más fácil de relacionar. En *Iluminaciones* (2007) para el conjunto pequeño, las correspondencias que encontré entre mis intereses creativos y el trabajo realizado por Julio Mosquera (Cuenca, 1957) se manifiestan explícitamente, incluso en el nivel del diseño de la partitura en sí (Campoverde, 2017).

Las tendencias formales determinadas se rompen y nacen otras formas que identifican a un músico contemporáneo. Según Umberto Eco ninguna obra está acabada, el análisis de una obra

nunca llega a abarcar todos los aspectos, por lo que el presente trabajo también deja en evidencia los desbordes de la obra que la hacen inabarcable. (Eco, 1985).

Las conexiones entre partitura, nuevas sonoridades de la música contemporánea y seres imaginarios evocan la riqueza simbólica de nuestra cultura que encuentra voz propia en dos artistas, Campoverde y Mosquera, con una obra que rebasa la colonialidad del saber.

Agradecimiento

A la Mgst. Fabiola Rodas, Mgst. Cecilia Suárez directoras de los proyectos ganadores de los concursos convocados por la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca (DIUC) y a la coordinación del Dr. Carlos Rojas. A las largas reflexiones y conversaciones con el compositor Diego Uyana.

Bibliografía

- Campoverde, J. (2007). *Iluminaciones*. Score.
- Campoverde, J. (2007). *Iluminaciones*. Recuperado el 11 de Junio de 2020, de Vimeo: <https://vimeo.com/180365980>
- Campoverde, J. (15 de Noviembre de 2017). Entrevista. (A. Sánchez, Entrevistador)
- Campoverde, J. (2017). *Connecting points*. s/e. Documento sin publicar.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.
- Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Third Edicion ed.). Nwe Jersey, EEUU: Pearson Prentice Hall.
- Maiguashca, M. (2014). *Mesías Maiguashca*. Recuperado el 18 de Febrero de 2014, de <http://www.maiguashca.de>: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/>
- Mosquera, J. (Diciembre de 2018). Diálogo. (A. Sánchez, Entrevistador)
- Ortiz, L. (1988). Análisis de Amerindia. *Opus*, 65-72.
- Pérez Gómez, A. (2011). *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)*. (C. Guerra, Ed.) La Habana, Cuba: CIDMUC.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas Caníbales volumen I. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales* (Vol. 1). (B. d. Cuenca, Ed.) Cuenca, Ecuador.
- Rojas, C. (2017). *Estéticas Caníbales. Volumen II / Máquinas Formales Estéticas* (Vol. II). Cuenca, Azuay, Ecuador: Universidad de Cuenca. Facultad de Artes.