

# **Río Negro: procesos de desterritorialización en la creación musical colectiva**

María Clara Lozada Ocampo\*

Nicolás Esteban Hernández Bustos\*\*

Recepción: 31-03-2023

Aceptación: 03-08-2023

## **Resumen**

En el presente artículo identificamos y analizamos los fenómenos de territorialización y desterritorialización presentes en el proceso creativo de la obra *Río Negro*, para flauta y electrónica, la cual se asume como un *ensamblaje*, es decir, la unión de una multiplicidad de materiales, ideas, conceptos, prácticas, personas, *performances*, tecnologías, contextos, intensiones, energías, afectos y acciones. Es así como con este análisis damos cuenta de los múltiples agenciamientos presentes en la creación musical, especialmente desde los objetos, herramientas, conceptos y tecnologías que han intervenido en la elaboración de la obra, empleando una perspectiva no antropocéntrica. Basados principalmente en las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2020 [1980]), nos aproximamos a los procesos creativos más como el resultado de un encuentro de fuerzas, energías, afectos, cuerpos y materiales que como un producto individual. Finalmente, exponemos cómo los ejercicios de reflexión sobre *Río Negro* nos permitieron abordar cuestionamientos sobre las implicaciones ontológicas de la obra musical, del rol creativo del intérprete y de la naturaleza colectiva de la creación musical.

Palabras clave: territorialización, desterritorialización, ensamblaje, creación musical colectiva, música contemporánea latinoamericana.

\* Maestra y Doctora en Música (Interpretación, flauta) por la Universidad Nacional Autónoma de México y egresada de la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Docente de la Escuela Superior de Artes Yucatán y de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

\*\* Maestro y Doctor en Música (Composición) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Catedrático de la Universidad Industrial de Santander.

## Río Negro: Deterritorializing processes in the creation of collective music

### Abstract

This article identifies and analyzes the phenomena of territorialization and deterritorialization present in the creative process of the musical work *Río Negro*, for flute and electronics, which is understood as an *assemblage*, that is, a multiplicity of materials, ideas, concepts, practices, people, performances, technologies, contexts, intentions, energies, affections and actions. This analysis accounts for the multiple agencies present in musical creation, especially from the objects, tools, concepts and technologies that have intervened in the elaboration of the piece, using a non-anthropocentric perspective. Based mainly on the ideas of Gilles Deleuze y Félix Guattari (2020 [1980]), we understand creative processes as the result of meeting of forces, energies, affections, bodies, and materials rather than an individual product. Finally, we explain how these considerations about *Río Negro* allowed us to address questions regarding the ontological implications of the musical work, the creative role of the performer and the collective nature of musical creation.

Keywords: territorialization, deterritorialization, assemblage, collective music creation, contemporary Latin American music.

### Introducción

La práctica de la música académica occidental suele entenderse como un sistema de relaciones cristalizadas en el que los roles que cumple cada sujeto están establecidos de manera estática, herencia de las organizaciones trascendentes de la llamada “práctica común” (Cox, 2022: 24-26). El papel del compositor, el intérprete y el público, y la existencia de la obra *contenida* en la partitura están naturalizados dentro del entendido de que el primero propone ideas musicales (desde la genialidad en el caso de los grandes compositores canónicos) y las consigna de forma escrita gracias al sistema de notación musical, el segundo descifra y transmite estas ideas como mediador y el tercero las escucha (Cox, 2022); todo ello entendido desde una lógica en la que estas figuras son, idealmente, hombres blancos y europeos, o por lo menos ligados a las tradiciones del norte global. Sin embargo, la realidad es más compleja y se teje a partir de relaciones múltiples y variables que responden a las interacciones de los sujetos con las preconcepciones de la práctica, otros sujetos musicales, la tecnología, el entorno cultural, la relación con la historia, etc.

*Río Negro*,<sup>1</sup> la obra para flauta y electrónica sobre la cual reflexionaremos en este artículo, se concibió desde un inicio como un proyecto en el que el *ensamblaje*

1 Video y partitura disponible en: <https://nicoherbu.wixsite.com/nicolashcomposer/post/r%C3%ADo-negro>.

tradicional que presupone la composición e interpretación de música contemporánea estaba trastocado. La música contemporánea suele entenderse como un área de especialización dentro de la música académica occidental, en tanto se considera por fuera de la práctica común (temporal y estilísticamente), pero surge de la misma tradición y mantiene una organización social similar a ésta, en la que hay un compositor que escribe obras notadas las cuales son leídas y ejecutadas por un intérprete en el espacio de un concierto público. Sin embargo, *Río Negro* nació a partir de una invitación a participar en el encuentro *Así suena Colombia*, organizado por estudiantes colombianos pertenecientes al Programa en Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), un evento cuyo objetivo era socializar los avances de sus investigaciones (la mayoría en etnomusicología) y abrir un espacio para el encuentro de diversas prácticas musicales colombianas (mayormente asociadas a las músicas tradicionales del país).

Esta situación ya suponía, en primera instancia, un escenario diferente para nosotros. En ese momento ambos, estudiantes colombianos, nos encontrábamos viviendo en la Ciudad de México y cursando el doctorado (en las áreas de composición e interpretación) con proyectos relacionados con la práctica de la música contemporánea y sin ninguna cercanía evidente a lo que podría considerarse de entrada como colombiano. En ese sentido, cumplíamos la característica de venir del país homenajeado, aunque nuestro interés investigativo no se inscribía dentro de las músicas tradicionales, que era de lo que el encuentro parecía tratarse, pero el comité organizador demostraba un deseo de apertura que nos instaba a explorar, desde nuestra posición, respuestas menos evidentes a la pregunta “¿cómo suena Colombia?”. Así que, a pesar de lo fuera de lugar que podría sentirse nuestro trabajo, decidimos aceptar.

Además de esto, el proyecto fue planteado desde un inicio como una obra colaborativa en la que los roles del compositor como creador y la intérprete como mediadora estaban en entredicho. Por un lado, tanto la perspectiva del abordaje sobre nuestra *colombianidad contemporánea* como la sonoridad general, el título, las posibilidades performativas de la obra y la inclusión de elementos extramusicales (como los poemas que terminaron usándose) fueron todas decisiones tomadas en conjunto tras procesos de discusión previos al inicio de la escritura como tal. Por otro lado, la composición y la interpretación no ocurrieron de manera sucesiva (dentro del supuesto de que primero se escribe la obra, luego se inicia su montaje y finalmente se presenta en un concierto), sino simultánea, es decir, las primeras aproximaciones de construcción del material musical por parte

del compositor pasaron por la revisión de la intérprete y a partir de sus apreciaciones, comentarios, ideas y sugerencias la obra se fue construyendo y modificando. Por último, el proceso de creación tampoco *terminó* al ser presentada la composición ante un público, sino que estuvo (y potencialmente sigue) en constante construcción y, sobre todo, la obra tiene la cualidad de ser adaptable a diferentes tipos de situación de concierto (razón por la cual hay, por lo menos, tres versiones distintas de ella).

De esta forma, nos dimos a la tarea de reflexionar sobre cómo suena nuestro país desde el punto de vista de dos colombianos dedicados a la música contemporánea, una práctica ligada a la tradición centroeuropea que, gracias al colonialismo, logró que se la entendiera como *universal* (aunque no lo sea), pero que en general sigue considerando a los músicos del sur global como otredad. Nuestro objetivo, en todo caso, era explorar de qué manera nuestros procesos creativos, que se gestaban desde esta posición liminal de músicos contemporáneos latinoamericanos, generaban también una idea de identidad y una manera de hacer música que dialogaba con hechos que estaban sucediendo en ese momento en Colombia.

Fue así que aprovechamos la coyuntura de estar inscritos en el Seminario Interdisciplinario de Interpretación (un laboratorio de experimentación para intérpretes y compositores del posgrado) para construir *Río Negro* en un contexto colectivo en compañía del Dr. Roberto Kolb —como encargado del seminario—, de nuestros compañeros<sup>2</sup> y de nuestros maestros de composición (Dra. María Granillo) e interpretación (Dr. Diego Morábito). Así pues, no solamente presentamos la obra en el encuentro *Así suena Colombia*, sino también en los tres conciertos que marcaron el cierre del seminario y posteriormente en un par de eventos más relacionados con el posgrado; sumado a esto, el proceso fue atendido en diversas elaboraciones y reflexiones teóricas que cada uno realizó de manera individual desde sus marcos teóricos específicos.

Tiempo después, durante 2022, a casi cuatro años de haber iniciado este proyecto y cuando ambos habíamos concluido nuestros doctorados, coincidimos en la sensación de que aún quedaba una potencia de investigación en lo que este montaje significó para nosotros a nivel artístico y personal, sobre todo teniendo en cuenta las condiciones poco usuales de su génesis y lo presente que estuvo en la narrativa de nuestra relación profesional y de amistad. En ese orden de ideas, la indagación que comenzamos a partir de ahí desembocó en el

2 En orden alfabético: Aldo Lomera, Adela Marín, Aleyda Moreno, Emmanuel Pool y Aketzalli Rueda.

presente artículo, el cual busca dar cuenta de nuestro proceso creativo desde la exploración de esos *escenarios diferentes*, ese sentimiento de estar *fuera de lugar*, de nuestra condición de migrantes, de la presentación de nuestra identidad y de la puesta en entredicho de los roles de compositor e intérprete a partir de los conceptos de ensamblaje, territorialización y desterritorialización de Deleuze y Guattari (2020).

Ahora bien, en este punto consideramos necesario explicitar que la primera forma estable de *Río Negro* (su concepción, creación e interpretación) no se basó en las ideas de Deleuze y Guattari a partir de las cuales intentamos reconstruirla aquí, y ni siquiera fue influenciada por ellas, pues en ese momento cada quien se encontraba trabajando desde otros referentes y todo respondió más a un ejercicio desde la práctica; por el contrario, cuando decidimos que era momento de dar cuenta de este objeto/acontecimiento de manera conjunta desde una enunciación académica, los conceptos de estos autores resonaron con nuestra vivencia compartida y dieron paso a una nueva instancia de la obra, ahora marcada por la reflexión teórica. En ese sentido, a lo largo del texto repensaremos cómo *Río Negro* existe desde nuestras experiencias como sujetos dentro de un campo disciplinar en el que nos posicionamos no como agentes individuales, sino dentro de redes de relaciones e interacciones que trascienden lo disciplinar, lo musical, lo colombiano y lo humano, y se entrelazan, se yuxtaponen, se rompen y se reorganizan en constantes procesos de estabilización y desestabilización.

Dicha reflexión parte de un proceso de observación autoetnográfica, un tipo de aproximación a la investigación en la que se busca analizar y describir la experiencia personal de quien investiga para entenderla como una experiencia cultural (Ellis *et al.*, 2019); de esta forma, partimos principalmente de la escritura reflexiva mirando en retrospectiva nuestro proceso creativo de *Río Negro* e hicimos dialogar esa vivencia con planteamientos teóricos que dan cuenta de diferentes formas de entender y construir la realidad en general y el campo de la música académica occidental en particular.

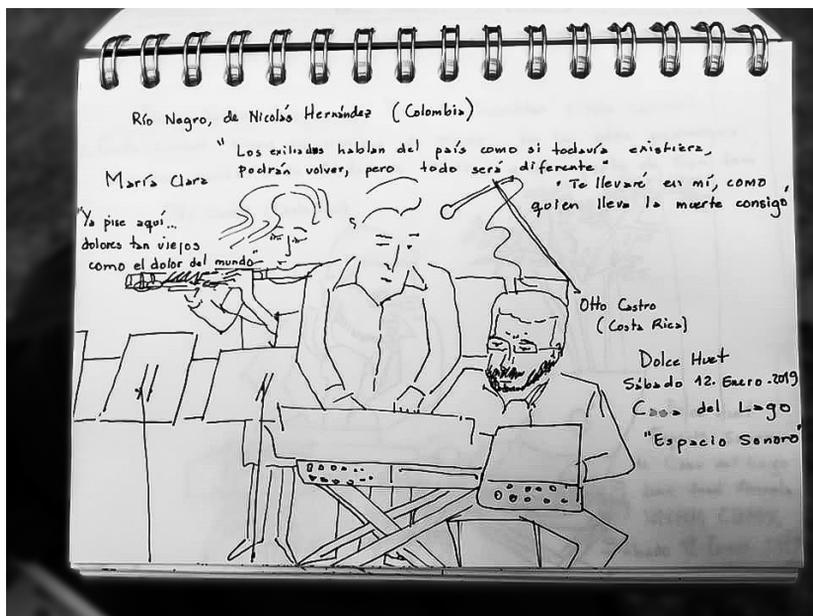


Ilustración 1. Ilustración de Dulce Huet Covarrubias del Concierto *Territorios Utópicos y Liminales*, Bosque de Chapultepec, 12 de enero de 2019

## El ensamblaje *Río Negro*

Antes de entrar de lleno a analizar este proceso como un *ensamblaje*, debemos tener en cuenta que este concepto parte del pensamiento rizomático que consiste en un sistema donde las conexiones entre diferentes elementos se dan de manera diversa y permiten entrelazar dos o más puntos cualquiera sin seguir un patrón estructural general al cual pueda ser reducido. En consecuencia, un rizoma no tiene inicio ni final, siempre está *en medio de*, diferenciándose de los sistemas raíz o árbol (genealógico) donde sí podemos identificar un punto de origen que da lugar ya sea a una bifurcación o a una división múltiple (Deleuze y Guattari, 2020: 31). Ahora bien, los elementos que conforman un rizoma no comparten una misma naturaleza, ni siquiera una misma dimensión, sino que debemos pensarlos como un ensamblaje heterogéneo de intensidades, fuerzas, tendencias y materiales. Más aún, estos elementos no son estables, más bien presentan procesos de transformación que impactan directamente en todo el sistema metamorfoseándolo y cambiándolo de naturaleza.

Esta inestabilidad del sistema y sus fuerzas e intensidades implica que, por un lado, no hay un elemento central al cual se supediten los demás y, por otro, que hasta

la fuerza más tenue tiene la capacidad de cambiar la naturaleza de todo el sistema; por ende, no es posible establecer de manera definitiva la división sujeto-objeto dentro del rizoma. Como lo afirman Deleuze y Guattari, “un rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin general, sin memoria organizadora o autómatas central, definido solo por una circulación de estados” (2020: 32).

Dentro de este marco, surge el concepto del ensamblaje como un conjunto de elementos humanos y no humanos “como los afectos, signos, normas, prácticas tecnológicas y materiales” (Duff y Sumartojo, 2017: 423), que establecen relaciones multidireccionales y que se disponen en un territorio (espacio físico o abstracto). Si bien este primer acercamiento es simple, de entrada ya se contraponen a enfoques ontológicos y epistemológicos tradicionales que separan lo humano de lo no humano de todas las actividades sociales, políticas y artísticas (*Ibidem*). Es así como el concepto de ensamblaje permite analizar las actividades humanas resaltando la presencia y los efectos de los entes no humanos además de los afectos generados por, desde y hacia estos. De hecho, renuncia a pensar en el ser humano como único ser creador y toma en cuenta todos los elementos que permiten, facilitan, dificultan, influyen y modifican la intensidad y el hacer humano.

De este modo, el ensamblaje no niega la agencia humana, ni da mayor prioridad a los elementos no humanos o a los contextos, contrariamente, intenta entender los procesos creativos (artísticos, sociales, políticos, etc.) sin la necesidad de un elemento ontológico fundamental. Lo anterior implica que ni los sujetos ni los objetos parten de un *a priori* ontológico, es decir, su función de sujeto u objeto no es definida antes de conformarse el ensamblaje, en realidad emergen desde la interacción con los demás elementos, devienen “en y desde la unión emergente de materiales heterogéneos, fuerzas, espacios, signos y cuerpos” (Duff y Sumartojo, 2017: 423). Por esta razón, la creatividad de un individuo particular se entiende como un agenciamiento que participa, se genera y se transforma en y desde un ensamblaje creativo, esto es, desde su interacción con otros agenciamientos que generan un producto; esta idea no resta importancia al agenciamiento del individuo, pero toma en cuenta otros agenciamientos de entes no humanos para reconocer sus alcances.

En consecuencia, nos posicionamos ante el fenómeno musical desde una perspectiva materialista, que toma en cuenta las formas de existencia múltiples y simultáneas de la obra musical, abordando el ensamblaje musical como un “agregado de mediaciones sónicas, sociales, corpóreas, discursivas, visuales, tecnológicas y temporales [es decir] como una constelación característica de dichas mediaciones heterogéneas” (Born, 2011: 377). El concepto de mediación, a grandes rasgos, hace

referencia a las múltiples relaciones contingentes que se producen en un ensamblaje determinado; es decir, a la “producción permanente, un trabajo concreto, en el que intervienen distintas agencias” (Boix y Seman, 2017: 3).<sup>3</sup>

De esta manera, el concepto de ensamblaje supera la idea de un simple agrupamiento de sujetos y objetos para ser entendido como una unidad heterogénea que surge desde las relaciones, fuerzas y posicionamientos de sus elementos y a su vez posibilita la existencia de ellos (Duff y Sumartojo, 2017: 423); lo anterior implica que estos elementos no comparten necesariamente un origen o una familiaridad y aun así logran establecer relaciones que los enlazan (DeLanda, 2016: 2). De acuerdo con DeLanda, para evitar miradas reduccionistas, es necesario pensar en los ensamblajes a partir de sus *propiedades emergentes*; en este sentido, un elemento pertenece a un ensamblaje en cuanto logra interactuar, afecta y es afectado por los demás elementos de la agrupación.

Por otra parte, es necesario evitar otro tipo de reduccionismo, el de las totalidades, el cual nos lleva a verlo exclusivamente como una unidad, ignorando la naturaleza heterogénea de sus componentes o pensándolos como existentes solo bajo la condición de pertenecer a un ensamblaje determinado y exclusivo. En este aspecto, DeLanda (2016) señala que otra característica de los ensamblajes son *las relaciones de exterioridad*, las cuales nos indican que cada uno de sus elementos tiene su propia autonomía y puede subsistir así sean expulsados (desterritorialización); además, los elementos pueden pertenecer o unirse a otros ensamblajes y, más aún, en su autonomía un elemento puede ser parte de múltiples de ellos. Podemos afirmar entonces que los ensamblajes presentan relaciones externas con otros ensamblajes, con los que conforman y habitan todo un ecosistema; en consecuencia, pueden conformar entre sí ensamblajes de mayor tamaño. De hecho, el acercamiento de DeLanda, a diferencia del de Deleuze y Guattari, asume desde un inicio que cada elemento es en sí mismo un ensamblaje (2016: 3); por ello podemos afirmar que un ensamblaje es una multiplicidad y como tal presenta todas las características rizomáticas.

En ese orden de ideas, entendemos el proceso creativo de *Río Negro* como un ensamblaje en el que no solo convergen, se relacionan y se afectan

---

3 Las teorías de la mediación musical se han nutrido del trabajo de pensadores como Antoine Hennion, Georgina Born, Tia DeNora, entre otros, quienes han reflexionado sobre las maneras en que se dan las relaciones (mediaciones), además de sus condiciones e implicaciones, aventurando metodologías para emprender su estudio. Es importante resaltar cómo el concepto de mediación, propuesto por Hennion desde la sociología musical, ha permeado otras líneas de pensamiento materialista, como la teoría del actor red. Véase: G. Born y A. Barry (2018); O. Boix y P. Semán (2017).

multidireccionalmente la intérprete y el compositor (con los afectos que compartimos al ser músicos, investigadores, migrantes colombianos y latinos), sino también la flauta, la técnica compositiva, la materialidad de la partitura, el sistema de notación musical, las posibilidades tecnológicas para la grabación y reproducción de la electrónica, los poemas que utilizamos (con sus respectivos autores), el café en el que tuvimos las primeras reuniones, la dimensión institucional del proyecto como parte del encuentro y, al haber sido trabajado en un seminario del posgrado, los docentes y estudiantes que apoyaron con sus ideas, comentarios y sugerencias, los espacios físicos en los que se llevó a cabo, los marcos teóricos desde los cuales pudimos dar cuenta de él, la situación del país y los afectos que nos suscitaban sus condiciones peculiares de gestación que nos arrastraban hacia escenarios diferentes a los que tradicionalmente conocíamos.

Remitiéndonos al aspecto del territorio, partimos de decir que el ensamblaje se dispone en un espacio, sin embargo, es necesario aclarar que “todos los ensamblajes crean su territorio” (Duff y Sumartojo, 2017: 424). Este espacio comprende tanto dimensiones físicas como abstractas donde se posicionan los diferentes elementos del ensamblaje y sus fuerzas, y donde se dan sus múltiples relaciones; es por esto que el territorio no es un espacio fijo, sino uno en continua transformación. Por esta razón, Deleuze y Guatarri nos advierten que “el rizoma [ensamblaje] está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (2020: 31). No siempre logramos percibir (por medio de los sentidos) los cambios o procesos de cambio de los ensambles y sus territorios, ya que muchas veces dichos procesos se dan en planos temporales que no experimentamos fácilmente, sin embargo, podemos acceder a ellos mediante el análisis de los ensamblajes. Como ejemplo de lo anterior podríamos pensar en el *acorde musical*, una noción que ha definido y que ha sido definida por una multiplicidad de fuerzas (autores, prácticas, discursos, instrumentos, ámbitos sociales y culturales) en contextos históricos y sociales diversos, generando y generándose en un espacio (el de las prácticas musicales occidentales). Es así como el *acorde musical* nos enfrenta a toda una historia de definiciones, transformaciones, prácticas, adaptaciones y negaciones, tecnologías, afectos y efectos que nos llevan a diferenciar dicha noción en Rameau o en Miles Davies,<sup>4</sup> pero también a reconocer un espacio donde el acorde musical ha existido y a su vez ha creado; nos encontramos entonces ante una noción cambiante y por ende

4 Las ideas arqueológicas foucaultianas se hacen aquí pertinentes, siempre y cuando no perdamos de vista la naturaleza rizomática del ensamble que supone la noción de *acorde musical*.

ante un territorio que se redefine constantemente. El compositor contemporáneo dialoga con los procesos de desterritorialización históricos de los conceptos, herramientas y tecnologías que utiliza (el *aura tonal* del material musical, en términos de Helmut Lachenmman), lo cual conlleva el surgimiento de fuerzas, tendencias, líneas de fuga, desterritorialización y territorialización en los procesos creativos en los que se ve involucrado.

Aunque durante los párrafos anteriores nos hemos remitido a los conceptos de *territorialización* y *desterritorialización*, es necesario aclarar algunos puntos al respecto. Con los dos conceptos hacemos referencia a procesos que se dan constantemente en los ensamblajes y que se implican mutuamente. La territorialización hace alusión a procesos de homogenización, es decir, a procesos donde la identidad individual de cada elemento del ensamblaje tiende a unificarse con la de la colectividad (el ensamblaje como unidad) (DeLanda, 2016: 22); también es posible entender la territorialización como momentos que se dirigen a la estabilización de las relaciones y los territorios entre los elementos del ensamblaje, sin alcanzarla por completo. Por su parte, la desterritorialización alude a procesos de inestabilidad, de inclusión, exclusión o variación de elementos, de mutaciones en las relaciones, aparición de nuevos vínculos entre elementos ya presentes, emergencia o disipación de fuerzas y tendencias, etc.

Un caso ejemplar del empleo de estos conceptos en el campo musical lo encontramos en la lectura de Christoph Cox (2022) de la historia de la música del siglo XVIII al siglo XXI como un proceso continuo de (des)territorialización de una tradición gobernada por formas de organización, como la partitura trascendente, la tonalidad y la representación, hacia prácticas musicales, como la electrónica experimental pensada desde las velocidades e intensidades del flujo sonoro. Por otra parte, perspectivas como la geoestética definen la creación artística como un proceso de territorialización, de creación de un territorio, donde la obra de arte es entendida como la huella o rastro que van dejando los medios, o quedando entre ellos, que se relacionan, se añaden o se expulsan de un ensamblaje (Roa-Corredor, 2015).<sup>5</sup>

Los cuestionamientos con respecto a la naturaleza de las obras musicales, su apertura, su contingencia y su mutabilidad son un problema disciplinar que

---

5 Aunque la recepción desde Latinoamérica de la filosofía de Deleuze y Guattari y de las diferentes perspectivas materialistas que se vienen enunciando ha sido diversa y numerosa, queremos aprovechar la oportunidad para destacar algunas autoras y autores que vienen haciendo lecturas desde la música, la sociología de la música y la estética: Guadalupe Lucero, José Rodríguez-Quiles, Felipe Larrea, Ornela Alejandra Boix, Pablo Seman y Juan Camilo Roa-Corredor.

actualmente continúa al centro de la discusión académica y que ha sido tratado por diversos artistas investigadores. Tal es el caso de Paulo de Assis (2018), quien propone que el concepto de *obra* ha reprimido y evitado la creatividad de los intérpretes dentro de la música académica occidental, pues históricamente hemos heredado la idea de que la obra es un ente cerrado y una estructura inmutable de sonidos que preexiste a la *performance*.

Sin embargo, para De Assis (2013), hay otra cantidad de elementos que giran alrededor de una obra y, por lo tanto, la componen. En ese sentido, parte del entendido de que tienen lo que él llama complejidad epistémica (basado en el marco conceptual y metodológico de los sistemas experimentales propuestos por Hans-Jörg Rheinberg), lo cual se refiere a la riqueza del conocimiento acumulado y sedimentado en un artefacto que durante su concepción, creación y puesta en escena, encarna y encapsula conocimiento previo y potencialmente deriva en conocimiento posterior. Sobre esta base construye el concepto de obra extendida, que toma en consideración la deconstrucción en sus elementos constitutivos entendidos como acumulaciones complejas de singularidades.

Según De Assis, desde el punto de vista del intérprete, estos elementos son: los materiales generados por el compositor, las ediciones, las grabaciones, el aparato reflexivo y teórico alrededor de la obra, la diversidad organológica, la orientación interpretativa/estética del intérprete, los arreglos de la obra y el cuerpo del intérprete organizado biológica, técnica y socialmente. Estas marcas de complejidad son los elementos que, dentro de un sistema experimental en el que interactúan objetos técnicos (como herramientas que encarnan el saber) y cuestiones epistémicas (como blanco para la experimentación que encarnan lo que se quiere saber), posibilitan la generación de nuevos *ensamblajes* al ser reorganizados apuntando a la generación de diferencia, que, en otras palabras, es lo que De Assis propone como actitud experimental hacia la interpretación.

En lo concerniente al análisis de la obra *Río Negro*, el pensamiento por ensamblaje se convierte en una herramienta que permite dar cuenta, criticar y reflexionar sobre aspectos del proceso creativo que van más allá de una perspectiva antropocéntrica (Duff y Sumartojo, 2017: 424) tan presente en las prácticas analíticas musicales.<sup>6</sup> De acuerdo con Deleuze y Guattari (2020), el análisis de un

6 Sobre esta idea es necesario aclarar que el análisis tradicional dentro de la música académica occidental está centrado en el entendimiento de la armonía y la forma, y tiende a construirse a partir de la abstracción, del parámetro de alturas principalmente, describiendo las relaciones entre estas dentro de un sistema particular (que suele ser el tonal). Ahora bien, aunque esta es una visión centrada en la obra (como objeto y concepto), es cierto que la perspectiva antropocéntrica está presente en la importancia que se da a la figura del compositor como sujeto creador (y genio

ensamblaje nos lleva a dilucidar los trazos y las energías que lo constituyen y que se posicionan sobre dos ejes que nos permiten trazar su mapa: el eje horizontal corresponde a un continuo entre las *formas de contenido* (cuerpos, acciones) y las *formas de expresión* que son enunciables por y desde los cuerpos (Duff y Sumartojo, 2017: 424–425). En cuanto al eje vertical, está comprendido igualmente por un continuo entre los procesos de territorialización y desterritorialización. Poder trazar el mapa de un ensamblaje entre estos dos ejes permite su individualización, en otras palabras, posibilita distinguirlo de otros ensamblajes, señalar sus propiedades emergentes, identificar sus relaciones internas y externas con otros ensamblajes, además de permitir ubicar dichas transformaciones en el tiempo y el espacio.

Como consecuencia, estudiar un ensamblaje es trazar su mapa, el mapa de sus fuerzas, energías, afectos, materiales, formas de contenido y formas de expresión, líneas de fuga y caminos de transformación. Dicho mapa da cuenta del estado del sistema en un momento determinado, pero no es una sentencia definitiva; en tal sentido, cuando se vuelve la mirada sobre un ensamblaje, es necesario volver a elaborar su mapa para identificar sus nuevas desterritorializaciones y territorializaciones. *Río Negro*, como ya lo mencionamos, se concibió dentro de un contexto en el que la sensación de estar fuera del territorio era constante tanto a nivel disciplinar como a nivel personal, sobre todo en lo que concierne a nuestra identidad como colombianos; y fue un proceso en el que estuvimos (y aún estamos) encontrando continuamente nuevas maneras de territorializar nuestros saberes, ideas, afectos e identidades.

Lo que nos proponemos aquí es entonces trazar el mapa de *Río Negro*, entendido como un ensamblaje, una multiplicidad de materiales, ideas, conceptos, prácticas, personas, performances, tecnologías, contextos, intensiones, energías, afectos y acciones, a partir de los cuales se dieron múltiples procesos de desterritorialización y territorialización. De esta manera, este análisis busca evitar posicionar a figuras como el compositor o la intérprete como centrales o como únicos poseedores del agenciamiento creativo e intenta dar cuenta (hasta donde nos es posible) de los agenciamientos y relaciones con y desde elementos humanos y no humanos, y cómo estos partieron de la inestabilidad y potenciaron líneas de fuga en los que se reconfiguraron los elementos pertinentes para encontrar nuevas formas de estabilidad, o por lo menos reflexionar sobre la desestabilización generada. Atendiendo a estas pretensiones, se hace pertinente y enriquecedor que

---

si se trata de compositores canónicos), dejando de lado muchos otros elementos humanos y no humanos que son fundamentales en el acontecimiento musical, empezando por el sujeto intérprete.

el análisis sea desarrollado y escrito conjuntamente entre el compositor y la intérprete de la pieza; más aún, una futura participación desde las ideas de otros agentes, como el público (general o especializado) o un musicólogo, se proyecta como una línea de fuga para este trabajo.

## **El proceso creativo y los fenómenos de territorialización y desterritorialización**

Desde el inicio del proceso coincidimos en que nuestra percepción de *¿cómo suena Colombia?* así como nuestra identidad colombiana estaban mediadas por una cierta angustia al ver en el extranjero la situación del país (social, económica y ecológica, políticamente hablando). En ese sentido *Río Negro*, además de ser una forma común de nombrar a diversas poblaciones en el país, hace referencia al derramamiento de petróleo en el río Magdalena (su río más grande e importante), que ocurrió en marzo de 2018 y que entendíamos no como una tragedia aislada, sino como un evento sintomático del régimen político de explotación que para el momento ya adelantaba el debate por los proyectos para la implementación del *fracking* en manos de compañías extranjeras sin ninguna contemplación del impacto ambiental que este podía generar. Y esa visión, un poco desesperanzada, estaba también mediada por la cualidad de migrantes que compartíamos en el momento y la sensación de impotencia que causaba el estar al mismo tiempo dentro y fuera del conflicto.

La migración es, tal vez, el proceso de desterritorialización más literal al que vamos a referirnos, ya que supone la pertenencia evidente a un espacio físico entendido como propio y un posterior desprendimiento. La decisión de desligarse del territorio, al menos en su cotidianidad, puede ser entendida como una desestabilización del ensamblaje que constituye la identidad nacional para la cual es necesario un sentimiento de pertenencia (aunque sea mínimo). Pero esta línea de fuga potencia necesariamente el arraigo en un nuevo territorio en el que el migrante puede llegar a sentirse, en mayor o menor medida, también en casa; sin embargo, ese proceso de territorialización, en el que la identidad se estabiliza en otros términos (los de entenderse como migrante), no implica que se abandone el vínculo con el país de origen, sino que cambia su naturaleza al ubicarnos a nosotros mismos como sujetos que existen en y entre dos territorios.

Es importante resaltar que tanto María Clara (intérprete) como Nicolás (compositor)<sup>7</sup> constituyen ensamblajes en sí mismos, desde sus historias de vida,

7 Nos referimos a nosotros mismos por nuestros nombres personales como estrategia para analizar nuestros roles jugados en el ensamblaje que nos proponemos analizar.

contextos sociales, académicos y económicos. En este sentido es evidente que los afectos que afloran como migrantes, sumados a la invitación mencionada en la introducción de este texto, constituyen una fuerza de cohesión del ensamblaje cuyo agenciamiento podremos evidenciar durante todo el proceso creativo de *Río Negro*. Significa entonces que, si bien no intentamos con la obra representar dichos afectos, estos sí juegan un papel activo en las relaciones que se han establecido en el ensamblaje creativo y, por ende, ejercen un agenciamiento sobre el resultado sonoro.

Ahora bien, también es pertinente mencionar que, en la búsqueda de aquello que podría representar nuestra identidad como músicos contemporáneos, partimos de la premisa deliberada de no remitir a elementos sonoros que pudieran asociarse con el folclor o el paisaje sonoro colombianos, por lo que la expresión de estos afectos —que en todo caso existían y querían salir a la superficie— se volcó hacia otros recursos creativos. Fue dentro de ese tenor que tomamos la decisión de adicionar una especie de *collage* poético<sup>8</sup> construido a partir de fragmentos de poemas de autores colombianos en los cuales se reflexionaba sobre el conflicto armado, la visión del propio país desde el punto de vista del migrante, lo que se entiende como *colombiano* o el reconocimiento de sí mismo en lo que podría considerarse una *identidad nacional*. El uso de la literatura y el lenguaje hablado nos permitía, por un lado, referenciar de manera clara y evidente los puntos anteriormente mencionados de forma mucho más fácil de lo que lo haría la construcción de los gestos netamente instrumentales; no obstante, por otro lado representaba, hasta cierto punto, un proceso de desterritorialización con respecto a lo que se espera de una obra académica solista (al incluir la palabra hablada, no cantada) y de una intérprete (al requerir que recitara estos fragmentos además de tocar su instrumento);<sup>9</sup> de esta manera los sonidos propios de la voz hablada fueron añadidos a la paleta sonora de la obra.

Aunque pudiera parecer algo menor, el uso de estos textos y el hecho de que debieran ser recitados por la flautista representó un reto importante para la

---

8 Los fragmentos usados fueron extraídos de los poemas *El exilio y el reino* de Juan Gustavo Cobo Borda, *Un día después de la guerra* de Jota Mario Arbeláez, *Coplas de libertad* (II) de Manuel Cepeda Vargas, *Exilio* de Álvaro Mutis y un poema inédito de Gloria Cepeda Vargas.

9 De hecho, esta situación constituye también un proceso de desterritorialización de los poemas como ensamblajes en sí mismos. *Río Negro* funciona como una fuerza que posibilita el diálogo y la interacción entre los propios poemas, entre los poemas y los gestos sonoros de la flauta y la electrónica, y entre los textos y los afectos del migrante antes descritos. Con esto hacemos referencia a que la poesía no es un objeto estático o muerto, por el contrario, es un objeto con la capacidad de efectuar y afectar relaciones, y potenciar otros procesos creativos.

interpretación. Más allá de los asuntos de dicción, articulación, volumen o intención,<sup>10</sup> el exponer la voz del intérprete como parte integral de una pieza es un elemento ajeno a la práctica de la música académica occidental, en la que, como mencionamos anteriormente, quien toca suele ser considerado como un mediador entre la obra (o el compositor) y el público, del que no debe conocerse nada más que el sonido musical que produce con su instrumento (Cusick, 1994; Domenici, 2012; Goehr, 1992). Así pues, al utilizar la voz hablada, que está muy ligada a la identidad personal y que no suele contemplarse como parte del entrenamiento en el que se homogeniza la técnica, se está reconfigurando el ensamblaje en el que hay un pretendido anonimato del intérprete, se está cuestionando hasta qué punto la idea del mediador es pertinente dentro de la práctica y, por último, se está demandando que esa faceta más personal del instrumentista (y su exposición ante el público) pase por un proceso de territorialización para convertirse en parte de la obra y así se genere una variación en el ensamblaje tradicional. Esto representa una ruptura ya que se está recurriendo a una habilidad no entrenada dentro de la formación académica tradicional y se está cuestionando su ausencia como necesaria para el acontecimiento musical.

Por otra parte, refiriéndonos al proceso de creación de los gestos sonoros y su correspondiente representación gráfica, *Río Negro* se planteó como una adaptación de las nociones tradicionales de motivo y desarrollo expandidos a cuatro niveles de ejecución técnica de la flauta sobre los que se configura y controla el material musical de esta obra. Sin embargo, esta apropiación lleva como consecuencia la pérdida de la noción de identidad ligada a las aproximaciones románticas, al motivo y al desarrollo.<sup>11</sup> La obra propone entonces usar, en lugar de identidad, un juego de combinaciones y yuxtaposiciones de los cuatro niveles estipulados, independientemente de si se podían reconocer o no como una “misma” cosa. Podemos comprender que este interés es un resultado emergente provocado por la técnica compositiva que utilizamos, lo que significa que el concepto técnico ejerció aquí un agenciamiento sobre todo el ensamblaje e influyó directamente la dirección que todo el proyecto tomó y, por supuesto, fue determinante en los resultados estéticos obtenidos.

En concreto, los cuatro niveles técnicos correspondieron a la posición de la boquilla, el ruido de aire, la digitación y la presión de los ataques. De este modo,

10 Es pertinente mencionar que la obra no consideró la amplificación de la flauta o la voz en sus versiones en vivo.

11 Un ejemplo de esta aproximación romántica lo podemos encontrar en autores como A. B. Marx (1997) o Eduard Hanslick (1876).

estos recursos interpretativos fueron tomados como mecanismos de control para priorizar sonoridades y procesos particulares sobre el material musical, además de que guiaron las decisiones creativas y establecieron relaciones entre las estructuras que se van desarrollando en el proceso de composición. Observemos el siguiente ejemplo:

Posiciones de la boquilla:

- Posición habitual
- Abierta y desplazada hacia afuera
- Tapada con la boca

Imagen 2: Planos de control técnico

En el pentagrama está escrita una línea melódica, sin embargo, la entonación y el timbre habituales solo están realmente presentes en las dos últimas notas. Dentro del cuadro rojo encontramos que la boquilla está tapada con la boca y se pide un exceso de aire (eol.); lo que se obtiene allí, es la resonancia del ruido de aire dentro del tubo (cerrado en la parte superior y abierto en la inferior) y, por otro lado, la digitación de las alturas funciona como una especie de ecualizador de dicha resonancia (sin que se pueda distinguir claramente cada altura); lo anterior implica que, las alturas no son perceptibles como tales, solo los cambios en el timbre del ruido de aire sumados a la rítmica de los ataques.

En el primer cuadro verde, las alturas de las notas son audibles, aunque se encuentran mezcladas con el ruido del aire (1/2 eol.); esta vez el tubo se encuentra abierto por ambos extremos, lo cual hace que el timbre de dicho ruido sea distinto. A lo largo del segmento contenido en el cuadrado azul, las alturas escritas sufren una modificación pues el hecho de tener la boquilla desplazada hacia afuera (adelante del instrumentista) genera, en primera instancia, una desafinación microtonal de la frecuencia que la hace más alta y, a su vez, propicia por sí sola la presencia de ruido de aire y un descenso en la amplitud debido a que solo parte del ataque es proyectado sobre el tubo, esto sumado a que a mitad del cuadro la indicación pide incrementar el ruido del aire (1/2 eol.).

El último cuadro verde representa el único momento del pasaje donde la flauta es interpretada de la forma habitual, tanto por la posición de la boquilla,

como por la ausencia de ruido de aire (ord.). Añadido a lo anterior, las flechas de la parte superior de la partitura indican que los cambios tanto de posición como de la presencia del aire se deben hacer gradualmente, lo cual hace que las características antes mencionadas tengan diferentes matices cambiando de una indicación a otra.

Resulta entonces que las diferentes maneras de abordar la producción sonora de la flauta combinadas pueden hacer que, como lo muestra la imagen anterior, una figura musical pase de ser una sucesión de alturas claramente definidas, a la producción de ruido de aire o de llaves, incluso a un nivel dinámico casi imperceptible; en este aspecto, lo que se torna relevante son las posibilidades sonoras obtenidas a partir de las diferentes superposiciones de planos de control sonoro.

Esta aproximación al uso del instrumento comenzó como una influencia directa de las obras para flauta del compositor suizo Beat Furrer (1954), además como una versión simplificada de prácticas como las del compositor y director estadounidense Aaron Cassidy (1976). Esto significa que, en sí mismas, las técnicas empleadas en *Río Negro* no constituyen una propuesta original en el campo de la música académica, mucho menos en la música “contemporánea” en específico; sin embargo, si entendemos nuestras prácticas compositivas e interpretativas ensamblajes en sí mismas, la introducción de estos procedimientos implicó nuevas formas de entender, interactuar y llevar a cabo diferentes elementos o estadios del proceso creativo, como el uso del sistema de notación musical (desde la escritura y desde la lectura) o el control de los parámetros de interpretación y su relación con el resultado sonoro, lo que desestabilizó y finalmente terminó ampliando el posicionamiento de cada uno frente a la técnica, la concepción del objeto obra y el quehacer musical en general.<sup>12</sup>

---

12 Nos resulta pertinente anotar que, aunque las llamadas técnicas extendidas y la experimentación con formas poco convencionales de escritura o producción del sonido hayan tenido ya un desarrollo sistemático dentro de la práctica hace más de un siglo, la manera en la que está estructurada la educación musical (basada en el repertorio canónico de los siglos XVIII y XIX) no favorece la introducción de estos elementos desde estadios tempranos de la formación académica, sino que cada músico llega a ellos (cuando llega) en algún punto de su carrera, lo que representa una ruptura individual que no está alineada cronológicamente con las rupturas históricas dentro del campo. Por otro lado, dada la gran variedad de posibilidades sonoras y propuestas de experimentación durante los siglos XX y XXI, nada garantiza que, al familiarizarse con una forma poco convencional de tocar o componer, la aproximación a otras estéticas rupturistas se resuelva automáticamente (aunque tal vez resulten más sencillas de asimilar). Es por esto que al estudiar ensamblajes como el de *Río Negro*, es adecuado prestar atención a diferentes planos, como por ejemplo al nivel de las microsociedades compositor-intérprete, las relaciones con las instituciones que posibilitan la emergencia del hacer artístico, o el vínculo con la historia (Born, 2011: 378).

Como consecuencia, el aprendizaje de estas técnicas llevó, por ejemplo, al compositor a una situación donde la combinación de los diferentes planos de control técnico daba como resultado configuraciones musicales que no podía prever, es decir, estas configuraciones sonoras emergentes no podían ser anticipadas en un momento inicial; más aún, estas combinaciones generaban gestos musicales no habituales en obras anteriores de Nicolás. No obstante, por medio de una colaboración directa con la intérprete en sesiones donde se interpretaban, discutían y creaban distintas combinaciones, se generó un proceso de aprendizaje-territorialización donde los resultados empezaron a ser cada vez más familiares y anticipables.

Es necesario resaltar que, la influencia que han tenido estas prácticas compositivas no se reducen solo a Furrer o a Cassidy, realmente, nos encontramos ante una agencia de la misma historia de la composición académica occidental. En otras palabras, podríamos trazar toda una red de influencias que daría cuenta de tendencias provenientes de diferentes épocas y prácticas; como lo expone Wilson, la composición acarrea siempre una múltiple agencia no solo “a través del compositor y el material, sino también ‘hacia atrás’, a través de una genealogía de las prácticas compositivas que abarcan la historia de las decisiones compositivas ‘subjetivas’” (Wilson, 2018: 272–273).

Ahora bien, este tratamiento estratificado del material compositivo impactó también en la relación de la intérprete con el sistema de notación y la técnica instrumental, pues, aunque María Clara ya había tenido numerosas experiencias con el repertorio “contemporáneo”, *Río Negro* planteaba notable y constantemente una especie de discordancia entre lo que estaba escrito y el resultado sonoro, algo que la intérprete no había encontrado de manera tan evidente y reiterada en otras obras. Para ejemplificar esto podemos continuar remitiéndonos a la imagen 2, en la que solo las dos últimas notas responden al timbre y entonación habituales, a lo que debemos agregar un uso convencional del cuerpo, mientras que en todo el resto del fragmento las alturas no son claramente audibles, la afinación es por momentos incontrolable, las articulaciones son menos claras y se requiere cambiar la posición de la embocadura y del instrumento, lo cual implica una coordinación motriz completamente ajena a la técnica estándar (en la que se busca que la embocadura y el instrumento se muevan lo menos posible).

Este fenómeno, en términos de Alejandro Madrid, podría entenderse como una disonancia cognitiva, ya que la experiencia sónica (el acto de tocar y específicamente el movimiento corporal sugerido por la escritura) no coincide con

la expectativa sónica (aquello que se espera que sea el resultado sonoro derivado de la escritura y la interpretación, determinado por un disciplinamiento histórico dentro de un paradigma musical específico). En su investigación sobre el Sonido 13, Madrid indagó en la experiencia de algunos intérpretes que entre los años 1999 y 2013 llevaron a cabo proyectos en los que se relacionaron con los instrumentos y la notación microtonales requeridos para tocar ciertas obras del compositor Julián Carrillo (escritas entre las décadas de 1920 y 1960), e identificó ciertos procesos de *extrañamiento*, en calidad de que este acercamiento *complica* o desnaturaliza un aspecto básico de la interpretación, que suele ser entendido de forma automática (la concordancia entre experiencia y expectativa) y deja de serlo, por lo que se abre la posibilidad a plantear nuevas formas de hacer y comprender la música en general y el acto de interpretar en particular (Madrid, 2015: 260-261).<sup>13</sup>

Este fenómeno de *extrañamiento*, concepto que fue central en la tesis de María Clara,<sup>14</sup> también puede ser entendido en los términos de Deleuze y Guattari como un proceso de desestabilización del ensamblaje; en nuestro caso, el tratamiento estratificado de los parámetros compositivos implicó una línea de fuga que reconfiguró la concordancia experiencia-expectativa dentro del ensamblaje tradicional de la interpretación y obligó a María Clara a replantear la relación entre lo que se lee, lo que se toca y lo que se escucha, territorializando nuevas sonoridades y posibilidades del instrumento, pero también de la relación de la flauta con su cuerpo.

Para Madrid, este tipo de experiencias transforman la relación estética entre la obra y el sistema musical de la práctica común, pues se contradice la información que hemos aprendido a esperar durante todo el tiempo invertido en el entrenamiento, de modo que compromete el proceso de la disciplina, la técnica, la escucha y conceptualización de la música para la que el intérprete está preparado. Y aunque esto pueda resultar chocante, el autor sostiene que en ocasiones hay una especie de disfrute de esa desconexión que tiene lugar en el exceso —en la experiencia sensorial, la cual trasciende la expectativa— y lo que entendemos como realidad dentro del orden simbólico (Madrid, 2015: 260-263). En ese sentido, la dificultad técnica que representa esa reestructuración del ensamblaje da pie a afectos que pueden ser percibidos como negativos, como la

13 Consideramos necesario aclarar que la relación que está explorando Madrid, y la que nos interesa también a nosotros, es la del intérprete y la escucha del resultado sonoro de su propia interpretación, mediado por la partitura y el instrumento, no la del público y su escucha de la obra.

14 Lozada Ocampo (2021a).

frustración inicial ante la falta de concordancia entre experiencia y expectativa, que hace más difícil la detección de *errores* de lectura y la memorización del material, pero también como positivos, porque ayudan a territorializar otras relaciones con la música y el instrumento.

Por ejemplo, los sonidos cólicos requieren que la embocadura esté muscularmente más relajada o que se reconfigure para emitir ciertas consonantes que favorezcan la presencia de aire (como la *f*, la *s* o la *sh*), pues justamente buscan desenfocar el sonido para que no sea *limpio*, lo que podría suponer una especie de relajación en el gesto general del cuerpo; sin embargo, esta misma cualidad hace que el instrumento resistan mucha más presión de aire y ataques más agresivos sin romper el sonido, en comparación con el ordinario, lo que abre un universo de posibilidades en cuanto a lo tímbrico, pero también a lo corporal pues caben gestos mucho más amplios e intensos sin que se *rompa* el sonido o se generen timbres por fuera de lo establecido. Esto implica un trabajo muscular y postural distinto en el que pueden llegar a percibirse formas poco usuales de llevar el cuerpo, en general mucho más amplias y exageradas (sobre todo en lo que refiere a las exhalaciones y la posición del torso), y que transmiten cierta visceralidad muy difícil de lograr con maneras de tocar más tradicionales.



**Imagen 3:** Concierto del Seminario Interdisciplinario de Interpretación, Casa del Lago, 24 de noviembre de 2018

Por otra parte, si analizamos la situación desde el objeto material, virtualmente estos recursos ya están presentes en la flauta, es decir, sus propiedades físicas, su diseño y sistema de llaves son los que posibilitan, en buena parte, la realización de estas sonoridades. Es por ello que nos encontramos ante múltiples agenciamientos por parte de la colectividad humana con las prácticas interpretativas que ha desarrollado históricamente, pero también desde el objeto material, con su historia de construcción, sus propiedades físicas y la respuesta del cuerpo a todo esto.



**Imagen 4.** Presentación en *Así suena Colombia*, Sala Huehucóyotl, FaM, UNAM, 3 de octubre de 2018. Atriles acomodados en línea.

La obra presentó, además, ciertos retos prácticos que finalmente terminaron aprovechándose como recursos estéticos. Por ejemplo, la partitura consistía en nueve páginas en horizontal, lo que hacía imposible que cupieran en uno o dos atriles (como se suele tocar tradicionalmente) y requería el uso de, por lo menos, seis; fue a partir de esta necesidad, surgida de la propia materialidad de una de las dimensiones de la obra (la partitura), que se nos ocurrió representar la idea de tránsito. En primera instancia exploramos el concepto linealmente, con los atriles ubicados uno al lado de otro, generando que la obra iniciara al lado derecho del escenario y terminara al izquierdo, pero posteriormente (cuando el tamaño de las salas lo permitió) pudimos desarrollar una trayectoria más amplia en la que los atriles, ubicados en cuatro partes diferentes del escenario, facilitaban un tipo de especialización adicional a la que estaba ocurriendo en la electrónica (en configuración estéreo, cuadrafónica u octafónica dependiendo del momento) y que nacía del movimiento del cuerpo de María Clara, lo cual implicó también la elección de fragmentos de transición entre un punto y otro del escenario, que debían ser llenados por la electrónica, por los textos o interpretados de memoria.



**Imagen 5:** Concierto del Seminario Interdisciplinario de Interpretación, Casa del Lago, 24 de noviembre de 2018. Dos de las cuatro estaciones de atriles: una en la esquina izquierda, hacia la mitad de la imagen, la otra al fondo a la derecha, delante del camarógrafo.

Por otro lado, dada la temática y la alusión directa al color negro en el título, buscamos referenciar el luto y la idea de procesión fúnebre, el primero mediante el vestuario de María Clara (vestido y velo negros)<sup>15</sup> y la segunda en el trazo escénico de la entrada en la obra, en la que la intérprete caminaba con la flauta dentro de su estuche mientras sonaba la electrónica y recitaba el primer texto mientras armaba la flauta; luego el tránsito a través de la partitura; y por último el desarmar la flauta y volver a guardarla en su estuche (que en este punto podría entenderse como un ataúd), mientras nuevamente se recitaba un texto.



**Imagen 6:** Presentación en *Así suena Colombia*, Sala Huehucóyotl, FaM, UNAM, 3 de octubre de 2018. Velo y la caminata con el estuche de la flauta.

En cuanto a la creación del soporte fijo de *Río Negro*, se asumió igualmente como un proceso colaborativo donde los materiales que lo componen están conformados por grabaciones de fragmentos de la parte de la flauta, improvisaciones sobre el material escrito y lecturas de fragmentos de poemas. Posteriormente estas grabaciones fueron sometidas a diversos procesos de edición y modificación digital para arribar a la forma final del soporte fijo. Aunque este recuento del proceso es bastante reducido, es suficiente para señalar varias

15 En interpretaciones posteriores el velo fue abandonado por cuestiones de practicidad.

cuestiones y enriquecer el análisis del ensamblaje. En primer lugar, el hecho de que las grabaciones se basaran en los mismos gestos de la parte instrumental no solo genera una cohesión entre la electrónica y la flauta, sino que muestra un efecto directo de la aproximación técnica al instrumento, mencionado en párrafos anteriores sobre la constitución del soporte fijo; en otras palabras, más allá de la intervención humana, es el mismo material instrumental-musical el que ha determinado en gran medida el devenir del material electrónico-musical.

En segundo lugar, vale la pena señalar que todos los elementos del ensamblaje han sido permeados por los afectos desde el tema de la migración tratado al inicio del texto; esto puede ser directamente evidenciado en la presencia de los fragmentos de los poemas en las grabaciones, pero —y quizá más importante aún, aunque imposible de medir— como una energía transversal que matiza todas las relaciones y acciones del ensamblaje. En otras palabras, los afectos funcionaron como dinamizadores y filtros durante todo el proceso creativo, no en la búsqueda de su representación artística, sino como un telón de fondo general donde se depositaban o excluían decisiones artísticas musicales.



**Imagen 7:** Concierto del Seminario Interdisciplinario de Interpretación, Casa del Lago, 24 de noviembre de 2018. María Clara, ya sin velo, desarma la flauta mientras recita un texto.

En tercer lugar, es pertinente considerar que la realización del soporte fijo involucró espacios físicos e institucionales desde los cuales se enmarcó su desarrollo. Las grabaciones fueron realizadas en el Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica (LIMME) de la UNAM y contó igualmente con la colaboración de funcionarios de la entidad. Quizá la relación más evidente tenga que ver con la influencia del tipo de materiales y tecnologías allí presentes, sin embargo, nos gustaría destacar que el LIMME, como ensamblaje en sí mismo, afectó nuestro acercamiento a las prácticas electroacústicas por medio de seminarios, conferencias y conciertos llevados a cabo por la institución; esto significa que desde el cuerpo institucional se perfilan ciertas prácticas que se ven generadas y favorecidas por la adquisición y disposición de los equipos allí presentes.



**Imagen 8.** Grabación para el seminario de Introducción a la producción musical impartido por el Mtro. Diego Tinajero, LIMME, FaM, UNAM, 18 de febrero de 2019.



**Imagen 9.** Grabación para el seminario Introducción a la producción musical impartido por el Mtro. Diego Tinajero, LIMME, FaM, UNAM, 18 de febrero de 2019. De izquierda a derecha: Alejandro Rubilar, Axel Avendaño, Andrea Sorrenti, Nicolás, María Clara y Diego Tinajero.

### **Cuestionamientos finales: reconfiguraciones del ensamblaje**

En este punto nos gustaría compartir algunas reflexiones especialmente sobre la ontología de *Río Negro*. Si bien todo el tiempo hemos hablado de la utilización de fragmentos de poemas, estos no fueron incluidos en la partitura: ¿por qué? De hecho, la obra se ha interpretado tanto con el material literario como sin él. ¿Es otra obra o es la misma en las dos versiones? ¿Qué pasa con el ensamblaje en ambas situaciones? Consideramos que, más que apropiarse de los poemas, *Río Negro* establece un diálogo creativo con versos que son recitados, lo cual potencia tanto el acto performativo como la recepción auditiva de la obra. En este orden de ideas, estamos ante la misma obra solo que puesta en una situación interpretativa particular que no ha sido la única: la obra se ha interpretado sin electrónica, con electrónica y texto, con electrónica en configuración estéreo y octafónica. Nos encontramos entonces ante un ensamblaje que redefine su espacio y sus territorializaciones de acuerdo a las relaciones externas que tiene con otros entes

y ensamblajes, como festivales, eventos académicos, escenarios alternativos, etc. Hacemos aquí explícita una concepción de la *obra musical* de una manera abierta, donde una o varias características pueden ser sustraídas o adicionadas, lo que redefine en cada ocasión la obra misma, actualiza su estado y posibilita una infinidad de instancias y realizaciones. Asumimos la obra musical como una multiplicidad contingente y emergente de procesos de mediación entre objetos, sujetos, contextos e instituciones; con relaciones multidireccionales donde la música genera y condiciona “subjetividades humanas y sociales, mientras [...] es constituida en la práctica y en el discurso, así como a través de sus pliegues sociales y sus arreglos sociotécnicos” (Born, 2011: 378).

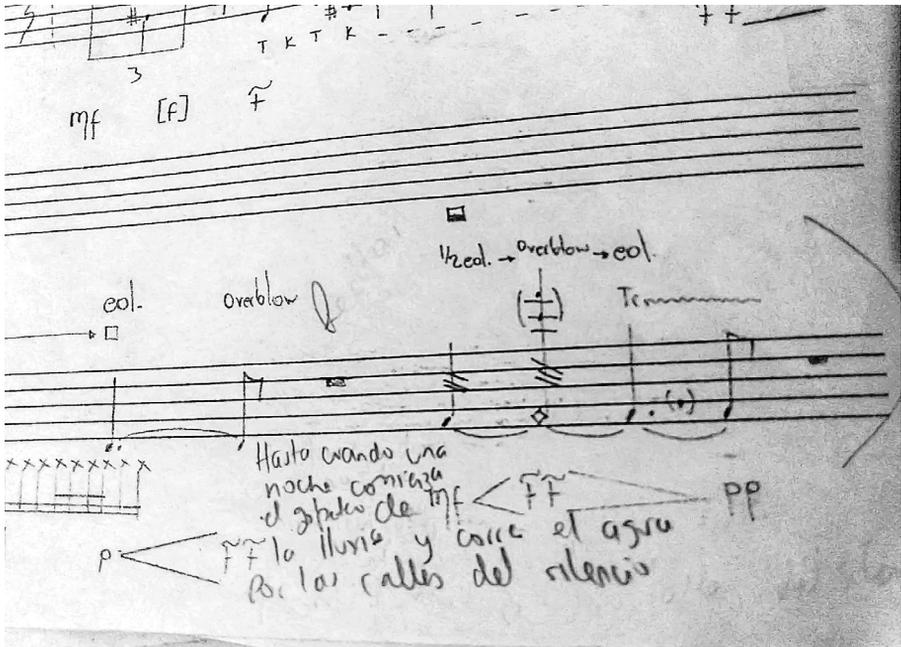


Imagen 10: Fragmento de la partitura escrita (antes de su edición digital) con los fragmentos de texto añadidos a mano por María Clara.



**Imagen 11:** Concierto *Territorios Utópicos y Liminales*, Bosque de Chapultepec, 11 de enero de 2019. Configuración octafónica de la electrónica.

Por último, es importante recordar que *Río Negro* no partió de una reflexión teórica sobre los conceptos de Deleuze y Guattari que aquí presentamos, sino que estos nos han permitido dar cuenta del proceso creativo que vivimos y seguimos viviendo con ella al someterla a diferentes procesos de territorialización y desterritorialización. En un principio, su creación respondió plenamente a la experimentación sonora que se concibió a partir de la invitación al encuentro *Así suena Colombia* y que después terminó ligándose al trabajo dentro del Seminario Interdisciplinario de Interpretación Musical, cuya naturaleza es mayormente la de un laboratorio práctico. Sin embargo, luego de haber sido interpretada seis veces en seis meses y haber sido grabada en vivo y en estudio [grabación perdida o por recuperar], fue parte integral del corpus de obras de la tesis doctoral de Nicolás (2022)<sup>16</sup> y también de una ponencia sobre interpretación de música electrónica presentada por María Clara durante el I Encuentro Latinoamericano de Música y Tecnología;<sup>17</sup> de esta manera, *Río Negro* dejó de existir solamente en los planos anteriormente mencionados (partitura, interpretación, grabación y videograbación) y pasó a convertirse en un objeto/acontecimiento para la reflexión teórica personal de los procesos investigativos de cada uno de los involucrados. Pero además de esto logró también ser el cauce (del *Río*) para que, durante 2022, nuestros intereses de investigación confluyeran en forma de un

16 Hernández Bustos (2022).

17 Lozada Ocampo (2021b)

proceso de análisis y reflexión conjuntos que dio como resultado una ponencia, una conferencia, y que finalmente desembocó en este artículo, para el que fue necesario hacer dialogar nuestros marcos teóricos, pero también encontrar una manera de homogeneizar la forma en la que conceptualmente abordaríamos nuestras experiencias, ideas y afectos.

## Conclusiones

Llegados a este punto, resulta más claro por qué nos referimos al ensamblaje *Río Negro* no solo como un espacio para la exploración compositiva e interpretativa, sino también como una experiencia de procesos continuos de (des)territorialización de nuestra práctica artística, en los que nos sentimos, en diferentes momentos y por diversas razones, *fuera de lugar*; en ese orden de ideas, el análisis que aquí presentamos nos resultó esclarecedor para el entendimiento de cómo *Río Negro* es un producto de diferentes tensiones que convergieron en su ensamblaje. Por un lado, el hecho de que la naturaleza del evento académico remitiera a Colombia desde una dimensión más asociada a lo folclórico y lo popular generaba cierto conflicto con nuestra presencia como músicos de tradición académica cuya área de trabajo era la música “contemporánea”. Al mismo tiempo, ponía en evidencia el hecho de que nos dedicamos a una práctica mayormente relacionada con la hegemonía del norte global, a pesar de venir de países periféricos, lo que se configuraba como una suerte de traición a nuestra condición de opresión y a nuestro ser latinoamericano. Por otro lado, nuestra participación era al mismo tiempo una *performance* en la que, de una u otra forma, se reproducía la visión de una institución con políticas muy particulares sobre la creación contemporánea (el posgrado), las cuales debimos hacer dialogar con la naturaleza del encuentro. Toda esta red de tensiones fue la que permitió que generáramos la obra en ese espacio en específico.

Asimismo, *Río Negro* nos obligó a plantear una pregunta sobre la identidad desde un punto de vista en el que se evidenciaba una tensión entre la sonoridad típicamente asociada a nuestro país y las características específicas de nuestra práctica musical, que no suelen identificarse con el imaginario sonoro de Colombia; en ese sentido, la búsqueda de esa “colombianidad contemporánea” a través de lo aural emergió de las relaciones del ensamblaje de *Río Negro* no como una representación, sino, resonando con Born (2011), como una respuesta contingente y temporal al cuestionamiento que nos planteaba y posibilitaba la propia red de sujetos, objetos y mediaciones que configuraban la obra.

Siguiendo lo anterior, entender los procesos creativos a partir del pensamiento por ensamblaje nos permite comprender que sus características son emergentes ya que surgen de las relaciones de sus componentes y nos lleva a evitar tomar, tanto a las características como a los mismos componentes, como esenciales, necesarios o trascendentales; en otras palabras, las propiedades de los ensamblajes no preexisten a estos, sino que emergen de las interacciones que los conforman y perpetúan, y desaparecen cuando dichas interacciones cesan (territorialización-desterritorialización); lo anterior implica que las propiedades de un ensamble son contingentes. Vale la pena tener presente esta característica cuando hablamos de las obras de arte; renunciar a las esencias que proclaman la validez o invalidez de una práctica y pensar en la obra como un posible resultado en la asociación de diversos cuerpos, instituciones, espacios, conceptos y tecnologías.

Si cambiamos algo en el ensamblaje de *Río Negro* (desterritorialización) nuevas propiedades emergerán (otras se quedarán en el plano de lo virtual, es decir, son posibles, pero no han brotado), otras se modificarán y algunas seguramente desaparecerán: por ejemplo, cuando es otro el intérprete de la obra u otra la configuración del sistema de audio (estéreo, cuadrafónico, etc.), cuando se decide interpretar sin textos, o aprenderse la obra de memoria, no utilizar la partitura y no caminar por el escenario. Esto nos lleva también a desterrar de nuestros discursos la sentencia de las interpretaciones que no alcanzan una supuesta “esencia” de ciertas obras o estilos musicales, y a pensarlas como el resultado del encuentro de distintos elementos, cuerpos y contextos. En palabras de DeLanda, los ensamblajes son “inmanentes y no trascendentales” (2016: 13).

Esto se relaciona con la idea de obra extendida que plantea Paulo de Assis (2013) —a la cual nos referimos anteriormente—, así como con su propuesta de entender la interpretación como experimentación en su condición de búsqueda de nuevas formas de relacionar los elementos que configuran su complejidad epistémica; así pues, desde esa perspectiva, los procesos de desterritorialización y territorialización en *Río Negro* constituyeron un espacio de experimentación en el que se generaron nuevos ensamblajes a partir de líneas de fuga muy concretas: la visión del territorio nacional desde fuera de él, la incursión en un espacio ligado a otras prácticas musicales, la estratificación de los parámetros compositivos y la disonancia cognitiva en la interpretación, la relación cuerpo-instrumento modificada, el uso de la voz como parte de la obra, el metapoema que generamos, la materialidad de la partitura que derivó en el trazo escénico, la representación de la idea del luto y la muerte en ciertos elementos performáticos, la construcción de la electrónica y la relación con herramientas tecnológicas que no habíamos

explorado anteriormente. Todos estos procesos nos llevaron a cuestionarnos asuntos como la identidad de la obra cuando esta es móvil, la presencia y calidad creativa del intérprete, y nuestra identidad dentro de la práctica musical al ser latinoamericanos dedicados a la *música contemporánea*.

En cuanto a los cuestionamientos anteriores, es importante recordar que los ensamblajes, tras ser constituidos, ejercen como agrupamiento una influencia directa sobre sus componentes, lo cual significa que tienen la capacidad de modificar la naturaleza de sus elementos; esto da cuenta de un proceso no solo de creación de un material musical sino de una formación de nuestra propia identidad como compositores o intérpretes. Un cambio en un elemento repercute directamente sobre la naturaleza del ensamblaje como totalidad, por ende, estamos ante un ciclo infinito de influencias: el elemento que al transformarse cambia la naturaleza del ensamblaje, y a su vez el ensamblaje que influye directamente sobre cada uno de los elementos, lo cual nos lleva a afirmar que cada miembro de una multiplicidad es capaz de afectar a cualquier otro miembro. DeLanda nombra este fenómeno como “*downward causality*” (2016: 21). En *Río Negro*, cada etapa del proceso creativo nos ha afectado directamente a los participantes, ha influenciado nuestra manera de pensar, de proceder, de aproximarnos a la práctica musical y de relacionarnos entre nosotros tanto en la esfera artística como en la personal.

Sería insuficiente decir que *Río Negro* es solamente el resultado de nuestra intención como compositor e intérprete, o la consecuencia de un conocimiento estático que se ha volcado sobre la obra, en tanto que ha sido una construcción con múltiples agencias donde el mismo proceso, la interacción con conceptos e ideas, como la manipulación de diferentes estratos de la técnica de la flauta o la exploración de elementos performativos extramusicales, han ampliado nuestra forma de pensar, percibir y afrontar la práctica musical. En concordancia con las ideas de Luc Döbereiner sobre el material musical, los procesos creativos deben ser entendidos como encuentros de materiales y fuerzas que moldean y son moldeados por las relaciones y productos emergentes de sus encuentros (2020: 604) y no solo como procesos de control y representación del material. En otras palabras, en la creación musical se forma tanto la identidad del material sonoro como del compositor, del intérprete y de las herramientas que intervienen en el proceso.

Por otro lado, el pensamiento de Deleuze y Guattari nos lleva a una concepción de la música como no representativa de “imágenes” intencionadas, sino más bien como un devenir de afectos e intensidades, como un sistema dinámico que impacta nuestro sistema nervioso (Grosz, 2008). Si bien *Río Negro*

inició con una fuerte alusión a un estado afectivo, el proceso creativo siempre fue asumido como una interacción entre las herramientas, conceptos técnicos, inclinaciones estéticas, tecnologías y capacidades de cada uno de los participantes del proyecto. Lo que sí podemos afirmar, resonando con el pensamiento de Grosz, es que los afectos, las tecnologías y los espacios jugaron un papel activo en la construcción, destrucción, selección, descarte, ordenamiento y reconfiguración del material musical.

Finalmente, este análisis nos invita a dirigir nuestra mirada sobre los ensamblajes implicados en los procesos artísticos creativos. Este tipo de aproximación nos lleva a pensar en que los productos musicales emergen de la interacción de una red de entes humanos y no humanos que se afectan y se construyen mutuamente; por ende, dejamos de ver a la obra musical como el producto de una creatividad individual (sin negar el agenciamiento del sujeto) y la asumimos como un proceso colectivo que acarrea decisiones y prácticas históricas, tecnologías, herramientas, conceptos, objetos materiales y abstractos, pensamientos, cuerpos y afectos. En este sentido, como lo expresa Wilson, la pregunta que surge es qué puede emerger de la interacción con diferentes materiales, herramientas, personas y espacios (2018: 267); y de igual manera, como lo sugiere Duff y Sumartojo (2017), quizá nuestra preocupación por potenciar nuestros procesos creativos deba centrarse en propiciar ambientes, interacciones y colectividades que impulsen nuestra producción artística.

## Bibliografía

- Boix, Ornela y Pablo Semán. 2017. *Mediaciones y pragmatismo. Cuestiones de Sociología*, 16, e031: 1-8. <https://doi.org/10.24215/23468904e031>.
- Born, Georgina. 2011. "Music and the materialization of identities". *Journal of Material Culture* 16 (4): 376-388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Born, Georgina y Andrew Barry. 2018. "Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory". *Contemporary Music Review* 5-6 (37): 443-487.
- Cox, Christoph. 2022. "¿Cómo hacer de la música un cuerpo sin órganos? Guilles Deleuze y la música electrónica experimental". En *Mil Sonidos. Deleuze, Guattari y la música electrónica*, editado por E. Quinz y R. PaciDalò, 19-67. Barcelona: Tercero Incluido.
- Cusick, Suzanne G. 1994. "Gender and the Cultural Work of a Classical Music Performance". *Repercussions* 3 (1): 77-110.

- De Assis, Paulo. 2013. “Epistemic complexity and experimental systems in music performance”. En *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*, editado por Michael Schaab, 151–165. Leuven: Leuven University Press.
- . 2018. *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. <https://doi.org/https://doi.org/10.11116/9789461662507>.
- DeLanda, Manuel. 2016. *Assemblage theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2020 [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta. Segunda edición revisada. Valencia: Pre-textos.
- Döbereiner, Luc. 2020. “Materiality, Contingency and Emergence of Compositional Material”. *Contemporary Music Review* 39 (5): 602–617. <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1852803>.
- Domenici, Catarina Leite. 2012. “His master’s voice: A voz do poder e o poder da voz”. *Revista do Conservatório de Música da UFPel* No. 5: 65-97.
- Duff, Cameron y Shanti Sumartojo. 2017. “Assemblages of creativity: Material practices in the creative economy”. *Organization* 24 (3): 418–432. <https://doi.org/10.1177/1350508416687765>.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, y Arthur P. Bochner. 2019. “Autoetnografía: Un panorama”. En *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*, editado por S. M. Bénard Calva, 17-42). Traducido por S. M. Bénard Calva, M. de la L. Lúevano Martínez y A. Rodríguez Castro. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.
- Hanslick, Eduard. 1876. *De lo bello en la música*. Traducido por Elisa de Luxán de García Dana. Madrid: Casa editorial de Medina.
- Hernández Bustos, Nicolás E. 2022. “Aproximaciones a la noción de material musical arqueología de la composición musical”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de México.
- Lozada Ocampo, María Clara. 2021a. “La fuerza performativa del extrañamiento en la interpretación musical”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de México.

- . 2021b. “Repertorios electrónicos: transformación y desnaturalización de la técnica y la práctica instrumentales a partir de la interpretación de música electrónica mixta”. Ponencia presentada en *Transferencias Aurales: I Encuentro latinoamericano de música y tecnología*, Ciudad de México, 8 al 12 de noviembre.
- Madrid, Alejandro. L. 2015. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. New York: Oxford University Press.
- Marx, Adolf B. 1997. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*, editado y traducido por S. Burnham, Vol. 12. New York: Cambridge University Press.
- Roa-Corredor, Juan Camilo. 2015. “Deleuze, el pliegue, el ritornelo y la relación arte-territorio”. *Cuestiones de Filosofía* 17: 258–274.
- Wilson, Samuel. 2018. “Notes on Adorno’s ‘Musical Material’ during the New Materialisms”. *Music and Letters*, 99 (2): 260–275.