

Gabriel Ugrin

**LECTURAS SILENCIOSAS
EXPERIENCIA EN EL TALLER**

Tesina de Licenciatura en Guitarra

Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Director: Mgter. Lucas Ramallo

Mendoza

2025

RESUMEN

El presente trabajo se centra en analizar el taller y obra musical dictado por Gabriel Cerini, llamado Lecturas Silenciosas. El taller tiene como eje la experimentación musical teniendo en cuenta al oído como captador primario de experiencias perceptivas, mostrando una manera diferente de percibir y hacer música. El dictado del curso se realizó en la provincia de Mendoza y fue llevado cabo entre los años 2016 y 2020, período en el cual también se realizaron presentaciones en vivo. Cada actuación, debido su carácter abierto y experimental, mostró diferentes maneras de interpretar a una misma obra.

Para la elaboración del presente trabajo fue necesario participar activamente en el taller asistiendo al mismo. Se realizó la tarea de tomar apuntes respecto a ciertos conceptos teóricos musicales como así también la ejercitación de la escucha en un contexto diferente en el cual la música se desarrolla habitualmente, donde conceptos como altura o ritmo quedan relegados. Dicha labor investigativa también incluyó numerosas interpretaciones de Lecturas Silenciosas, en diferentes entornos y utilizando diferentes instrumentos musicales, tanto en los ensayos como en las presentaciones en vivo que se realizaron a lo largo del año 2019.

Esta investigación tiene como objetivo dilucidar cuál es la formación musical necesaria tanto para poder participar del taller como para participar activamente como intérprete o músico ejecutante de Lecturas Silenciosas. También se pretende identificar los elementos y características de las distintas corrientes y géneros musicales que se hallan presente en Lecturas Silenciosas, como así también sus propias singularidades. La finalidad de esto es poder comprender los elementos que conforman a dicho objeto de estudio.

ABSTRACT

*The present work is focused on analyzing the workshop and musical work dictated by Gabriel Cerini, called *Lecturas Silenciosas* (Silent Readings). The workshop has as its axis the musical experimentation taking into account the ear as the primary capturer of perceptive experiences, showing a different way of perceiving and making music. The course was held in the province of Mendoza and was carried out between 2016 and 2020, a period in which live performances were also held. Each performance, due to its open and experimental character, showed different ways of interpreting the same work.*

*For the elaboration of the present work it was necessary to actively participate in the workshop by attending it. The task of taking notes on certain theoretical musical concepts was carried out, as well as the exercise of listening in a different context in which music is usually developed, where concepts such as pitch or rhythm are relegated. Such research work also included numerous performances of *Silent Readings*, in different environments and using different musical instruments, both in rehearsals and in live performances that took place throughout 2019.*

*The purpose of this research is to elucidate what musical training is necessary to be able to participate in the workshop and to actively participate as a performer or musician in *Lecturas Silenciosas*. It also aims to identify the elements and characteristics of the different musical currents and genres that are present in *Lecturas Silenciosas*, as well as their own singularities. The purpose of this is to be able to understand the elements that make up this object of study.*

PALABRAS CLAVE

Música experimental, cotidiáfonos, momento.

KEYWORDS

Experimental music, everyday instruments, moment.

INDICE

1. Introducción	8
2. Hipótesis	9
2.1. Formulación del problema o preguntas de investigación.	9
2.2. Objetivos de investigación.	9
2.2.2. Objetivos específicos	9
2.3. Justificación.	10
2.4. Estado de la cuestión.	10
3. Marco teórico.	12
3.1. Música concreta.	12
3.2. Música mixta.	12
3.3. Música experimental.	13
3.4. Música intuitiva.	14
3.5. Instrumento musical.	15
3.5.1. Definición.	15
3.5.2. Clasificaciones.	15
3.5.3. Instrumentos musicales convencionales y no convencionales.	17
3.5.4. Cotidiáfonos.	18
3.6. Herramientas de audio y recursos electrónicos.	19
3.6.1. Sistemas de sonido.	20
3.6.2. Procesamiento de la señal.	21
3.6.3. Audio digital.	21
3.7. La escucha.	22
3.8. Momento.	24
4. Metodología.	26
5. Descripción de Lecturas Silenciosas.	28
5.1. El nombre.	28
5.2. El texto.	28
5.3. La escucha.	32
5.4. Indicadores de dinámica.	33
5.5. La partitura.	33
5.6. Los instrumentos musicales.	35
5.6.1. El complejizador.	39
5.7. Uso de medios electrónicos	41
5.8. La orquesta oculta.	42
5.9. Elementos de música intuitiva.	43
5.10. Elementos extrínsecos.	44
5.10.1. Influencia del teatro.	44
5.10.2. Número adecuado de intérpretes.	46
5.10.3. Rol del público.	47
5.11. Estructura formal.	47
6. Experiencia personal con Lecturas Silenciosas.	53
6.1. Iniciación en el taller de Lecturas Silenciosas.	53
6.2. El “toque”.	55
7. Recursos interpretativos.	58
7.1. Guiando al intérprete hacia una correcta ejecución de Lecturas Silenciosas.	58
7.2. Conocimientos previos de índole teórico-musical del músico intérprete.	58
7.3. Dominio técnico sobre los instrumentos musicales en general.	59
7.3.1. Técnica sobre instrumentos convencionales.	60

7.4. Sistemas de sonido y procesamiento.	61
7.4.1. Conocimientos previos requeridos.	61
7.4.2. Capacitación en medios electrónicos de audio.....	62
8. Conclusión.	63
9. Bibliografía.	66
10. Anexos.	70

TABLA DE FIGURAS

Figura 1..Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 2) [imagen digital].....	34
Figura 2. Muestra del taller de Lecturas Silenciosas (Biblioteca Pública General San Martín) [imagen digital] de Gabriel Cerini.	37
Figura 3. Diagramación de la elección de instrumentos de acuerdo a los fragmentos de textos [imagen digital] de G. Ugrin.	38
Figura 4. Diagramación en pizarra realizada para la orquesta oculta [imagen digital] de G. Ugrin.	43
Figura 5. Superposición de momentos [imagen digital].	49
Figura 6. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 1) [imagen digital].....	50
Figura 7. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 2) [imagen digital].....	50
Figura 8 Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 3) [imagen digital].	50
Figura 9. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 4) [imagen digital].....	51
Figura 10. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 5) [imagen digital].....	51
Figura 11. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 6) [imagen digital].....	51
Figura 12. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 7) [imagen digital].....	52
Figura 13. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 8) [imagen digital].....	52
Figura 14. Preparación para la presentación en la BPGSM [imagen digital] de Gabriel Ugrin.	56
Figura 15. Gabriel Cerini utilizando tubos de PVC. Extraído de <VIAJERO INMÓVIL Ex]P[rimental> de G. Cerini.....	60

1. INTRODUCCIÓN.

A fines 1890, comenzó a gestarse una diversidad de corrientes musicales que se apartaron de las reglas objetivas existentes, dando paso al modernismo musical¹ (Dahlhaus, citado por Michels, 1985) entre otras corrientes vanguardistas y reaccionarias. Algunos de los cuestionamientos se dieron en torno a temas tan arraigados como la existencia de la tonalidad, con lo cual surgió el atonalismo, fundamentando su postura estética a través del expresionismo y alcanzando un mayor desarrollo técnico por medio del dodecafonismo. Otras corrientes que surgieron fueron el impresionismo, el neoclasicismo, el politonalismo, el serialismo integral, entre otras; concluyendo en una enorme pluralidad de propuestas divergentes en torno a lo previamente existente.

Referido a estas corrientes vanguardistas, la labor de aquellos músicos autores que la conforman ha debido enfrentar diversos obstáculos con características singulares. Uno de los principales inconvenientes es la difusión de sus obras e investigaciones artísticas. Algunos músicos correspondientes a estas corrientes innovadoras pudieron sortear parte de estas dificultades y así difundir su legado. Entre ellos se puede mencionar a Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, John Cage, Pierre Schaeffer o incluso a Arnold Schönberg. Sin embargo, aquellos que han alcanzado el reconocimiento representan una fracción minoritaria.

Si nos circunscribimos a Argentina, más particularmente a la provincia de Mendoza, podremos percatarnos que hay escasa información referida a músicos y compositores locales relacionados con las mencionadas corrientes musicales. En torno a esto, nos propusimos destacar la obra musical llamada *Lecturas Silenciosas*, perteneciente al músico y compositor Gabriel Cerini. *Lecturas Silenciosas* en realidad surgió como una obra abierta, según lo expresado por el mismo Cerini, en el año 2014. Dos años después decidió crear el taller, con el fin de desarrollar de forma musical a quienes deseen participar en la ejecución de *Lecturas Silenciosas*.

¹ Michels, U, (1985). *Atlas de música, II*. Madrid, España: Alianza Editorial.

2. HIPÓTESIS.

Un oyente sin estudio musical puede interpretar Lecturas Silenciosas de Gabriel Cerini luego de cursar su taller.

2.1. Formulación del problema o preguntas de investigación.

¿Cómo debe ser la correcta interpretación de Lecturas Silenciosas?

¿A qué tipo de elementos de la obra debe prestar atención el intérprete?

¿Cuáles serían los elementos extrínsecos a los que debe prestar atención el intérprete?

¿Cuáles son los instrumentos musicales más apropiados para la interpretación de la obra en cuestión?

2.2. Objetivos de investigación.

2.2.1. Objetivos generales.

Encontrar soluciones a las dificultades en la interpretación musical de Lecturas Silenciosas.

Determinar el fundamento sobre el cual construye, el punto de partida a partir del cual van a ir desarrollando o concibiendo.

2.2.2. Objetivos específicos.

Poder establecer los elementos extrínsecos de la obra, a los cuales debe prestar especial atención el intérprete.

Determinar si hay un rol musicalmente activo por parte del público, al momento de ejecutar Lecturas Silenciosas.

Establecer los recursos utilizados por el compositor para guiar al intérprete hacia una correcta interpretación de su obra.

Determinar qué tipo de conocimientos previos de índole teórico-musical debe poseer el músico para participar en el taller Lecturas Silenciosas.

Determinar qué tan útil puede resultar para Lecturas Silenciosas el dominio técnico de algún instrumento, como así también un conocimiento musical desarrollado.

Conocer cómo se capacita para adquirir conocimiento acerca del uso de las distintas herramientas tecnológicas para procesar el sonido. Si se requiere un cierto conocimiento previo como operador de sistemas de sonido.

2.3. Justificación.

Este trabajo pretende dar a conocer qué aspectos debe tener en cuenta un estudiante e intérprete de Lecturas Silenciosas. Determinar la correlación entre un mayor o menor conocimiento musical y una mejor ejecución musical de la obra en cuestión, como así también exponer aquellos otros aspectos singulares a los cuales es necesario prestar atención.

Considerando que el objeto de estudio está referido a las interpretaciones que ocurren en un taller musical del tipo experimental, su complejidad puede suponerse un desafío para quien las ejecute. El desafío en la mayoría de las obras generalmente está orientado, en primer lugar, hacia la resolución de los aspectos técnicos. Es decir, al dominio que es capaz de ejercer el músico sobre el instrumento. En segundo lugar, otros aspectos que se suelen a tener en cuenta para la comprensión e interpretación integral de la obra tienen más que ver con otras disciplinas tales como el análisis formal, la determinación de características propias del género o rasgos estilísticos desde un punto de vista historicista, entre otros.

Sin embargo, Lecturas Silenciosas posee características singulares que requieren otro tipo de abordaje, por lo tanto, nos propondremos dar a conocer los elementos técnicos (considerando las particularidades propias de los instrumentos utilizados) relevantes para la interpretación.

2.4. Estado de la cuestión.

Respecto al análisis de Lecturas Silenciosas, no se ha podido hallar información acerca de la existencia de algún otro trabajo realizado al respecto. Sin embargo, Laucirica, Almoguera, Eguilaz y Ordoñana (2012)² nos muestran interesantes datos respecto al conocimiento sobre música contemporánea por parte del músico en general. Afirman, que el gusto musical está en gran manera influido por la enculturación tonal a la cual somos sometidos los países occidentales.

² Laucirica, A.; Almoguera, A.; Eguilaz, M. J. y Ordoñana, J. A. (2002). El gusto por la música contemporánea en estudiantes de grado superior de música. Revista electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación), 30, 1-20. Recuperado el 5 de Agosto de 2017, de <http://musica.rediris.es/leeme>

Dicha labor investigativa indagó en datos a partir de ciento cuarenta estudiantes de grado superior de música del conservatorio español de Granada, a los cuales se les presentó una diversidad de 40 estilos musicales diferentes. Los datos arrojados por la encuesta mostraron números bastante bajos para la música contemporánea en relación a otros estilos. Señalan al respecto Ana Laucirica et al. (2012) que:

Hemos percibido a lo largo de esta investigación que la influencia del profesorado es decisiva en la configuración del gusto hacia la música contemporánea de sus estudiantes. Las dificultades y el ocasional rechazo de algunos y algunas docentes hacia este tipo de música (Ordoñana et al., 2006) deben ser subsanados, y la formación continua debe ir encaminada a la apertura hacia una mayor variedad de lenguajes musicales en el repertorio académico. (p. 17).

Este trabajo investigativo citado presenta como punto en común con el presente proyecto, el escaso conocimiento del músico acerca de la música contemporánea, tanto en su comprensión como en su ejecución.

Otro trabajo investigativo que presenta semejanzas acordes a las mencionadas anteriormente es el perteneciente a Julio Ogas, dirigido por Dora de Marinis, titulado *Introducción a la música argentina para piano de las corrientes avant-garde, experimental y derivadas*.³ Este trabajo intenta brindar elementos de estudio, de aplicación directa al trabajo del pianista-intérprete. Plantea el problema a partir del rol que ocupa el intérprete como elemento transmisor de la idea del compositor hacia el público.

También cabe mencionar la labor musical realizada por Judith Akoschky. Buena parte de ella se ha centrado en la didáctica musical y puede verse reflejada en sus publicaciones, particularmente en la de *Cotidiáfonos* (1988)⁴. Esta obra destaca la utilización de objetos cotidianos en la ejecución musical por parte de niños.

Respecto a la difusión de la labor de músicos mendocinos, podemos mencionar el trabajo realizado por Ana María Olivencia llamado *70 años de música en Mendoza: notas y temas sobre la música en la Universidad Nacional de Cuyo* (2010)⁵. En dicho artículo, se reseña acerca de la música de Mendoza y de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, aportando datos y anécdotas referidos a la institución y labor musical académica en la provincia.

³ Ogas, J. (s.f.). *Introducción a la música argentina para piano de las corrientes avant-garde, experimental y derivadas*. Seminario. Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.

⁴ Akoschky, J. (1988). *Cotidiáfonos*. Buenos Aires, Argentina. Melos (Ricordi Americana).

⁵ Olivencia, A. M. (2010). 70 años de música en Mendoza: notas y temas sobre la música en la Universidad Nacional de Cuyo. *Huellas*. 7. 9-20. Recuperado el 18 de Noviembre de 2024 de: <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=3227>

3. MARCO TEÓRICO.

3.1. Música concreta.

Conforme a lo expuesto por Schaeffer (2003)⁶, la música concreta es la que se pretende componer a partir de sonidos de cualquier origen (especialmente ruidos) escogidos de manera juiciosa. Esto tiene como fin la abstracción de los potenciales valores musicales del concreto sonoro, por medio de la reunión mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones.

La música concreta, al igual que la música electrónica, no precisa de ejecutantes, instrumentos ni solfeo. Esto puede generar cierta confusión, en el sentido que es posible que se confundan ambos géneros. Sin embargo, la diferencia radica en que esta última efectúa la síntesis de cualquier sonido sin pasar por la fase acústica, combinando gracias a la electrónica los distintos componentes analíticos.

Schaeffer habla acerca de un paralelismo existente entre la música y la pintura. La pintura figurativa toma sus modelos del mundo exterior, en lo visible y su objeto, a pesar de que pueda tener un mayor o menor grado de verosimilitud, siguen siendo imágenes reconocibles. La pintura abstracta o no figurativa es la que prescinde de la figuración, apoyándose en valores pictóricos abstractos. En el caso de la música, está normalmente nutrida de valores musicales abstractos que no nacen en el mundo exterior. Aunque hay ocasiones en las cuales sí toma valores musicales que no provienen de lo abstracto o mundo interior, es decir, utiliza objetos sonoros que son extraídos del mundo exterior, como es el caso de la música concreta.

3.2. Música mixta.

Antonio Giménez Fréitez en su artículo literario *Más allá de lo acústico y lo electrónico: En búsqueda de la música mixta*,⁷ nos provee de manera clara una noción de lo que podemos entender por *música mixta*. El autor parte de una descripción acerca de los elementos que la conforman, afirmando que en este tipo de música existen dos planos o elementos esenciales: un plano humano y otro electrónico.

⁶ Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid. Alianza Música. 2da edición. Reimpresión 2003.

⁷ Giménez Fréitez, A. (2016). Más allá de lo acústico y lo electrónico: En búsqueda de la música mixta. *Revista Musical de Venezuela* 52. Año 2016. 24 páginas. Venezuela. Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado.

El plano humano está conformado por la participación de ejecutantes en vivo y la visibilidad de estos. En tanto, el plano electrónico, tendría sus orígenes en la música concreta y electrónica, respectivamente. Por supuesto, hay que considerar el desarrollo tecnológico de la época en que aparecen estos tipos de música.

Giménez Fréitez (2016) afirma acerca de la notación en la música mixta:

Podemos encontrar principalmente tres tipos: la métrica, la neumática y la señalética.

Notación métrica o proporcional. También llamada analógica, es una convención gráfica universal. Se puede complejizar un poco cuando se cae en el terreno de las técnicas extendidas instrumentales, pero la ventaja es que contiene una codificación y una tradición que permite la interpretación de un mensaje relativamente preciso.

Notación neumática. Se basa en dibujos libres y, a diferencia de la notación métrica, no está codificada ni hay convenciones formales para su uso. Esta situación genera una problemática, ya que los dibujos tienen un significado que depende de la explicación del compositor. Las partituras con este tipo de notación también se usan para dar una referencia de ubicación en el *score* al ejecutante.

Notación señalética. Tiene dos modalidades: la primera son marcas tipo *cue* temporal y la segunda son marcas indicando instrucciones de cualquier tipo (instruccional).

3.3. Música experimental.

Cita el mismo Cerini la definición de experimentar⁸: “Notar, echar de ver en uno mismo una cosa...”. Por su parte, indica Schaeffer (2003) que la música experimental no se interesa por los estímulos elementales. Al músico experimental le interesan las percepciones musicales dominantes, claramente percibidas, que pueden deberse a sonidos físicamente muy complejos. Por lo tanto no tendrá ninguna predilección por los estímulos físicamente simples. Considerando que el oído es la referencia última del músico, las dimensiones físicas de los objetos sonoros han de ser un medio para provocar percepciones características sin guardar una necesaria relación con lo que se percibe.

La música experimental tuvo un marcado desarrollo cuando el avance tecnológico permitió grabar sonidos, y a esos sonidos se les dio la posibilidad de conservarlos y poder escucharlos una y otra vez, e incluso examinarlos. Este avance también permitió la experimentación con esas grabaciones mediante técnicas de montaje, recorte y también mediante la alteración de estas a través de diversos procesos de efectos sonoros.

⁸ Experimentar (2014). En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. ASALE. Madrid. Recuperado el 6 de Septiembre de 2017, de <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Es relevante exponer la opinión al respecto del propio Cerini, quien afirma que se entiende de manera diferente el experimentar en la ciencia y en el arte. En la ciencia se busca un resultado, en la música uno no sabe exactamente qué va a pasar. Cerini entiende el arte como la posibilidad de conocerse, ligado al juego. Una indagación en lo propio material, que no tiene una función específica relacionada con una utilidad. La utilidad se ve en otras cosas, se ve en lo propio, como uno se apropia de eso para hacer una determinada expresión y de ahí uno poder adoptarlo de diferentes manera, incluso para algunos como un medio de vida (como ser el caso de un músico profesional), para otros es consumo. El arte se entiende como una manera de compartir con otros algo no totalmente utilitario, pero cuyo producto sí puede ser consumido incluso comercializada. Y afirma también, que puede tener que ver con cambiar la sociedad.⁹

Cabe mencionar que esta idea de auto-conocerse a través del arte y de explorar el interior sin un objetivo predefinido se puede comparar con la música aleatoria, dado que esta última se caracteriza por la indeterminación que causa la eliminación de muchas de las pautas preestablecidas que normalmente se hallan en la práctica musical tradicional.

3.4. Música intuitiva.

Se denomina música intuitiva a aquella cuyo origen se remonta a la desarrollada por Karlheinz Stockhausen entre los años 1968 y 1970. En la mayoría de los géneros musicales, el intérprete pretenderá establecer qué tipo de sonidos deben emitirse exactamente, cuánto debe durar una determinada sonoridad, cuándo se deben incluir silencios, cuáles son los reguladores dinámicos a los que se debe sujetar el intérprete, entre otros aspectos. Es aquí donde es importante conocer algunas características de la música intuitiva que guardan relación con Lecturas Silenciosas.

En la música intuitiva, a diferencia de la improvisación, se busca excluir los diferentes elementos básicos que conforman un estilo, usados comunmente en esta última. En términos de psicoanálisis, se evita acudir al subconciente e inconciente, en tanto que pretende realizar algo que no existe y ni se parece a lo hecho a lo largo de la historia (o al menos antes de alrededor 1970, fecha en que se desarrollaría este tipo de música). Stockhausen se refiere a esto como acudir al supraconciente.

⁹ La definición dada está basada en una síntesis de Cerini, G. (comunicación personal, 31 de Julio de 2024).

A diferencia de la improvisación, la música intuitiva no recurre a elementos estilísticos preestablecidos como ritmos, melodías o armonías. En otras palabras, no recurre a patrones sistematizados como se da en el jazz, rock, o incluso en la música barroca; donde la improvisación no excluye a ciertos rasgos estilísticos. Cuando hay una improvisación de música barroca, aún hay ciertos elementos que remiten a rasgos estilísticos de esa música, es decir, sigue siendo música barroca. Lo mismo ocurre con el *free jazz*, donde lo que se toca no es completamente novedoso, ya que se va a encontrar elementos preestablecidos que conforman los rasgos estilísticos del jazz.

3.5. Instrumento musical.

3.5.1. Definición.

Para definir lo que se entiende por instrumento musical, este trabajo se apoya en la definición dada por Michels, Ulrich (1985) en *Atlas de música*, I¹⁰: “Instrumentos musicales son aquellos generadores de sonido que sirven a la concreción de ideas y órdenes musicales.”

3.5.2. Clasificaciones.

Para su clasificación, Michels (1985), basado en el sistema desarrollado por Mahillon, luego reformulado por Hornbostel, y Sachs, propone aquella que los agrupa de manera primaria, por el modo de producción del sonido y en un segundo término, por su construcción y modo de ejecución. Dicha clasificación estaría plasmada originalmente en cuatro grupos: Idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. Sachs, posteriormente incorporaría un quinto grupo: el de los electrófonos.

1. Los **Idiófonos** (del griego *idios*, propio) son instrumentos que producen sonidos o ruidos por su propia oscilación, y no por vibración de una membrana, una cuerda o una columna de aire. Poseen material duro, como madera, arcilla, piedra, metal o vidrio, para posibilitar la irradiación directa del sonido. En la práctica, los Idiófonos pertenecen al grupo de la percusión. En este se distingue entre instrumentos de altura determinada, cuyo ritmo se reproduce sobre una sola línea. A veces, por construcción y modo de percudirlos, en estos instrumentos es posible relegar tan a un segundo plano el componente de ruido (del sonido), que también en ellos se logran alturas de sonido determinables, como por ejemplo en el caso de los cencerros.

Los sistemas de los instrumentos musicales agrupan, según el modo de producción del sonido o de ejecución, en idiófonos percutidos, punteados, frotados y soplados.

¹⁰ Michels, U. (1985). *Atlas de música*, I. Madrid, España: Alianza Editorial.

2. Los **membranófonos** utilizan, para producir el sonido, una membrana tensa de pergamino, piel de becerro o material plástico, cuya vibración se produce por percusión (tambores percutidos), fricción (tambores de fricción) o corriente de aire (mirlitones).
3. Los **cordófonos** (del griego *chordae*, cuerda) utilizan cuerdas vibrantes para la producción del sonido. Una cuerda consiste en fibras vegetales (civilizaciones primitivas), pelo (crines, Asia), seda (Asia Oriental), tendones y tripas animales (originarias del Asia Menor y de la región el Mediterráneo, desde el siglo XVII también con entorchado de alambre debido a su mayor elasticidad), alambre metálico (latón, desde el siglo XVIII también hierro, desde el siglo XIX también acero), fibras sintéticas (*nylon* y otras).
4. Son **aerófonos** (del griego *aer*, aire) todos los instrumentos musicales en los que la generación del sonido se produce por vibración del aire; se trata de una columna limitada de aire, pero también puede tratarse de una corriente ilimitada de aire (instrumento del grupo de las armónicas).
5. Los **electrófonos o instrumentos musicales eléctricos** forman dos grupos¹¹:
 - I. instrumentos mecánicos tradicionales, eléctricamente amplificados, como la guitarra eléctrica (sin caja de resonancia);
 - II. instrumentos de construcción nueva, siempre de teclado.

Michels (1985) entiende que existen diferentes clases de orquesta, de vientos, metales, de cámara, de baile, entre otras. Pero la práctica orquestal moderna determinaría que una gran orquesta sinfónica (y de ópera) está dividida en cuatro grupos:

1. Instrumentos de percusión: Aquí estarían comprendidos tanto membranófonos como idiófonos, así como aquellos de altura determinada como de altura indeterminada.
2. Instrumentos de viento (madera): Se incluyen aquí a los aerófonos contruidos con madera.
3. Instrumentos de viento (metales): Se incluyen aquí a los aerófonos de construcción metálica.
4. Instrumentos de cuerda: En este grupo encontramos a aquellos de cuerdas frotadas.

Por su parte, Pierre Schaeffer (2003) indica que se puede hablar de una clasificación dominante de los instrumentos musicales basada en la melodía y rítmica, la cual distingue entre instrumentos de sonidos fijos e instrumentos de sonidos indeterminados. Así también se puede mencionar otras clasificaciones basadas en los materiales de los cuerpos sonoros, o su tecnología, como la mencionada por Michels.

Pero estas clasificaciones, conforme a lo planteado por Schaeffer, no se ajustan a las necesidades concernientes a una obra de música concreta, por lo cual pretende que un instrumento estaría conformado por dos elementos esenciales y uno accesorio. Los dos elementos esenciales son el vibrador y el excitador, el cual provoca la vibración. El tercer elemento es el resonador.

¹¹ Ambos grupos tienen en común la irradiación del sonido por medio de altavoces.

La clasificación planteada por Schaeffer resultaría útil por el hecho de que a veces un mismo cuerpo sonoro puede producir sonidos que imiten a los producidos por otros objetos sonoros. Tal así, que el sonido emitido por una guitarra clásica (cordófono) percutida con el pulgar sobre la tapa armónica, se asemejaría más a ciertos instrumentos comúnmente conocidos como de percusión (idiófono) que a una guitarra o algún otro instrumento de similares características tal y como puede ser un requinto. De igual modo, si se golpeasen dos frascos, el sonido resultante sería algo obvio, nos remitiría simplemente al impacto de dos recipientes de vidrio (valga la redundancia). Pero si frotáramos las bases rugosas de ambos frascos entre sí, a una velocidad moderada, el sonido originado por estos se asemejaría más bien a algo mecánico, compuesto por engranajes y poleas, en vez de remitirnos a dos simples frascos.

Respecto a esto, afirma Schaeffer (1966) que los distintos instrumentos musicales, principalmente los occidentales, no deberían ser reducidos a la utilización estereotipada que rige su economía. “Cualquier dispositivo que permita obtener una colección variada de objetos sonoros variados, manteniendo en espíritu la presencia de una causa, es un instrumento de música en el sentido tradicional de la experiencia común a todas las civilizaciones”.

3.5.3. Instrumentos musicales convencionales y no convencionales.

Si observamos a ciertas agrupaciones musicales, como por ejemplo una típica orquesta sinfónica, nos percataremos que todos los instrumentos que usan sus integrantes fueron desarrollados bajo ciertos patrones que permiten que aquellos que posean características similares y distintivas sean identificados bajo el mismo nombre, a pesar de ciertas particularidades.

Para aquellos instrumentos musicales que se fabrican bajo ciertos estándares de construcción, a fin de ser utilizados para la concreción de ideas acorde a ciertos estilos y géneros musicales, cabe la denominación de instrumentos musicales convencionales. Dicho término se diferencia del de instrumentos tradicionales, en que es más amplio, puesto que este último remitiría por lo general a aquellos pertenecientes a la orquesta del período clasicista. En tanto, el primero incluye otros instrumentos que no clasificarían como tradicionales. Tal sería el caso del piano eléctrico, sintetizadores, guitarra contemporánea, guitarra eléctrica, bajo acústico, melódica, charango entre muchos otros. En contraposición, cabe el término de instrumentos musicales no convencionales a todos aquellos objetos, en un sentido general, generadores de sonido que

sirven para la concreción de ideas y órdenes musicales, pero que no son fabricados bajo ciertos estándares de construcción, incluso pudiendo abarcar objetos que ni siquiera fueron concebidos originalmente como instrumentos musicales

3.5.4. Cotidiáfonos.

Dada las características propias de la obra en cuestión, se adoptará el término de instrumentos musicales cotidiáfonos para ciertos tipos de instrumentos que no están comprendidos en aquellos tres grupos que conforman a la práctica orquestal, instrumentos que podrían considerarse como no convencionales pero con sus propias particularidades. Se denominan cotidiáfonos, según Judith Akoschky (1988), a “aquellos instrumentos sonoros realizados con objetos y materiales de uso cotidiano de sencilla o innecesaria factura específica, que producen sonidos mediante simples mecanismos de excitación” (p.7).

Akoschky los divide en dos grupos, cotidiáfonos simples y compuestos. Los primeros no requieren una elaboración específica, son funcionales tal y como están. Se incluyen en este primer grupo, objetos tales como botellas, papeles, diversos objetos metálicos, utensilios de madera, placas de acetato, entre otros.

El otro grupo, es el de los cotidiáfonos compuestos. Este, a diferencia de los simples, si requiere una elaboración a partir de la combinación de dos o más objetos o materiales: bidones plásticos con algunas piedras en su interior, tubos metálicos sujetos de un extremo a través de un cordel, tapitas de gaseosa adentro de un tarro, recipientes plásticos con parches fabricados con cinta de embalar, entre otras posibles combinaciones de objetos y materiales.

Akoschky, para la clasificación de los Cotidiáfonos, toma en cuenta las normas más generales del sistema Hornbostel-Sachs. Al presentar un determinado instrumento, analiza los siguientes aspectos:

- Los materiales con los cuales son confeccionados, tales como metales, plásticos, vidrios, madera o de algún otro tipo.
- Confección: Este aplica solo para los Cotidiáfonos compuestos, es decir aquellos que, como se mencionó anteriormente, requieren una elaboración a partir de la combinación de dos o más objetos.
- Modo de acción: Está relacionado con las diversas posibilidades de acción. En otras palabras, Akoschky se refiere a los diversos mecanismos de excitación que son

activados por el músico y que actúan sobre la materia vibrante del instrumento. Dichos mecanismos, dependiendo de su elección, abre un abanico de posibilidades sonoras.

- Sugerencias didácticas: En algunos instrumentos Akoschsky incluye algunas observaciones prácticas, considerando las capacidades motrices y el comportamiento de los materiales, para un mejor uso de los cotidiáfonos. Cabe destacar que el citado trabajo de Akoschky está ligado a la pedagogía del aprendizaje, es decir a al aprendizaje y ejecución por parte de niños.
- Grabación: Consiste en grabaciones donde se indican las obras en las cuales se han utilizado los mencionados instrumentos. Dicho de otra manera, al observar cada instrumento además de analizar los cuatro aspectos mencionados anteriormente se incluye un texto que nos remite a la grabación de determinada obra, donde se incluye el cotidiáfono en cuestión.

3.6. Herramientas de audio y recursos electrónicos.

Entre las herramientas de audio se puede mencionar al registro del sonido, comprendiendo dentro de sí, en un sentido amplio que excede al ámbito estrictamente de la electrónica, tanto a la grabación como a la reproducción. Este constó de diversas etapas dentro de su evolución. El primer aparato capaz de registrar sonidos fue el fonógrafo¹², creado por el tipógrafo francés Édouard-Léon Scott de Martinville. Este fue patentado en 1857 y el primer registro que realizó data del año 1860. La función del fonógrafo no fue la de crear un registro audible del sonido, sino de crear un registro visual del sonido, demostrando así que era posible grabar el sonido. Este consistía en una aguja vibrante que se accionaba cuando alguien emitía algún sonido, ya sea como, hablar o cantar dentro un cilindro. Dicha aguja al ser excitada por la vibración del sonido, rayaba una pista continua plasmada sobre un fondo de papel recubierto de hollín, en tanto giraba sobre un cilindro.

Sin embargo, el primer aparato capaz de grabar y reproducir sonidos, fue el fonógrafo, creado por Thomas Alva Edison, en el año 1877. A este le sucedieron diversos aparatos como el tocadiscos, ya funcionando con corriente eléctrica. La grabación magnética tuvo su principal exponente con la llegada del telégrafo, luego el magnetófono, el cartucho de ocho pistas, el magnetófono de cartucho hasta la aparición del cassette. En fin, con el desarrollo de la

¹² Redacción National Geographic (2023). *Antes que Edison: quién fue el hombre que intentó imitar el oído humano y grabó la primera canción de la historia*. Recuperado el 17 de Mayo de 2024, de <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2023/09/antes-que-edison-quien-fue-el-hombre-que-intento-imitar-el-oido-humano-y-grabo-la-primera-cancion-de-la-historia>

electrónica, el abanico de posibilidades en cuanto a grabación y reproducción adquirió una nueva dimensión, la cual continúa en crecimiento hasta nuestra época actual, ya inmersa en la era digital.

De manera paralela, este desarrollo tecnológico fue propicio para el desarrollo de nuevos instrumentos musicales con particularidades propias en su timbre y ejecución. Ejemplo de ello son dos instrumentos del tipo analógicos como el Theremin y Ondas Martenot.

Con el desarrollo del magnetófono se consiguió realizar nuevas técnicas de montaje y mezcla en las grabaciones, incluyendo la grabación multipista. También suscitó el desarrollo de la estereofonía.

Otro hito importante fue el desarrollo de las computadoras personales o PC (*Personal Computer*, de acuerdo a su sigla en inglés). La PC permitió un gran avance en cuanto a la grabación y procesamiento de audio. Al comparar los grandes estudios de grabación existentes en los años '70 y aquellos que existen actualmente, es inevitable notar inmediatamente la enorme reducción de espacio que se consiguió gracias a esta, dando lugar incluso a pequeños y eficientes *home studio*. Pero el salto no solo fue en cuanto a tamaño, sino en cuanto a la variedad de recursos que puede ofrecer un buen *software* de grabación, junto a una variedad de *plug-in* que amplían el abanico de recursos y alta calidad en las grabaciones.

Entre los recursos que nos ofrece la electrónica, se puede mencionar al de los sistemas de sonido, dispositivos y procesos involucrados, entre otros conceptos que emergen a partir de la digitalización del audio.

3.6.1. Sistemas de sonido.

Conforme a la definición dada por Federico Miyara (1999)¹³, se denomina sistema de sonido a la interconexión entre dos o más dispositivos, tales como micrófonos, altavoces, ecualizadores y amplificadores. Estos tienen como característica común la de recibir, procesar y entregar señal de algún tipo. Dicho concepto de señal, de una magnitud variable en el tiempo, transmite o transporta información. Al hablar de sistemas de sonido, la señal puede ser del tipo eléctrica o acústica y la conversión entre ambos tipos se da a través de dispositivos conocidos, en un sentido general, como transductores (micrófonos, altavoces, auriculares). Otros tipos de señales existentes en los sistemas de audio son las ópticas (transmisión por fibra óptica) y las magnéticas (cintas, discos rígidos).

¹³ Miyara, F. (1999). *Acústica y Sistemas de Sonido*. UNR Editora. Rosario.

3.6.2. Procesamiento de la señal.

Se denomina procesamiento de la señal a las modificaciones de la señal que existe en cada módulo (micrófono, amplificación, ecualización, efectos de sonido, etc.)

Miyara (1999) habla acerca de cinco tipos de procesadores:

1. El micrófono, el primero de la cadena de audio, es un transductor cuya función es la de convertir la señal de sonido en señal eléctrica.
2. El amplificador, cuya función es la de tomar una señal eléctrica pequeña o de un nivel bajo para luego incrementar dicha señal, conservando la forma de la onda. Dicho en términos simples, amplifica la señal recibida. Existen dos tipos de amplificadores, por un lado están los preamplificadores, que reciben una señal de bajo nivel y la incrementan hasta una de nivel medio. Por el otro lado están los amplificadores de potencia, que reciben una señal de nivel medio y la transforman en una de nivel alto.
3. Los filtros. Estos tienen la función de bloquear ciertas frecuencias en tanto dejan pasar a las restantes. Existen de diversas formas o presentaciones, tales como ecualizadores o controles de tono, incluso los controles de tono que posee una guitarra eléctrica son algunos ejemplos.
4. Un cuarto grupo estaría conformado por dispositivos tales como expansores, compresores, compuertas y limitadores. Dicho de una manera general y simple, salvando las particularidades propias de cada uno, sirven para regular el rango dinámico de la señal.
5. El quinto grupo está compuesto por una amplia variedad de procesadores de efectos. Entre los más conocidos se pueden nombrar a los efectos de *delay*, *reverb*, *chorus*, *Wah-wah*, *flanger*, *phaser*, trémolo, distorsionadores, entre otros.

3.6.3. Audio digital.

De acuerdo a Federico Miyara (1999), el audio digital es aquel que representa al sonido por medio de números (o dígitos). La numeración empleada es la del tipo binaria, es decir que esta utiliza solo dos dígitos (0 y 1), en tanto que en la numeración decimal se utilizan diez dígitos (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9).

Cabe destacar algunas características en cuanto al audio digital, como es el de la inalterabilidad de la información guardada, lo cual es más probable que sí ocurra en el campo magnético almacenado en una cinta grabada.

Para el procesamiento de esos datos, se utilizan distintos tipos de algoritmos (métodos de cálculo) para llevar a cabo tal tarea. Esos algoritmos pueden utilizarse tanto en una PC como en procesadores digitales de señal (DSP), dispositivos con su propio *software* y *hardware*. Otra particularidad del audio digital respecto del audio analógico o tradicional es la inexistencia del ruido analógico que trae como consecuencia una degradación de la señal.

3.7. La escucha.

Otro elemento importante sobre la cual se va a ir construyendo la composición, es *la escucha*. Referido a esta, comenta Schaeffer (2003) que “La escucha musical tradicional era la escucha de lo sonoro de los objetos musicales estereotipados, mientras que la escucha música (del músico) sería la escucha musical de nuevos objetos sonoros propuestos para el empleo musical.” (p. 194)

Schaeffer distingue cuatro tipos de escucha, las cuales están interrelacionadas entre sí: Escuchar, oír, entender y comprender.

Escuchar implica una posición más activa que el oír, puesto que supone oír con atención un sonido determinado. Por eso afirma Schaeffer que se puede oír sin escuchar y se puede escuchar sin oír.

Oír está asociado a la percepción de los sonidos y aunque este acto asume una posición relativamente pasiva, la conciencia no está ausente sino que actúa de manera indirecta por la reflexión y la memoria. Ejemplo de esto es, cuando uno anda por la calle y oye el sonido de los autos, motos, peatones, entre otros. Uno escucha un acontecimiento, identifica la fuente, se sirve de ella pero no se detiene más allá de la percepción.

Entender está referido a aquella escucha cualificada, donde el oyente dirige su atención hacia una fuente sonora determinada. Un ejemplo sería estar en la sala, donde se puede escuchar el sonido de autos en la calle, transeúntes, algún perro ladrando y de repente suena una chicharra, la atención se centrará en esto último ya que entenderá que es el timbre de la casa el que está sonando.

Comprender está referido a la actividad consciente de comparar, abstraer, cotejar lo que oigo con otras fuentes de conocimiento. Volviendo al ejemplo del timbre, podría uno comprender que ha llegado el delivery con la pizza. Esto resulta posible gracias a un acto consciente en el cual se acude a un recuerdo de aproximadamente unos treinta minutos, donde había llamado

por teléfono para pedir comida a domicilio, y el hecho de identificar el sonido como el timbre de la casa e incluso saber que han pasado un poco más de ese tiempo que fue mencionado anteriormente desde aquel llamado.

Uno escucha lo que le interesa. Oye, en tanto no exista un impedimento físico como la sordera, todo el entorno circundante. Se puede entender lo que llama la atención y escucha. Debido a que entiende, puede tal vez comprender lo que escucha.

En consonancia con estas cuatro escuchas, Lecturas Silenciosas se vale de estos elementos:

1. Oír. Todo el tiempo somos asechados por diversos sonidos provenientes del entorno, incluso nuestro mismo cuerpo los produce también, al caminar, respirar, estrepitar los dientes, gritar, aplaudir, rascarse, entre otros actos. En otras palabras, todo lo que seamos capaz de oír se encuentra dentro de este campo.
2. Escuchar. A pesar de estar rodeado de sonidos, solo a algunos el oyente “presta” su oído para escucharlos, intentando identificar la fuente sonora.
3. Entender. Al momento de oír, solo a algunos sonidos, el oyente prestará atención mediante una escucha calificada.
4. Comprender. En esta escucha el oyente ya es capaz de reconocer el lenguaje musical o atribuirle un sentido a determinado sonido. El nivel de abstracción es significativamente mayor que en otras escuchas.

En conformidad con estas cuatro escuchas y el presente trabajo de investigación, Schaeffer distingue también la *escucha vulgar* y la *escucha especializada*. La especializada es la que posee una persona instruida respecto a determinada materia, que escoge entre la masa sonora lo que escucha y analiza a la luz de su formación o preparación. Un mecánico automotriz se enfocará en escuchar y analizar los distintos sonidos que emiten los distintos componentes de un motor, en búsqueda de posibles irregularidades. En este sentido, un chillido agudo podría ser indicio que la correa del alternador debería ser reemplazada por una nueva, dicha conclusión es producto de un oído entrenado y el conocimiento adquirido como consecuencia de su profesión.

Por otro lado, siguiendo con el ejemplo del motor, una persona sin conocimiento alguno de mecánica, que ni siquiera tiene auto o ha manejado uno alguna vez en su vida, no poseerá el mismo enfoque que un mecánico, por lo tanto ampliará su campo de escucha mucho más en busca de algún sonido o características del mismo que llamen su atención. Incluso podría no

interesarse en discriminar los distintos sonidos que emite un motor, sino oírlo como un todo, atendiendo a otros aspectos como su intensidad, irregularidades, o el estrépito del mismo.

En este sentido un músico instruido podría oír una guitarra y determinar si dicho instrumento está correctamente afinado; si la métrica en su ejecución es la correcta; dilucidar, conforme al timbre, si el ejecutante está situando su mano más cerca del puente o de la boca; incluso reconocer si dicha sonoridad se condice o no con el estilo musical en cuestión. Por el contrario, un neófito podría terminar por llamarle la atención otros aspectos tales como las variaciones en intensidad, la acústica, o la calidez que pueda brindar al tocar un buen ejecutante con una adecuada guitarra. Habrá aquí un entendimiento respecto a aquellas características pero probablemente carecerá de una comprensión al respecto.

En este orden de ideas, la escucha vulgar estaría más relacionada con el oír y el entender, en tanto que la escucha especializada lo estaría con escuchar y comprender. Por lo tanto, también cabe deducir que la escucha es un fenómeno que no se da de manera idéntica en cada persona, pudiendo existir grandes diferencias entre uno y otro oyente.

3.8. Momento.

Respecto al término momento, la RAE lo define de la siguiente manera: “Porción más o menos extensa de tiempo caracterizada por determinadas circunstancias.”¹⁴ Como antecedente se puede mencionar a los *momentos musicales* de Schubert y a la forma-momento a la cual refiere Stockhausen¹⁵. En cuanto a los momentos de Schubert no guardan relación con el presente trabajo, en tanto que sí será más útil referirse a la forma-momento. Esta consiste en agrupar de manera serial a determinada cantidad de momentos en grupos, tal y como se puede observar en *Mikrophonie I*. Siguiendo la línea de pensamiento de Stockhausen y el análisis al respecto que hace Santander (2012), los momentos son descritos como breves instantes de sonido con características constantes durante ese breve tiempo que pueda durar. Dichas características pueden estar relacionadas con aspecto tales dinámica, velocidad, registro o región que ocupen. El cese del momento estaría determinado por el cese de esas características constantes.

¹⁴ Momento (2014). En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. ASALE. Madrid. Recuperado el 29 de Julio de 2024, de: <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/momento>

¹⁵ Santander, G.(2012). *Mikrophonie I* de Karlheinz Stockhausen: Análisis del proceso compositivo. *Espacio Sonoro*, N° 28. 2 – 24. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/09/An%C3%A1lisis-Mikrophonie-I.pdf>

En referencia con la definición y caracterización que realiza Santander, basándose en el análisis que hace acerca de la línea de pensamiento de Stockhausen al respecto, Cerini continúa de alguna manera con esta idea, pero con algunas singularidades que difieren de Stockhausen. El momento está referido a una situación con resultados en el plano sonoro, que se da en un fragmento de tiempo pero que va a depender de diversos factores irreproducibles que solo se dan en ese instante. Estos factores pueden estar determinados por el ruido ambiental, la improvisación, el estado de ánimo, o el lugar donde se está. Se puede grabar pero no va a ser lo mismo, ya que las cosas que pasaron se pueden ver de otra manera luego. El momento no se puede perfeccionar, sin embargo esos momentos sirven como experiencia y un medio de aprendizajes para aprender a expresarse mejor, musicalmente.

4. METODOLOGÍA.

Para este proyecto se abordó la metodología cualitativa de análisis propuesta por Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo¹⁶.

Afirman López Cano et al (2014) que:

Ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. Por este motivo, es el conjunto de estrategias metodológicas más usado en investigación artística (Knowles y Cole 2008). La estrategia de captación de información es menos sistemática que los métodos cuantitativos, pero su flexibilidad la inserta en un continuo proceso interactivo que se va ajustando de acuerdo al desarrollo de la investigación y sus necesidades. Su modus operandi son la interpretación y comprensión de discursos, acciones y conductas. (p. 108-109)

Para la obtención de información relevante de este trabajo, nos apoyamos en distintos recursos propuestos por López Cano et al. (2014): el cuaderno de campo, la observación externa, la observación participante, la entrevista, la historia de vida y grupos focales o de discusión.

El cuaderno de campo, el cual se subdivide en:

- Notas de campo: en el cual se incluyen todas las anotaciones relacionadas con las observaciones, entrevistas, historia de vida o grupos focales.
- Diario de campo: Aquí se anotaron las dudas y sospechas suscitadas a partir de mi experiencia subjetiva que se ha de producir durante el proceso investigativo.
- Registro de campo: Donde se incluyen todos los materiales documentales
- Reflexiones de campo: A partir de la información de las notas, diario y registro de campo, por medio de una labor reflexiva acerca de la misma, se produjo conocimiento para el presente proyecto.
- La observación externa: A través de la percepción del objeto de estudio, ya sea de manera directa, es decir en forma presencial (siempre y cuando exista la posibilidad de llevarla a cabo) o indirecta a través del relato verbal, escrito o mediatizado (vídeo, audio, etc.) de alguien que participó en ella.
- La observación participante: En la cual el investigador pretende también tomar parte en la acción a investigar.

¹⁶López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.

- La entrevista, por medio de la interacción directa conformada por un grupo de preguntas y respuestas en torno a un objetivo o tema en particular.
- La historia de vida del creador de las obra a analizar.
- Grupos focales o de discusión, en caso de que el desarrollo de la investigación lo requiera.

5. DESCRIPCIÓN DE LECTURAS SILENCIOSAS.

Gabriel Cerini le proporciona el nombre de Lecturas Silenciosas a su obra y luego taller de música contemporánea dictado en la Biblioteca Pública General San Martín, de la provincia de Mendoza. Dicho taller y obra está basado en la musicalización de textos de distintos autores que, como él dice, narran eventos que incluyen al oído como captador primario de experiencias perceptivas.

5.1. El nombre.

Existe un elemento, el cual muchas veces es casi irrelevante para la concepción de una obra: el nombre. Aunque en ciertos casos el nombre nos aporte cierta información sobre el género y rasgos estilísticos, puede que no haya sido el punto de partida sobre el cual el compositor se inspiró para concebir su obra.

En el caso del compositor Gabriel Cerini, el nombre sí es importante para luego emprender la labor compositiva. Comenta Cerini, respecto a esto: “Hago una especie de derivación con el nombre: la obra empieza por tener un nombre determinado y sobre ese nombre ya tengo una idea...”¹⁷

5.2. El texto.

En relación al nombre, se da una situación similar con el texto. Respecto a este, se debe tener presente que el mismo no solo es portador de una idea, pensamiento, o de una significación, sino que puede ser considerado como un hecho rítmico, una formalización en el tiempo y una estructura sintáctica, incluso portador de relaciones afectivas, plásticas y sonoras. Debe considerarse que el texto no solo es escrito, sino que además puede ser leído en voz alta y oído. Y no solo puede ser recitado, sino que puede ser dicho de diferentes maneras según cada recitador u orador. Por lo tanto, el texto, en otras palabras es música, ya que debe sonar para poder alcanzar mayor riqueza expresiva y para ello existen variadas maneras en las que un texto puede ser concebido musicalmente. También debe tenerse en cuenta que es común que la literatura mencione cosas que tengan que ver con el sonido, haciendo posible la representación sonora de esta.

¹⁷ G. Cerini (comunicación personal, 8 de octubre 2.017).

El texto, no necesariamente debe ser leído en su totalidad al momento de musicalizarlo, ya sea durante un ensayo o en una presentación en vivo. Aunque si es útil para el intérprete leerlo previamente, puesto que puede servir de contexto a las frases de la partitura. Esto es debido a que, en ocasiones, ciertas frases de la partitura tomadas de manera aislada presentan cierta vaguedad en cuanto a su significado. Referido a esto, puede decirse que una correcta buena lectura de la literatura utilizada, puede y resulta en una más sólida elaboración o producción de sonidos que guarden relación con el texto. En torno a esto, la solución que propone Lecturas Silenciosas es la de resumir lo fundamental de cada texto. Es decir, que al momento de ejecutar sonidos se utilizan frases acotadas, que de alguna manera resumen la idea de la literatura en cuestión, facilitando una rápida interpretación por parte del músico.

En síntesis, termina por ser necesaria e imprescindible la sonorización del texto en Lecturas Silenciosas evocando con sonidos a fragmentos del mismo o a la idea global de este (o su resumen) y manifestando cualidades acústicas particulares. Debe entenderse, conforme a las palabras del mismo Cerini, que así como el texto hace referencia al sonido, el sonido hace referencia al texto.

La partitura está basada originalmente en fragmentos de los siguientes textos¹⁸:

Ballard, James G. - *Mitos del futuro próximo*

Ishiguro, Kazuo - *Nunca me abandones*

Brook, Peter - *El espacio vacío*

Carpentier, Alejo - *Los pasos perdidos*

Quiroga, Horacio - *Cuentos*

Flaubert, Gustave - *Bouvard y Pecuchet*

García Lorca - *Obras completas*

Bernhard, Thomas - *El frío*

Ballard, James G - *Zodíaco 2000*

Perec, Georges- *Tentativas de agotar un lugar parisino*

Quignard, Pascal - *El sexo y el espanto*

Simone de Beauvoir - *La mujer rota*

¹⁸ Cerini, G. (2016). *Mambobubú (escritos de música)*. Recuperado de: <http://mambobubu.blogspot.com/2016/09/lecturas-silenciosas.html>

Russell, Bertrand - *Satán en los suburbios*

Saer, Juan José - *El limonero real*

Arlt, Roberto - *Los lanzallamas*

Pessoa, Fernando - *Libro del desasosiego*

Sturgeon, Theodore - *Los cristales soñadores*

Ballard, James G - *El día de la creación*

Bolaño, Roberto - *2666*

Calvino, Ítalo - *Los amores difíciles*

Flaubert, Gustave - *Salambo*

Calvino, Ítalo - *Bajo el sol jaguar*

Hesse, Hermann - *Narciso y Goldmundo*

Ballard, James G - *La exhibición de atrocidades*

Perec, Georges - *Las cosas*

Beckett, Samuel - *Detritus*

Juarroz, Roberto - *Poesía vertical*

Sturgeon, Theodore - *Las estrellas son la estigia*

Gombrovicz, Witold - *Ferdydurke*

Duras, Marguerite - *El amor*

Marechal, Leopoldo - *Adán Buenosayres*

Quignard, Pascal - *El odio a la música*

Sturgeon, Theodore - *Más que humano*

Strugatski, Arkadi y Boris - *Qué difícil es ser dios*

Calvino, Ítalo - *El barón rampante*

Sturgeon, Theodore - *Violación cósmica*

Marechal, Leopoldo - *Megafón o la guerra*

Ballard, James G - *Vermillion Sands*

Arlt, Roberto - *El juguete rabioso*

Caicedo, Andrés - *Que viva la música*

Aira, César - *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Aira, César - *Una novela china*

Vonnegut, Kurt - *Madre noche*

Saer, Juan José - *La mayor*

Sturgeon, Theodore - *Caviar*

Carpentier, Alejo - *El arpa y la sombra*

Gombrovicz, Witold - *El banquete*

Borges, Jorge Luis - *Ficciones*

Mrozek, Slawomir - *La mosca*

Bataille, Georges - *El azul del cielo*

Dick, Phillip K - *Los simulacros*

Aldiss, Brian – *Espacio y tiempo*

DeLillo, Don – *Punto Omega*

DeLillo, Don - *Jugadores*

DeLillo, Don - *La calle Great Jones*

Gombrovicz, Witold - *Cosmos*

Gombrovicz, Witold - *Diario argentino*

Weil, Simone - *La gravedad y la gracia*

No obstante, cabe la posibilidad que puedan incorporarse nuevos textos, relacionados con la poesía primordialmente.

5.3. La escucha.

Lecturas Silenciosas tiene como aspecto relevante la búsqueda de sonidos que remitan a los textos. En esa búsqueda de sonidos interviene un elemento crucial para la selección de aquellos que podrían ser pertinentes. El elemento mencionado aquí es la escucha. De acuerdo a lo expresado por Schaeffer (2003), existen cuatro tipos de escuchas que intervienen en este proceso de búsqueda, selección y producción de sonidos. Pero en Lecturas Silenciosas la escucha, en consonancia con lo expuesto por Schaeffer, no se queda solo en el simple oír y escuchar, sino que busca adentrarse más bien en el entender y comprender.

Cerini afirma que a menudo graba sonidos cuando viaja en el transporte público o camina por las calles. Dichos sonidos son grabados por el hecho de que él considera que podrían ser útiles para representar determinados textos. Estas grabaciones no necesariamente son utilizadas de manera directa, sino que se suele buscar que el sonido sea emulado o simplemente se tomen en consideración algunos aspectos a imitar. Dicha emulación puede ser realizada mediante objetos similares a los implicados originalmente al momento en que se realizó la grabación o simplemente usando objetos diferentes pero que pueden producir un sonido bastante parecido al grabado. En este punto es indudable que hay un entendimiento acerca de qué objeto produce a determinado sonido y cómo es posible imitar a otro sonido previamente grabado, sin necesidad de reproducir al mismo a través de un altavoz o transductor de sonido.

Así como se mencionó que a menudo él lleva un grabador o incluso el mismo smartphone para poder captar los sonidos que considere relevantes, de igual manera se vale de la fotografía. Esto es así para poder percibir los objetos encargados de producir esos sonidos que, a su criterio, resulten significativos o interesantes. Sin pretender caer en un excesivo subjetivismo, entiéndase por interesante al hecho de que ese sonido, por sus características sonoras e incluso posibilidades de ejecución y aspecto visual (por las características físicas del instrumento, en caso de ser visible ante el oyente), pueda ser apropiado para incorporarlo a algún pasaje de la partitura e incluso ser útil para lograr una determinada performance. En otras palabras no se busca reproducir exactamente igual a un determinado momento musical, dado que son irreproducibles, pero si experimentar con sonidos similares en un contexto diferente.

Respecto al hecho de grabar, con frecuencia esto también suele realizarse durante los ensayos. En ocasiones puede darse el acontecimiento de tener un momento, es decir, como se desarrolló en el marco teórico, puede que se presente una situación sonora con

particularidades propias que amerite ser grabada para almacenarla en una especie de sonoteca personal. Dicho momento puede servir como material de experiencia y aprendizaje para diferentes ocasiones, conforme el intérprete considere que pueda ser representativo de determinado texto o frases en un contexto con particularidades propias.

Muchos textos incluyen frases o palabras muy singulares, pero otras tienen un carácter algo más reiterativo tales como “ruido”, “voces”, “golpe”, entre otras. Dado esto, no es de extrañar que dichos momentos sirvan como material para proporcionar el sonido que representa muchas de las veces que se suscitan algunas de estas palabras u otras frases similares.

5.4. Indicadores de dinámica.

Respecto a los indicadores de dinámica, no se incluyen a priori en esta partitura, ya que es necesario poder determinar la elección de textos que se utilizarán en cada interpretación de Lecturas Silenciosas. Dicha elección y ordenamiento de los textos van a determinar la estructura formal de la obra.

Por esto, la incorporación de indicadores de dinámica es algo que se da luego, casi hasta el último ensayo antes de una presentación, cuando ya está prefijada la selección de textos (partitura). Esta incorporación de indicadores es bastante acotada, con un carácter bastante general, como el de indicar un aumento de intensidad durante toda una sección completa, comenzando **pp** e ir creciendo en intensidad hasta llegar a **ff**.

5.5. La partitura.

La partitura en cuestión no está escrita en el lenguaje musical tradicional, es decir, no incluye un pentagrama, claves, signos musicales convencionales tales como una blanca, negra, corchea y otros, sino que esta consiste en la anotación de frases y palabras que sugerirían determinadas sonoridades. Cada frase posee su propio texto, de la cual esta ha sido abstraída. La importancia de la existencia de estos fragmentos de textos reside en que brinda una orientación o ayuda al intérprete a la hora de poder reproducir un sonido afín a lo escrito en la partitura. Es decir, a cada frase le corresponde su propia sonoridad, conforme pueda interpretar el músico ejecutante.

Tales frases corresponderían a espacios de tiempo donde se reproducen determinadas sonoridades o silencios acorde a lo indicado por la partitura. Las frases están dispuestas una al

lado de la otra, con la correspondiente anotación al pie de página, indicando a qué texto corresponden. Es decir, estas frases son las que componen la misma partitura, pues no se trata de una partitura en el sentido convencional. Cada cierta cantidad de frases o palabras, se observa una doble barra, la cual indicaría el fin de una parte o sección de la partitura.

Los sonidos reproducidos aquí, correspondientes a cada frase de la partitura, por lo general pertenecen a objetos comunes y corrientes que no necesariamente guardan alguna relación con lo que se pretende representar. Es decir, para significar “autobuses” (se cita este ejemplo, ya que se incluye en Lecturas Silenciosas), bien podría usarse botellas de plástico comunes y corrientes, rodando por el piso en forma continua, expresando de alguna manera el sonido de las ruedas sobre el asfalto.

Por defecto, la partitura es el texto pero tal y como sucedió en el caso de la presentación del 2 de Noviembre de 2018 puede ser complementada por una especie de diagrama (ver figura 1), favoreciendo así a una mejor comprensión de la estructura formal por parte de los participantes.

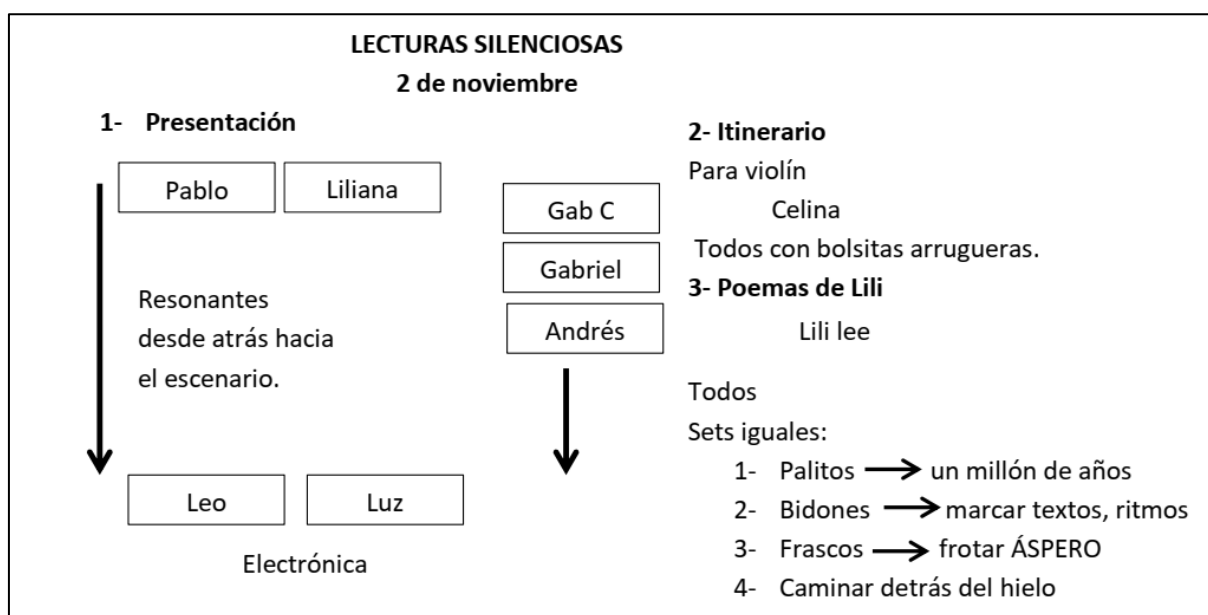


Figura 1..Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 2) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar a los autores y obras de las cuales se extrajeron cada frase.

5.6. Los instrumentos musicales.

Para el desarrollo del taller de Lecturas Silenciosas es preferible, sin que sea prohibitivo, la no utilización de instrumentos convencionales. Esto debido a que suelen ser ejecutados de manera que su resultado sonoro se asociaría a los preceptos musicales más tradicionales. De esta manera, un objeto común y corriente usado de determinada manera, puede pasar a ser un instrumento musical u objeto musical (Schaeffer: 197) idóneo para la ejecución de este tipo de música.

Respecto al uso de los instrumentos musicales convencionales, es importante que el intérprete pueda entender que su uso no debe estar subordinado a la estereotipación hecha de los mismos. De esta manera, difícilmente pueda hallarse en Lecturas Silenciosas, por ejemplo, una escala Mayor o acordes perfectos menores. Como así tampoco se prefiere el uso de patrones rítmicos de manera reiterada y prolongada, ya sean simples o complejos, salvo que la partitura así lo amerite para un determinado momento. Podría decirse que no está bajo la tutela de sistemas previamente establecidos de manera generalizada, como lo son el sistema tonal o el sistema modal.

A modo de ejemplo véase lo que ha sucedido al momento de hallarse instrumentos musicales, cuyo origen se remonte a la Mesopotamia 2.000 años a.C. o al continente americano prehispánico. Muchos de estos objetos fueron respaldados por iconografías que de alguna manera ilustraban a ese objeto cumpliendo la función de un instrumento musical, como así también dando algún indicio acerca de su forma de ser ejecutado. Así mismo sucedió con ciertos relatos escritos o verbales que pudieron proporcionar una idea más o menos atinada acerca del objeto en cuestión, tal vez relatando cómo era ese sonido resultante, qué función le atribuían (si es que se le atribuía alguna más que la meramente musical) o algún otro relato que versare respecto a la técnica de ejecución.

Con todo esto, por lo general, no ha sido posible una fiel reproducción de la ejecución de estos instrumentos a la manera originaria. El caso es que aquí se plantea a la inversa, en el sentido de que en caso de utilizarse un instrumento musical convencional, se busca dejar de lado, en un principio, todo lo relacionado a las técnicas de ejecución referidas al mismo. Es conveniente fingir, al momento de ejecutarlo, que se trata de un instrumento recientemente hallado, del cual poco se sabe. Por supuesto, esto muchas veces es difícil de conseguir, motivo por el que se suelen preferirse ciertos objetos comunes que no categoricen como

instrumentos musicales convencionales. Es allí donde aparecen los cotidiáfonos, como los preferentemente elegidos.

Muchas veces la partitura sugiere una determinada sonoridad, sin remitirse en concreto a la fuente generadora de ese sonido. Suponer que se comienza a leer la partitura y de repente se halla la frase “sonido sibilante”. Para la interpretación de esta parte de la partitura, bien podría utilizarse una costosa flauta traversa de calidad de concierto; una flauta de menor costo, de calidad media o baja; o bien una flauta casera fabricada con un tubo plástico, con una afinación indeterminada. En cualquiera de los tres casos, el resultado sería similar, un sonido sibilante, por lo cual, en un principio, no ameritaría el disponer de un costoso instrumento musical para su interpretación.

No obstante, entre los objetos musicales que se pueden apreciar más a menudo, se hallan los cotidiáfonos. Buena parte de ellos no requieren ningún tipo de confección para su utilización, es decir se utilizan tal y como se encuentran cotidianamente. A modo ilustrativo podría mencionarse el caso de la utilización de botellas plásticas, que se pueden utilizar simplemente golpeándolas contra el suelo o algún otro objeto. Estas podrían clasificarse, de acuerdo al sistema Hornbostel-Sachs, como perteneciente al grupo de los idiófonos, aquellos indirectamente percutidos.

También suele ser recurrente el uso de mangueras de PVC, las cuales se utilizan soplando en el orificio y simultáneamente haciendo vibrar los labios, similar a la técnica utilizada en una trompeta. Los tubos de PVC, utilizados de esta manera, estarían ubicados dentro del grupo de los aerófonos. Las placas de acetato también son frecuentemente usadas, agitándolas con diferente intensidad conforme se requiera un sonido más o menos fuerte. Estas pertenecen al grupo de los idiófonos indirectamente percutidos.



Figura 2. Muestra del taller de Lecturas Silenciosas (Biblioteca Pública General San Martín) [imagen digital] de Gabriel Cerini. La imagen corresponde a la sala de la Biblioteca Pública General San Martín donde se realizaba el cursado de Lecturas Silenciosas. También pueden visualizarse algunos cotidiáfonos, tales como mangueras de PVC, tarritos metálicos, botellas plásticas, un caño plástico con un parche (similar a un tambor), entre otros objetos.

Además de los cotidiáfonos simples, de acuerdo a la clasificación de Akoschky, también es frecuente aquí el uso de cotidiáfonos compuestos, es decir aquellos que resultan de la combinación de dos o más objetos, mediante un proceso de elaboración. Algunos presentan una manufactura muy simple, como el caso de bidones plásticos de cinco litros, rellenos con piedras, actuando así como un idiófono indirectamente percutido.

No obstante, otros presentan una manufactura un poco más elaborada como es el caso de cuerdas de guitarra atadas en uno de sus extremos a un tarro y del otro extremo a un trozo de madera. Las cuerdas se prefieren de nylon por ser más fáciles de manipular en el proceso de confección y además son bastante resistentes. Los tarros utilizados son del tipo metálicos, esos en los que encontramos la leche en polvo. Y con respecto al trozo de madera basta con que sea lo suficientemente largo como la palma de la mano. El tarro se ubica contra el suelo y

se le pone el pie encima sin tocar la cuerda, evitando que se despegue del mismo. Y al otro extremo, un trozo de madera que sirve para graduar la tensión de la cuerda en tanto se hace vibrar la misma con la mano que queda libre. En tal caso estaríamos ante un instrumento perteneciente al grupo de los cordófonos.

Además de los cotidiáfonos mencionados se puede incluir otros, tales como fragmentos de cabos de madera (similar a un toc-toc), frascos, paquetes de yerba mate vacíos, chicotes plásticos, latas de conservas, tapitas de gaseosa, tubos de metal (a veces atados en hilera, como si se tratara de campanas tubulares), botellas cortadas, caños de plásticos con perforaciones similares a la de una flauta, bolsas plásticas, bandas elásticas y varios objetos más de uso cotidiano.

En la presentación del 18 de Diciembre, durante el taller, Cerini sugirió a cada participante anotar en papel físico los instrumentos que cada uno considerara más pertinentes para cada momento (ver figura 3). Si bien cada momento que acontecía era algo irreproducible, en el sentido que no hay dos momentos exactamente iguales, no deja de resultar relevante la experiencia sonora suscitada por la selección de determinado instrumento y su resultado sonoro en relación a cada fragmento del texto. De ahí la utilidad de anotar la selección de aquellos instrumentos que a cada participante le resultó más satisfactoria.

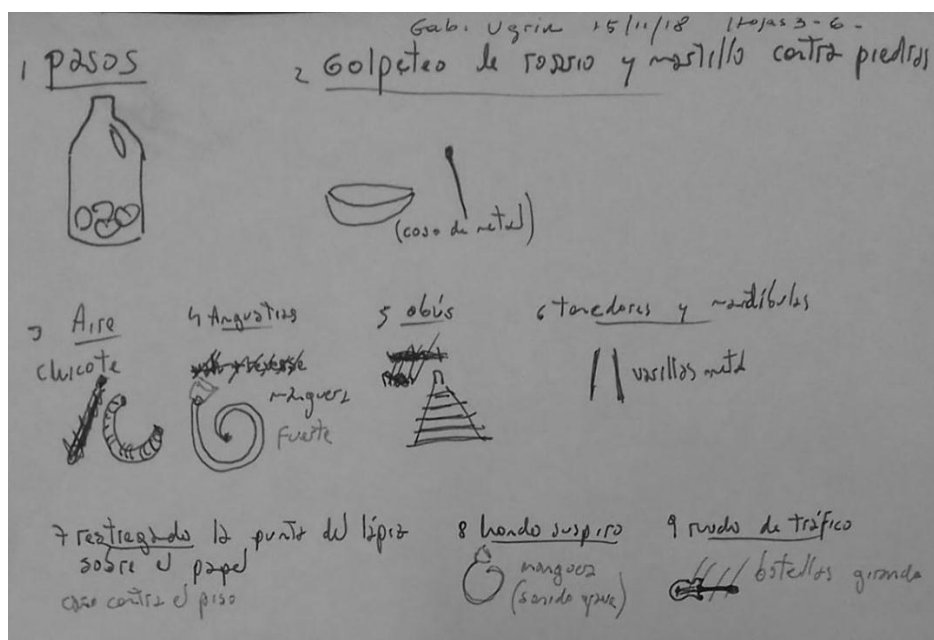


Figura 3. Diagramación de la elección de instrumentos de acuerdo a los fragmentos de textos [imagen digital] de G. Ugrin. Dicho gráfico representa la diagramación hecha por cada cursante de Lecturas Silenciosas. Este bosquejo en particular indica la elección personal de instrumentos musicales para cada momento.

5.6.1. El complejizador.

Según la RAE, la palabra *síntesis* significa “la composición de un todo por la reunión de sus partes”¹⁹. Del mismo modo, este instrumento es eso mismo lo que hace, poseyendo una gran diversidad tímbrica en sus posibles sonidos. Por un lado este instrumento puede ser capaz de producir sonidos nuevos y artificiales, conforme a la función que se le dio inicialmente al mismo. Por otro lado, puede ser capaz de reproducir o emular sonidos de instrumentos musicales ya existentes o reales, tales como el piano, la trompeta, el saxofón, la guitarra, el bajo e incluso instrumentos de percusión, entre otros. Todos ellos con diferentes características tímbricas pero ejecutados por un mismo instrumento.

En *Lecturas Silenciosas*, no se descarta que ocasionalmente pueda utilizarse un sintetizador, pero el elemento por excelencia es el complejizador. Así es como lo denominó Cerini. De manera inversa al sintetizador, este es denominado así por la conformación y disposición espacial heterogénea que se le da a cada una de sus partes, es decir, que el músico debe desplazarse para ejecutar cada órgano del mismo (Ver figura 2).

El complejizador está conformado por distintos objetos, que cumplen la función de instrumento musical (ya sean cotidiáfonos o instrumentos convencionales). De igual modo en que una batería está constituida por distintos cuerpos y platillos, los cuales pueden cumplir por separado la función de un instrumento musical autónomo pero que juntos conforman un todo, así también cada una de las partes del complejizador bien podrían ser instrumentos independientes. Los instrumentos que lo componen no son seleccionados de manera aleatoria, sino que son los intérpretes quienes los eligen, en función del texto que se vaya a interpretar. Entre los objetos que pueden conformar al complejizador, son los mismos que se mencionaron anteriormente: palos de madera, frascos, tubos de PVC, latas de conservas, tapitas de gaseosa, bidones de plástico, tubos de metal, botellas cortadas, caños de plásticos con perforaciones similares a la de una flauta, entre otros.

Respecto a la disposición o ubicación espacial de los distintos órganos que lo conforman, atiende a distintos elementos. Por un lado, a la representación visual que busca exponer ante el espectador, guardando relación con ciertos aspectos del teatro, tal como la idea de desplazamiento como una manera de generar determinada reacción en el espectador. Por el otro lado, responde a la necesidad de la funcionalidad, es decir a la practicidad en la

¹⁹ Síntesis (2014). En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. ASALE. Madrid. Recuperado el 5 de Agosto de 2024, de: <https://dle.rae.es/s%C3%ADntesis>

disposición de sus partes para que el intérprete no vea entorpecida su ejecución musical, evitando así inconvenientes como el no poder hallar un determinado instrumento musical, o el tener que hacer ruidos extra musicales para poder tomar determinado instrumento, o incluso estorbar de alguna manera la labor de un compañero intérprete durante la ejecución.

De esta manera, puede proponerse la ubicación espacial de sus componentes agrupándolos de manera organológica o simplemente de acuerdo a otras características comunes que faciliten su ubicación. A modo de ejemplo, en un recinto cuadrado, bien podría ubicarse en una de sus esquinas objetos metálicos, en otra tubos y mangueras plásticas, en otra esquina bolsas o envoltorios de diversos materiales (papel madera, plástico, o papel aluminio) y en la restante esquina, recipientes de vidrio tales como frascos y botellas.

En síntesis, se busca la funcionalidad en cuanto a la disposición espacial de los elementos que lo conforman, pero sin dejar de lado el primer aspecto relacionado a la representación visual y el teatro. Por lo tanto, difícilmente pueda darse el caso de que todos sus componentes puedan estar agrupados, por ejemplo, en un solo rincón de la sala o recinto, atendiendo única y exclusivamente a la practicidad de su ejecución. Del mismo modo en el que con una guitarra se suelen adoptar posiciones complejas en cuanto a la ubicación de la mano en el diapasón (no obstante haber otras más simples) para obtener la sonoridad deseada. Aquí, a veces puede ceder espacio la simplificación en cuanto a la disposición espacial de los componentes del complejizador en pos de generar determinada impresión en el espectador, tales como la idea de caos, orden, estatismo o movimiento, entre otras.

Respecto a la cantidad de instrumentos que pueden conformar al complejizador, no hay un número preestablecido, sino que va a estar determinado por la elección de instrumentos que haga cada intérprete para ejecutar la partitura que se desee interpretar.

Del mismo modo, la determinación de los instrumentos que van a conformarlo puede variar de acuerdo a la elección que haga cada músico en función al fragmento de la partitura que se vaya a ejecutar. La elección de los mismos no debe desatender a la textura que se va a producir al emitirse dos o más sonidos de manera simultánea. Por lo cual es importante que haya una diversidad en la elección que hagan de estos. En ocasiones, en el cursado del taller de Lecturas Silenciosas, se ha experimentado con la superposición de sonidos fuertes, prolongados y de un *sustain* relativamente alto como el que produce un caño metálico al ser percutido, con sonidos de menor intensidad, duración y de diverso timbre como el producido al arrugar de manera sostenida una bolsa plástica. En otras palabras, es poco frecuente el uso

de muchos instrumentos con cualidades tímbricas similares de manera simultánea, ya que empobrecería la textura musical.

5.7. Uso de medios electrónicos.

Los sonidos realizados durante los diferentes momentos del taller pueden ser grabados para su posterior análisis. Como así también, pueden ser procesados digitalmente, es decir, incorporarle efectos espaciales tales como *reverb* y *delay*; efectos de modulación como el *pitch*, o incluso modificar la duración, volumen, de la misma manera también se pueden modificar otros aspectos como el timbre y armónicos, entre muchas otras opciones que nos puedan brindar determinados procesadores de efectos y programas de PC.

Respecto al taller de Lecturas Silenciosas, al inicio el objetivo se centra en tomar ciertos objetos de diferentes características, tanto tímbricas como de ejecución y experimentar con sus posibilidades sonoras tanto en un contexto solista como grupal, es decir, atendiendo a las texturas que resultaban de la combinación de dos o más sonidos diferentes. Este elemento está presente en la música concreta en su primer instancia, conforme a la definición de Schaeffer, que es la de componer a partir de sonidos de cualquier origen (especialmente ruidos) escogidos de manera juiciosa, para su abstracción de los potenciales valores musicales del concreto sonoro.

En esta primera parte de Lecturas Silenciosas se realizan grabaciones de muchos momentos, las cuales son luego escuchadas prescindiendo de la observación de los objetos productores de los sonidos en cuestión, es decir practicando la escucha reducida (Schaeffer: 2003) sobre la misma. Esto a fin de poder abstraer y concientizarse acerca del potencial sonoro del mismo y sus cualidades, como así también sus posibilidades de utilización. El hecho de no avocarse al procesamiento de los sonidos en tiempo real durante el dictado del taller, sino solamente a modificar a través del procesamiento lo ya grabado, atiende a una cuestión pedagógica. El fin de esto es el de consolidar la primera etapa de música concreta, es decir, la búsqueda del concreto sonoro.

En una segunda parte del taller, las grabaciones ya no suelen estar tan presentes, como así tampoco el procesamiento y las técnicas de corte y montaje sobre las mismas. El enfoque está en la expresión del texto. En este punto, ya prescindiendo de la segunda instancia de la música concreta, que sería la de reunir esos sonidos mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones.

Durante el cursado del taller bien puede encuadrarse a Lecturas Silenciosas dentro de lo que, según lo expuesto por Giménez Fréitez, se entiende por música mixta. Esto puede corroborarse por el uso de instrumentos electroacústicos o medios de procesamiento electrónicos. Pero dicho uso de instrumentos y procesadores electrónicos casi no se halla presente en la instancia más avanzada del taller.

En cuanto a la obra en sí, es decir a la interpretación y presentación de Lecturas Silenciosas, es válida la posibilidad de que los sonidos sean ejecutados en vivo y procesados (de ser necesario) en tiempo real. Incluso es posible que puedan darse de manera combinada: sonidos ejecutados en vivo junto con otros previamente grabados, de manera simultánea o alternada. En este sentido, al momento de realizarse una presentación en vivo, se ha podido apreciar la incorporación de algunos recursos electrónicos. Esto pudo observarse en la presentación de Lecturas Silenciosas realizadas el 2 de Noviembre de 2018, donde hubo procesamiento de voz en vivo (en tiempo real) por parte de una participante. Así también en la presentación del 12 de Diciembre del mismo año, donde pudo apreciarse el procesamiento en tiempo real de una guitarra eléctrica. El procesamiento electrónico del sonido también está presente en otras obras de similares características, del mismo autor.

5.8. La orquesta oculta.

En algunas presentaciones suele hacerse énfasis en la participación de la orquesta oculta. Esta está conformada por los distintos interpretes al momento de interpretar Lecturas Silenciosas. Este concepto guarda relación con la acusmática, es decir, el oyente percibe el sonido pero prescindiendo del contacto visual con el objeto que lo emite. Dicha situación produce determinada confusión en el oyente, dado que al momento de escuchar ciertos sonidos pueden surgir dudas acerca del objeto que los emite. Esto por el hecho de que no se lo ve, pudiendo darse la situación que el objeto que emite determinado sonido sea en realidad otro muy diferente o simplemente ignorar por completo la fuente sonora.

En la presentación del 2 de Noviembre de 2018 se utilizó este recurso, al trabajar con la orquesta oculta, asignándole un rol muy específico para determinados momentos de la obra. Como se mencionó antes, la partitura es el texto pero en esta ocasión fue complementada por diagramas. Uno de carácter general (Figura 1) y otro primordialmente para la orquesta oculta (Figura 4), En este último se detalla con mucha precisión los grupos de instrumentos que se

utilizarían en cada momento de la obra, asignándole una letra y un número específico a cada uno.

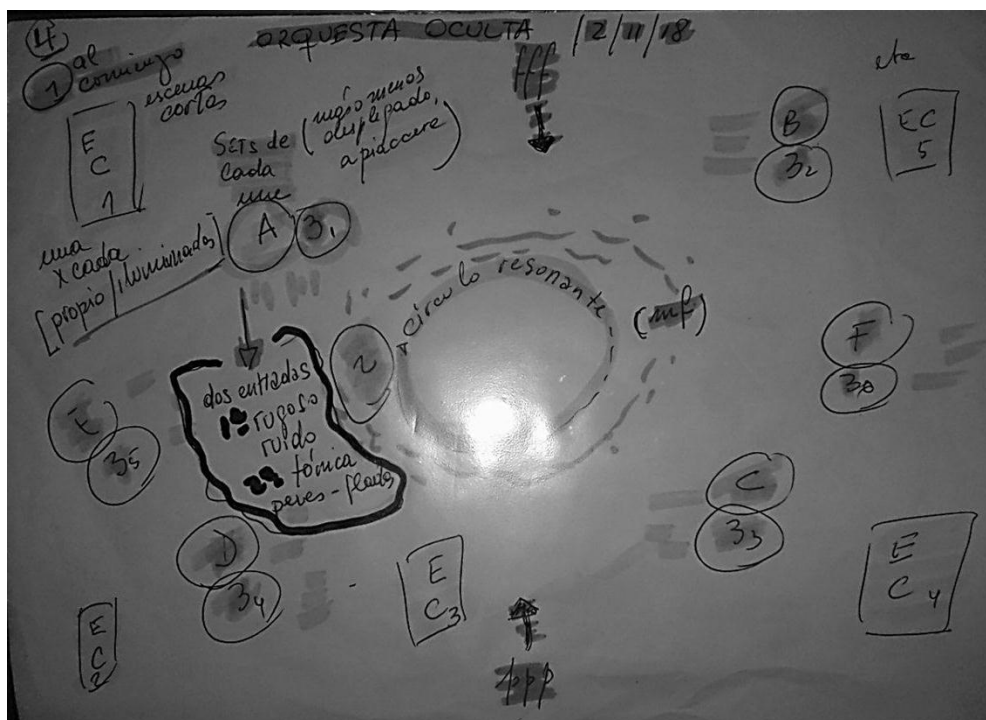


Figura 4. Diagramación en pizarra realizada para la orquesta oculta [imagen digital] de G. Ugrin. Esta se realizó durante el cursado del taller, previo a la presentación del 2 de Noviembre de 2018.

5.9. Elementos de música intuitiva.

Tal y como se afirmó anteriormente, Lecturas Silenciosas no solo guarda relación con la música concreta, en el sentido de la búsqueda del concreto sonoro, sino que además posee características relacionadas con la música intuitiva. La mayoría de los músicos que llegaron al taller Lecturas Silenciosas no habían tenido anteriormente contacto con este tipo de música o algo similar, por lo tanto cada uno debió permitirse la asimilación de este nuevo concepto musical. Por lo que, es común que en un principio surjan dudas referidas a cuestiones básicas como “cuándo tocar”, “hasta cuándo” o “qué tan fuerte”, entre otras. De hecho el mismo Cerini definió a Lecturas Silenciosas como una composición abierta, comparándola con obras tales como “Aus den sieben Tagen” de Karlheinz Stockhausen y “Mimetics (Metapiece)” de Mauricio Kagel.²⁰

Muchas veces sucede en Lecturas Silenciosa que uno o más músicos, en determinado momento tome un objeto cuya sonoridad puede emitirse de manera continua y sin cambios

²⁰ Cerini, G. (comunicación personal, 22 de Agosto 2024).

drásticos en cuanto al aspecto dinámico. Luego otro músico o algunos de ellos, comiencen a emitir sonidos contrastantes con el primero. Tal sería el caso en el que uno o más intérpretes comenzaran a emitir sonidos arrugando y desarrugando bolsas plásticas y, en contraposición a esto, otro grupo de músicos emitiesen sonidos provenientes de metales percutidos, cuya sonoridad se distinguiría claramente del primer grupo, pudiendo generar una textura equilibrada y representativa en cuanto a los requerimientos de determinado fragmento de la partitura.

Esta textura puede mantenerse hasta que algún músico decida que algo debe incorporarse o cambiar, por lo cual decide emitir otro tipo de sonoridad, con otro objeto o cambios drásticos en el aspecto tímbrico y dinámico. Esto podría devenir en una sonoridad fuera de contexto, lo cual resultaría en un desbalance que generaría incertidumbres entre los demás ejecutantes y al no poder regresar a lo que sonaba hace un instante, terminaría por poner fin a ese momento. Por lo tanto es importante realizar los cambios con sutileza y tratando de anticipar o prever de algún modo lo que podrían hacer los demás músicos si no se quiere terminar con determinado momento musical de manera desordenada o no sincronizada. Esto es así para poder generar un espacio en el que los demás intérpretes, a partir de la escucha, puedan determinar la sonoridad que van a ir empleando, como así también todos los demás aspectos dinámicos, rítmicos, técnicos, entre otros.

5.10. Elementos extrínsecos.

5.10.1. Influencia del teatro.

Cerini afirma tener influencias del teatro, lo cual, indefectiblemente suele trasladar a sus obra y *Lecturas Silenciosas* no es la excepción. La injerencia del teatro no se da en el sentido de que el intérprete deba actuar o interpretar un personaje como puede suceder en otros géneros musicales tales como la ópera, donde el cantante simultáneamente interpreta a un personaje. Aquí, la influencia del teatro estaría determinada por la importancia que le atribuye el propio compositor al plano visual de su obra, es decir, no solo a lo que el público oye sino también lo que ve.

Esto se puede ver claramente en la disposición espacial tanto de los instrumentos musicales como de los intérpretes mismos, sugerida por Cerini en su taller. El compositor a menudo dispone la ubicación de los distintos objetos musicales de manera tal que al momento en que el intérprete deba trasladarse, con su desplazamiento genere cierta sensación de movimiento

de acuerdo a lo que suene. En pasajes de la partitura donde se requiera que el músico deba cambiar a cada instante el objeto del que se vale como instrumento musical, generará también su correspondiente desplazamiento físico para tomar otro objeto distinto. Este desplazamiento casi continuo en el plano visual, estaría en concordancia con los cambios generados en el plano auditivo, evocando de alguna manera el movimiento que existe en el plano musical.

Cabe la posibilidad de que el intérprete haga su desplazamiento de manera paralela o transversal a la de otro compañero o intérprete al momento de ejecutar la obra. También pueden fijarse otros patrones de desplazamiento distintos a los mencionados, aunque la elección del tipo de desplazamiento también va a estar supeditada a una cuestión práctica o funcional, es decir, que sea favorable al intérprete, evitándose que sea un estorbo o complique demasiado a los mismos. Por ejemplo, un desplazamiento circular periférico, en un recinto pequeño, en el que ocho músicos se desplacen en un mismo sentido sería propicio, en tanto que trasladarse en sentidos opuestos podría representar una incomodidad para estos.

En sintonía con el teatro, también cabe destacar el aprovechamiento de la gestualidad como medio de expresión. Lluán y Data (2011) definen a la gestualidad como “un acto humano voluntario o involuntario, a través del cual se expresan estados de ánimos, emociones, etc., es un vehículo de la expresión en la comunicación no verbal, un movimiento portador de información.”²¹

Si bien, Cerini afirma poseer una considerable influencia del teatro musical en sus obras (con características artísticas contemporáneas antes que tradicionales), aquí no constituye de manera dominante. La gestualidad en el intérprete actúa como algo subsidiario al hecho sonoro, como un recurso más de la expresión en el intérprete, careciendo de una función formal-estructurante.

Por otro lado, al momento de interpretarse *Lecturas Silenciosas* conforme a las características inherentes a este tipo de música, no debe omitirse o dejar de prestar especial atención al sonido circundante es decir, el producido por el mismo entorno donde se fuere a llevar a cabo la presentación. De este modo, el sonido producido por una persona del público al retirar el envoltorio de un caramelo o el sonido del viento al ingresar por una ventana entreabierta es un elemento a tener en cuenta por parte de los ejecutantes. Puesto que muchos de estos sonidos

²¹ Lluán, C. y Data, G. (2011). Música electroacústica mixta. Reflexiones sobre gestualidad musical. *Revista Del ISM*, 1(13), 81–110. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/4193/6342>

guardan una estrecha relación con los producidos a menudo por los músicos en escena es que no deben desatenderse, ya que pueden resultar complementarios con los de la obra misma.

Otro elemento que no se incluye en la partitura pero que puede tener gran importancia al momento de ejecutar la obra, es la luz. La iluminación juega un rol activo ante el público u oyente. A menudo, en recintos donde hay poca luz natural, se aprovecha esto para manipular la iluminación, ya sea a través del uso de luces de colores o atenuando la luz del lugar, incluso al punto de dejarlo casi en completa oscuridad. El hecho de que el oyente, por momentos no pueda ver al músico y al instrumento generador del sonido, genera cierta intriga al no poder determinar a qué objeto pertenece determinado sonido circundante en ese momento. Esta intriga puede generar cierto estado de suspenso, en el que el oyente aguardaría por una respuesta ante este interrogante.

5.10.2. Número adecuado de intérpretes.

En cuanto a la cantidad máxima de participantes, no hay un número máximo preestablecido. Respecto a esto, debiera de atenderse a algunos elementos que podrían ser determinantes para indicar el límite de participantes en una misma presentación. Uno de esos elementos va a estar definido por el espacio físico, es decir por la cantidad de personas que quepan en una sala y además que puedan moverse en ella con cierta libertad, sin que el hecho de trasladarse en ella entorpezca la interpretación.

El otro elemento se relacionaría con la escucha, ya que cuanto mayor sea el número de músicos ejecutando distintas sonoridades de manera simultánea, más difícil es poder escuchar particularmente cada sonoridad para poder establecer una conexión satisfactoria entre dos o más intérpretes. En caso de tratarse de un número abultado de ejecutantes, siempre es bien recibida la ductilidad y medida de cada participante, pudiendo intuir correctamente el momento.

No es necesario que todos los músicos esten tocando todo el tiempo. Puede darse el caso de que un músico haga un dúo con otro participante, en tanto los demás aguarden en silencio. También puede darse el caso de que alguno haga una intervención solista con o sin acompañamiento del resto. Cabe decir que diez personas es el número máximo que han participado en una presentación en vivo hasta la fecha.

5.10.3. Rol del público.

Al hablar de presencia de público, es claro que no se hace referencia a Lecturas Silenciosas como taller, sino a la interpretación y presentación de la obra. En un principio, el público parecería no tener ninguna participación musical en Lecturas Silenciosas. Bien podría ubicarse en las butacas o sillas del recinto donde se vaya a realizar la exhibición, de la misma manera en que ocurre con otras obras musicales.

Sin embargo no se descarta la posibilidad de que un miembro del público participe generando sonidos al verse inspirado por la actuación de los ejecutantes en vivo. Puede citarse como ejemplo de ello a la participación de un niño en la presentación del pasado 14 de Diciembre de 2.018, donde el infante se vio atraído a tomar algunos de los objetos musicales dispuestos en el suelo de la sala y comenzó a emitir sonidos, imitando a los demás participantes. Al percatarse de esta situación, Cerini se acercó al niño y decidió proporcionarle algunos objetos apropiados para que el niño pudiese desenvolverse de manera más coherente conforme al contenido de la obra.

Debido a los rasgos de música experimental y de obra abierta que posee Lecturas Silenciosas, es importante considerar la posibilidad de que, en una presentación, participe activamente gran parte del público. Por supuesto existe la posibilidad de que cada participante del público podría enfocarse en sí mismo, en explorar sonoridades desentendiéndose con el entorno circundante; y sin remitirse al texto. Esto podría resultar en una masa ruidosa que a fin de cuentas terminaría por confundir o entorpecer a los intérpretes. Pero, como se mencionó anteriormente, conforme a las características de Lecturas Silenciosas, no se descarta en absoluto experimentar con esto.

5.11. Estructura formal.

Una partitura convencional, escrita en un pentagrama con su correspondiente clave y signos musicales, es pasible de ser analizada y dejar ver cuál es su estructura formal de la obra que representa, incluso sin necesidad de oírla. Es decir, la partitura sola bastaría para que un músico adiestrado pudiese prever el esquema formal de lo que aún no ha tocado con su instrumento.

En el caso de Lecturas Silenciosas, su estructura estará supeditada a la partitura misma, que consiste en fragmentos de textos. Pero al ser una composición del tipo abierta, la elección de textos puede variar, modificando así su estructura. Incluso, para una determinada presentación

se puede diagramar una estructura formal que vaya más allá de la partitura misma, ya sea para suplir algún tipo de vaguedad existente en torno a la misma o simplemente para incorporar algún momento en algún lugar. Además puede darse el caso de que en forma espontánea, se incorpore alguna nueva sección, se le establezcan cambios repentinos a otra sección prefigurada o simplemente se remita nuevamente a algún momento de la partitura.

Como se ha mencionado, la partitura no está escrita en un lenguaje musical tradicional, con figuras y signos musicales que den información concisa en cuanto a altura y duración de los sonidos. La partitura consiste en frases textuales, cuyo tipo de sonorización dependerá enteramente del intérprete, conllevando esto un altísimo grado de subjetivismo, pudiendo variar bastante entre un intérprete y otro.

Entre los principios generadores de forma se pueden citar a los de permanencia, cambio y retorno, es decir los mismos que encontramos en otros tipos musicales. Pero aquí, los principios generadores de forma no estarían relacionados con lo motivico y temático, ya que no hay una melodía con un ritmo y altura determinados por escalas y figuras musicales tal y como sucede con la mayoría de los géneros musicales que se interpretan actualmente.

Conforme a lo expuesto por Saitta (2002)²², entre los factores que van a incidir en la generación de la forma, se pueden mencionar a dos tipos de factores principales: los factores temporales y los factores del sonido.

Factores temporales:

- Entre los factores temporales está aquel que se relaciona con la regularidad o irregularidad, llamándose a la mayor regularidad isocronía, es decir, el pulso igual.
- Densidad cronométrica. Esto se refiere a la cantidad de acontecimientos que suceden en una unidad de tiempo determinada (por ejemplo, en un segundo).
- Según la continuidad o discontinuidad del sonido. Según haya o no sonidos, habrán silencios que marquen una separación o continuidad perceptible.

Factores del sonido:

- Según el tipo de sonido, puede ser corto, corto resonante, largo liso o largo rugoso.
- La zona de registro (altura). Puede ser grave, medio o agudo.
- Según la intensidad, puede ser *piano*, *forte*, *mezzo forte*, etcétera.

²² Saitta, C. (2002). *La banda sonora. Apuntes para el diseño de la Banda Sonora en los lenguajes audiovisuales*. Capítulo El sonido. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

Durante el cursado del taller se procede a grabar lo tocado para luego analizarlo, considerando estos factores y ser conscientes acerca de cuándo se puede percibir la idea de permanencia, cambio o retorno. Esto es útil puesto que dichos elementos determinan el inicio y el final de cada momento, es decir, ese instante de sonido que posee características constantes durante el fragmento de tiempo que pueda durar. La forma musical que mejor se amolda a Lecturas Silenciosas es la forma-momento. En Lecturas Silenciosas, los sucesivos momentos que la conforman pueden darse de manera sucesiva y también superpuesta, en el sentido que es posible que un grupo de músicos, al cual podría llamarse A, esté ejecutando un determinado momento, en tanto que simultáneamente el otro grupo B está ejecutando algo diferente (véase figura 5).

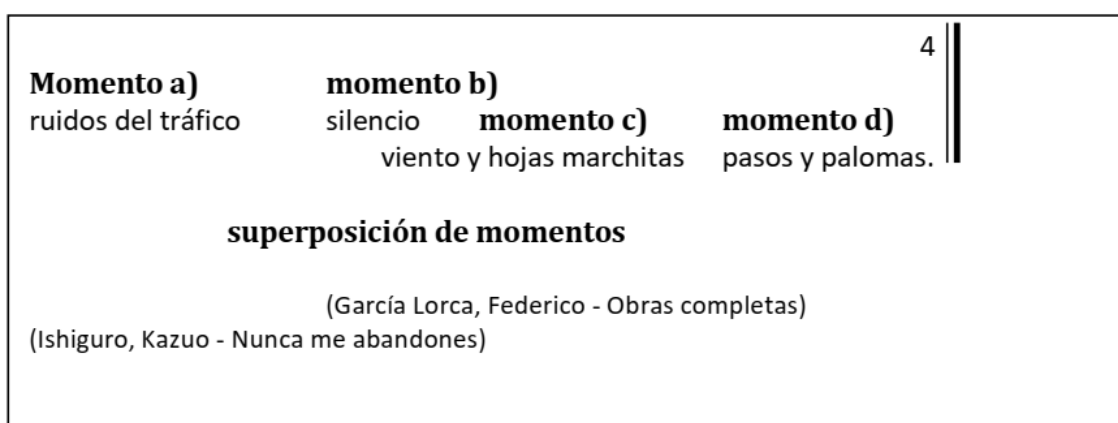


Figura 5. Superposición de momentos [imagen digital]. La imagen a la digitalización de un fragmento de la partitura. Aquí se puede observar una superposición temporal entre dos momentos (b y c) correspondiente a las frases “silencio” y “viento y hojas marchitas”.

La presentación del 14 de Diciembre de 2018 contó con un texto constituido por veintiuna frases, cada una de ellas representada por un momento (véase las figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13). Como se redactó en el punto que describe el segundo “toque”, estuvo compuesta de tres secciones. La primera tuvo un total de doce momentos y partió de una sonoridad *piano*, luego fue incrementando la intensidad hasta concluir la sección con una sonoridad *forte*. La segunda sección incluyó nueve momentos y mantuvo un nivel de sonoridad bastante parejo, siempre *forte*. La tercera sección contó con una serie de momentos de carácter improvisado e incluso solista, ya sin la proyección de textos.

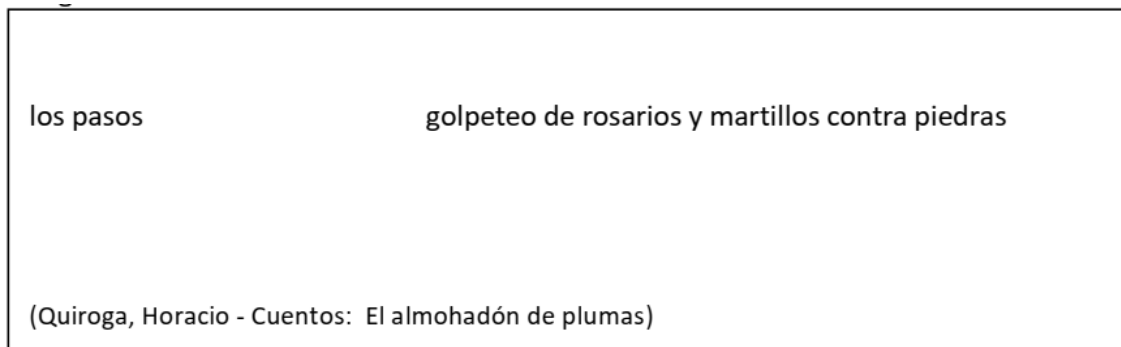


Figura 6. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 1) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar el autor y obra de la cual se extrajo cada frase.

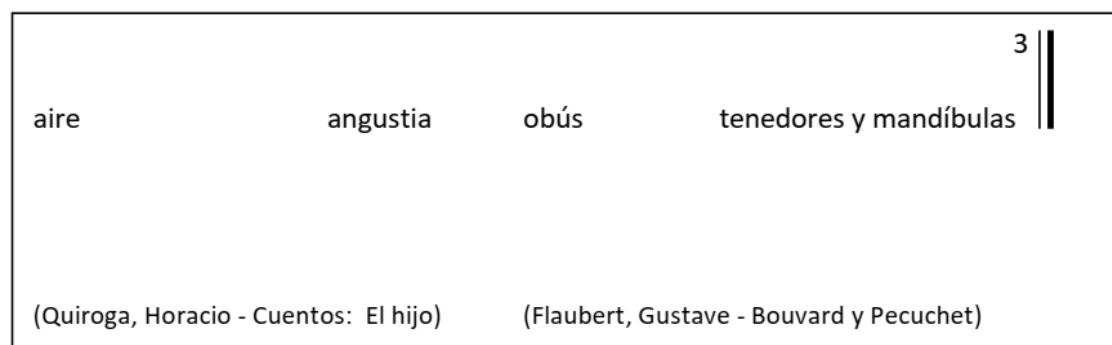


Figura 7. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 2) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar a los autores y obras de las cuales se extrajeron cada frase.

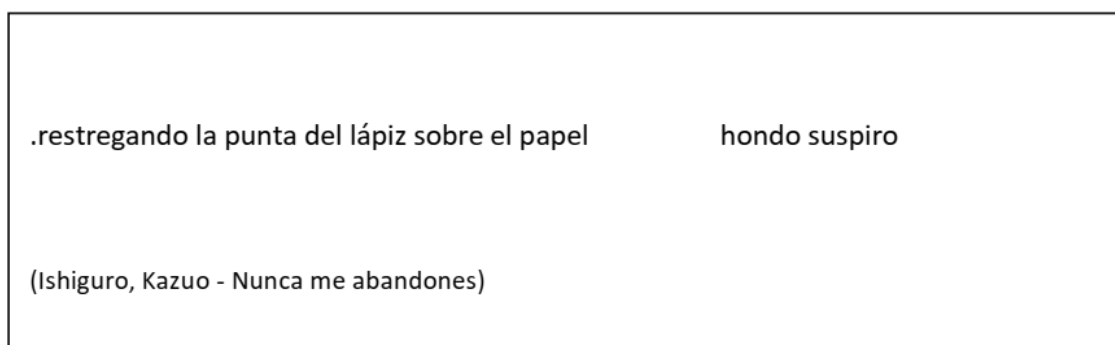


Figura 8 Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 3) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar el autor y obra de la cual se extrajo cada frase.

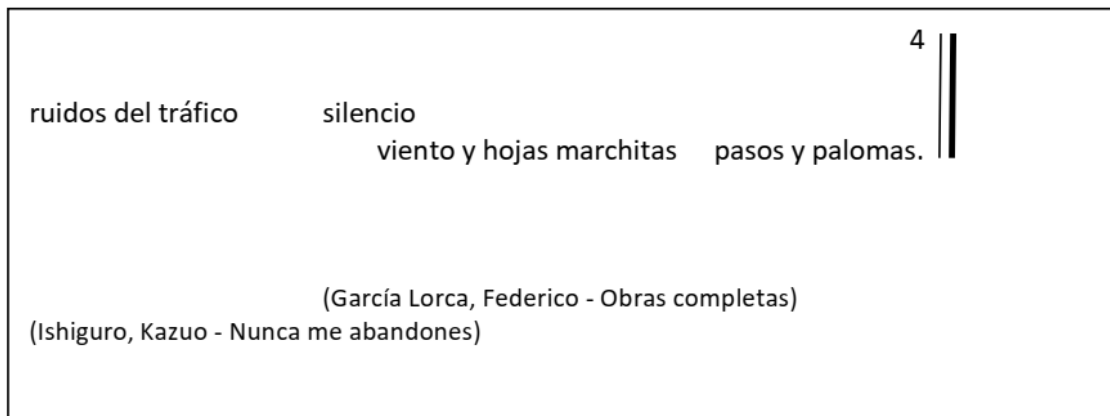


Figura 9. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 4) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar a los autores y obras de las cuales se extrajeron cada frase.

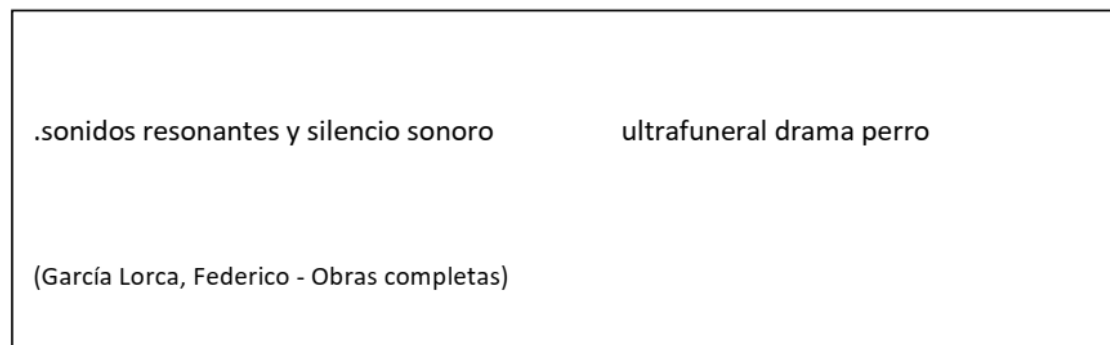


Figura 10. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 5) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar el autor y obra de la cual se extrajo cada frase.

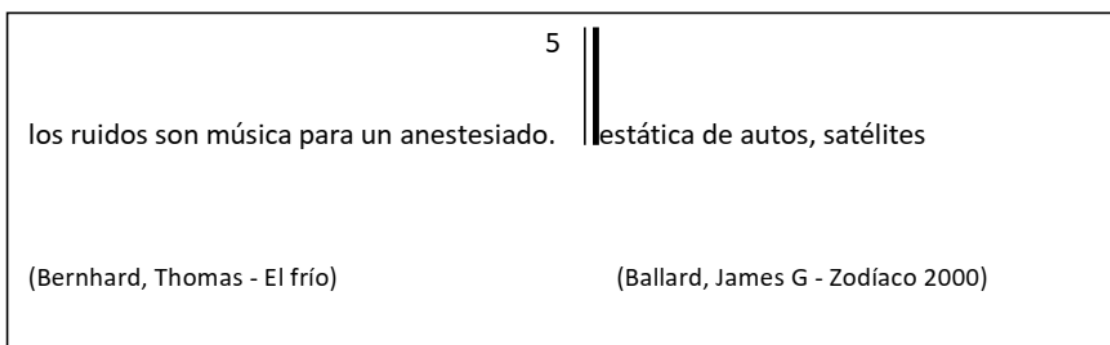


Figura 11. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 6) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar a los autores y obras de las cuales se extrajeron cada frase.

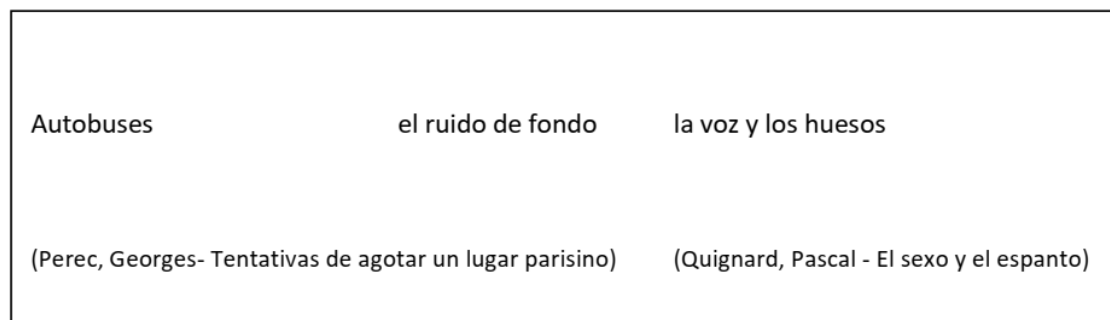


Figura 12. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 7) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar a los autores y obras de las cuales se extrajeron cada frase.

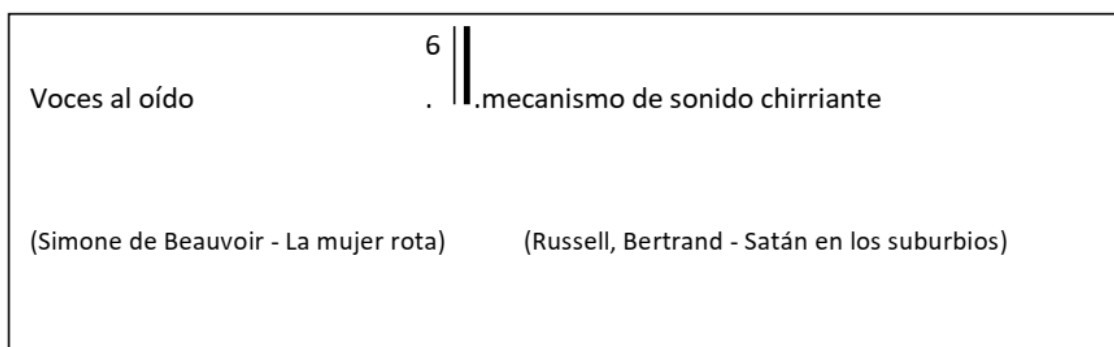


Figura 13. Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 8) [imagen digital]. La imagen representa la digitalización de un fragmento de la partitura utilizada en la presentación de Lecturas Silenciosas el 14 de Diciembre de 2018. En la parte inferior de la imagen se puede observar a los autores y obras de las cuales se extrajeron cada frase.

Por otro lado, la presentación anterior, del 2 de Noviembre de 2018, presentó una estructura formal dividida también en tres secciones. La primera precedida por una presentación que consistió en la lectura de un fragmento de literatura a la cual le sucedió una serie de momentos. La segunda incluyó un itinerario de violín y voz. Y la tercera sección consistió en la lectura de poemas. Cada de las secciones incluyó sus respectivos momentos.

6. EXPERIENCIA EN EL TALLER DE LECTURAS SILENCIOSAS.

6.1. Iniciación en el taller de Lecturas Silenciosas.

Al comenzar la investigación del presente trabajo, nos encontramos con conceptos difíciles de comprender aún con apoyo bibliográfico. La estética y características de Lecturas Silenciosas diferían mucho respecto a las de otro tipo de obras con las cuales podía estar más familiarizado, lo cual hizo más difícil determinar qué tipo obra iba a analizar.

Cuando comenzamos a asistir a Lecturas silenciosas, realmente no se sabía con qué tipo de música me encontraríamos allí. Si bien, ya se había tenido oportunidad de conversar previamente con Gabriel Cerini acerca de su música, el sentimiento en un principio fue el de comenzar a entrar a terrenos desconocidos e inexplorados. Debido a la gran diversidad y heterogeneidad existente al referirse a música contemporánea, fue lógico pensar que asistir al taller podría ser fundamental para poder dar respuesta a los interrogantes previamente planteados.

Durante el año 2018 el taller de Lecturas Silenciosas se dictó un día a la semana, en una de las salas del primer piso de la Biblioteca Pública General San Martín. El primer día de cursado, lo primero que se hizo fue traer unos bolsones llenos de diversos objetos y vaciarlos en el piso de la sala. Inmediatamente fue posible observar en el suelo varias botellas plásticas de distintos tamaños, palitos a la manera de toc-toc, frascos de vidrio, bidones plásticos, tubos de PVC de distintas medidas, una manguera transparente de unos dos o tres metros aproximadamente, tapitas de gaseosas, tapas de frascos, envases vacíos de yerba mate, un tubo plástico con orificios, similar a una flauta, un cabo de madera con unas cuerdas de guitarra tensadas desde cada extremo, una placa de acetato (usadas para radiografías), tubos metálicos, tarros de leche y latas de conservas vacíos, entre otros objetos. La sala casi vacía, de repente estaba llena de objetos diversos arrojados por todo el piso del lugar, como lo haría un infante cuando vuelca en su habitación el baúl de juguetes.

Algunos de los objetos resultaron conocidos en cuanto a su diseño y posibilidades de ejecución musical. Ya habíamos oído y visto en videos los tubos de PVC siendo soplados. Así mismo, otros objetos cuya construcción se asemejaba a una flauta o a una especie de guitarra, nos permitieron suponer su manera de ejecución. Sin embargo, al observar tal diversidad de objetos por doquier, comenzaron a aparecer los interrogantes: “¿Cómo se ejecutarán correctamente esos objetos? ¿En qué contexto se deben tocar?”. Es decir, simplemente estábamos desconcertado acerca del desarrollo del curso de música contemporánea.

Inmediatamente, nos avocamos durante casi todo este primer día de taller a manipular estos objetos y explorar sus posibilidades sonoras. Con algunos nos resultó más sencillo prever una manera de ejecutarlos, este es caso de aquellos que guardan ciertas semejanzas con otros instrumentos convencionales, ya que nos permitió trasladar ciertos conocimientos técnicos a la ejecución de los mismos. También resultó relativamente previsible la ejecución de instrumentos de manera percutida. Por otro lado, esto no aconteció de igual manera con otros objetos como bolsas, tapitas, botellas plásticas cortadas a la mitad, un serrucho de plástico en miniatura (los que se venden como artículo de cotillón infantil), entre otros objetos.

Durante los siguientes días en los que se dictó el curso, comenzamos a grabar con una PC los sonidos producidos allí. Esto nos permitió escuchar y analizar las grabaciones a través de la visualización de las ondas sonoras en la pantalla de la notebook. Para ello, utilizamos el sencillo programa de grabación llamado *Audacity*. Los elementos a los que prestamos mayor atención fueron la dinámica y la textura resultante de dos o más sonidos ejecutados de manera simultánea.

También comenzamos a experimentar con esos sonidos grabados a través del procesamiento digital, con el uso de diversos efectos sonoros. Entre los recursos utilizados, puedo mencionar la retrogradación, variaciones en cuanto a la frecuencia (más agudo o más grave), “estirar” o “encoger” el sonido a través de modificaciones en cuanto a la duración del mismo. También se acudió a la duplicación de sonidos, superponiendo esta copia sobre la original, generando nuevas particularidades, principalmente en la textura. Otro recurso sencillo fue el de realzar o bajar la ganancia en determinados pasajes, ya fuese de manera abrupta o gradual. También hicimos uso de efectos tales como la *reverb*, *pitch*, *echo* y *delay*. En este punto, el taller parecía estar encaminado a la producción de música concreta, conforme a lo expuesto en el marco teórico del presente trabajo de investigación.

Gradualmente, fuimos dejando de lado la manipulación de las grabaciones, para concentrarnos en la búsqueda o producción del concreto sonoro, prescindiendo del montaje y mezcla mediante la PC. Enfocamos nuestra atención a otros elementos, tales como las intensidades y texturas que resultan al ejecutar dos o más sonidos de manera simultánea. De esta manera se fue conformando una especie de sonoteca²³, en la cual guardaríamos algunos de los sonidos que pudiesen ser de utilidad para algún momento.

²³ Cerini, G. (comunicación personal, 5 de Junio 2.024).

El siguiente paso fue avocarnos a leer algunos fragmentos de textos o incluso solo palabras aisladas y representar el texto con sonidos, acudiendo a aquellos sonidos ya experimentados. Cada participante se encargó de utilizar los sonidos que creyó más conveniente, de acuerdo a su experiencia personal. Esto sucedía sin dejar de atender a lo que hacía cada compañero como sucede en cualquier agrupación musical, solo que acorde a las particularidades propias que se enseñan en este taller de Lecturas Silenciosas. Lo que al principio parecía música concreta, había tomado nueva forma, dando paso a la neta expresión del texto a través del sonido.

6.2. El “toque”.

Como bien se ha mencionado anteriormente Lecturas Silenciosas antes que un taller de música contemporánea surgió como una composición u obra musical. El 2 de Noviembre de 2018, bajo la dirección de Gabriel Cerini, se realizó una presentación en vivo de Lecturas Silenciosas, presentación en la cual tuvimos la oportunidad de participar como músico ejecutante²⁴. La presentación se hizo en el auditorio Rivadavia, ubicado en calle J. V. Zapata 351, de la ciudad de Mendoza e incluyendo la lectura de textos de Liliana Tolaba. En tanto, la orquesta oculta se ponía en marcha luego de la lectura de cada fragmento literario. Cabe aclarar que el término orquesta oculta fue el designado para el conjunto de músicos que conformamos una suerte de orquesta, la cual sonaba desde la oscuridad generada por medio de los efectos de luces del mencionado recinto. La orquesta oculta estuvo integrada por: Gabriel Cerini, Pablo Grasso, Andrés Mussolino, Leopoldo Rodríguez, Liliana Tolaba y Gabriel Ugrin.

Dicha presentación en vivo suscitaba de manera previa ciertas incertidumbres. Ya que si bien habíamos trabajado la producción de sonidos en conjunto, no teníamos bien en claro a qué tipo de sonidos nos remitiríamos aquí. Algo se podía percibir días antes a la presentación, a pesar del silencio del mismo Cerini. Este silencio lo guardaba de manera intencional, conforme a sus rasgos de músico experimental, ante la posibilidad de que se nos llevase a terrenos de la música intuitiva.

La presentación de esta obra, se organizó dando lugar primeramente a la lectura de un fragmento del texto, permitiendo de este modo la inmediata participación de la orquesta

²⁴ Ugrin, G. (2018, Noviembre 18). *Lecturas Silenciosas - 02/11/18* [Video]. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://www.youtube.com/watch?v=08lUZSIQTuo>

oculta, sobre la base de ese texto leído. Luego se incluyeron momentos solistas en el cual participaron las dos invitadas especiales para esta presentación, Luz Casares y Celina Jury. Esta última lo hizo junto a su violín, ejecutado atonalmente. En el caso de Casares, lo hizo a través de la voz y el procesamiento de la señal de audio en tiempo real. Luego de los momentos solistas, la orquesta oculta reapareció en escena hasta concluir la obra.

El 14 de Diciembre de 2018, se realizó una nueva presentación en vivo²⁵. Esta vez fue a modo de culminación del ciclo año 2018 del cursado del taller de Lecturas Silenciosas. La misma se concretó en la Biblioteca Pública General San Martín. Se realizó bajo la dirección de Gabriel Cerini y contó con la participación de Pablo Grasso, Andrés Mussolino, Martín Reinal, Leopoldo Rodríguez, Liliana Tolaba, Marcelo Velit, Gabriel Ugrin y Myriam Belfer (esta última como invitada especial). Dicha presentación contó con su propio diseño gráfico.



Figura 14. Preparación para la presentación en la BPGSM [imagen digital] de Gabriel Ugrin. La fotografía corresponde a la preparación realizada instantes antes de dar comienzo a la última presentación de Lecturas Silenciosas durante el ciclo 2018. En el suelo del recinto pueden observarse distintos cotidiáfonos agrupados de manera organológica, como así también el fondo blanco sobre el cual se proyectaría la partitura para que pudiese ser observada por los intérpretes y el espectador.

Esta segunda presentación suscito de manera más concisa y sistemática que la anterior presentación. La metodología fue la empleada en el taller a lo largo del año y la producción sonora se realizó sobre la base de los mismos textos utilizados durante el cursado de Lecturas Silenciosas. Estos fueron presentados por medio de una PC y proyectados de manera sucesiva

²⁵ Ugrin, G. (2018, Diciembre 14). *Lecturas Silenciosas - 14/12/18* [Video]. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://www.youtube.com/watch?v=iHKC0VCQDoc>

sobre una pantalla, la cual nos sirvió tanto a los intérpretes presentes para poder guiarnos, como al público para comprender un poco mejor la obra.

La obra se dividió en tres partes o movimientos (pues no se le designó una terminología específica para definir a las secciones), comprendiendo un total de ocho páginas referidas a un fragmento de la totalidad de textos seleccionados para el taller de Lecturas Silenciosas. El primero abarcó las cuatro primeras páginas y se caracterizó por el hecho de comenzar con una sonoridad *piano*, bastante sutil y mensurada. Y luego se fue incrementando la intensidad de manera graduada hasta concluir la primer parte.

La segunda parte comenzó de manera bastante enérgica, con mucha intensidad en el sonido, intensidad que se conservó hasta concluirla. Comprendió el resto de los textos seleccionados con la misma metodología de ejecución que la primer parte, es decir, la proyección del texto de manera sucesiva sobre una pantalla y la producción del sonido en conformidad al fragmento de texto proyectado.

La tercera parte consistió en la ejecución improvisada de momentos por parte de cada uno de los músicos en escena. En primera instancia, la ejecución se desarrolló como si se tratase de diferentes intervenciones solistas de cada músico con su instrumento a elección. A medida que se fueron realizando las intervenciones solistas de manera sucesiva, y ya finalizando la obra, comenzó a tomar un carácter improvisado, dándose la combinación bien lograda de dos o más sonidos en forma simultánea por parte de distintos músicos, logrando así nuevas texturas y fraseos bastante diferentes a las desarrolladas a lo largo de la obra.

Estos sonidos combinados de manera improvisada no dejaban de enfocarse en ciertos aspectos trabajados durante el taller. Ejemplo de esto fue la dinámica, lo usual era que el conjunto de músicos subiera o menguara la intensidad de manera simultánea, aunque podía darse el hecho de que algún instrumento en particular sonara fuerte en tanto el resto tuviese una intensidad bastante menor. También se atendió a la textura ya que a menudo se usó que en cierto momento todos tocaran instrumentos con características similares, tales como aquellos metálicos o acudir a la combinación de dos o más instrumentos de diversa índole, cuya combinación resultó relevante, durante el taller, en función a las características tímbricas y dinámicas de los instrumentos implicados.

7. RECURSOS INTERPRETATIVOS

A continuación describiremos tanto los recursos de los que se vale el compositor para guiar al músico en la interpretación de su obra como los recursos inherentes al propio músico que le ayudarán en la interpretación de Lecturas Silenciosas.

7.1. Guiando al intérprete hacia una correcta ejecución de Lecturas Silenciosas.

Respecto de la partitura, afirma Cerini:

“Cuando tengo que hacerlo para gente que no conoce el instrumento, trato de hacer una partitura lo más clara posible: que incluya dibujo. Ello sobre dos bases fundamentales: inventar un nuevo signo si se va a repetir y otra, aprender del libreto del teatro, sobre la estructura del guión de teatro. Hay que tratar de ser muy claro para el intérprete”²⁶

La partitura que se utilizó para la presentación del pasado 14 de Diciembre de 2.018, incluyó dibujos, esto con el fin de servir de inspiración al intérprete ante la incertidumbre que pudieren suscitar determinadas pasajes de la partitura. Palabras o frases como “obús”, “ultrafuneral drama perro” o “los ruidos son música para un anestesiado” a priori no evocarían ninguna sonoridad determinada, ya que resulta difícil determinar su significado. Dicho de otra manera, es necesario comprender el contexto de determinada palabra o frase para que, a partir de esta comprensión, pueda interpretar dicha significación a través de la musicalización, la cual se da en este caso por medio de la sonorización concreta de la palabra o frase en cuestión. En cuanto a los dibujos, estos pueden servir para ayudar al intérprete a comprender el significado del texto y así poder musicalizarlo de manera más satisfactoria.

El intérprete, si bien a través de los ensayos ya debería de haber conseguido una sonoridad determinada para tales textos, puede ocurrir que al momento de ejecutar la obra, ésta presente ligeros cambios en cuanto al uso de ciertas sonoridades o dinámica. Como se dijo anteriormente, no hay dos momentos exactamente iguales. Esto provocaría que el músico pudiese decidir reemplazar una sonoridad prefijada por una nueva y para ello, es necesario que la partitura genere un estímulo claro en cuanto a sonoridad a reproducir. Por tanto, es aquí donde los dibujos suplen la vaguedad sonora que pudiesen suscitar algunas frases de la partitura.

7.2. Conocimientos previos de índole teórico-musical del músico intérprete.

²⁶ G. Cerini (comunicación personal, 25 de Mayo 2017)

Las partituras de Lecturas Silenciosas no incluyen un pentagrama ni determinada clave, las figuras musicales ubicadas en compases del pentagrama no tienen validez para decidir el momento en que debe emitirse determinado sonido, como así tampoco su duración y altura, ya que no son las tradicionalmente usadas. Por lo tanto gran parte de la teoría musical como la relacionada con la armonía, el contrapunto o el análisis formal quedarían en desuso aquí.

7.3. Dominio técnico sobre los instrumentos musicales en general.

En cuanto a conocimientos de índole técnica, si bien se había dicho que en general no se requiere en la mayoría de los objetos utilizados como instrumentos musicales tales como en el caso de los cotidiáfonos, debe considerarse que el hecho de tocar con torpeza puede ser un factor que genere dificultades en la interpretación. Ello debido a que el músico podría estar más concentrado en lidiar con los impedimentos motrices, dada las falencias de índole técnico, que en la interpretación en sí. En otras palabras, no estaría consiguiendo el sonido deseado.

Aquí sí puede ser útil en algunos objetos que guardan algunos rasgos en común con otros instrumentos del tipo convencional. Como es el caso de las mangueras y tubos de PVC, donde es necesario cierto posicionamiento de los labios, como así también regular el caudal de aire para poder obtener la sonoridad deseada. También ocurre lo mismo en caso de utilizar botellas o frascos de vidrio, soplando por encima de estos de manera similar a la que se realiza con un sikus.

Otro ejemplo de esto, es el que ocurre con un instrumento que consiste en una tanza similar a las que se utilizan para cuerdas de guitarra clásica, cuyo extremo está fijado a una lata de conserva. En este caso, puede ser útil el hecho de que el intérprete posea conocimientos técnicos acerca de la digitación de guitarra, ya que podría conseguir mayor y mejor diversidad de sonidos al emplear estos conocimientos sobre la pulsación de la cuerda. El sonido producido varía su timbre según la inclinación y ubicación de la mano con la que pulsa la cuerda, como así también se vería afectada la frecuencia en la que oscilaría la cuerda, según la tensión que se le aplique a esta, similar a lo que ocurre con un puente flotante de guitarra eléctrica.

7.3.1. Técnica sobre instrumentos convencionales.

En algunas ocasiones se han utilizado instrumentos musicales convencionales para interpretar la presente obra. El uso de estos instrumentos se ha llevado a cabo prescindiendo de la mayor parte de la teoría musical tradicional, aunque no ocurre así respecto a la técnica del instrumento. El uso de técnicas extendidas puede ser útil para conseguir determinadas sonoridades que resulten más representativas del texto incluido en la partitura.

El uso de pizzicato por parte de un violín resulta en un sonido difícil de emular con otro instrumento, capaz de generar un efecto particular en el público, distinto al de un tubo de PVC. Al observar un instrumento tan conocido como una guitarra, generalmente el oyente medio se remitiría a determinado tipo de sonoridades, asociándola con cierto tipo de melodías, conforme al uso tradicional del instrumento. Sin embargo, si solo se utilizaran técnicas extendidas carentes de un sentido musical típico, resultaría en una sorpresa o algo inesperado por su particular forma de ejecución. En el caso del tubo de PVC, este no posee antecedentes musicales conocidos que permitan al oyente medio asociarlo a una musicalidad con la cual se sienta familiarizado. En otras palabras, no tendría ningún preconcepto musical al respecto.

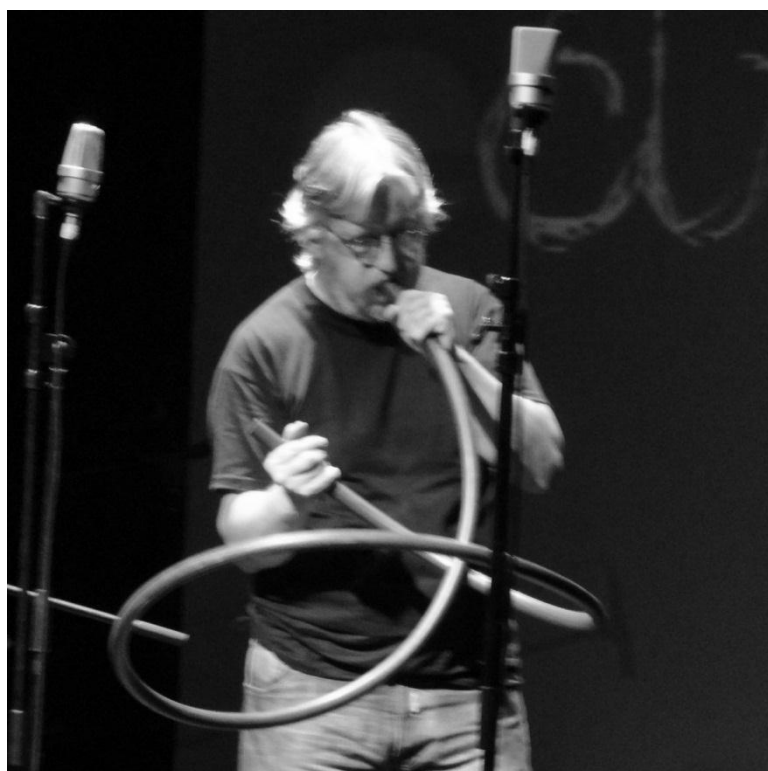


Figura 15. Gabriel Cerini utilizando tubos de PVC. Extraído de <VIAJERO INMÓVIL Ex]P[rimental> de G. Cerini.

El ejemplo de la guitarra es extensivo para cualquier instrumento convencional, ya que con cualquiera de estos se pueden conseguir sonoridades particulares, útiles para lograr una más

satisfactoria interpretación de la obra. En otras palabras, el uso de técnicas extendidas puede resultar muy útil para la concreción de ideas.

Por supuesto, no queda excluida la voz humana, con la cual puede obtenerse todo un abanico de posibilidades sonoras. Más aún si se posee una trabajada y desarrollada técnica de vocalización. Esto se pudo observar en la presentación del pasado 14 de Diciembre de 2018²⁷, que contó con la participación de Myriam Belfer, destacándose en la parte vocal a través de un variado despliegue técnico.

7.4. Sistemas de sonido y procesamiento.

7.4.1. Conocimientos previos requeridos.

Un dominio técnico sobre grabación y procesamiento del sonido, puede ser muy útil para la obtención de sonidos que representen de manera más idónea a la partitura. Así como un dominio técnico sobre determinado instrumento musical puede ser útil, ocurre algo similar cuando se procesa con efectos de sonido en tiempo real, obteniendo sonoridades a veces muy diferentes e incluso difíciles de reconocer si se le compara con el sonido previo a la incorporación de los procesadores de efectos. Por ejemplo, si a determinado sonido de una guitarra eléctrica se le procesa a través de efectos de modulación tal como un *wah-wah* y otro efecto para retrogradar el sonido, con un *delay* al final de la cadena de procesamiento, puede resultar en una sonoridad que tal vez nos remitiría más a voces humanas que a una guitarra. Esto pudo apreciarse en la interpretación del 14 de Diciembre de 2018.

Un mayor conocimiento sobre técnicas de grabación permite el empleo y el aprovechamiento de estas de manera más eficiente a la hora de utilizar los diferentes sistemas de grabación, procesamiento y reproducción de sonido. Por ejemplo, al momento de grabar durante un ensayo, si se desea enfocarse sobre un determinado sonido que emite un objeto en particular, tal vez lo mejor sería utilizar un micrófono unidireccional o cardioide. Por el contrario, si lo que se busca es grabar el conjunto de sonidos de los distintos objetos, la utilización de un micrófono de condensador omnidireccional puede que resulte mucho más eficiente a tal fin, debido a que poseen una mayor sensibilidad. La otra característica de estos micrófonos es que dicha sensibilidad es más o menos uniforme desde los distintos ángulos de los cuales pueda provenir el sonido.

²⁷ Ugrin, G. (2018, Diciembre 12). *Lecturas Silenciosas - 12/12/18* [Video]. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://www.youtube.com/watch?v=iHKC0VCQDoc>

7.4.2. Capacitación en medios electrónicos de audio.

Los programas de grabación utilizados durante el cursado del taller, suelen ser programas relativamente sencillos de operar, por lo cual no se requiere conocimientos avanzados en grabación para poder utilizar este recurso.

En cuanto al procesamiento de sonido, se pueden dar algunas situaciones diferentes en cuanto a ciertas particularidades. Por un lado, puede suceder que se pretenda procesar una grabación y dejar fijado ese procesamiento hecho. En este caso, el procesamiento bien podría realizarse con el mismo programa con el que se realizó la grabación o bien utilizar otro distinto, o sea modificar la pista de audio con un programa distinto con el que se grabó inicialmente. En este caso, estaríamos ante una nueva pista de audio modificada, a la cual podría remitirse en determinado momento de la partitura. Algunos programas que pueden ser útiles para tal fin son: *Audacity*, *Ableton live*, *Cackewalk*, *Granulab*, entre otros.

Otro caso es el que se produce cuando una pista previamente grabada, es procesada mediante efectos de sonido en tiempo real o en vivo. En tal caso puede darse que el procesamiento se realice digitalmente a través de una PC o Tablet, utilizando alguno de los programas con los que bien pudo haberse realizado la grabación (en caso de ser idóneos para el procesamiento en vivo). Como ejemplo de un programa útil para grabar, reproducir y procesar en vivo, puede citarse a *Ableton live*, dicho programa incluye su propio tutorial.

Si bien el procesamiento puede realizarse a través de medios digitales, también puede realizarse a través de medios analógicos, como *delay*, *reverb*, o incluso distorsionadores como los que se utilizan en vivo ya sea en formato *rack* o pedal, los cuales pueden ser manipulados por el mismo músico mientras ejecuta la música. Ejemplo de ello son los pedales de efectos, que se manipulan con el pie (común para guitarras y bajos eléctricos).

La ventaja de estos procesadores es que están diseñados para que puedan ser utilizados por cualquier músico con escasos conocimientos en cuanto al procesamiento del sonido, de manera tal que resulta bastante más sencilla su utilización. Otra ventaja, la más evidente, es la relacionada con la practicidad del mismo al poder ser utilizado de manera simultánea con la ejecución de determinado instrumento.

Dichos pedales de efectos resultan ideales para el procesamiento de sonidos ejecutados en vivo, ya que permiten la utilización de diversos efectos de sonido sin dificultar la ejecución del instrumento en cuestión, obteniendo un mayor abanico de posibilidades en tiempo real.

8. CONCLUSIÓN.

Durante el desarrollo del presente trabajo se ha podido concluir que el cursado del taller Lecturas Silenciosas permite la capacitación necesaria para que la persona que asista al mismo pueda adquirir el conocimiento y las herramientas necesarias para su participación como intérprete. Esto es así, puesto que el taller tiene como finalidad adiestrar musicalmente al posible intérprete de la obra, dado que se trata de un tipo de música muy diferente a la que habitualmente puede estar expuesto un oyente común. Por lo tanto, no es necesario poseer formación académico-musical previa al cursado del taller.

Por un lado, no utiliza una partitura tradicional de pentagrama con las figuras musicales típicas, sino que se basa primordialmente en diversos textos. En este sentido bastaría con solo saber leer y escribir en español. En otras palabras, no se basa en describir los distintos parámetros musicales a través medios como la altura, la duración, el tempo, la intensidad sonora, la expresión, la articulación, entre otros; como sí lo hace la notación musical tradicional (Michels, 1985). La estructura formal musical no es un parámetro que deba conocerse previamente. La estructura de Lecturas Silenciosas va a estar determinada por la disposición de los textos.

Cualquier persona que haya cursado taller de Lecturas Silenciosas está capacitada para participar como intérprete de Lecturas Silenciosas pero de manera exigua, ya que una mayor comprensión y capacidad analítica sobre los diversos aspectos y elementos que constituyen a la obra en cuestión, resulta más provechoso para el ejecutante. En este sentido y basado en la experiencia como resultado de haber asistido a Lecturas Silenciosas durante el año 2018, con la finalidad de investigar para el presente trabajo, se pudo notar algunas carencias musicales recurrentes en la mayoría de las personas que fueron parte. En sintonía con esto, se mencionarán algunas conclusiones a las que hemos llegado en el presente trabajo.

En síntesis, una persona sin conocimientos musicales previos luego de cursar el taller podrá realizar una interpretación igualmente válida que aquel que poseía conocimientos. Pero la interpretación de este último podrá ser más compleja debido al hecho de poseer más recursos, fruto del mayor conocimiento musical que puedan volcarse en la interpretación.

La interpretación de Lecturas Silenciosas supone atender a la partitura en el sentido de producir los sonidos que expresen al texto. Generalmente se suele dejar sentado por escrito la selección de instrumentos que se utilizarán en cada fragmento pero también es válido dejar de lado esto y dar lugar a la sola intuición e improvisación si el intérprete así lo cree conveniente

en el momento, incluso pudiendo de alguna manera influir a sus compañeros si estos últimos consideran provechoso acompañar esos cambios.

Con respecto a la intuición y la improvisación, cumplen un rol en el proceso de aprendizaje durante el cursado del taller, es decir, sirven para que el ejecutante aprenda a expresar los diversos textos a través de la experimentación con diversos instrumentos y sonidos en correlación con los demás participantes. Sin embargo el carácter improvisado no es conveniente que se extienda demasiado, ya que presenta el inconveniente de caer siempre en los mismos clichés y en las mismas resoluciones, volviéndose un poco catártico o rítmico. En ese ir y venir del texto a la música y de la música al texto lo que se va a buscar es un tipo de composición grupal más instantánea donde cada participante ya tenga una selección previa de sonidos para cada fragmento del texto al mismo tiempo que atiende a lo que harán sus compañeros. Esto es producto de un proceso pedagógico de aprendizaje para aprender a expresarse mejor.

En relación con esto, los instrumentos preferidos de Lecturas Silenciosas son primordialmente los cotidiáfonos. Esto es así por su simple y fácil ejecución, que no requiere una dificultosa formación técnica que implique un alto grado de dominio sobre determinado instrumento, como sucedería en el caso de un músico profesional. A un pianista profesional, por lo general, le tomaría años de estudio poseer un dominio técnico que le permita interpretar satisfactoriamente ciertas obras musicales. Sin embargo, algunos cotidiáfonos requieren un mínimo nivel de dominio para poder aprovechar sus posibilidades sonoras. Un buen manejo de las intensidades o el correcto posicionamiento de los labios al soplar un tubo de PVC son algunos ejemplos de dominio técnico que pueden enriquecer o facilitar el desarrollo de los distintos momentos y así conseguir una experiencia más satisfactoria cuando se intenta expresar o musicalizar un texto.

Conforme el estudiante va ganando conocimientos y experiencia con el cursado del taller, debiera ser consciente acerca de la existencia de momentos. Esto, en el sentido de poder distinguir, en consonancia con las ideas de permanencia y cambio, el inicio y fin de cada momento. Las ideas que van a dar vida a cada momento son las que van a provenir del texto que se lea en cada ocasión, por lo cual sería fundamental no apartarse de eso. En resumen, Cuando en una agrupación musical uno de los músicos determina una acción los demás deberían acompañar para evitar sonar a destiempo o desensamblados. De la misma manera, en Lecturas Silenciosas debe prestarse atención a los momentos que estén desarrollando los

demás músicos, la escucha musical debe estar presente en sus cuatro formas (escuchar, oír, entender y comprender), sino sería un grupo de solistas que solo comparten tiempo y espacio específicos.

Existen también otros elementos que, si bien no son esenciales, el intérprete debe tener en consideración. Entre ellos se puede mencionar a la influencia del teatro, marcada por la gestualidad y el movimiento. La luz también es un elemento extrínseco muy usado en el teatro pero que puede ser de ayuda para expresar mejor al texto, por su incidencia ante el espectador. También se debe prestar atención ruido, ya que puede ser aprovechado favorablemente para determinados momentos. Relacionado con esto último, el público también debe ser tenido en consideración, ya que puede emitir sonidos que influyan sobre la interpretación de Lecturas Silenciosas.

Entre las formas de capacitación para operar los diferentes sistemas de sonidos, grabación y procesamiento de audio, en un sentido general se puede remitir al cursado de talleres, tecnicaturas y carreras universitarias orientadas a la producción musical y sistemas de sonido. En el caso de Lecturas Silenciosas, basta con el aprendizaje a través de tutoriales existentes en la web, tal como los que se pueden hallar en foros, blogs, videos, entre otros. En cuanto al conocimiento de las herramientas de grabación y procesamiento de audio, un mayor entendimiento de estas propicia un mejor desempeño del intérprete, en el sentido que tendrá un mayor número de posibilidades sonoras que puedan expresar los diferentes tipos de textos.

9. BIBLIOGRAFÍA:

- Akoschky, J. (1988). *Cotidiáfonos*. Buenos Aires, Argentina. Melos (Ricordi Americana).
- Akoschky, J. (2005). *Eufonía*. Revista Eufonía, 33. Recuperado de: <http://www.musicaon.com.ar/textos/profesorado/Loscotidiafonos.pdf>
- Antón, S. (2001). La música electrónica: siglo XX: influencia del desarrollo tecnológico en la creación musical. *Huellas*, 1, 86-89. Recuperado el 20 de Mayo de 2024, de: <https://bdigital.uncu.edu.ar/1378>
- Cerini, G. (2016). *Mambobubú (escritos de músico)*. Recuperado de: <http://mambobubu.blogspot.com/2016/09/lecturas-silenciosas.html>
- Cerini, G. (2018). *Muestra del taller de Lecturas Silenciosas (Biblioteca Pública General San Martín)* [imagen digital]. Recuperado de: <https://soundcloud.com/gabriel-cerini-391177348/cristales-sonadores>
- Cerini, G. (2021). *VIAJERO INMÓVIL Ex]P[rimental* [imagen digital]. Recuperado de: https://f4.bcbits.com/img/0009712616_10.jpg
- Experimentar (2014). En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. ASALE. Madrid. Recuperado el 6 de Septiembre de 2017, de: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Giménez Fréitez, A. (2016). Más allá de lo acústico y lo electrónico: En búsqueda de la música mixta. *Revista Musical de Venezuela*, 52. 1-24.
- Laucirica, A., Almoguera, A.; Eguilaz, M. J. y Ordoñana, J. A. (2002). El gusto por la música contemporánea en estudiantes de grado superior de música. *Revista electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación)*, 30, 1-20. Recuperado el 5 de Septiembre de 2017, de <http://musica.rediris.es/leeme>
- López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México. Barcelona.

- Luán, C. y Data, G. (2011). Música electroacústica mixta. Reflexiones sobre gestualidad musical. *Revista Del ISM*, 1(13), 81–110. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/4193/6342>
- Martinez Zorrilla, D. (2008). *Los sintetizadores: una breve introducción*. Recuperado el 15 de Mayo de 2019 de: https://www.researchgate.net/publication/260403799_LOS_SINTETIZADORES_Una_breve_introduccion
- Michels, U. (1985). *Atlas de música, I*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Michels, U. (1985). *Atlas de música, II*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Miyara, F. (1999). *Acústica y Sistemas de Sonido*. UNR Editora. Rosario.
- Momento (2014). En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. ASALE. Madrid. Recuperado el 6 de Septiembre de 2017, de: <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/momento>
- Ogas, J. (s.f.). *Introducción a la música argentina para piano de las corrientes avant-garde, experimental y derivadas*. Seminario. Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.
- Olivencia, A. M. (2010). 70 años de música en Mendoza: notas y temas sobre la música en la Universidad Nacional de Cuyo. *Huellas*, 7. 9-20. Recuperado el 18 de Noviembre de 2024 de: <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=3227>
- Redacción National Geographic (2023). *Antes que Edison: quién fue el hombre que intentó imitar el oído humano y grabó la primera canción de la historia*. Recuperado el 17 de Mayo de 2024, de <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2023/09/antes-que-edison-quien-fue-el-hombre-que-intento-imitar-el-oido-humano-y-grabo-la-primera-cancion-de-la-historia>
- Saitta, C. (2002). *La banda sonora. Apuntes para el diseño de la Banda Sonora en los lenguajes audiovisuales*. Capítulo El sonido. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

- Santander, G. (2012). Mikrophonie I de Karlheinz Stockhausen: Análisis del proceso compositivo. *Espacio Sonoro*, N° 28. 2 – 24. Recuperado de: <https://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/09/An%C3%A1lisis-Mikrophonie-I.pdf>
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales* (2a edición). Alianza Música. Madrid.
- Síntesis (2014). En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. ASALE. Madrid. Recuperado el 5 de Agosto de 2024, de: <https://dle.rae.es/s%C3%ADntesis>
- Stockhausen, K. (1971). *Electrónica viva y música intuitiva*. Ponencia presentada en el Instituto de Artes Contemporáneas. Londres. Recuperado el 12 de Agosto de <https://sites.google.com/site/dingelcaldero/karlheiz-stockhausen-musica-intuitiva>
- Ugrin, G. (2018). *Diagramación de la elección de instrumentos de acuerdo a los fragmentos de textos* [imagen digital].
- Ugrin, G. (2018). *Diagramación en pizarra* [imagen digital].
- Ugrin, G. (2018). *Diagramación en pizarra realizada para la orquesta oculta* [imagen digital].
- Ugrin, G. (2018, Noviembre 18). *Lecturas Silenciosas - 02/11/18* [Video]. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://www.youtube.com/watch?v=08IUZSIQTuo>
- Ugrin, G. (2018, Diciembre 14). *Lecturas Silenciosas - 14/12/18* [Video]. Recuperado el 12 de Agosto de: <https://www.youtube.com/watch?v=iHKC0VCQDoc>
- Ugrin, G. (2018). *Preparación para la presentación en la BPGSM* [imagen digital].
- Ugrin, G. (2018). *Superposición de momentos* [imagen digital].
- Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 1)* [imagen digital].
- Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 2)* [imagen digital].
- Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018 (página 3)* [imagen digital].

Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018* (página 4) [imagen digital].

Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018* (página 5) [imagen digital].

Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018* (página 6) [imagen digital].

Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018* (página 7) [imagen digital].

Ugrin, G. (2018). *Texto utilizado para la presentación del 14 de Diciembre de 2018* (página 8) [imagen digital].

ANEXOS.

Formación musical de Gabriel Cerini.

Gabriel Cerini nació el 4 de Noviembre de 1954 es un especialista universitario en Nuevas Técnicas de Composición Musical (Escuela Superior de Música y Teatro de Hamburgo, Alemania).

Estudió Composición Tradicional con Carmelo Saitta, Técnicas Actuales de Composición con Helmut Erdmann y Flauta Traversa con Lars Nilsson. Se especializó con Annette Schlünz (Composición) en Córdoba, luego con Peter Michael Hamel (Improvisación) y Rainer Hecht (Sonido) en la Escuela de Música de Hamburgo. En Madrid con Richard Steinitz sobre la obra de Ligeti.

Entre 1980 y 1996 organizó espectáculos multimedia, performances, conciertos y actividades educativas con profesionales de artes plásticas, teatro, vídeo, danza y poesía en espacios abiertos y cerrados tanto públicos como privados. Estrenó obras propias y de otros compositores y presentó trabajos grupales de diferentes características, en especial utilizando instrumentos de viento contruidos con tubos de polietileno.

A partir de una residencia en California (USA) en 1994, donde trabajó por encargo de los estudios *All Time Productions* y *NM Productions*, integra dichos instrumentos y el análisis y asistencia a través de computadoras a sus composiciones y clases de música.

Desde 1998 forma parte del colectivo multidisciplinario *TransIndustrielle Kunst* y del grupo de *performance* derivado del mismo, *TransIndustriell Toy Orchestra (T.I.T.O.)* hasta la disolución de este movimiento en 2010.

Entre 1997 y 1999 integró la banda de música latina *Bohemia-Cha* que comparte escenario con Oscar de León en el *West Port Jazz Festival* de 1998.

Participa como integrante estable del *Live-Elektronik-Ensemble* (de la Escuela de Música de Hamburgo) dirigido por el Mtro. Helmut W. Erdmann entre 1997 y 1999.

En Mallorca (España) desde 1999 participa activamente en la puesta en marcha de múltiples proyectos como miembro de la Comisión Artística de la Fundación A.C.A. (Area Creación Acústica) de Búger en Mallorca.

Realizó composiciones para el Centro de Arte Reina Sofía (LIEM-CDMC) (Laboratorio de Electroacústica del Centro para la Difusión de Música Contemporánea) y para el Instituto *Phonos* de Barcelona.

Hasta 2012 formó parte como artista y productor asociado del grupo de compositores y artistas de otras disciplinas, holandeses y argentinos denominado Plan B, con sede en Ámsterdam (Holanda) y del trio de improvisación M.I.G. con los compositores Moxi Beidenegl e Ignacio Méndez (ambos radicados en Hamburgo).

Actualmente integra el dúo Tren, con Luz Casares. Juntos investigan la unión de músicas experimentales dentro de la forma canción y una instrumentación que parte de la creación de instrumentos y la participación de objetos cotidianos en escena y procesados electrónicamente. Además integra el grupo *Init Inícer*, junto con la artista plástica Inti Pujol, dedicado a la electrónica en vivo.

Entre 2017 y 2019 fue profesor titular invitado por la Escuela Superior de Música (Universidad Nacional de Cuyo) para dictar las cátedras “Taller de Composición Electroacústica” I y II en la Carrera Licenciatura en Composición.

Hasta el año 2020 estuvo a cargo de sus talleres “Hacer Música” (para niños, desde los 3 años) y “Lecturas silenciosas” (jóvenes y adultos). En ambos talleres estimuló la creación musical, sin necesidad de conocimientos anteriores, a partir de premisas propias y retomadas de las denominadas “pedagogías del despertar sonoro”.

Entrevista personal con Gabriel Cerini.

Fecha: 07 de Octubre de 2017.

_UGRIN: ¿Qué fue lo que le cautivó para componer música, usando medios electrónico?

_CERINI: Siempre fui curioso y poco académico... Nace en que quería hacer música para teatro y no alcanzaba con lo que estaba haciendo. Empecé para una puesta en 1980, de “Zaratustra”. En dicha representación, utilicé caños de PVC para reemplazar, de alguna manera, a los cornos. A partir de eso, mi interés por la experimentación.

_UGRIN: ¿Qué compositores que resultaron influyentes para este tipo de música?

_CERINI: Como compositor a Mauricio Kagel principalmente y luego, por épocas a Ligeti, Luigi Nono, casi todos los grandes del siglo XX... Como maestro a Carmelo Saitta

_UGRIN: ¿Cuál o cuáles serían las obras propias más representativas?

_CERINI: Siempre el trabajo de ahora es el que más me gusta.

_UGRIN: Debido a lo experimental de este campo. ¿Sobre qué base construye sus composiciones? ¿Se vale de algún método sistemático, comúnmente usado en este tipo de composiciones con componentes electrónicos?

_CERINI: Si es un encargo, tiene que tener un armado previo, si tiene que ser electrónica o no. Eso me lo da, si apunto a algo... generalmente apunto a un objetivo.

Hago una especie de derivación con el nombre: la obra empieza tener un nombre determinado y sobre ese nombre ya tengo una idea... Buena relación entre el título y la estructura de la obra.

_UGRIN: ¿Cómo se capacita para usar más novedosos sistemas digitales para procesar la señal en tiempo real, como así también los procesadores de estudio, de los que se vale para componer?

_CERINI: Leyendo material de *YouTube*, *Puredata* y tutoriales leídos en Alemania. Hasta que no lo tengo en un proyecto, no me sirve... Uno aprende al usarlo.

_UGRIN: ¿Cómo supera el obstáculo de que los músicos puedan tocar correctamente los instrumentos musicales no convencionales muchas veces elegidos en sus obras. ¿Existe algún tipo asesoramiento o consulta hacia alguien más o alguna referencia bibliográfica, en la elaboración de ciertos instrumentos fabricados para sus obras?

_CERINI: Cuando tengo que hacerlo para gente que no conoce el instrumento, trato de hacer una partitura lo más clara posible: que incluya dibujos... Ello sobre dos bases fundamentales:

inventar un nuevo signo si se va a repetir y otra, aprender del libreto del teatro, sobre la estructura del guión de teatro... Hay que tratar de ser muy claro para el intérprete”

Normalmente a los instrumentos los hago para performance. Trabajo con objetos pero no soy lutier. Esto tiene que ver con el teatro. El instrumento por el objeto en sí

_UGRIN: ¿Qué elementos le parecen representativos, distintivos y característicos en su obra? ¿Cuáles son sus fuentes de inspiración? ¿Están relacionadas con el elemento sonoro?

_CERINI: Siempre nace a partir de un desafío, de presentar algo nuevo. Tengo constantes como trabajar el ruido como ruido, ruido comunicacional como algo que interfiere a la figuras.

Comunicación personal vía WhatsApp con Gabriel Cerini.

Fecha: 5 de Junio de 2024

UGRIN: Al principio, por ejemplo, una de las cosas que hacíamos era grabar sonidos y esos sonidos (...), jugar con esos sonidos, en el sentido de agregar procesadores de efectos, procesarlo con efectos, modulaciones, estirar el sonido, achicarlo. Bueno, buscarlo, lo cual entiendo está referido mucha más a la música concreta propiamente dicha. Pero en una segunda instancia el taller tomó otro aire (como por así decirlo, de alguna manera), dio un giro en cierto modo, que fue después lo que fue Lecturas Silenciosas propiamente dicho. Que lo entiendo un poco más, por el lado de la experimentación neta, más musical. Es como que tiene otros elementos, porque ya no usamos grabaciones ni nada de eso en la segunda instancia. La pregunta sería la siguiente: ¿Qué interrelación o con qué objetivo se hacía ese trabajo de grabar y jugar con esos sonidos y qué relación tiene eso con lo que hicimos después en el taller?

CERINI: Ya conocés las lecturas silenciosas, que tenían que ver con ciertas lecturas y de cómo la literatura nombraba a cuestiones que tenía que ver con el sonido. Entonces la idea era a través de un campo sonoro, digamos que instrumental o experimental, tratar de representar con sonidos esos textos que, como vos sabés, tenían como una especie de síntesis en lo que fue con la partitura de Lecturas Silenciosas, Que era, en pocas palabras, resumir de alguna manera un texto o lo fundamental de un texto. Claro, no atacábamos directamente la mayoría de las veces, sino nos enganchábamos en el tema de las improvisaciones. De buscar desarrollar la improvisación como una herramienta y luego la manipulación a través de *software* o algunas cosas electrónicas para tratar que eso pudiese materializarse en sonidos. Es decir así como la letra hace referencia al sonido, el sonido debería hacer referencia a la letra. Las improvisaciones eran como para ir formando una usina o biblioteca de sonidos (sonoteca podría decirse) no como sonidos aislados (es muy difícil separar cada sonido de su continuación o contexto) sino como cadena que puede representar diferentes tipos de textos.

UGRIN: La grabación en sí. ¿Qué rol cumple?

CERINI: A veces una situación que está sonorizada en una improvisación sirve para textos diferentes según sea el contexto o modo de ensamblarse junto con otras.

En ese ir y venir, es decir desde el texto a los sonidos y de los sonidos al texto, la idea es un trabajo pedagógico para que nos sirva para cada vez expresarnos mejor. Salir de la improvisación y llegar a una especie de composición grupal instantánea. Bueno, no tan

instantánea porque tiene todo un proceso pero que ese proceso no sea una partitura que después puedan tocar los demás, sino partir de un material, del material al texto, del texto al material. Siempre dentro de una poética que cada vez se acerca más o menos al texto. Hay posibilidades de interpretarlo de muchas maneras diferentes y eso nos va acercarnos a una música que tiene que ver con diferentes momentos. Es decir es diferente en algún momento determinado de acuerdo a la gente que participa o de acuerdo al momento que se esté viviendo, del lugar donde se esté haciendo. Hay un montón de cosas que pueden hacer que lo que estamos realizando se interprete de otra manera según otro contexto y situación. Incluso con otros participantes, con cosas que tienen que ver con los estados de ánimo. Siempre hay un interés didáctico en tratar de hacer algo más allá de la improvisación que cae siempre e los mismos clichés y las mismas resoluciones, termina siendo un poco catártico, un poco rítmico, depende...

La posibilidad de trabajar todos estos textos, a mí y al grupo (cualquiera haya sido), nos lleva a la idea de ser más abierto con respecto al tema de las formas, de poder salir de los clichés y de las cosas que siempre se terminan haciendo y buscar otras posibilidades de expresión.

UGRIN: ¡Claro! Básicamente el tema de la grabación está enfocado en explorar los sonidos. No es lo mismo cuando uno está tocando un instrumento que escucharlo. Como hablaba Schaeffer, la escucha. Cuando uno toca, como yo con la guitarra presto atención a determinados aspectos del sonido y al escuchar una grabación puedo enfocarme en otros.

Respecto al texto, comenzamos el taller familiarizándonos con los sonidos. Después nos fuimos al texto y a partir del texto ya teníamos un pequeño repertorio de sonidos que lo representen. Por eso del sonido al texto y del sonido al texto.

CERINI: Sí de acuerdo. Básicamente Schaeffer habló de oír y hacer. Y de aprender a escuchar. Cada uno busca/encuentra sus propios caminos.

Comunicación personal vía WhatsApp con Gabriel Cerini.

Fecha: 22 de agosto de 2024

_UGRIN: ¿Lecturas Silenciosas, además de ser un taller de música experimental (...), puede simultáneamente ser entendido como una obra musical o un conjunto de composiciones que surgen en el taller?

_CERINI: Si. Es antes que el taller una composición de 2014. Un tipo de composición abierta tipo alguna de Stockhausen que él catalogó como músicas intuitivas. Por ejemplo su “Aus den sieben Tagen”. Se me ocurre también la pieza “Mimetics (Metapiece)” de 1961 de Mauricio Kagel.

_UGRIN: ¿Qué opinión te merece el trabajo de Judith Akoschky con cotidiáfonos? ¿Te identificás en cierto punto?

_CERINI: No mucho la verdad. Es bastante diferente. Igual la respeto.

OTROS TRABAJOS SIMILARES DE GABRIEL CERINI.

Además de Lecturas Silenciosas, existen otros trabajos y obras del mismo autor, con características similares. Una vista más panorámica de su producción sería útil para un mejor análisis del taller en cuestión. Esto ayudaría a reconocer los recursos que a menudo se utilizan.

Hacer Música.

A mediados de la década de los ochenta, Cerini inició su taller llamado *Hacer Música*. El mismo se dictaba para infantes de diversas edades, algunos incluso menores de tres años. Pero luego decidió establecer una edad mínima de tres años por razones pedagógicas, ya que se tornaba difícil llevar a cabo el taller con niños de tan corta edad. Comenzó en el barrio Sanidad y su lema era “¿Para qué sirve hacer música? Para *nádar*... Para nadar necesitamos conocer los medios y ver qué se pueden hacer con ellos.” Cerini lo describe como un taller lúdico, que no es igual a Lecturas Silenciosas que se enfoca en comprender un texto. Se enfoca en los mismos objetos cotidianos (o cotidiáfonos) para explorar sus sonidos, pero con muchos juegos de por medio.

Algunos juegos consistían en ubicar ciertos objetos como tarros metálicos arriba de una silla, a la que los niños se acercaban y experimentaban a través de juegos con estos. Luego en otra silla había otros objetos de diferente composición y posibilidades sonoras y así sucesivamente. Puede decirse que ya estaba presente aquí la experimentación y la idea de forma-momento. Muchas de sus ideas para enseñar eran influenciadas por Edgar Willems. Dicho taller perduró hasta el año 2020.

Hacer Música se asemeja en gran medida con Lecturas Silenciosas e incluso posee cierta similitud el trabajo pedagógico realizado por Judith Akoschky, a pesar de que Cerini no se identifica con este.

Exaltación Provocada.

Otro trabajo del mismo autor, que presenta ciertos rasgos similares es “Exaltación Provocada”. En esta obra llama la atención el uso de tubos de PVC, sopladitos como una trompeta por el mismo Cerini.

La música parece regirse más bien por la intencionalidad de generar emociones a través de la provocación de un determinado clímax, que por la presentación de un discurso meramente musical en el sentido más tradicional o clásico.

Cabe destacar aquí la importancia del aspecto visual que implica el poner sobre el escenario objetos que el público en general no asociaría con instrumentos musicales. Puede resultar algo desconcertante al principio, pero respecto de ello, el propio autor se define como alguien que hace teatro musical. De esta manera pretende justificar el uso de estos objetos como cual instrumento.

Trenes.

Es una obra que consta de distintos movimientos con su correspondiente texto, a partir del cual se va a desarrollar la musicalización. Al igual que en “Lecturas Silenciosas” el título de cada movimiento (o tren) correspondería a espacios de tiempo donde se reproducen determinadas sonoridades o silencios, cada uno con su propia performance.

Los sonidos reproducidos aquí, por lo general, también pertenecen a objetos comunes y corrientes (mayormente cotidiáfonos) que no necesariamente guardan alguna relación con lo que se pretende representar. Los objetos musicales que se pueden apreciar en los distintos movimientos de esta obra, también están constituidos por una diversidad de objetos de distinta naturaleza: desde una guitarra acústica común y corriente hasta recipientes con agua.

Cano Play.

Este movimiento perteneciente a *Trenes*, se caracteriza por el uso de cotidiáfonos. Se incluye la utilización de tarro, voz y reproducción de un videojuego en primera persona para PC con su correspondiente audio, superpuesto a los demás sonidos de los instrumentos antes mencionados.

Río Permanente.

Recipientes con agua (jarros, vasos, frascos, etc.), traspasando el líquido de un recipiente a otro. El sonido resultante es microfoneado y modificado electrónicamente en tiempo real. También se incorporan pistas previamente grabadas, como así también la voz de Luz Casares en vivo.

Sordos ruidos.

Sonidos de diferentes objetos como tarros, palos, raspadores caseros, y otros; evocando a ruidos. También hay pistas pregrabadas, tubo de PVC y la voz femenina emitiendo sonidos como gemidos de dolor o miedo.

Aguas vivas y electrónicas.

Aguas vivas y electrónicas se lanzó el 17 de Septiembre de 2023 y se la describe como sonopoética. Consta de dos discos, el disco número uno cuenta con veintiún pistas y el segundo con veintidós, sumando un total de cuarenta y tres pistas. Es una obra cuya voz y poesía está a cargo de Luis Alfredo Villalba, en tanto que el sonido y composición pertenecen a Gabriel Cerini. También se halla presente la experimentación musical, la electroacústica y la forma-momento. Al igual que *Lecturas Silenciosas*, la musicalización se desarrolla a partir de la lectura de la poesía.