



Autor: **Terráneo, Emiliano**

Documento de conferencia

Procesos creativos críticos en la composición de una pieza musical para cuarteto vocal femenino

Año: 2018

Terráneo, E. (2018). Procesos creativos críticos en la composición de una pieza musical para cuarteto vocal femenino. *Investiga+*, 1(1), 253-256. Universidad Provincial de Córdoba, Secretaría de Posgrado e Investigación. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba.
<https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/297>

Procesos creativos críticos en la composición de una pieza musical para cuarteto vocal femenino

Creative critical processes in the composition of a musical piece for female vocal quartet

Emiliano Terráneo

emiterraneo1@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El presente trabajo es el resultado de una reflexión sobre el proceso creativo que tuvo lugar en la composición de una pieza musical para cuarteto vocal femenino, realizada entre marzo y julio de 2018, durante una estadía de intercambio en la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Esta obra, titulada *Ensayo sobre el primer capítulo de Orlando (1928) de Virginia Woolf*, se inscribe dentro del campo de la música contemporánea y, por eso mismo, busca una crítica de los modos hegemónicos de pensar, hacer y escuchar música. En este trabajo se explican, argumentan y ejemplifican diversos tópicos en relación a la pieza compuesta. Estos son: la traducción intersemiótica (Julio Plaza) como técnica poética y como política; las posibles relaciones entre literatura, lenguaje, sonido y música; la forma del ensayo como forma crítica; la relación entre música y política a través del uso del tiempo; y, por último, algunos comentarios sobre la relación entre feminismo y música desde el punto de vista compositivo. Estos tópicos, en su conjunto e interrelacionados, configuran, según nuestra perspectiva, un modo crítico de componer música en la contemporaneidad. Por la naturaleza de los mismos, los resultados de esta reflexión tienden a presentarse más como inquietudes y preguntas abiertas sobre la producción musical que como modos fijos y únicos de pensarla. Esto se debe también a la metodología utilizada basada en la investigación/acción, en la cual se concibe a la composición como un laboratorio donde se ponen en juego diversas relaciones entre diferentes prácticas, conceptos y contextos. Es por eso que este texto se propone como una autoetnografía analítica y crítica.

Palabras clave: procesos creativos – música contemporánea – composición – crítica

Abstract

This paper is the result of a reflection on the creative process that took place in the composition of a piece of music for female vocal quartet, composed between March and July 2018 during an exchange stay at the Federal University of Minas Gerais, Brazil. This work, entitled "Essay on the first chapter of Orlando (1928) by Virginia Woolf", is part of the field of contemporary music and, for that reason, seeks a critique of the hegemonic ways of thinking, doing and listening to music. In this work, various topics are explained, argued and exemplified in relation to the composite piece. These are: the intersemiotic translation (Julio Plaza) as a poetic technique and as a politic; the possible relationships between literature, language, sound and music; the form of the essay as a critical form; the relationship between music and politics through the use of time; and, finally, some comments on the relationship between feminism and music from the point of view of composition. These topics, as a whole and interrelated, configure, according to our perspective, a critical way of composing music in contemporary times. Due to the nature of these, the results of this reflection tend to be presented more as concerns and open questions about musical production than as fixed and unique ways of thinking about it. This is also due to the methodology used based on action- research, in which the composition is conceived as a laboratory where different relationships between different practices, concepts and contexts are brought into play. That is why this text is proposed as an analytical and critical autoethnography.

Keywords: creative process – contemporary music – composition – critics

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos describir y analizar algunos elementos que formaron parte del proceso de creación de una obra musical para cuarteto vocal femenino bajo la óptica de los problemas estéticos a los que dicho producto intenta dar respuesta. Este análisis tiene el objetivo de fundamentar una perspectiva crítica sobre el acto de componer, basándose en el intercambio conceptual entre el análisis técnico-musical y disciplinas como la estética y la filosofía política. Para ello, este texto utiliza la autoetnografía como medio para formular preguntas sobre los problemas o desafíos mencionados. Al final de este texto se presenta una reflexión sobre la necesidad de seguir preguntándonos con mayor profundidad sobre las implicaciones que tiene hoy en día la práctica compositiva.

La idea originaria de *Ensayo sobre el primer capítulo de Orlando (1928) de Virginia Woolf*, título de la obra compuesta (en adelante ECOW) fue realizar una traducción intersemiótica de *Orlando*, obra literaria publicada en 1928 por Virginia Woolf. Esta idea se fue enriqueciendo y transformando hasta abarcar problemas como la relación entre forma y crítica, entre uso del tiempo y política y entre feminismo y creación artística, entre otros.

La traducción intersemiótica

Entender la creación artística como una instancia en donde se ponen en juego relaciones entre objetos, significados y acciones permite abrir el abanico de posibilidades que se presentan al comenzar un proceso creativo. Esas relaciones no son arbitrarias, ya que se constituyen a partir las experiencias previas de cada persona. De este modo, componer también puede ser un ejercicio autobiográfico donde se asume, en primer lugar, la historia propia del compositor o la compositora.

En el caso que se presenta, tomar como un elemento de partida una obra literaria para hacer música es el reflejo no solo de afinidades sino también de búsquedas artísticas personales. En primer lugar, ésta decisión supuso el desafío de determinar formas de relacionar diferentes artes y, por eso, definiremos en primer lugar el concepto de traducción intersemiótica.

Según Julio Plaza (1987), la traducción intersemiótica tiene su base en la transformación de un conjunto de signos en otro conjunto de signos. El adjetivo "intersemiótica" hace referencia a los diferentes paradigmas que contextualizan a los signos y sus posibles interacciones. En el caso de la obra creada, el original se inserta en el campo de la literatura, mientras que la traducción se inserta en el campo de la música.

Para analizar el contacto entre ambas artes es necesario determinar sus semejanzas y diferencias. El primer punto en común es el ordenamiento temporal de ambas. La literatura y la música se conforman, en el marco de la clasificación occidental de las artes, a través de una sintaxis basada en la atención al desenvolvimiento de los eventos y a las relaciones que se establecen entre ellos. Por esta razón, ambas prácticas pueden complementarse (como en la ópera o la canción en general) y asemejarse. Ejemplos de esto último se dan cuando la música es explicada o entendida como una narración o como un discurso y también se encuentran en la poesía simbolista, que daba un lugar muy importante al sonido de las palabras.

Por otra parte, la intertextualidad en ambas es posible gracias a la estrecha relación entre sus materiales (el lenguaje en la literatura, el sonido en la música). Esa relación se puede dar en tres niveles: el nivel fónico, que hace referencia a las cualidades materiales del sonido; el nivel morfosintáctico, que alude a las combinaciones posibles de sonidos; y el nivel semántico, que se relaciona con el ordenamiento de esas combinaciones para la producción de sentido y de formas.

Durante el proceso creativo de ECOW, se buscó experimentar de forma múltiple estas relaciones, de tal manera que la obra final no fuese una representación de la obra original, sino un juego con la misma. A modo de ejemplo, en el nivel fónico se utilizaron palabras del libro, pero también se tomaron las mismas como objetos sonoros para la construcción de texturas y de elementos formales. En el nivel morfosintáctico, no solo se tradujeron diferentes ordenamientos temporales del libro, sino que también se modificaron sus cualidades. Por ejemplo, asignar un fortísimo o un acorde menor a palabras que en principio son narradas.

En el nivel semántico, las relaciones entre signos literarios y musicales exceden lo técnico para fundirse en los contextos sociales que los sostienen. En este punto, la pregunta principal es: ¿cómo dialogar musicalmente un componente ideológico que en el original no es explícito? Una posible respuesta es que el o la artista puede tomar el contexto de su original para hacer una doble crítica: a dicho contexto y a su propio contexto actual de producción. En este sentido, la formación vocal femenina, la inclusión de femicidios o la discusión de estereotipos de la belleza masculina presentes en la obra final son un ejemplo de una posible lectura del feminismo latente en el original.

La forma del ensayo como crítica

A medida que la obra fue tomando forma surgió un problema común a la creación artística: ¿Cómo disponer los elementos y las relaciones encontradas? Fue aquí que la forma del ensayo, como género literario traducido a música, vino a dar una posible respuesta.

Adorno (2003) llama al ensayo la "forma crítica *par excellence*", por ser esa crítica inmanente. En este género, el parámetro de objetividad es la propia experiencia humana individual, con su complejidad inherente. Por esa razón, el ensayo es tanto abierto (porque niega una sistemática) como cerrado (ya que no se propone producir conocimiento, en el sentido científico, aunque exponga hechos y reflexiones). Los textos ensayísticos pueden oscilar de la verdad a la ficción y de la pretensión de objetividad a la subjetividad única porque no se guían por la lógica discursiva. Así, la discontinuidad, el conflicto, lo efímero, lo transitorio, la experimentación continua y la autorrelativización son esenciales al género. De este modo, el ensayo nunca llega a una conclusión, sino que dispone nuevas relaciones entre cosas preexistentes y por eso, para el autor, posibilita la noción de que lo históricamente producido puede ser objeto de la teoría.

En ECOW, esto es traducido a través de los contenidos y las formas. En cuanto a los contenidos, la selección del material literario evidencia en primer lugar esa lectura. Luego, se incorporan también materiales biográficos de las cantantes y materiales autobiográficos. Estos contenidos interactúan en la pieza sin tener necesariamente una dialéctica particular.

En el plano de la forma, el ensayo se presenta a través de la organización y las conexiones entre los materiales. Algunos procedimientos ensayísticos son la presentación de materiales efímeros y transitorios, la presencia de secciones que plantean conflictos y nunca son resueltos, la conexión entre materiales sonoros y semánticos aparentemente disociados, pero sin consecuencia alguna o la negación adrede del discurso lineal, dada por la repetición excesiva o por detenimientos abruptos de procesos lineales. Por último, en esta

pieza, no hay ninguna conclusión última. Hacia el final, la acción se detiene para dar lugar a un silencio que invita a la libre interpretación.

Música, tiempo, política

Pensar en el aspecto político de la traducción intersemiótica y en la forma crítica del ensayo implica definir una postura política sobre el arte y, específicamente, sobre la práctica de componer música.

Julio Plaza (1987) considera la traducción intersemiótica como una nueva relación entre forma y contenido. En este sentido, la poética de este proyecto creativo es indisoluble de su política, ya que se contraponen dos objetos distantes en tiempo y espacio en un mismo tiempo y espacio. Así, se presenta un diálogo crítico que permite ver lo nuevo en lo viejo.

Esta visión, donde crítica y creación son parte de una misma práctica, comparte algunos puntos con el pensamiento del filósofo posestructuralista Jacques Rancière. Para el autor, en la contingencia en que ocurre el hecho artístico, se rediseña lo visible (y lo posible) y se redistribuye el reparto de lo sensible. Esa redistribución se sitúa en el concepto de disenso, entendido como un conflicto entre el régimen de sensibilidad policial (en pocas palabras, la “verdad” construida por las convenciones sociales) y el régimen de sensibilidad política (un “juego” con esa verdad, un desplazamiento). En este sentido, para Rancière, el arte crítico es aquel que pone en juego sus propios límites, sin pretender mostrar una verdad, pero sí jugando con ella, evidenciando las redes que la sostienen y proponiendo alternativas (Terráneo, 2017). En fin, si la traducción intersemiótica es una transformación de un conjunto de signos en otro, es decir, una reconfiguración de lo sensible, debe asumirse su potencial político a priori.

Esta política del arte permite hacer sensibles otras reconfiguraciones de tiempo, alternativas a aquella visión hegemónica sobre el mismo. En este sentido, el arte puede correrse de la linealidad y homogeneidad aparente del tiempo y proponer estructuras circulares, aleatorias, indeterminadas, entre otras, que privilegien la subjetividad histórica de la experiencia humana individual. Esto es crucialmente importante en la música, arte consagrada históricamente como fundamentalmente “temporal”.

En ECOW, se pueden encontrar procedimientos compositivos que tienden a deconstruir la idea de tiempo hegemónica. Estos procesos son el tiempo métrico no audible (cuando los eventos sonoros no coinciden con el pulso que las intérpretes sienten a partir de la marcación del director o de la directora); el tiempo de la palabra (siempre subjetivo, donde los parámetros del sonido son variables y dependen de factores emocionales); el tiempo vertical (la repetición invariable de eventos sonoros, sin direccionamiento alguno); y la superposición de tiempos diferentes en diferentes planos de la textura. En la forma, ninguna temporalidad se muestra como la original o la auténtica, ya que cada momento de la obra configura a su modo una relación entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo.

Composición y feminismo

Julio Plaza se detiene a pensar también la función decodificadora de la traducción intersemiótica. Esto quiere decir que la obra resultante también puede entenderse como una lectura de las condiciones históricas, políticas y económicas de producción de la obra original. En el caso de ECOW, fueron dos los aspectos en que el feminismo tuvo su lugar.

En primer lugar, lejos de pensar el arte como la enunciación de la verdadera solución a las desigualdades sociales y culturales que oprimieron a las mujeres por siglos en el sistema patriarcal, pensamiento subyacente en el feminismo panfletario de la autora de *Orlando*, ECOW se propone solamente denunciar y asumir esa situación. Aquí hay una postura estética: el arte no puede hacerse cargo de ninguna verdad. Por otra parte, la obra final se propone empoderar a la mujer no solo como intérprete sino como portadora de una experiencia concreta y una capacidad de enunciarla. Para esto se utiliza como material la biografía de cada una, se les hace preguntas, se las invita a compartir lo que sienten y piensan y también a crear conjuntamente la obra.

Hacia un modo crítico de componer

Una vez finalizado el proceso creativo, se puede decir que algo se aprendió. Presentamos algunas frases que, aunque parezcan conclusiones, son invitaciones a seguir preguntándonos las implicaciones poéticas y políticas que tiene hoy en día la creación y producción artística.

Primero, la traducción intersemiótica es un posible punto de partida que nos invita a crear relaciones nuevas entre lo ya conocido. Segundo, el pensamiento teórico puede nutrir notablemente la creación, sin por eso “racionalizar” o “intelectualizar” el acto creativo, siempre contingente. Tercero, es imposible pensar en arte “apolítico”, ya que las reconfiguraciones de lo sensible que propone siempre adscriben a lo policial (en términos de Rancière) o a su crítica. Cuarto, es posible pensar en arte crítico y feminista, que discuta desde sus límites las construcciones hegemónicas del uso de los cuerpos y las violencias que sufren las minorías excluidas. Por último, es posible crear una música que ponga en juego las temporalidades subjetivas, en sintonía con la reivindicación de la experiencia individual como parámetro del pensamiento.

Referencias bibliográficas

Adorno, Th. (2003). “O ensaio como forma” em *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34.

- Plaza, J. (1987). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Terráneo, E. (2017). “La música como uso del tiempo” en *Avances*, N°27 (2017-2018). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba: Editorial Brujas.