

*Hilando Exilios:*

**Espacios de Creación a partir de Tres Compositoras, una Escritora y una Pianista**

Alba Marina Pontoriero

Maestría en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Medellín, Colombia

2020

*Hilando Exilios:*

**Espacios de Creación a partir de Tres Compositoras, una Escritora y una Pianista**

Alba Marina Pontoriero

Trabajo de Grado para optar al título de Magíster en Artes

Asesora: Dra. Sandra Camacho López

Dra. en Teatro y Artes del Espectáculo (Univ. Sorbonne-Nouvelle, París 3)

Maestría en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Medellín, Colombia

2020

*a mi hijo Santino Berrio Pontoriero*

## **Agradecimientos**

*. Agradezco a la Maestra Sandra Camacho por su guía y acompañamiento, su paciencia, su sensibilidad artística y por enseñarme desde las palabras, desde su gran conocimiento, pero sobre todo por enseñarme desde su talento inmenso en el escenario.*

*. Agradezco a la artista Angélica Teuta por su exigencia y su rigor, por su acompañamiento y por enseñarme desde el hacer creativo y exhaustivo.*

*. Agradezco a mis padres Alba y Daniel, quienes me enseñaron el amor por lo que uno hace, el trabajo y la tenacidad. A mis hermanos Noeli, Daniel y Brenda, porque a pesar de las distancias SIEMPRE están acompañándome, apoyándome y creyendo en mí.*

*. Agradezco a mi hijo Santino por su imaginación, por sus preguntas y conjeturas, por su paciencia y por su tiempo.*

*. Agradezco a Danilo Caro, por su ayuda incondicional en este proceso.*

*. Agradezco a aquellas artistas, escritoras, intérpretes y compositoras que han sido y son una inspiración para mí, desde las sombras y desde la luz y por instarme a continuar haciéndome preguntas. Agradezco a cada una de mis maestras y cada uno de mis maestros de piano por enseñarme a amar profundamente la música y por enseñarme a no claudicar en la búsqueda.*

*. Agradezco a Él, quien me da la vida, la música y las palabras.*

## Tabla de contenido

. Introducción .....	1
Ellas, exiliadas.....	1
Otras voces.....	6
Expandir fronteras.....	9
. Capítulo I Exilios, mujeres, creación.....	11
El exilio esencial.....	11
Exilio interior.....	16
Exilio interior femenino y creación.....	19
Mis propios exilios.....	26
Las tres compositoras y la escritora.....	36
Graciela Paraskevaídis.....	36
Claudia Montero.....	42
Natalia Valencia Zuluaga.....	48
Chantal Maillard.....	55
Música “académica” latinoamericana.....	66
Interpretación, Teatro Instrumental, Acción Sonora Representativa.....	79
Interpretación.....	79

Mauricio Kagel, Teatro instrumental, Acción Sonora Representativa... ..	83
Mi obra: La creación como errancia y apertura de fronteras... ..	89
. Capítulo II Obra de creación... ..	91
Proceso de creación... ..	104
Obra Hilando Exilios... ..	122
Hilando Exilios: su devenir... ..	156
. Conclusiones... ..	168
. Referencias bibliográficas... ..	175

*Hilando Exilios:*

**Espacios de Creación a partir de Tres Compositoras, una Escritora y una Pianista**



Volver al sueño: recuperar el hilo. Allí donde se dejó al entrar o, mejor dicho, al irse, al escaparse por unas horas, dice el hilo, se dice, en el hilo.

Chantal Maillard, *Bélgica*, 2011

## **Introducción**

*Yo quería entrar en el teclado  
para entrar adentro de la música  
para tener una patria.*

Alejandra Pizarnik, *Piedra Fundamental*, 1971

Como pianista intérprete que se ha desarrollado dentro del ámbito de la música “cultura” o “académica” de tradición occidental, como solista o formando parte de numerosos grupos de música de cámara, tuve la oportunidad de estudiar e interpretar músicas de innumerables compositores, en su gran mayoría, hombres y centroeuropeos. La realidad circundante en la cual me formé y en la cual desarrollé mis prácticas artísticas, inmersa dentro de un sistema académico y profesional en el cual las artistas y creadoras siempre ocuparon un lugar cuando menos secundario o prácticamente inexistente, despertó en mí una toma de conciencia y un interés muy marcado por indagar acerca de las artistas compositoras y sus obras, creadoras que han permanecido ausentes de nuestros repertorios de concierto y programas de estudio. Este ha sido un interés que fue creciendo a través de los años. Hoy me encuentro en una búsqueda, a partir de diversos procesos de creación, que cada vez hace más necesaria, urgente y vital la interpretación, investigación y valorización de estos repertorios que han sido olvidados, silenciados.

## **Ellas, exiliadas**

Venecia en 1568

Maddalena Casulana, primera mujer que publica su propia música, desafía el “necio error de los hombres” que los lleva a creer que son los únicos poseedores de los



“elevados dones intelectuales” necesarios para componer, y señala que tales dones pueden ser “igualmente comunes” entre las mujeres. (Beer, 2019, p. 7)

Compositoras las hay y siempre las ha habido. Aunque ellas mismas muchas veces dudaran acerca de sus propias posibilidades para desarrollarse como creadoras, siempre han existido; como “...la compositora Rhian Samuel, nacida en 1944, ha señalado: Siempre he sabido que ha habido compositoras (...) No es que las considerase normales, todo lo contrario. Pero han existido” (Beer, 2019, p.12).

A través de los siglos las mujeres han sido muy activas musicalmente, a pesar de que, como compositoras, han sido relegadas a cumplir un papel secundario dentro del campo de la música, siendo las condiciones sociales, históricas y culturales las que no han favorecido o, muchas veces, han impedido la práctica creadora de dichas artistas, así como la divulgación y el estudio sistemático de las obras de las mismas.

Esta realidad no sólo se limita al caso de las compositoras, sino que, en todas las disciplinas del arte podemos encontrar casos de mujeres artistas que fueron invisibilizadas como sujetos creadores, en sus propios contextos y a través de la historia. En el año 1971 la historiadora de arte norteamericana Linda Nochlin publica en la revista *Art News* un artículo titulado ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? en el que intenta develar las causas históricas de esta invisibilidad. Su respuesta actualmente nos puede parecer muy obvia, pero en ese momento sus ideas emergieron como una auténtica revelación:

... si no han existido equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt o Picasso no es porque las mujeres carezcan de talento artístico sino porque a lo largo de la historia todo un conjunto de factores institucionales y sociales han impedido

que ese talento se desarrolle libremente (...) es necesario acabar con el mito romántico del artista como una suerte de genio autosuficiente que da libre curso a su singularidad: la creación artística se inscribe dentro de un marco institucional que preexiste al sujeto que crea, un marco definido por los sistemas de enseñanza, la estructura del mecenazgo, los discursos críticos dominantes, etc.. Y las mujeres siempre han sido relegadas a un plano casi inexistente dentro de estos sistemas de circulación artística. (Mayayo, 2003, p. 21)

Es así, que las compositoras a lo largo de la historia han debido permanecer en silencio, olvidadas, “exiliadas” del ámbito musical dispuesto sólo por y para los hombres. La compositora e investigadora Anna Bofill Levi (2015) señala en su texto *Los sonidos del silencio, aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres* que

Las mujeres han estado ausentes en los estudios sobre la música del pasado, ausentes de los libros de historia, ausencia que no es debida a su inexistencia, simplemente han sido olvidadas y han sido apartadas de la historia por los historiadores y los musicólogos. Debido a que la musicología no ha prestado atención a los factores sociológicos, al status socio económico de los músicos, a la estratificación dentro de las profesiones, a la posibilidad del acceso a la educación, etc. (p.15)

Aunque en la actualidad somos testigos de un sin número de asociaciones, festivales, investigaciones, intérpretes que están promoviendo el estudio, la divulgación y la interpretación de obras de mujeres compositoras, éstas, muchas veces, aún permanecen en silencio. Sin embargo, su perturbadora presencia emergiendo puede sentirse, junto con la pluralidad de preguntas y temas

que surgen a partir de evocarlas, hacerlas presentes y otorgarles voz, identificando en ellas toda una narrativa que busca ser escuchada y reconocida.

Ellas han sabido encontrar un espacio para crear, ese “exilio interior femenino” en el cual han desarrollado sus creaciones. Ellas, las “exiliadas” de la música, a través del tiempo y los distintos contextos en los cuales han existido y existen, se han hecho y se hacen preguntas e intentan hallar respuestas a sus inquietudes artísticas, a sus ansias de creación; deben encontrar una manera de poder hablar, de poder “cantar” en medio de ese exilio y ese desarraigo creativo al cual, muchas veces, acosadas por el silencio y el olvido, son destinadas. El desarraigo se origina “...de la manera como el ser se relaciona con el otro y de cómo ese ser es acogido dentro de la sociedad” (Camacho, 2015, p. 9), es decir, cómo estas artistas compositoras se instalaron y se instalan dentro de la sociedad. En medio de este exilio creativo, de este desarraigo, la creación asegura para quien crea un espacio mínimo de identidad, crear significa, ante todo, vivir. (Camacho, 2015).

En su texto *Introducción: Los productos puros enloquecen* (1995), el investigador James Clifford presenta un poema del norteamericano Williams Carlos Williams en el que se evoca la presencia de Elsie, una mujer que representa las rupturas con lo cultural local y también representa el futuro colectivo incierto encarnado en los preceptos de la modernidad. El poema nos habla acerca de la pérdida de autenticidad, de los desarraigos y los descentramientos que provocan las maneras en que se manifiestan las nuevas configuraciones sociales, a través de las distintas etapas de la historia, a partir del resurgir de aquellas presencias que pretenden ser borradas.

Esta presencia casi invasiva del personaje Elsie representa a diversas “Elsies” históricas y la problemática de aquellos grupos marginados o silenciados que se encuentran desplazados dentro

de los ideales del Occidente burgués. Estos grupos relegados buscan confundir, mezclar, desordenar aquello que sostiene la tradición, autenticidad e identidad seguras de Occidente, aun con su sola presencia. Nuestras compositoras encarnan a esas “Elsies” que dan vueltas por el mundo, por la historia, por nuestros entornos, buscando generar espacios de creación. “Las Elsie del planeta aún están viajando sin rumbo libradas a sí mismas” (Clifford, 1995, p. 31). Estas figuras femeninas marginadas, silenciadas, relegadas, descentradas, hoy emergen desde dentro de diversas sociedades que están regidas por una homogeneización cultural que, aún en la actualidad, pretende diluir y acallar las voces diferentes, voces que son portadoras de una historia que no se cuenta, de otra historia que no está en la Historia: la historia de las diferencias emergentes, de voces exiliadas y desarraigadas.

Por esto es necesaria la búsqueda de una deshomogeneización y descentramiento de las rutas sensibles impuestas en la música “académica” o “cultura”, imposición que proviene desde los grupos dominantes que han dispuesto lo que sí debe estar presente en la historia de la música en particular y del arte en general, lo que sí puede estar presente a través de la creación, la interpretación y la investigación. Entonces, se trata de provocar preguntas a partir de la creación que generen un desenterrar, un remover aquello que está quieto o anquilosado, extraer nuevas visiones del mundo y de la realidad que están enterradas y silenciadas, para, así, componer y descomponer las jerarquías y relaciones de la cultura perturbando los símbolos de los lugares comunes, cuestionando las narraciones dominantes de la identidad occidental dentro del ámbito de la música “cultura” o “académica”. “Abrir el espacio para futuros culturales, para el reconocimiento de lo que surge. Esto requiere una crítica de hábitos mentales y sistemas de valores de Occidente profundamente asentados” (Clifford, 1995, p. 31).

Cuando esto sucede surgen nuevos relatos, nuevas narraciones que reivindican la diferencia, posibilitando la apertura de nuevos espacios para reconocer aquello que emerge, esas voces exiliadas. De la misma manera, reconocer y contar las historias de las diferencias a través de procesos de creación requiere otras formas de relatar, de narrar, de crear, así como se requieren otras lecturas del pasado y una visión amplia del presente reconociendo que todas las historias son, en algún punto, arbitrarias.

Trabajar a partir de esos relatos del pasado para restituir aquello que está silenciado, relegado, perdido, relacionándolos con aquellas manifestaciones del presente que aun luchan por ser escuchadas, me sitúa en una posición dispuesta a reconocer las implicaciones emancipadoras y de resistencia que entran en juego a la hora de abordar este estudio. Se trata de intentar convertir el espacio de creación, la investigación, el escenario en “sitio de resistencia” (Denzin, p. 64), posibilitando, a su vez, “la construcción de narrativas de resistencia” (Denzin, p. 67), en el sentido de entender ésta como una actividad creadora que implique la capacidad de transformar, utilizando modos y tácticas diferentes a las que utilizan los que hegemonizan la historia, las experiencias y las miradas con las que nos acercamos y nos sumergimos en el devenir del mundo propio y colectivo en el que estamos históricamente inmersos, y del cual como mujeres artistas muchas veces somos desterradas. Así, la investigación, la creación, “las performances se convierten en un acto de hacer, un acto de resistencia; en una forma de conectar lo biográfico, lo pedagógico y lo político” (Denzin, 2016, p. 70).

### **Otras voces**

Lo femenino, se dice, es misterioso, secreto, desconocido, muchas veces  
incomprensible para los hombres e incluso para las mujeres mismas. Ellas a veces

callan y a veces se rebelan. A veces cuidan, a veces abandonan. La figura femenina, símbolo de creación y de destrucción, de vida y de muerte, de guerra y de paz, de memoria y de olvido está ahí, dando a luz, transformándose, susurrando, gritando. Por esta razón es necesario escucharlas, leerlas, desentrañarlas y plantearse preguntas sobre su escritura. (Camacho, 2015, p. 11)

A través de este proceso de investigación-creación me acerqué a la obra de un conjunto determinado de compositoras latinoamericanas, argentinas y colombianas, de los siglos XX y XXI; Graciela Paraskevaídis, Claudia Montero y Natalia Valencia, en tanto voces alternativas respecto del repertorio que se estudia e interpreta en el ámbito de la llamada música “académica” de tradición occidental. A través del abordaje e interpretación de dichas obras musicales y estableciendo relaciones temáticas con textos de la escritora y ensayista Chantal Maillard, el objetivo general de esta investigación creación fue crear una obra en la que confluyen elementos de diversas disciplinas artísticas y en la cual se reflexiona acerca de diversos exilios como espacios de creación, reflexionando acerca del olvido, el silencio y la ausencia como conceptos interrelacionados entre sí y, a su vez, relacionados con la creación musical femenina.

De la misma manera, en el presente trabajo abordo obras de compositoras latinoamericanas de los siglos XX y XXI, en tanto exiliadas como mujeres, como compositoras y como latinoamericanas que emergen en un contexto musical en el cual, en general, sólo se valoran creaciones artísticas que provienen del centro y norte global y de voces masculinas; contexto musical en el cual muchas veces se deja de lado aquella creación que no proceda de un artista varón, blanco, centro y norte europeo, o norteamericano, y heterosexual: el compositor arquetípico de la sociedad patriarcal occidental (Bofill Levi, 2015). Compositoras que, a su vez, han vivido el exilio de distintas maneras en sus propias vidas, generando espacios de creación directamente relacionados con estas experiencias exiliares.

Tomando como punto de partida la relación que se establece entre las obras elegidas como material de trabajo y mi experiencia personal como mujer, como intérprete musical y transitando, a su vez, por mis propios exilios, evoco la existencia y presencia de aquellas compositoras que a través de la historia han habitado y en la actualidad habitan territorios aledaños, territorios invisibles, mujeres compositoras habitantes de las márgenes del ámbito musical, siendo muchas veces supeditadas al silencio, al olvido, a la ausencia, deviniendo así en “exiliadas” de la música.

*Corpus de obras y textos:*

Obras Musicales:

. Graciela Paraskevaídis (Argentina)

*contra la olvidación* (1998), piano solo

. Claudia Montero (Argentina)

*Rondó Sonata en mi menor* (1999), piano solo

. Natalia Valencia Zuluaga (Colombia)

*Hilos* (2008) (Original para cello y piano, en este trabajo utilizo una adaptación realizada para tuba y piano)

Obra Poética:

. Chantal Maillard

Poemas *Uno* y *Siempre están los hilos* del poemario *Hilos* (2007)

Extractos del libro *Bélgica* (2011)

## **Expandir fronteras**

Desde mi rol de intérprete musical me acerqué a este proceso de creación tomando como premisa que el intérprete se erige como una voz que le da voz a aquello que no lo tiene o al texto creador de otro, un intérprete performer que recrea las obras cada vez que las interpreta, relacionando, a su vez, las mismas con los diversos contextos en los cuales éstas se interpretan. Me acerqué al proceso de creación buscando interpretaciones performativas que sean poéticas, dramáticas, críticas e imaginativas; escuchando las voces de las obras, de los textos, para que mi voz también se escuche en ellas. Yo circulando alrededor de los significados ocultos de esa narración, haciendo estos significados visibles con mi voz y con mi cuerpo e intentando posibilitar una arqueología del desenterrar que nunca será completa ni concluida, inmersa en un proceso continuo de hacer visibles significados, recuerdos, sentidos viejos y nuevos (Denzin, 2016).

De esta manera, me propuse como objetivo específico llevar a cabo un proceso creativo problematizando la figura del intérprete musical, ampliando su campo de acción hacia ámbitos de exploración ajenos a la disciplina musical específica, para devenir en un intérprete creador que piensa la puesta en escena musical como un complejo proceso comunicativo en el que confluyen múltiples aspectos que potencian la presencia escénica del músico como intérprete creador. Por tanto, la obra de creación del presente trabajo es una obra interdisciplinar que incorpora elementos escénicos y visuales a la interpretación musical. Debido a estas premisas, la obra se sale, se exilia, de los límites que generalmente son impuestos a los músicos académicos o de música “cultura”, ampliando esas búsquedas en la creación y transitando caminos disidentes mediante diversas exploraciones alternativas en el proceso de creación de la obra, expandiendo fronteras.



Es así que a través de esta investigación-creación me he exiliado de mi lugar común como pianista, he transitado mis diversos exilios como mujer, como artista y he transitado por las creaciones de distintas compositoras buscando un camino alterno. Me doy cuenta de que creando he intentado buscar aquello que siempre he buscado: “aquel estar arraigada en la ausencia de lugar que nos permite, como ha escrito Simone Weill, tener otra medida del mundo y de nosotros mismos en el mundo” (Rella, 2010, p. 133).

El arte vuelve visible nuestra condición de desterrados, pero también la otrapatría, aquella del sentido que como desterrados hemos perdido, y que vivimos sólo en fragmentos y añicos. El yo, que al final encontramos, es otro yo respecto al yo habitual: un yo del cual podemos aferrar la verdad sólo a través de las lagunas, las sombras y las laceraciones que presenta. (Rella, 2010, p. 133)

## Capítulo I

### Exilios, mujeres, creación

En el siguiente apartado estaré desarrollando los conceptos de exilio, exilio interior y exilio interior femenino a partir de diversas lecturas y estaré presentando un breve escrito que da cuenta de mis propios exilios, relacionando a su vez estos conceptos con el presente trabajo de investigación-creación.

#### El exilio esencial

*Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en relación con lo propio -como un alejamiento con vistas a un regreso o sobre el fondo de un regreso imposible-, sino como la dimensión misma de lo propio... ser sí mismo un exilio.*

Jean-Luc Nancy, *La Existencia Exiliada*.

Pensar el exilio presupone tener siempre presente el carácter polisémico de este concepto. Hay muchos tipos de exilios, los hay voluntarios y forzosos, los hay exteriores e interiores. La diversidad de ellos depende de múltiples factores: del motivo de la partida y del lugar adonde se dirige el exiliado, depende del lugar adonde se llega y como lo reciben, depende de quién lo vive, del modo de subjetivarlo y de las maneras en que se narra. Desde diversas perspectivas podemos hablar de exilios en plural y de los diferentes modos del mismo: el exilio estructural de cada sujeto al constituirse psíquicamente, el exilio de la creación, el exilio de la locura, el exilio de aquellos que son arrojados fuera del sistema, el exilio de los sujetos que deben partir de sus tierras de nacimiento (Morandi Garde, 2019). En cualquier caso, y aunque las variantes sean múltiples, todos los exiliados están movidos por una voluntad de cambio y transformación, así como también el exilio, sea cual fuere, siempre conlleva una pérdida, un desamparo, un abandono, que empujan a una voluntad de recuperación.

Sin embargo, la temática del exilio ha sido estudiada, problematizada y representada mayoritariamente desde una perspectiva político-social, cosa que es de esperar debido a las connotaciones políticas que ha tenido y tiene este término. Esto es tan así que el concepto de exilio, dado por la Real Academia Española, es precisamente:

(lat. *exilium*)

1. Separación de una persona de la tierra en que vive.
2. Expatriación, generalmente por motivos políticos.
3. Efecto de estar exiliada una persona.
4. Lugar donde vive el exiliado.
5. Conjunto de personas exiliadas.

En el presente trabajo, sin embargo, abordo este concepto desde una mirada en la cual el exilio es mucho más que un destierro, es mucho más que una circunstancia político-social, es mucho más que la salida voluntaria o forzosa del país de nacimiento. El exilio será parte de la esencia del hombre en tanto ser humano.

Señala el poeta, novelista y ensayista español José María Álvarez (2019):

El exilio es una característica de la condición humana. De ahí que no sea necesario abandonar el terruño para exiliarse ni sentirse exiliado...Hay también exilios interiores drásticos, de los cuales el más extremado es seguramente el que encarna

el alienado o extranjero de sí mismo. En ese sentido, todos padecemos el síndrome de Ulises. Y no tanto por haber emigrado a algún lugar que no es el nuestro o por habernos desterrado de nosotros mismos... Sólo por haber nacido somos exiliados. Pues provenimos de un lugar al que jamás regresaremos, somos arrojados a un medio que nos es ajeno y debemos hacernos con un lenguaje extraño, adoptar una familia forastera y sobrevivir en un mundo cuando menos siniestro. Según este punto de vista todos somos exiliados y alienados (p.3).

La filósofa española María Zambrano (2014) que ha teorizado el exilio, que ha estudiado este dramático acontecer histórico y existencial con una mirada agudísima y sumamente lúcida y que además vivió exiliada cuarenta y cinco años, afirma que la respuesta a la pregunta de por qué se es un exiliado “es simplemente esta: porque me dejaron la vida o, con mayor precisión, porque me dejaron en la vida” (p. 5).

Entonces se trata de comprender el exilio como *dimensión esencial de la vida humana*. Nos han entregado a la vida, nos han hecho entrar en ella sin consultar. Desde el nacimiento nos vemos circunscriptos a la necesidad de enfrentar la realidad como sobrevivientes, destinados a sobrevivir en un espacio en el que somos extraños. Estamos en la búsqueda continua de un regreso que es imposible, un regreso añorado que nunca verá su tierra prometida. Somos exiliados perpetuos, nacimos para exiliarnos.

El exilio es constitutivo de la existencia moderna. Nuestro tiempo está caracterizado fuertemente por la experiencia del exilio, del destierro, del desarraigo, del extrañamiento, del desamparo. Nuestra era está marcada por grandes olas de migraciones, inmensas cantidades de refugiados que merodean por el mundo, amplios desplazamientos de grupos humanos a través de

diversas culturas, es por esto que la reflexión acerca de la existencia como exilio retorna una y otra vez haciéndose nuevas preguntas.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy (2001) señala que el concepto constitutivo de esta existencia moderna es él mismo el concepto de un exilio fundamental:

...un "estar fuera de", un "haber salido de", y ello no sólo en el sentido de un ser arrancado de su suelo...sino según lo que parece ser la verdadera etimología de "exilio": *ex* y la raíz de un conjunto de palabras que significan "ir"; como en *ambulare*, *exulare* sería la acción del *exul* el que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente (p. 2).

El hombre como un ser en constante salida. La cuestión del exilio es la cuestión de esa partida, de ese movimiento que siempre empieza y que quizá no debe terminar nunca (Nancy, 2001).

Buscando así ampliar la manera de repensar este fenómeno, sin tampoco dejar de lado los casos de exilios clásicos producto de circunstancias políticas y sociales que aún en la actualidad existen y en demasía, interpretamos el exilio como conformación y forma de vida del ser y su existencia; no sólo como destierro político, sino también como salida permanente y propiedad esencial del ser, sin olvidar, de todos modos, las implicaciones negativas y positivas que este *ir hacia delante* posee.

María Zambrano divide el exilio en tres etapas: exilio como destierro, exilio como abandono, exilio como revelación.

En el primer momento se vive la sensación de destierro como pérdida del *topos*. Es el momento en que el exiliado reconoce su salida como separación violenta y su mirada hacia el futuro carece de expectativas. Sin embargo, aún no se siente despojado del todo, no hay crisis de identidad. “En el destierro se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla...el encontrarse en el desierto no hace sentir el exilio, sino ante todo la expulsión” (Zambrano, 2014, p.36).

El abandono será el momento intermedio y de más sufrimiento. Es el momento de desarraigo y crisis de identidad. No se tiene lugar en el mundo, ni social, ni geográfico, ni político, ni ontológico, es allí donde se manifiesta el desamparo. El exiliado se descubre como un ser abandonado, arrojado a la existencia, desnudo. “Del abandono llegan esos vacíos que en la vida de todos los hombres...aparecen y desaparecen. Y así también esas centellas de desamparo, esas saetas que en la piel del ser produce el quedarse a la intemperie, es decir, desnudo...” (Zambrano, 2014, p. 43).

De esta manera se llega al punto en el que el desterrado, el abandonado, el desamparado, se descubre en el estado de exilio puro, donde toma conciencia de que eso es parte de su esencia. El exiliado se reconcilia con sus raíces y reinterpreta la patria que lleva consigo y que constituye sus entrañas y esa patria verdadera que vive en sus entrañas se le manifiesta al exiliado como una revelación. El exilio es el lugar privilegiado para que la patria se descubra, cuando el exiliado ha dejado de buscarla, cuando ya se sabe sin ella, cuando ya la patria es sólo un horizonte lejano (Ortega Muñoz, 2014, p. XLIII).

La patria es el mar que recoge el río de la muchedumbre...y al salirse de ese mar, sólo entre el cielo y la tierra, hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio

peso; hay que juntar toda la vida pasada, que se vuelve presente, y sostenerla en vilo para que no arrastre. (Zambrano, 2014, p. 57)

### **Exilio interior**

*Empiezo a buscarme y no me encuentro; soy muy pequeña. Quisiera preguntar a todo el mundo si me ha visto, decirles que...me he perdido. Me callo. Me ha entrado miedo, quisiera irme. Ahora ya no hay nadie. Quiero estar de nuevo en casa, y temo que al llegar nadie me reconozca.*

María Luisa Elio, *Tiempo de llorar.*

El concepto “exilio interior” tiene su origen durante la posguerra franquista en España y comenzó a utilizarse para nombrar la manera de vivir, sobrevivir y expresarse de aquellos disidentes e intelectuales españoles contrarios a la dictadura que, por motivos diversos, no pudieron o no quisieron abandonar España. El escritor Miguel Salabert en el año 1958 presentó un artículo con este título en *L'Express* hablando sobre la España de Franco y posteriormente publicó la novela *El exilio interior* en Francia en el año 1961 y es a partir de allí que comenzó a utilizarse este concepto.

Acerca de esta expresión, Javier Goñi, en su artículo en memoria de Miguel Salabert, subraya la contribución literaria de este periodista y escritor español al proponer el oxímoron “exilio interior” que comporta una clara paradoja, puesto que esta figura retórica encierra un significado literal absurdo o incoherente digno de una intención sarcástica. (Bergere Dezaphi, 2019, p.248)

Aunque hay que diferenciar el exilio exterior del exilio interior “ambos son caras de un mismo infortunio: el desarraigo. Solo cambia el lugar donde cada cual asume vivirlo” (Bergere

Dezaphi, 2019, p. 247). Hay muchas personas que no pueden emigrar o salir de sus países, a veces por motivos económicos. Hay otros casos en los que estas personas deciden no abandonar el lugar de origen desde el cual han proyectado toda su vida y otras veces deciden quedarse y colaborar con el poder constituido callando para sobrevivir. Generalmente, este tipo de exiliado debe adoptar una actitud discreta que no siempre conlleva la voluntad de querer consentir o callar. Hay que destacar que este exilio interior no sólo se instauró en la España franquista, sino que en diversos y múltiples contextos geopolíticos se han practicado y aún se practican diferentes variantes de exilios interiores.

También debemos hablar de exilio interior como una característica de las sociedades modernas y contemporáneas, una manera de estar en el mundo de los individuos modernos. Roland Jaccard en su libro *El exilio interior*, en el capítulo que lleva el mismo nombre, señala que el hombre moderno ante diversos obstáculos busca un abrigo que lo proteja, encontrándolo en su mundo interior propio. La incomunicación, la soledad, el hastío son características del desamparo que sufren y aceptan las sociedades actuales, los individuos viven ajenos a los otros, sumergidos en relaciones apagadas, indiferentes, frías, disociadas, fragmentadas.

El exilio interior se convierte en la condición de todos y cada uno; las relaciones fantasmáticas priman sobre las reales; el espacio interior sobre el exterior, la imaginación individual sobre la social o colectiva. Ausentes del mundo, vivimos en una ensoñación ininterrumpida...el diálogo ya no se entabla en el terreno físico, material, sino con los otros tal como el deseo los modela.... (Jaccard, 1999, p.78)

De esta manera en nuestras sociedades el desapego, la reserva y la frialdad, la tendencia hacia lo cerebral en detrimento de lo afectivo son comportamientos que tienen un valor ejemplar.



Siendo estas características similares a la sintomatología esquizofrénica nos encontraríamos en sociedades esquizoides (Jaccard, 1999).

Sin embargo, no podemos ver el exilio interior sólo desde un aspecto negativo o como una característica inherente a los vacíos existenciales que son productos de circunstancias políticas, sociales o psicológicas. Podemos también percibir el exilio interior como una toma de decisión, como una elección de habitar el mundo de una determinada manera, podemos percibir el exilio interior como un espacio para la creación.

De esta manera, también es necesario hablar del exilio interior como el habitáculo necesario y elegido por el ser artista para la creación. El artista tiene la necesidad de refugiarse en una especie de autoexilio interior donde lo que importa es habitar el espacio de la creación, “...un exilio interior donde lo que nos interesa es tocar el instrumento que la naturaleza nos dio, la música interior” (Abad Faciolince, 2019, párr. 3). Un artista que crea a partir de ese espacio interior pero que, a su vez, desde este mundo propio observa a su alrededor, observa y habita el mundo exterior pero como si no lo habitara, proporcionando así múltiples visiones del entorno. Una voz creadora que nace dentro pero que recorre la vida entre la multitud que la rodea desde una particular mirada y sentimiento que se hallan en ese terreno incierto que oscila entre la pertenencia y la extrañeza.

El escritor chileno Roberto Bolaño propuso entender el exilio como una actitud elegida ante la vida, afirmando que literatura y exilio son dos caras de la misma moneda. El acto de creación supone que el exilio y el destierro se hagan presentes desde el primer momento aún sin salir de la propia casa o la propia tierra. “Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, que puede estar en estanterías o dentro de su memoria...mi hijo y mi biblioteca son mi patria” (Bolaño, 2001, párr. 2).

María Zambrano, por su parte, confiesa en su libro *Delirio y Destino* del año 1952 que esa sensación de destierro la llevó a la filosofía y en uno de los párrafos de la carta que envía a su madre y su hermana desde La Habana en enero de 1946 señala: “Yo no quería que lo supierais, porque además he tenido muchas horas de paz y muchas de felicidad relativa, pues me sé ir a mi mundo y escribir, escribir. ¿Comprendéis ahora por qué he escrito tanto?” (p.24). Definitivamente ese “saber irse al propio mundo” es una fiel expresión de ese exilio interior, esa huida que los artistas debemos auto promovernos para hallar esos espacios de creación libre.

No puede haber creó, un escritor cómodamente instalado en la vida sin que cargue con un ser transterrado o un exiliado interior. Un escritor se siente, quieras o no, un ser aparte, necesita una burbuja aislante, en la que refugiar su propio conflicto con lo que le rodea. Si no existe ese exilio interior que exige la angustia existencial, no hay escritura profunda. (Tejera, 2015, p.53)

Dicha afirmación se traslada a las diversas prácticas artísticas y sus modos de expresión.

### **Exilio interior femenino y creación**

*Inquietante extrañeza, que nos muestra que, en tanto sujeto, se es siempre extranjero para nosotros mismos, extraño, desconocido. De esta extranjería subjetiva y sentida...nacen, en lugares y momentos diferentes, diversas creaciones.*

Teresa Morandi Garde, *Exilio: “Los íferos del Alma”*.

“...porque la mujer, si bien no carece de historia, se inserta en ella en una posición especial de exclusión y de exilio” (Gil Iriarte, 2000, p.377).

A través de la Historia las mujeres han debido transitar su existencia en una sociedad en la que siempre estuvo perfectamente establecido el espacio que les ha sido reservado para su ser

mujer, espacio éste estructurado desde el poder masculino, que es el que posee las tomas de decisiones y rige el canon que subyace al comportamiento social prefigurando el rol que la mujer debe cumplir como ser “femenino”. Extranjeras de sí mismas, cumpliendo el papel y tomando el lugar que socialmente se espera de ellas, las mujeres necesitan autodefinirse y recrearse para insertarse en la Historia de la que se hallan excluidas.

Infinitas veces la creación, la escritura, es una forma de posicionarse y tener voz en el contexto de exclusión o encierro al que se ven recluidas las mujeres. Poder romper el aislamiento exiliar existencial femenino es una opción que tiene un poder de deconstrucción que permite traspasar ese umbral de marginalidad impuesta. “Quizá lo femenino sea siempre un exilio. Pero exilio del logos, exilio de narración, exilio de escritura, exilio de inventar fronteras. El silencio es el océano entero...” (Fernández Hearn, 2019, p. 313).

Pero ¿quién posee las palabras por completo?, ¿quién posee el derecho a hablar? La palabra ha sido tomada por el poder masculino y la mujer debe adoptar ese lenguaje extraño para ser escuchada, debe aceptar que aquel le cede la palabra y así inventar un contradiscurso que le permita historizar su propia condición y establecer su lugar en el mundo. Desde esta “posición enunciativa de exiliada del circuito artístico” la mujer busca darle prevalencia a su voz en un mundo pronunciado por hombres. “La escritura, el lenguaje y las palabras, cual metáforas errantes, nos sirven como hogares precarios, nunca definitivos, únicos espacios de protección para identidades marcadas por el destierro” (González De Oleaga, Meloni González, Seiegh Dorín, 2016, p. 96).

Poder hablar desde el exilio, dejar de ser un susurro y poseer una voz propia y autónoma que habla desde la nostalgia, desde el desamparo, la melancolía, las ausencias, las rupturas, las pérdidas. Hablar desde el silencio. Darle voz a ese silencio que sí se posee por completo, porque

el silencio es lo verdaderamente interior y propio de una mujer. La mujer busca su regreso, intenta volver de su destierro, testificando el dolor del desarraigo que vive en sus diversos exilios; exilio histórico, psicológico, doméstico, político, ideológico, sexual, exilio artístico, exilio creativo. Sin embargo, muy posiblemente el “único regreso posible es hacia dentro, no hacia atrás” (Jato, 2009, p. 147).

Cuando hablamos de exilio interior femenino podemos estar haciendo alusión a aquellas amas de casa, madres, hijas, escritoras, poetas, educadoras, artistas, militantes de la Guerra Civil española de la década del treinta del pasado siglo XX, que bajo la dictadura de Franco decidieron seguir creando y luchando a escondidas, a expensas de ver en peligro sus propias vidas y muchas veces las de sus hijos o esposos, dentro de España y otras veces fuera de ella, siendo olvidadas hasta hace muy poco tiempo. Podemos estar haciendo alusión también a aquellas mujeres que bajo los diversos sucesos dictatoriales que se vivieron en los países del Sur de América Latina durante la segunda mitad del siglo XX tuvieron que huir hacia otros países para no perder sus vidas o a aquellas mujeres que de todas formas tenían que quedarse en su tierra resistiendo, incluso muriendo.

No podemos dejar de mencionar a todas aquellas mujeres que a raíz de la violencia en nuestro contexto colombiano han vivido y viven el desarraigo, la pérdida de las raíces, diversos desplazamientos, muerte. Esta violencia y este desarraigo producen seres extrañados, exiliados, fragmentados, invisibilizados, silenciados. La muerte es una forma de silenciar a una persona que es portadora de algún sentido y lo que se niega no es a la persona y el discurso que pueda producir, sino su cuerpo como un texto, un muerto es el símbolo del silencio (Castillejo, 2000).

Muchas mujeres viven y deben sobrellevar ese desconsuelo, esas terribles angustias al ser testigos de cómo matan, desaparecen o se llevan a sus familias y deben callar, deben hacer silencio y buscar la manera de seguir adelante.

Las mujeres son las que cargan con los duelos mientras los hombres se matan en la guerra. Más del 70 por ciento de la población de los desplazados está conformado por mujeres, son ellas las que cuidan a los niños, a los enfermos, a los ancianos, ellas quienes, con sus pocos haberes y muchas veces sin poder enterrar a sus muertos, deben enfrentar el desarraigo que significa perderlo todo y tener que comenzar de nuevo. Son Antígonas errantes. (Ariza, 2014)

El desplazamiento físico de una persona es como ingresar a otra dimensión del sujeto, la persona sufre una transformación y esta transformación es la de ser objeto de desprecios y exclusiones, la de mutar en un ser imaginario y casi de ficción. Las mujeres que sufren este tipo de violencia y de desplazamientos pierden las raíces, pierden su lugar en el mundo, se convierten en seres liminales, están en una situación ambigua. El antropólogo Víctor Turner (1980) señala que lo liminal es un estado de ambigüedad, de pasaje, un lugar al margen de lo establecido. Los seres liminales son aquellos sujetos que no pertenecen a ninguna “clase” de sujetos, son seres en estado paradójico, seres invisibles, seres que devienen en esta invisibilidad ya que se fracturan las relaciones que los predefinían y en este sentido, sin duda, devienen seres transicionales, desplazados a territorios simbólicamente oscuros.

En el contexto colombiano, la matanza, la arbitrariedad, hacen parte del reino de lo incierto, del mundo de la ausencia de reglas...Ellos, los hombres y mujeres desplazadas, provienen del mundo de lo irracional y entran, por efecto directo, en

el mundo de la locura, la soledad y la pérdida...es un estado de “liminalidad forzada”. (Castillejo, 2000, p. 93)

Extrañamiento, liminalidad, pérdida del mundo y de las raíces, son diversas expresiones que dan cuenta de distintos exilios interiores y exteriores femeninos.

El desplazamiento geográfico colombiano no es la única causa de exilio del espíritu...femenino...el exilio también puede originarse de las condiciones sociales de las mujeres, su vida sexual, sus relaciones con los otros...El desarraigo...permite atestiguar que los sobrevivientes (hombres y mujeres) se desplazan de un lado para otro buscando un sentido, una significación propia al lenguaje del mundo (a través de cuerpos y palabras) y a las posibilidades de estar en él. (Camacho, 2015, p. 30)

De esta manera, al hablar de exilio femenino estamos haciendo alusión a aquellas mujeres que aún hoy deben buscar maneras de sobrevivir, ellas y generalmente sus familias, en circunstancias sociales y políticas violentas sin poder salir de sus países de origen o buscando resguardo en latitudes lejanas a sus lugares de nacimiento. Vivieron y viven en sus dobles exilios, dobles por ser exiliadas políticas o geográficas y por ser mujeres, primeramente.

Existen también mujeres que eligen salir fuera de sus países de nacimiento en búsqueda de mejores oportunidades de vida, de realizar estudios o mejorar laboralmente, en búsqueda de su propia vida. Sin embargo, en estos casos también pasan por diversas experiencias de desamparo, de alienación, de extrañamiento y por más que este tipo de exilio generalmente sea temporal y voluntario la persona que lo experimenta se encuentra de todas maneras geográficamente exiliada, alienada, mentalmente extrañada, viviendo experiencias que provocan pérdidas en cuanto al ser y

la identidad. Muy posiblemente estas mujeres también encuentran en su mundo interior el espacio en el que recluirse y encontrar refugio en forma de exilio mental, exilio interior.

Sin olvidarnos entonces de cada uno de estos exilios interiores y exteriores femeninos aquí hablamos de la “existencia de un desarraigo femenino cuyo exilio es vivido al interior del alma femenina, en lo íntimo” (Camacho, 2015, p.22).

El mundo interior femenino es ilimitado, infinito, sin fronteras, es silencio, es oscuro. Lo femenino nada en fosas abisales de las cuales cada cierto tiempo emergen gritos, por eso es escandaloso, porque lo que emerge es la voz de aquellas que han sido silenciadas por imposición,

Habitantes de la periferia, zonas de marginación, más también zonas de subversiones y posibles creaciones, pues allí casi no alcanza la ley, o en otras palabras, porque allí la ley es prácticamente inefectiva, las mujeres podemos producir las junturas entre los abismos del mundo y del alma, entre las orillas del cuerpo y de la lengua, más no de la lengua de él, en la que ella no puede ser simbólica pues allí sólo es objeto de decires, denuncias y sentencias, sino de la lengua de ella...ella pegada de su deseo tiene, entonces, la posibilidad de producir la unión, de coser el cuerpo a la creación, a la lengua situada en la emergencia de todo porvenir-lengua imaginaria la de ella-....(Vélez Saldarriaga, 2004, p. XIII)

Hablar desde el exilio interior femenino es descentramiento, es hablar desde las ausencias o faltas para esgrimir nuevas formas de presencia, incluso de formas interrumpidas, intermitentes de existencia (Aimaretti, 2015).

El exilio, *saltar afuera*, expresa un estado dinámico de descentramiento proyectivo. El exilio es esa expulsión que obliga a ponerse en marcha, explorar otras posibilidades de existencia,

esa otredad de sí que brota en el destierro, en el destierro de uno mismo, en el destierro del espacio geográfico, esa otredad que se despliega a través de múltiples trayectorias de camino. Y la mujer desde siempre ha debido peregrinar a través de caminos alternos, refugiándose en sí misma ha debido buscar-se y preguntar-se “realmente ¿Dónde estaban?, realmente ¿Quiénes eran?” (Zambrano, 1989, p. 266) sintiéndose sin raíces, sin tierra, sin lengua, “se había desgajado para siempre, había vuelto, volvía a ser ella, otra vez, a estar “aquí”, a solas consigo misma” (Zambrano, 1989, p. 265).

¿Y por qué hablamos sólo de exilios femeninos? ¿Por qué sólo mujeres?

Pues por esa sensación...de abrir las aguas quietas y extraer de allí abajo un montón de sorprendentes criaturas abisales. Además, leyendo biografías y diarios de mujeres, una descubre perspectivas sociales insospechadas, como si la vida real, la vida de cada día, compuesta por hombres y mujeres de carne y hueso, hubiera ido por derroteros distintos de la vida oficial...Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando los susurros de las mujeres. (Montero, 1995, p.31)



**Mis propios exilios**

*Aprendí a amar mi exilio porque en él vivo toda la vida que me es dada vivir, porque en mi exilio vivo, muero y resucito cada vez. Porque en él decido, renuncio, gano, pierdo. Porque en mi exilio soy pájaro, no soy árbol. Evanescencia.*

Alba Marina Pontoriero, *Mi exilio*, 2019

*La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,  
Ser argentino es estar triste, ser argentino es estar lejos.*

Julio Cortázar, *La Patria*, 1955

Intento comprender mis exilios interiores y exteriores, sus diversos modos de ser y de moldear mi existencia y mi manera de comprender, mi manera de ser y de estar en el mundo que me ha tocado y me toca vivir. Debo hablar desde el exilio, desde lo femenino, desde mis espacios de creación, desde las fronteras y los umbrales en los que hago equilibrio cada día para sobrevivir.

Sumergirme y nadar o flotar en esas aguas profundas, en silencio o gritando por dentro. A veces me faltan las palabras porque estos océanos en los que nado, mis exilios, lo femenino y la creación, son profundos y a veces tumultuosos. Por eso busco el anclaje que me retrotrae a las primigenias sensaciones de las que tengo recuerdos para intentar explicar algo que quizás no tiene sentido o explicación: esta condición de exilio continuo que parece situarme entre la pertenencia y la extrañeza y que a su vez va marcando los pasos que sigo.

Para poder hablar de mis exilios debo hablar desde mi propia experiencia, desde las circunstancias vividas. Debo construir mi narración desde la experiencia propia intentando recuperar esa capacidad de los seres humanos de narrar y de construir relatos a partir de lo vivido.

Esta es una búsqueda que me permite entrar en una introspección que a su vez me une con lo exterior y aunque vacile en el intento hago el esfuerzo de no huir y no evitar-me.

Walter Benjamin (1986) sostenía en su ensayo denominado *El narrador* que éste “toma lo que narra de la experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida” (p. 193) y que esta capacidad de narrar, de contar, de intercambiar experiencias parece que nos fuera sustraída a medida que pasa el tiempo:

Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo. Es cada vez más frecuente que se vacile cuando se pide que se narre algo en voz alta. Es como si una capacidad que nos parecía inextinguible, la más segura entre las seguras, de pronto nos fuera sustraída. A saber, la capacidad de intercambiar experiencias. (Benjamin, 1986, p. 189)

Benjamin realiza este diagnóstico acerca del concepto de experiencia y de cómo éste se encuentra en crisis a comienzos del siglo XX, tras los importantes cambios ocurridos en Europa ligados a los avances de la técnica, la vida en las grandes ciudades y la gran guerra. En *Experiencia y pobreza*, ensayo del año 1933, el autor da cuenta de cómo los hombres que volvieron de la guerra no lo hicieron enriquecidos sino más pobres en experiencias, en la medida en que no lograron encontrar un sentido a las vivencias por las que pasaron, y sentencia: “la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general” (1989, p. 169). Esto se manifiesta para el autor en la incapacidad de estos hombres de comunicar sus experiencias, ya que estas se elaboran y se transmiten en la narración: la experiencia se revela así intersubjetiva. Una experiencia no es cualquier vivencia, ni cualquier encuentro con el mundo:

es una elaboración de ese material en la forma de un relato, una narración significativa para uno y para otros.

Al hablar de mis exilios mi relato se nutre de mis propias vivencias y por eso quizás su entramado sea un entramado artesanal, un tejido que se fue construyendo desde las entrañas mismas de mi propia experiencia, unida esta, a su vez, a acontecimientos exteriores. Es por esto que en todo momento mi narración está impregnada de las huellas que fueron dejando estas vivencias en mí, así como en lo narrado estas huellas van emergiendo a cada paso.

La narración... es también ella una forma artesanal de la comunicación. No hace hincapié en transmitir el puro “en sí” del asunto... Hunde, más bien, el tema en la vida misma del informante, para luego volver a extraerlo de ella. De ahí que en la narración permanezcan las trazas del narrador, como en el barro del ceramista quedan las huellas de sus manos... sus propias huellas se encuentran siempre en lo narrado. (Benjamin, 1986, pp. 196-197)

Por otro lado, no podemos dejar de tener en cuenta que en la exposición performática de la propia experiencia, al evocar el pasado y referirnos a éste, siempre lo hacemos desde el presente. Este ejercicio de la memoria se realiza desde el presente a través de los recuerdos y la propia naturaleza mediada y ficcional de éstos (Blejmar, 2010), deviniendo así en memorias fragmentadas y mediadas. En este sentido, los recuerdos siempre regresan seleccionados, interpretados, ficcionados. Tal como señala Benjamin (1992) “quien intenta acercarse a su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava”, y es en esta tarea de desenterrar, de excavar en la que opera un ejercicio de selección y de interpretación. Lo que se recupera no son tanto “situaciones” sino imágenes, sensaciones, que no deben exponerse “como torsos en la galería de un

coleccionista”, ni inventariarse sin dar cuenta del lugar exacto en el que se encontraron, sino considerarse junto al proceso que permitió al excavador dar con ellas y al presente en el que se desenterraron (Blejmar, 2010). Siempre ejercemos un trabajo de recorte, de reinterpretación respecto de los recuerdos y la memoria, aceptando algunos elementos y rechazando otros de aquello que nos dejaron, relacionándolos con nuestro presente e inscribiendo, a su vez, en ellos nuestra propia subjetividad.

Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquellas de la que provienen los hallazgos. (Benjamin, 1992, p. 119).

Es así que, entonces, no sé si hallaré la verdad de mis exilios, sólo sé que para comenzar debo volver al seno primitivo existencial. Los caminos y avatares de la vida me exiliaron de ese centro y por eso debo encontrar esos hilos, esas huellas, esos rastros que me hacen regresar con el pensamiento y los recuerdos a ese estado primigenio donde están mis raíces. Pienso, hago silencio. Comienzo a excavar, a desenterrar, a hilar y a narrar:

En mi sangre, en mi nombre llevo las huellas del exilio. Giuseppe Pontoriero, nacido en Rícadí, Catanzaro, sur profundo de Italia, llegó a la Argentina como tantos inmigrantes en busca de un futuro mejor. Viajando durante meses en aquellos barcos que llegaban de Europa cargados de lejanías, de renuncias, de nostalgias, desembarcó en un Buenos Aires de comienzos del siglo XX que prometía trabajo, salud, prosperidad y sobre todo prometía el ansiado regreso a la patria. Giuseppe, igual que todos los inmigrantes que llegaron al país del Sur vivió de recuerdos y añoranzas trabajando duramente para forjarse una vida. Casándose en Buenos Aires con MaríaDi

Lorenzo, la abuela “Vicentina”, también italiana, tuvieron varios hijos, entre ellos Pedro Pontoriero, padre de mi padre, mi abuelo. Mi bisabuela Olimpia Monti, nacida en el Alto Piamonte italiano, formó su familia con un típico criollo porteño de poncho y cuchillo que trabajaba en el frigorífico del porteño barrio de Mataderos. Olimpia vivió hasta su muerte recordando su infancia lejana, añorando las largas caminatas a través de las montañas nevadas del norte de Italia para llegar a la iglesia o los grandes cantantes de ópera que hasta su muerte escuchó con los ojos cerrados. Olimpia, madre de mi abuela, Velia Suárez de Pontoriero.

En mi sangre llevo las huellas del exilio, de la nostalgia. Clara González, nacida en Coronel Oviedo, Paraguay, llegó a Argentina buscando la forma de sobrevivir con seis hijos y una niña más en camino, mi madre. Mi abuela Clara llegó luego a Buenos Aires sola y tratando de encontrar la manera de alimentar, vestir y educar a sus niños, cosiendo y remendando ropa hasta que la vela se apagara, cocinando empanadas a la madrugada para que su hijo mayor las vendiera en las hostiles calles de la periferia de Buenos Aires. Mi abuela Clara, siempre recordando su infancia, su primera juventud; triste, siempre triste, llorando cada noche observada por su hija menor, mi madre, quien se preguntaba el porqué del llanto ahogado de su madre, mi abuela. Mis recuerdos de la infancia están poblados de sus anécdotas contándome todas sus experiencias como exiliada, como mujer sola que debió sufrir el exilio en todas sus dimensiones.

En mi sangre, en mi nombre, en mis recuerdos, en mi existencia llevo las huellas del exilio. Desde pequeña sabía que en algún lugar lejos se encontraba eso que yo estaba buscando, desde pequeña esperaba el momento de irme, ¿o de volver? Desde pequeña tenía una débil conciencia de que en algún momento debía irme muy lejos para encontrar ese no sé qué que desde siempre estaba añorando, esperando, buscando. Crecí teniendo la sensación de que mí alrededor no era mí alrededor, siempre sintiéndome molesta con las grandes cantidades de gente que me rodeaban,

siempre renegando del presente, añorando un pasado que me llevaba hacia el futuro, viviendo en una especie de anacrónica temporalidad que no me dejaba hallarme en el espacio temporal en el que vivía.

Mi entorno más feliz desde los cinco años era aquel pequeño cuarto en el que leía horas y horas enteras, días y sobre todo noches, aislándome del mundo exterior, sólo dejando algún espacio para mis padres y mis hermanos. Después llegó el piano y esa burbuja musical y literaria en la que me encerraba cada vez más a medida que iba creciendo era mi mundo, el espacio en el que recluda era más feliz y en el que todas las circunstancias hostiles de mi entorno se evaporaban y yo podía ser más yo y ser menos aquello que de mí se esperaba. Siempre añorando no sé qué del pasado, siempre llevando incrustada en mí una nostalgia, una tristeza, una lejanía que cada día me llevaban a buscar recluirme más y más en ese mundo, mi mundo interior.

A medida que crecía y mis amigos compartían y salían yo prefería estar encerrada con mi piano hasta diez o doce horas diarias. La música siempre fue y es mi lugar elegido para habitar, la música es mi exilio interior elegido. La interminable búsqueda sonora, el universo infinito que los sonidos tejen entre sí y las múltiples maneras de ser de estos; las obras y las compositoras y compositores que me hacen ver la existencia desde otras perspectivas o intentar comprender los recovecos del ser humano, o desistir de ello. Existir, resistir, claudicar, volver a intentar. La música, mi patria.

Como mujer también desde pequeña sabía que sería un poco difícil alcanzar todo lo que mi mente imaginaba, ya que, a pesar de que crecí en una familia que siempre me dio alas y me apoyó en lo que buscaba, desde temprano me dejaron muy claro que “una se debe ir del hogar cuando se casa”, “una se va bien de la casa sólo cuando es para formar una familia”. Huellas, huellas que nos

marcan para tomar decisiones. Como mujer el mundo musical también hizo sus malabares en mí desde joven cuando los profesores del Conservatorio halagaban a una pianista mujer sólo si “tocaba el piano como un hombre”, cuando validaban un tipo de enseñanza altamente sexista, cuando me enseñaban que las estructuras armónicas “débiles”, los finales de frases “débiles” o las frases “cantábiles” o más “emocionales” se denominan “femeninas”: “finales femeninos”, “cadencias femeninas”, etc. Etc. ¿Acaso lo débil, lo dócil, lo emocional, lo inconcluso es inherente a lo femenino?!. Aún hacen eco en mí las palabras de mi maestro de piano en Argentina recalcándome con mucha fuerza: “Eres una débil mujer!!! ¿Eso es todo lo fuerte que puedes tocar?!!!”.

Más grande, ya habiendo estudiado y tocado mucho el piano, el sueño eterno de Europa me llevó a elucubrar mil maneras de alcanzar ese tiquete de avión que me llevara a estudiar con los “maestros” del piano. Lo logré y a partir de allí el exilio geográfico en el que decidí vivir produjo todas sus marcas en mí, las más positivas y las más negativas. Hace años que soy extranjera, hace años que mi identificación es un Número de Identificación de Extranjería o una Cédula de Extranjería. Hace años que mi vocabulario y mi acento sufren todo tipo de vaivenes y giros lingüísticos que no le son propios. Hace años que sueño con sentirme pisando tierra, sueño con no sentirme en el aire siempre, como flotando con las raíces al aire.

Hace años que sueño con volver a la infancia, aunque sea esa infancia exiliada, pero mi infancia. Y cuando hablo de volver a ella con nostalgia me refiero a ese regreso al que hace referencia la escritora Chantal Maillard. Aquella nostalgia no se refiere a un momento o a un lugar en particular de la infancia, sino a ese estado de gozo profundo que es ajeno a la conciencia temporal y que es propio de la misma.

Ese origen al que, en determinados momentos de nuestra vida marcados por un esencial cansancio, anhelamos volver; no es un lugar geográfico, ni tampoco metafísico, es un estado. Volver al origen es volver a ese estado inicial en el que... somos dilatada conciencia, vivencia inmediata de un presente envolvente. Acaso la inocencia no sea otra cosa que la incapacidad para el juicio, y ésta sea la razón de que, en los primeros albores de la existencia, el mundo sea experimentado con sencilla y gozosa plenitud. Ese gozo sin motivo, esa plenitud es a lo que nos referimos cuando hablamos de “la infancia” con nostalgia, es lo que esa palabra significa, lo que señala. (Maillard, 2011, p. 18)

“Transidos por una temporalidad cuasi mítica y por un espacio-tiempo marcado siempre por el influjo de los sentidos y de las emociones, nuestros recuerdos infantiles siempre estarán atravesados por sonidos, olores y sabores” (Pinilla, 2010). El aroma de las tostadas de la merienda de las cinco de la tarde preparadas por mi mamá, el sonido del tren al salir y al llegar a la estación que sonaba todos los días desde que tengo recuerdos, el frío penetrante del mes de agosto al ir caminando a la escuela, las peleas infinitas de hermanos y las carpas de sábanas que armábamos y desarmábamos continuamente, me rememoran ese tiempo en el que el alrededor era experimentado con “sencilla y gozosa plenitud”, a pesar de sentir esa necesidad de búsqueda continua. Las manos de mi madre y la voz de mi padre. Las calles infinitas de Buenos Aires, los primeros conciertos y museos, la sensación de que las vacaciones de verano eran eternas, la casa de la abuela llena de plantas y flores para ir a almorzar espaguetis.

La memoria de lo que fuimos y somos, en definitiva, quizás haya que ir a buscarla en esa extraña temporalidad que es la infancia, en esos espacios y momentos de vida discontinuos que apenas podemos esbozar con una seguridad temblorosa en



nuestra adultez. (González De Oleaga, Meloni González, Saiegh Morín, 2016, p. 94).

Las primeras clases de piano, los primeros descubrimientos musicales y los castillos en el aire soñando con viajes eternos. Los atardeceres frente al mar de Barcelona, las clases maestras, mi maestra Carlota, el llanto pausado del niño acompañando los acordes feroces de El Albaicín. Quisiera volver, aun sabiendo que el regreso jamás será al lugar de donde me fui, porque yo no soy la misma, ni los otros, ni los lugares, ni los climas, ni los ruidos, ni las calles, ni los colores.

La memoria de lo que somos y fuimos se abre ante nosotros...en pliegues interminables. Fractales infinitos que nos remiten, una vez que se ha puesto en marcha el mecanismo, a otras estancias y pliegues, a otros lugares que creíamos olvidados y que no volveríamos a visitar. (González De Oleaga, Meloni González, Saiegh Morín, 2016, p. 94).

Hace años que mi tierra firme son mi hijo y esos momentos de música en los que no debo explicar nada ni justificar ningún por qué. Mi exilio, la idea de que exilio y diáspora son inherentes a la noción de creación, a la escritura; la idea de que el poeta, el músico, el artista se exilia en el lenguaje, en los sonidos, en su propia obra para escapar de una realidad que muchas veces carece de centro o para encontrar una realidad en la que, aunque sea por breves momentos, pueda asir sus raíces, sus razones y sinrazones. Buscar volver a través de la creación a ese espacio perdido, añorado, del cual he sido desterrada. ¿Será por eso que una y otra vez interpreto música argentina?... quizás para sentirme por unos momentos trasladada a aquella ciudad mítica de Buenos Aires de la que jamás me he podido ir del todo. Aunque mi exilio externo ha sido el espacio y el tiempo que propició un gran crecimiento como ser humano, como mujer, como artista y ha sido el

lugar en que la creación artística se ha potenciado enormemente mi exilio interior sigue siendo el único habitar necesario y último en el que deseo estar.

De esta manera, desde mi exilio interior y como pianista hoy elijo exiliarme junto a ellas, las exiliadas de la música, las mujeres artistas compositoras que han sido desterradas de su tierra de creación, de su deseo de hablar, de su deseo de tener voz en un mundo artístico musical masculino del cual han sido borradas, olvidadas, silenciadas, exiliadas.

Ellas, las que se han aferrado y se aferran a una identidad construida a partir del lenguaje creativo de los sonidos, constituyéndose éstos en su “patria” adoptiva, ante la imposibilidad de poder adaptarse y ser aceptadas en el entorno, ya que la composición femenina ha sido siempre un género o espacio exiliado de la música. Yo elijo exiliarme junto a ellas, caminar junto a ellas, a veces a oscuras, a tientas, a media luz, pero siempre revelando a través de esas voces, nuestras voces, ese vasto mundo silencioso agitado por tempestades en las sombras. Por eso, cuando alguna voz surge de esas tempestades interiores deseo quedarme en suspenso para escucharlas, escuchar esas voces de esos caminos dobles, de huida y de encuentros, de gritos y de silencios, de vidas creativas y exiliadas.

Yo hoy decido exiliarme una vez más, pero junto a ellas.

### **Las tres compositoras y la escritora**

En este apartado voy a presentar una aproximación a las compositoras Graciela Paraskevaídis, Claudia Montero, Natalia Valencia y a la escritora Chantal Maillard en relación a los conceptos de exilio, exilio interior, exilio interior femenino y cómo estos se manifiestan en la vida y la obra de las mismas, cómo los diversos exilios están íntimamente ligados a la creación de estas artistas. Así, realizaré un breve acercamiento a la vida y la obra de las mismas desde la perspectiva del exilio.

**Graciela Paraskevaídis** (Buenos Aires, Argentina, 1 de abril de 1940- Montevideo, Uruguay, 21 de noviembre de 2017)

*Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía.*

Graciela Paraskevaídis, 2012

Graciela Paraskevaídis nació el 1 de abril de 1940 en Buenos Aires en el seno de una familia griega ortodoxa en la cual se cultivaba una nutrida cultura literaria y musical. En el Conservatorio Nacional de Música de dicha ciudad estudió piano y composición. Fue becaria y primera mujer compositora admitida en el hoy legendario Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en Buenos Aires, institución clave en el desarrollo de la música contemporánea argentina y latinoamericana de los años sesenta y luego del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) en *Freiburg im Bresgau*, Alemania, desde 1968 hasta 1971.

En el CLAEM estudió con Gerardo Gandini y con Iannis Xenakis y ella misma se consideraba deudora de los ejemplos éticos de Edgar Varése, Silvestre Revueltas y Luigi Nono. En 1972 participó de los Cursos Internacionales de Darmstadt y luego fue invitada por el DAAD para dictar cursos y conferencias sobre música latinoamericana en varias universidades alemanas. Vivió en Berlín como invitada del Programa Artistas en Residencia (1984) y en Stuttgart como invitada de la *Akademie Schloss Solitude* (1998), estrechando cada vez más sus vínculos con el ámbito musical e intelectual germano a través del intercambio y participación en congresos, mesas redondas en universidades y centros musicales de ese país, así como a través de trabajos de traducción y en programas radiales. Radicada en Montevideo, Uruguay, desde 1975 desarrolló allí múltiples y numerosas actividades de enseñanza, organización y difusión de la música contemporánea y de escritura musicológica, en instituciones públicas y de manera privada. Sus obras han ganado numerosos premios y son interpretadas y grabadas en diferentes países de Europa, Asia y América Latina. Ha dictado seminarios y talleres en innumerables instituciones y ha escrito ensayos sobre música latinoamericana contemporánea colaborando regularmente con prestigiosas publicaciones. Entre 1990 y 2000 fue coeditora de la *World New Music Magazine*, anuario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, dirigió la revista virtual [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net) dedicada a la difusión de textos de y sobre música latinoamericana contemporánea, escribió varios libros y tradujo del alemán numerosos artículos y el libro *Los signos de Schoenberg* del suizo Jean-Jacques Dunki. Fue parte del colectivo de organización de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea entre 1975 y 1989, integró el Núcleo Música Nueva de Montevideo y de la Sociedad Argentina de Música Contemporánea y ha sido miembro honorario de la Asociación Nacional de Compositores de Chile.

Graciela Paraskevaídis abandona su país de nacimiento en el año 1975, época quizás de las más convulsas y oscuras de la historia argentina, en la cual se avecinaba una de las dictaduras latinoamericanas más violentas. Paraskevaídis se traslada a Uruguay, país vecino desde el cual decide llevar adelante su labor compositiva, pedagógica, musicológica y su resistencia ideológica hacia los gobiernos militares que estaban haciendo estragos en los países del Sur de América Latina en esas décadas, incluso en la República Oriental del Uruguay. Ya dos años antes, en el año 1973, los militares también habían tomado por la fuerza el gobierno de dicho país, sin embargo, Graciela Paraskevaídis decidió quedarse en Uruguay y ejercer su arte como forma de supervivencia en el marco de la resistencia cultural contra la dictadura, incluso a pesar de tener posibilidades concretas de dejar el país. De esta forma, su postura política e ideológica frente a estos gobiernos dictatoriales siempre fue explícita y claramente de resistencia.

La creación de Paraskevaídis fue y es una voz de denuncia que expone las realidades más duras de la historia contemporánea latinoamericana a la vez que propone, activa, moviliza sin quedarse en el plano de la desazón, apelando a la sensibilidad y a la faceta más humana y solidaria frente a un pasado de horrores que aún subsiste en un continente de fuertes contradicciones y desigualdades (Solomonoff, 2014).

El exilio geográfico definitivo de Argentina y la decisión de exilio interior en el Uruguay fue el lugar desde el cual Paraskevaídis resistió y enseñó a muchísimos jóvenes músicos la búsqueda de una identidad musical latinoamericana propia, reflexionando acerca de la profunda tensión entre la imposición de la tradición europea occidental de la cual somos herederos los latinoamericanos y la intención de encontrar un camino propio, entre la pertenencia simultánea a la órbita cultural heredada de Europa y el espacio latinoamericano, es decir, reflexionando acerca de la inevitable tensión entre lo propio y lo ajeno.

Graciela Paraskevaídis posicionó así su creación desde una clara perspectiva latinoamericana. El cuestionamiento estético fundamental de Paraskevaídis

...podría describirse de la siguiente manera: ¿cómo se puede alcanzar una autonomía cultural, cuando el concepto general-componer música para la “vida de concierto”-conlleva la adopción de un modelo europeo, o sea una forma de expresión cultural representativa de un poder hegemónico, manifestado en la historia de América Latina a través de la ocupación y el aniquilamiento tanto físico como cultural?. (Beimel, 2014, p. 31)

La búsqueda de la compositora para lograr encontrar una solución a este dilema se basó no en soluciones facilistas creando obras desde un folklorismo esencial, sino que su búsqueda se orientó hacia la toma de decisiones creativas que remitieran directamente al sonido, la forma musical, los materiales sonoros utilizados, entre otros. La compositora tomó como punto de partida en su proceso creativo el sonido en sí mismo, trabajado como un fenómeno independiente, de efecto físico inmediato e inmanente (Beimel, 2014); el sonido utilizado en su tratamiento como símbolo de resistencia hacia la tradición europea. De esta manera, la música de Paraskevaídis es el resultado del rechazo de los modelos tradicionales formales y discursivos europeos y los efectos que estos tienen en el desarrollo de la música culta.

En este énfasis en la capacidad comunicante del sonido, la textura y los timbres, y en el quiebre de la narratividad que presidió el paradigma compositivo centroeuropeo reconoce Paraskevaídis los elementos fundantes de una tradición identitaria de América Latina en cuya continuidad inscribe su propia búsqueda...partiendo de una rigurosa contemporaneidad de lenguaje. Esta exigente

y paradójica poética de la contención y de los extremos, alternativamente lírica, opresiva, lúdica, violenta, se concibe como metáfora del lugar y de la circunstancia de la creación. (Corrado, 2014, p.12)

Es así que la música de Paraskevaídis se basa, entre otros elementos, en la experiencia fundamental de la emanación del sonido en el espacio. El uso de la materia prima sonido que no responde a técnicas compositivas previas y definidas y que no depende en su tratamiento y decodificación de un contexto cultural específico como garantía indispensable de una codificación adecuada es un principio estético que brinda a la totalidad de su obra un significado actual e intercultural, corrido de los modelos centroeuropeos (Beimel, 2014).

El corpus creativo de Graciela Paraskevaídis está compuesto por obras para diversos formatos, generalmente integrados por ensambles instrumentales diversos, así como corales e instrumentos solos, incluyendo la voz humana.

El tratamiento de no discursividad en la música a través de la manipulación del sonido en el espacio, a partir de la contención o liberación de su energía y de su expansión espacial presupone la utilización de diversas herramientas que son características de las obras de Paraskevaídis:

Simplicidad extrema de los materiales, antivirtuosismo de las obras, construcción en bloques de todos los elementos de las piezas (dinámicas y planos sonoros, texturas, tempos y ritmos, materiales de alturas y armonías, forma), yuxtaposición y superposición de franjas tímbrico texturales. Así como la utilización de materiales absolutamente concisos que responden a una calculada economía para generar la máxima tensión y expresividad con los mínimos recursos, una construcción formal por secciones que se instalan en un espacio no evolutivo, no direccional, antidiscursivo y con fuertes oposiciones registrales y dinámicas articuladas por corte.

Con respecto a la utilización de poemas o recursos literarios para nombrar las obras o como disparadores de las mismas, según palabras de la compositora, las poesías, las palabras o las imágenes poéticas que ella utiliza no son musicalizadas literalmente, tampoco se utilizan los textos literales en las obras, sino que las palabras mismas, los textos mismos, son música. La cita poética es un símbolo, una imagen que es muy fuerte y que se asocia con cuestiones existenciales y filosóficas y a su vez se relacionan afectivamente y subjetivamente con la música (Paraskevaídís, 2003).

Como señala el compositor Thomas Beimel (2014) esta extrema reducción de los materiales sonoros y la negación de formas sentimentales de expresión, reflejada en la decisión de desterrar por completo la melodía por mucho tiempo, creando así un acentuado tono lacónico y articulado en un estilo esencial y despojado libre de ornamentos, también respondió a esa decisión política e ideológica de permanecer en Latinoamérica a pesar de las atroces dictaduras de los años setenta y a la decisión estética de que el trabajo compositivo sea símbolo y resistencia (p. 32).

Componer es un acto tanto volitivo como consciente, que involucra situaciones y procesos históricos, sociales y personales y está determinado por un pensamiento filosófico y estético y, en el sentido más amplio y profundo, por fronteras y opciones ideológicas. Ser compositor o compositora nacido o nacida bajo la impuesta y fuerte influencia y herencia de la cultura europea occidental “blanca”, cristiana y burguesa, y vivir voluntariamente en un país del tercer mundo, implica asumir los peligros y desafíos de tal opción, una opción que quiere enfrentar los modelos culturales y musicales establecidos por un primer mundo dominante y eurocéntrico. (Paraskevaídís, 1996, p.2)



**Claudia Montero** (Buenos Aires, Argentina, 25 de junio de 1962- Valencia, España, 16 de enero de 2021)

*Mi música refleja mi identidad  
propia mente porteña  
y mi vínculo con el resto del mundo.*

Claudia Montero, 2018

Claudia Montero fue una compositora nacida en Buenos Aires, Argentina, en el año 1962 y recientemente fallecida en la ciudad de Valencia, España. Su primer acercamiento a la música, la interpretación y la composición, se remonta a su infancia, surgiendo de ella misma el interés por comenzar a tocar un instrumento. La compositora relataba ese primer encuentro con la música de la siguiente manera:

Tenía 9 años. Estaba viendo una película en la televisión y escuché un piano. Me conmoví de una forma tan especial que me puse a llorar. Les dije a mis padres que quería estudiar piano y ellos, obviamente, me miraron pensando que era un pensamiento más de los míos. Pero les insistí tanto que me dijeron que si quería estudiar piano, que me buscara un profesor. Y me lo busqué, yo sola, con 10 años. Al no poder mis padres comprarme un piano porque era un instrumento muy caro, me dieron la posibilidad de estudiar guitarra y me formé con unas profesoras japonesas –muy estrictas, pero muy buenas- y con este instrumento empecé ya a componer a los 13 años. Mi primera intérprete fue mi hermana melliza a la que hacía leer toda la música que escribía. Hoy, todavía guardo esas composiciones y mi hermana todavía me recuerda con humor lo mucho que la martiricé. (Montero, 2018)

Claudia Montero fue una de las compositoras latinoamericanas emergentes más aclamadas y programadas en los últimos años, ya que haber sido galardonada cuatro veces por los Grammy Latino, uno en el año 2014, otro en el año 2016 y dos en el año 2018, le ha dado una visibilidad muy grande dentro del mundo de la música. Ella destaca que es la primera vez que una mujer ha sido doblemente nominada y premiada en la categoría de Composición Clásica Contemporánea y Álbum Clásico en los premios Grammy Latino. Actualmente la compositora colaboraba con innumerables orquestas, solistas y grupos de cámara, sin embargo, a ella lo que más le importaba y preocupaba era que su música realmente llegue al público, que su música emocione y conecte con la audiencia.

Claudia Montero abandonó Argentina en el año 2002, a raíz de la gran crisis económica y social que golpeaba el país. La economía se desmoronaba y la sociedad era sacudida de una forma en la cual no cabían esperanzas de intentar continuar una carrera con la composición musical. Es así que la compositora se trasladó a España, al igual que una infinidad de argentinos que andaban por el mundo buscando la manera de sobrevivir, de trabajar, de estabilizarse. En tres meses desarmó su vida en Argentina y armó otra en España. “Hoy pienso de dónde saqué todas las fuerzas para poder hacerlo porque me parece que es algo como muy intenso. Pero también creo que son a veces las crisis las que realmente te mueven a hacer un movimiento grande” (Montero, 2018, 2m26s).

En Buenos Aires la compositora ya había realizado la carrera de Composición y Educación Musical en el Conservatorio “Alberto Ginastera” de la provincia de Buenos Aires y en la ciudad de Valencia, España, luego de radicarse definitivamente allí, realizó un Master en Estética y Creatividad Musical en la Universidad de Valencia y se vinculó al Conservatorio Superior de Música de Castellón como profesora de composición.

Claudia Montero definía la salida de su país de nacimiento, este exilio geográfico elegido, como una de las decisiones que más la marcó como ser humano y como artista, señalando que el acto de creación está profundamente vinculado con los procesos vivenciales internos y externos personales y es por esto que el alejamiento de su país fue una influencia muy potente a la hora de crear. Definitivamente su identidad fuertemente porteña fue lo que Claudia Montero buscó reflejar en su música: "...reflejo en mi música ni más ni menos que las emociones que siento, todo aquello que tiene que ver con mi identidad y con mi historia vital que es algo que es inherente a cada una de las personas" (Montero, 2018, 3m22s).

La música de Claudia Montero es entonces un reflejo de lo que ella y su identidad representan como argentina y latinoamericana. Ella sostenía que a la hora de hacer música y crear nunca se debe olvidar la propia identidad y las raíces, y en su caso, sus profundas raíces porteñas las podemos advertir en los ritmos, armonías y colores de sus composiciones, las cuales poseen un reconocible aire tanguero con influencias de la música de Astor Piazzolla. Su música posee un estilo muy ligado al neoclasicismo y nunca deja de ser tonal, ni está escrita en un lenguaje contemporáneo con el cual no se siente identificada, su música posee una clara identidad rioplatense:

La identidad como concepto, como guía, como un faro, es algo que nace naturalmente, nunca he forzado ese gesto, que además no es el único, pero sí, tal vez, con el que más me identifican. Creo que evoco Buenos Aires en mi música porque es una forma de sentirla siempre conmigo: todos los segundos movimientos de mis conciertos o de mis suites, exponen el lenguaje más verdadero y más profundo. (Montero, 2019)

Claudia Montero describía su música como profundamente romántica, muy emocional y cercana y se define a ella misma y su estilo musical de la siguiente manera: “soy una romántica urbana” (Montero, 2018, 2m42s). En un presente en el que en la música conviven diversas estéticas Montero se decantaba por un lenguaje que se reencuentra con parámetros musicales muy tradicionales, donde se rescata la melodía, la claridad en la estructuración armónica y formal, buscando una seña de identidad muy clara. “Todos los artistas tenemos un gesto concreto que representa nuestra identidad y nuestro lenguaje...el mío es un gesto musical urbano, lleno de contrastes y absolutamente romántico” (Montero, 2020).

Montero trabajó por generar diversos espacios de difusión para las compositoras, espacios definidos por la calidad de la música en sí, por la calidad del trabajo creativo de éstas. Ella buscaba generar más participación pero no sólo por ser mujeres, sino por tomar el espacio que uno puede tener desde su trabajo creativo, impactando desde la creación misma:

En la composición uno no puede distinguir si tiene un género o tiene otro. Sí es verdad que han asociado siempre la composición de las mujeres a géneros menores, como que solamente podíamos hacer obras para piano, o podíamos hacer canciones de cámara, entonces cuando se irrumpe con formatos más grandes eso impacta, mucho. (Montero, 2018, 0m50s)

La compositora sostenía también que la igualdad de género no viene determinada por la cantidad de mujeres que puedan estar profesionalmente activas en la composición, ya que siempre son menos mujeres las que estudian esta carrera si se compara con la cantidad de hombres que la estudian, sino por el espacio que obtienen por esa trayectoria. “En la medida que seamos más

compositoras tendremos más espacios, hay que tomar los espacios por la calidad del trabajo” (Montero, 2018).

Según la compositora en la actualidad se debaten diversos tópicos en los foros y asociaciones de compositoras:

...debatimos visibilidad, espacios, oportunidades, pero creo que hay un tema de base que solucionar: ¿cuántas mujeres tenemos en las carreras de composición? En mis quince años en el Conservatorio puedo decirte que pocas, muy pocas. Si no incrementamos la presencia de mujeres allí, no podremos proyectar a las compositoras, es un tema interesante que da para un debate. Igualmente quiero ser clara en esto: la calidad no se mide por el género. No avanzamos si solo conseguimos que se nos programe por ser mujeres. Bajo esos términos y condiciones, no hay evolución ni avance. (Montero, 2019)

A su vez, la compositora señalaba que el hecho de ser mujer no marca diferencias a la hora de defender un trabajo en el escenario, pero que sí pudo ver casos de colegas compositoras sufriendo discriminación, siendo así muy necesario trabajar más duramente para que haya igualdad; postura que claramente va creciendo cada vez en el ámbito de las compositoras, las musicólogas, las intérpretes y todas aquellas mujeres que han hecho de la música su modo de vida.

...las compositoras debemos ganar nuestro espacio en la programación como cualquier otro compositor, pero si hay que hacer un trabajo de visibilidad de las que somos para que sepan lo que estamos haciendo, y así dejar la puerta abierta a que se nos programe. Es necesario crear plataformas de difusión, de acercamiento a

nuestro trabajo, e incentivar a los programadores y músicos a que investiguen sobre las mujeres compositoras, muchas veces se programa solo a aquellas que son muy conocidas, pero hay muchas que lo están haciendo muy bien y no se conoce su trabajo. (Montero, 2018)

El exilio geográfico de Claudia Montero, producto de la crisis argentina del año 2001, ha sido el descentramiento proyectivo desde el cual, y a través del cual la compositora ha logrado salir afuera, saltar afuera y ha sido también ese estado dinámico que al ponerse en marcha le permitió explorar y explotar otras maneras de existencia lejos de su país y poder lograr así potenciarse y posicionarse como una compositora que encontró su manera de ser escuchada. Desde este exilio también la compositora proyecta y refleja, a través de su música, sus raíces, sus marcas identitarias. Claudia Montero ha sabido proyectar hacia afuera todo ese mundo interior que como mujer y como artista trazuma en los sonidos de sus obras. “¿Cómo venzo los miedos? Trabajando, trabajando intensamente... mientras uno tenga sueños, mientras uno tenga proyectos...eso es lo que determina que no tengamos edad. Mi lema es trabajar para los sueños” (Montero, 2018, 1m15s-3m44s).

**Natalia Valencia Zuluaga** (Medellín, Colombia, 26 de agosto de 1976)

*La música manifiesta y hace tangible que el ruido es lo que a uno le parece ruido:  
un ruido inmenso, como el que nos acalla a ratos, el ruido que nos deja la pérdida.  
El ruido que nos deja el miedo...pero ruido que también puede ser silenciado.*

Natalia Valencia Zuluaga

La compositora antioqueña Natalia Valencia Zuluaga es una de las compositoras colombianas más importantes de música académica contemporánea a nivel nacional. Clarinetista y profesora de composición en la Universidad de Antioquia, ella ha compuesto obras para formato sinfónico, de cámara, teatro, danza, video, música acusmática. Sus obras han sido interpretadas por la Filarmónica de Medellín, la Orquesta Sinfónica EAFIT y cuenta con múltiples comisiones nacionales e internacionales. Valencia es la única compositora colombiana interpretada por la Filarmónica de Medellín y la primera mujer antioqueña graduada de la carrera de composición y única compositora a la que se le estrenó obra en el Festival *Colombie un cartel contemporain*, en París, Francia.

Inició sus estudios musicales desde muy niña en los semilleros de música de la Universidad de Antioquia y en el Instituto Musical Diego Echavarría, donde comenzó a estudiar clarinete.

Luego su vida fue marcada por la violencia, violencia que parece no dar tregua en la historia de Colombia. En el año 1987, a los 11 años, vivió en carne propia la experiencia más dura y más cruenta que llevó a ella y su familia a tener que exiliarse forzosamente de su país. El 14 de agosto de ese año su padre, Pedro Luis Valencia Giraldo, senador de la Unión Patriótica y profesor de la Facultad de Ingeniería y Salud Pública de la Universidad de Antioquia, fue asesinado con 42

impactos de bala delante de su esposa y sus hijos por sicarios de las fuerzas paramilitares como parte de una arremetida de asesinatos y torturas sin precedentes en Medellín, una ola de asesinatos contra profesores y estudiantes de la UdeA, líderes de Derechos Humanos y representantes de la Unión Patriótica y la Juventud Comunista, que sacudieron la ciudad de Medellín durante aproximadamente seis meses de violencia y terror.

Beatriz Zuluaga y sus hijos tuvieron que marchar al exilio y, cuando retornaron, su hijo menor, Santiago, se suicidó agobiado por el recuerdo. El mismo que conserva su hija Natalia: “A mi papá le dieron varios tiros. Gateaba y le seguían dando. Bañado en sangre y continuaban”. Hoy Natalia Valencia es compositora y catedrática, y rememora a su padre como un médico que entendía que muchas enfermedades se curan más con reformas sociales que con medicina. “Éramos una familia amorosa, con padres comprometidos en la igualdad, pero después todo fue distinto. Un carro rojo pasaba todos los días frente a la casa, hasta que alguien le advirtió a mamá que iban a matarla. Fueron once años fuera de Colombia”. (Osorio-Cardona, 2017)

Natalia Valencia guarda buenos recuerdos de su infancia, sin embargo, ésta estuvo repleta de momentos difíciles debido a las amenazas que constantemente recibía su padre y que algunas veces lo obligó a tener que salir del país intempestivamente y aunque los días trataban de vivirse con normalidad obviamente era una situación muy anormal.

Recuerdo que antes del asesinato de mi papá, cuando ya era senador, vivimos épocas muy difíciles. Una de ellas fue cuando mi papá estuvo encarcelado por sus ideas políticas, a comienzos de 1980. Duró casi un año. Cuando lo encarcelaron fue



como si nos hubieran metido a prisión a toda la familia. Eso nos desbarató completamente. Después de salir de la cárcel, mi papá seguía recibiendo amenazas. Incluso, a veces se tenía que ir del país y por la premura de los hechos no nos alcanzábamos a despedir. Fueron situaciones trágicas que dejaron marcas tanto en mis papás como en nosotros, sus hijos. (Valencia, 2017)

El exilio y las sensaciones relacionadas con éste estuvieron presentes en la vida de la compositora desde su infancia; esa sensación de miedo, de inestabilidad, de salidas precipitadas, de extrañeza. Ella señala que luego del asesinato de su padre esas continuas amenazas fueron lo que para ella y su familia “significó salir corriendo con lo que teníamos puesto. Era irse o quedarse y morir... Duramos cerca de 11 años en el exilio, con una mamá que asumió la responsabilidad de sacarnos adelante. Y lo logró después de todo” (Valencia, 2017).

Durante los once años que duró el exilio político y geográfico de su país de nacimiento Natalia Valencia estudió clarinete en La Habana, Cuba, en el Conservatorio Guillermo Tomás. En la Escuela Nacional de Arte obtiene el título de clarinetista y profesora de clarinete y música de cámara. Posteriormente en la ciudad de San Pablo, Brasil, inicia sus estudios de composición y forma parte de la Banda Sinfónica Juvenil de la ciudad. En el año 1998 regresa a Medellín, año en el que la Universidad EAFIT iniciaba su programa de música. “Cuando regresé a Colombia, nacía la escuela de música (de EAFIT). Recuerdo hacer parte de un caldo de cultivo muy poderoso de profesores de lujo y compañeros de alto nivel” (Valencia, 2018).

En EAFIT estudia composición con Andrés Posada y se gradúa en el año 2002 en la primera promoción de músicos de dicha institución, como alumna del compositor catalán Moisés Bertrán. También estudió en el *Extension Division* del *Mannes College of Music*, en la ciudad de Nueva

York, en el año 2002. Allí fue alumna de composición del profesor Thomas Adisson y de clarinete de la profesora Bonnie Sholl, en el año 2004 recibió clases con el profesor Samuel Zyman en la misma ciudad.

El acercamiento de Natalia a la música data de sus años de la niñez. Ella le dijo a su padre que quería ser médica, entonces éste de manera inmediata le inculcó la música como una elección de vida.

Mi historia es muy simpática porque desde muy chiquita recuerdo decir que quería ser médico, pero inmediatamente mi papá me inculcó la música como una forma de vida. En un país con muchas desigualdades no hay mejor radiografía que ser galeno, porque estás obligado a meterte en las entrañas del país. Fue determinante su sensibilidad hacía las artes y su conocimiento de la realidad para que mi papá me orientara por la música. Es como si tu hijo quiere ser médico, pero prevés que tiene que ver cosas horribles y no quieres eso. Se juntaron esas dos cosas. (Valencia, 2017)

Actualmente Natalia Valencia es una artista que participa activamente en diversas reflexiones y homenajes a las víctimas de la violencia que suscitan los hechos ominosos que hoy se están viviendo en el país con los asesinatos de líderes sociales y defensores de los derechos humanos.

El conflicto armado en Colombia es una herida que parece no cerrarse. Lo atraviesa una violencia cíclica, casi rutinaria... En lo corrido del año, 215 líderes sociales han sido asesinados en todo el país. En medio del dolor de su partida, la esperanza por una realidad distinta sigue viva. (Medina Abad, 2020)

Es así que en el mes de septiembre de este año 2020 la obra *1987* de Natalia Valencia formó parte del “Homenaje a las víctimas de la violencia, un llamado a la reflexión sobre nuestro presente y futuro” que la orquesta Filarmónica de Medellín realizó para promover espacios de diálogo y debate acerca de lo que está ocurriendo hoy en Colombia y para rendir homenaje a los líderes que fueron asesinados entre enero y septiembre de este año. La obra *1987* se define como una lucha entre el silencio y el estruendo, nace en el silencio y vuelve a él. La composición forma parte del video realizado por la artista Laura Mora para el homenaje y es una invitación a la reflexión sobre las víctimas de la violencia, buscando retratar la sensación de vacío, silencio y ausencia, el dolor que dejan las pérdidas y la muerte. “Un muerto no es solo un muerto, deja muchas cosas atrás. Eso es algo que el país no puede entender. Hay muchas personas que quedan atravesadas por esa muerte” (Mora, 2020).

Esta es una forma de demostrar que el arte también es una manera distinta de hablar y reflexionar sobre los problemas que atraviesan las sociedades actuales y que puede tener, aún hoy, un fuerte poder de reflexión, conciencia y transformación.

La cultura cultiva, es libertad, una fuerza increíble que empodera a la gente. Es muy importante intentar despertar la empatía en el otro a través del arte. No son hechos lejanos, sino cosas que pasan en las narices de todos, que se han vuelto paisaje y eso no puede suceder. (Valencia, 2020)

Para Natalia Valencia (2018) “componer es una forma de exponer el ser propio desde lo más honesto”. Hoy, este mundo de la composición y de la creación es el espacio en el que la compositora sobrevive cada día. Es su mundo propio desde el cual, a su vez, se relaciona con el mundo exterior. Ella compone apartada del ruido, en el campo, blindada de sonidos; componer “es un arte solitario, los compositores ni ponemos música cuando trabajamos” (Valencia, 2018).

“Natalia Valencia Zuluaga es una compositora incansable, me atrevería a decir que todos los días de su vida los ha dedicado a la música” (Gallardo, 2012, párr. 3). Entre sus obras podemos señalar *Requiem; 1987*; las dos estrenadas por la Sinfónica EAFIT, dos cuartetos de cuerdas *Miniaturas; Cuarteto; Solo* para violoncello; *Hilos* para piano y cello estrenada en el año 2008 en Bogotá; *Sobre el amor* para coro mixto, quinteto de metales, órgano y electrónica estrenada en el año 2018 formando parte del *Ofertorio de las Esferas*, obra que se realizó en conjunto con diversos compositores de Medellín; *Fanfarria a la Vida y el Silencio*, estrenada en el 2018 por la Filarmónica de Medellín en el Aniversario del Teatro Metropolitano; *El pozo y los pájaros* para piano a cuatro manos estrenada en el 2017 en Francia; *Otra luz*, obra que se estrenó en el MAMM y formó parte del ciclo Música y Trascendencia del año 2016; entre otras.

Natalia nos ha mostrado obras donde su lenguaje logra un lugar y una voz particulares en un mundo contemporáneo rodeado de múltiples expresividades, piezas en las que la delicadeza, la fuerza, la tristeza y la nostalgia se hacen presente con un tratamiento musicales de alto nivel, una demostración de oficio musical y de constante búsqueda en lo sonoro. (Gallardo, 2016, párr. 2)

Natalia Valencia señala que como compositora todo el tiempo está atenta, escuchando, captando todo aquello que puede hacer “clic” y derivar en acto creativo. “Una buena práctica es tener oído atento, ser estudioso y leer, ver películas, tener conversaciones que nutran el espíritu” (Valencia, 2018)

Por otro lado, como compositora y artista Valencia participa activamente en espacios en los que se busca reivindicar y visibilizar a las compositoras. Ella participa no sólo desde su práctica creadora personal sino como propiciadora de estos espacios, siempre priorizando la acción y el

quehacer artístico y creativo. Natalia Valencia reconoce y señala que aún son innumerables las situaciones dentro de la música en las cuales las desventajas de la mujer son evidentes y continuas, pero propone que estas diferencias y la visibilización de las mismas debe estar abordada desde el hacer y que este hacer debería estar encaminado también desde el hablar, el discutir, desde el conocimiento. Para la compositora hay que considerar, entre otras cosas, que lo que falta ahora es apostar por "...ponerse en los zapatos del otro y entender que muchas veces el problema es una cuestión de conocimiento y de saber qué hay gente que ni sabe o ni le importa tal cosa como los problemas de género" (Valencia, 2017). Ella propone el diálogo colectivo, apuesta a una construcción en la que puedan participar todos, hombres y mujeres, una construcción en equipo que promueva la equidad y la igualdad.

**Chantal Maillard** (Bruselas, Bélgica, 1951)

*Escribo para que el agua envenenada pueda beberse*

Chantal Maillard, *Escribir*, 2004

Chantal Maillard es una de las voces actuales más potentes dentro de la poesía, el ensayo y la filosofía contemporánea en castellano. El exilio es una marca en su vida, por lo tanto, en su escritura, y podemos abordar éste desde diversas perspectivas en la obra de Maillard.

La experiencia del dolor le viene a Chantal Maillard (Bruselas, 1951) de antiguo. Fue feliz, según declara, hasta los 7 años, pero a partir de ahí, los continuos cambios de internado en Bélgica y después la adaptación a España, donde se trasladó con su familia en pleno franquismo, la convirtieron en una niña desubicada y silenciosa. Nació sin embargo con el don de la escritura, en la palabra encontró cobijo y, a los 14 años, ya había escrito dos novelas y más de cien poemas. Y así hasta hoy. Poeta, filósofa y gran conocedora del pensamiento y estética orientales, es autora de una docena de títulos, entre los que destacan sus diarios, *Diarios indios* y *Filosofía en los días críticos*, un milagro de simbiosis entre filosofía y poesía. En 2004 obtuvo el Premio Nacional de Poesía por *Matar a Platón*, un libro seco y despojado, escrito durante su grave enfermedad, en el que la muerte y el dolor, sin concesiones literarias, palpitan en cada una de sus páginas. Su nuevo poemario, *Hilos*, posterior a la imprevisible muerte de su hijo, revela a una de las voces poéticas más intensas, honestas y radicales del panorama actual. (El País, 2007)

La palabra fue y es el único y verdadero refugio de Chantal Maillard. Desde sus primeras experiencias de desarraigo vividas durante la infancia hasta las experiencias de dolor más profundas de la adultez, como su enfermedad y la muerte de su hijo, ella elige la escritura, la creación, como ese espacio de cobijo; la escritura es el habitáculo de su exilio interior. Tal como lo afirma Maillard (2016), la palabra

...siempre fue un refugio en los distintos períodos de mi vida porque en los momentos en que me desubicaba, que fueron muchos, cada vez que me desubicaba, que llegaba a un sitio absolutamente distinto, desconocido para mí, lo único a lo que yo podía volver en esa circunstancia era a la página de un cuaderno. Eso era lo mío, era mi casa, era mi hábitat, entonces como que el resto de las circunstancias quizás adversas y de incomunicación, pues, dejaban de existir. Era el auténtico refugio. (3m25s)

Chantal Maillard vive la palabra y la escritura, la creación, como esa casa, ese espacio interior en el que se resguarda cada vez que las circunstancias son hostiles para sobrevivir y a su vez esa casa es el lugar donde se recupera, aunque sea por breves momentos, ese deseo de tranquilidad, de soledad, de refugio. Ella señala que es como un caracol.

Soy un caracol, o sea, los caracoles se meten dentro de su concha cuando las circunstancias no son las adecuadas para que ellos sobrevivan y cierran además con el opérculo el orificio de su concha, se meten dentro y esperan a que llueva, esperan la humedad que es cuando sacan las antenas...Todo lo que son los diarios, los cuadernos y también lo que fue en su momento el placer de la ficción, de la novela, a lo cual no volví posteriormente, era eso. (Maillard, 2016, 4m12s)

Esta concha, este caparazón, esta “casa” a la que se refiere Maillard nos remite inmediatamente a Bachelard y su texto *La Poética del Espacio* donde nos habla acerca de la concha como metáfora o imagen de ese lugar, ese espacio “que como el nido vacío suscita los ensueños de refugio” (Bachelard, 2000, p. 106).

Bachelard cita a Valéry y sus observaciones acerca de este objeto como imagen que nos une a la sensación de refugio. Valéry señala que el caracol él mismo emana su concha, la construye él mismo desde adentro, deja rezumar la materia con que la va a construir, destila a su medida su maravillosa cubierta (p. 106), el autor llega así a una meditación acerca del misterio de la vida formadora, el misterio de la formación lenta y continua, similar a la continuidad y la lentitud en la que habitamos al adentrarnos en solitario en esa concha que nosotros mismos nos creamos para refugiarnos.

Bachelard nuevamente nos hace meditar acerca de cómo el caracol construye y lleva consigo su casa, cómo ese ser tan blando construye la concha más dura, cómo en ese ser encerrado resuena el gran ritmo cósmico del invierno y de la primavera... la concha del caracol, la casa que crece a la medida de su dueño es una maravilla del universo (p.114). Las imágenes de la concha y el nido se nos presentan como refugio y en dicho refugio la vida se concentra, se prepara, se transforma. El sueño de tranquilidad que queremos realizar cuando nos “metemos en nuestra concha” se relaciona directamente con la idea de soledad, con el deseo de refugiarnos en la soledad, exiliarnos en la soledad, se sabe que hay que estar solo para habitar en una concha.

Habitar solo. ¡Gran sueño! La imagen más inerte... como la de vivir en una concha, puede servir de germen a un tal sueño. Ese sueño nos viene a todos, a los débiles, a los fuertes, en las grandes tristezas de la vida, contra las injusticias de los hombres



y del destino. Como ese Salvin, ser de tristeza blanda, que se consuela en su cuarto exiguo porque es exiguo y puede decirse: “¿No tenía ya ese cuartito, ese cuarto profundo y secreto como una concha? ¡Ah!, los caracoles no conocen su dicha”. (Bachelard, 2000, p. 118)

Esta imagen del caracol, su concha y su soledad como refugio es una imagen que actúa diciendo el aislamiento del ser replegado sobre sí mismo, el ser exiliado en su espacio interior y en Chantal Maillard, así como en su obra vislumbramos claramente esta disposición hacia el repliegue sobre sí mismo y este espacio a su vez como espacio de búsqueda creativa.

La poética de esta pensadora y escritora es una poética del exilio. Desde el origen de su actividad escritural en la infancia, pasando por la temática y los tópicos de su obra hasta la metodología o herramientas que usa para abordar la escritura, el exilio es una condición inherente y eje de su lenguaje y acción poética.

La escritura de Chantal Maillard está asociada a la pérdida, al duelo, al dolor, a la ausencia. Sin embargo, la experiencia individual de Maillard del dolor y de la pérdida al llevarla a la escritura se diluye en lo subjetivo, la vivencia dolorosa se pierde en la indeterminación de los sucesos específicos que la originan. Es así entonces, que renunciando al dato personal se da paso a una experiencia del dolor o de la pérdida que se resiste a la plena identificación biográfica, casi una despersonalización, una manera de borrar la persona en favor de la experiencia, una experiencia que se extiende a las vivencias de los otros sin estar sujeta a una identidad o individualidad precisa. Es así que el tono intimista de su obra no se confunde con la confidencia y es acompañado de un lenguaje seco, despojado, despersonalizado (Girona Fibla, 2018).

...la poesía tiene que ver o debe tener que ver con lo singular. El poema para mí tiene que ver con cosas singulares porque ese es el material de la experiencia y a partir de ahí es como debe construirse una universalidad distinta del concepto. Una universalidad porque el poema es aquel dicho que debe poder llegar a todos, o a muchos. (Maillard, 2016, 1m38s)

Esta despersonalización o borramiento de la figura autorial en la poesía de Chantal Maillard es un indicio más de la condición exiliar en la que está inscripta la obra de la autora.

Por otro lado, el método del que parte la escritura de Maillard es a través de la indagación y la autoobservación de los procesos mentales, los procesos de pensamiento, los cuales están absolutamente ligados a las sensaciones. Esta observación presupone un desdoblamiento, un distanciamiento del yo para poder acceder a la auto indagación y ejercer una observación desapegada de los contenidos de la conciencia que configuran el yo individual y sus múltiples estados anímicos. Para Maillard (2016) “los procesos mentales son como hilos con curvas, hilos, con nudos en los que nos vemos atrapados, nos quedamos atrapados... nos quedamos atrapados porque nos identificamos con eso que estamos pensando, creemos en ello” (7m53s).

Es así que la estrategia de auto indagación requiere como punto de partida el alejamiento del yo para recuperarlo en otra dimensión, en la dimensión creativa y escritural:

Esa estrategia de la geografía mental me permitió distanciarme de mí, observarme en la pena, en el dolor, y construir o, simplemente, sobrevivir. Sin esa escritura, sin ese decirme desde la distancia que la escritura procura, no habría sobrevivido a tanta pérdida. [...] Toda mi vida he observado mi propia mente y mi capacidad de

ver el mundo. Todo lo que he escrito ha sido desde la necesidad de observar la capacidad de conocer. (Maillard, 2007)

Esta autoobservación que comporta, a su vez, el extrañamiento de uno mismo y un ejercicio de distanciamiento está muy ligada al desarraigo, por la pérdida del origen que entraña el mismo. Este desarraigo, este distanciamiento, este extrañamiento requieren establecerse en una dimensión exiliar que define la condición de escritor.

En esta experiencia de distanciamiento comienza la poesía de Chantal Maillard, en la búsqueda de una lengua en la que decirse. Extranjera de sí misma en sus continuas dobleces, la separación comenzó con el abandono del país natal y la lengua materna que marcan el fin de la infancia. Pero la separación no se queda en este exilio geográfico ni tampoco en las pérdidas sucesivas que sellan la biografía, más bien –como vimos- se toma como condición intrínseca y eje del lenguaje poético, de ahí esa “partida permanente a ningún lugar” con la que Arturo Borra ha sintetizado esta poética. (Girona Fibla, 2018).

La autora afirma en una conferencia que la observación de los estados anímicos y mentales también puede ser una herramienta para la pacificación personal a través de la creación. El poeta Arturo Borra señala (2015)

el desdoblamiento del sujeto es una estrategia de supervivencia a través de la escritura. Cuando ya no hay nada que hacer, queda todavía el haber de la escritura, como un modo de observación, un poder de la enunciación... Se trata, ante todo, de la posibilidad de una vida fuera del dolor de la memoria. (p. 135)

La poesía de Chantal Maillard entonces es un exilio del “sí mismo”, una especie de deshabitación, un repliegue en el “sí mismo” y a la vez una salida del “sí mismo”, un intento de sobrevivencia. Este estrecharse o replegarse sobre sí mismo une al exiliado, al sobreviviente, con su refugio, “físicamente el ser que recibe la sensación de refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde” (Bachelard, 2000, p. 94).

Bachelard señala cómo el poeta y novelista francés Víctor Hugo construyó la imagen de la catedral como esa casa, ese huevo, esa patria, ese nido que salvó la vida de Quasimodo. La imagen del nido o de la concha como refugio y espacio de sobrevivencia.

“Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo que el caracol toma la forma de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura...se adhería a ella como la tortuga a su caparazón. La catedral rugosa era su caparazón”. Eran necesarias todas esas imágenes para explicar cómo un ser desgraciado toma la forma atormentada de todos esos escondites, en los rincones del complejo edificio. Así el poeta, por la multiplicidad de las imágenes, nos vuelve sensibles al poder de los distintos refugios. (Bachelard, 2000, p. 93)

Ante una interioridad horadada la única condición de sobrevivir es la fuga y la construcción de un exilio que se forma en el devenir mismo de la escritura (Borra, 2015). La escritura como refugio, como el nido o la concha en el cual se sobrevive a través de la creación.

Las obras de Maillard en las que mejor se vislumbra esa voluntad de desprendimiento del yo, a partir de la observación de la conciencia, aun cuando esa observación sea estar delante de la propia desintegración son los textos *Husos* (2006) e *Hilos* (2007). Estos textos son el resultado de la misma investigación acerca del yo psicológico y del funcionamiento del mecanismo mental y

comparten prácticamente el mismo material. *Husos* es un diario y, por su lado, *Hilos* son poemas y estos poemas derivan del material de *Husos*. *Hilos* es la alocución poética de esos estados de ánimos que fueron indagados en *Husos*.

Otra dimensión del exilio en Chantal Maillard lo hallamos en los textos que hacen referencia a su infancia y a la recuperación en la memoria de ésta. En *Bélgica* (2011) encontramos la búsqueda de la autora de regresar a la infancia. Sin embargo, ella sostiene que aquello a lo que busca regresar o lo que intenta recuperar de la infancia no es un recuerdo o un momento específico de ésta, o un lugar en particular, sino que a lo que busca regresar es a un estado, a una sensación, no a una situación. En este texto la autora pretende dar testimonio de una memoria que no sea histórica sino una memoria de los estados mentales de la infancia y de su universo sensorial. Maillard sostiene que la nostalgia que experimentamos de la infancia no es una nostalgia de lo que se ha vivido sino de ese estado en el cual se encuentra un niño, nostalgia de esa manera o sensación en la cual se vive aquella etapa. Maillard llama a ese estado Gozo, un estado de gozo en el cual la carencia de opinión, de juicio, de conceptos permiten que cualquier vivencia tenga una gran intensidad. *Bélgica* es una indagación acerca de ese estado de inocencia de la infancia que permite ese Gozo. En *Bélgica* la nostalgia, la añoranza es la añoranza del Gozo y lo que se busca recuperar no es un lugar, un recuerdo, una situación, sino ese estado en el que transcurre la infancia.

Ítaca, cualquier Ítaca, es un lugar interior. Ese origen al que, en determinados momentos de nuestra vida marcados por un esencial cansancio, anhelamos volver; no es un lugar geográfico, ni tampoco metafísico, es un estado... Ese gozo sin motivo, esa plenitud es a lo que nos referimos cuando hablamos de “la infancia” con nostalgia, es lo que esa palabra significa, lo que señala. Y si del territorio en el que transcurrió nos vimos, por cualquier motivo, exiliados, es a él al que

ingenuamente creemos que hemos de volver para recuperarla. Mi Ítaca es, o ha sido, Bélgica. (Maillard, 2011, p. 18)

Este regreso añorado a ese estado o sensación de la infancia se une a esa imagen del nido-casa a la que una vez más nos remite Bachelard. El nido como imagen de refugio, de reposo, de tranquilidad se asocia a la imagen de la casa en la que sentimos por vez primera la sensación de habitar. Ese nido-casa en el que nos movíamos con simplicidad, en el que vivíamos los primeros descubrimientos, ese nido-casa que también es la infancia en la cual el asombro nos sorprendía a cada momento con las primeras preguntas. “Este asombro no vuelve a vivirse. La vida desgasta pronto las primeras sorpresas” (Bachelard, 2000, p. 106)

La casa-nido es el lugar natural de la función de habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del retorno señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. (Bachelard, 2000, p. 99)

Chantal Maillard señala que estos atisbos de la infancia en su memoria comenzaron a través de destellos. Destellos, chispas o señales que aparecieron en su memoria y de los cuales hace referencia por primera vez en *Husos* (2006) y que luego serían los detonantes para escribir *Bélgica* (2011):

Una carretilla con agua de la última lluvia. La rueda y los puntos de apoyo ligeramente enterrados dan a entender que nadie la ha desplazado durante el invierno. Cierta abandono estacional y *les pissenlits* asomando entre la hierba, *des ronces* al pie de un pino, un frutal floreciendo... No sé qué recuerdos me despiertan

el agua de lluvia en la carretilla y el pequeño triciclo oxidado junto al haz de leña. Ese ligero abandono en el jardín y el viento en la hierba, el delicado movimiento de las tagarninas, los pétalos desprendiéndose del frutal... pero, sobre todo, el agua encharcada, quieta, con restos de invierno, esa quietud que es rastro. Juegos de antaño, juegos de niños. Cuarenta años atrás. (Maillard, 2006, p. 90)

Este destello de la carretilla con agua en un jardín es el puntapié con el cual Maillard comienza a atravesar ese recorrido hacia la infancia a través de varios viajes que realiza a su país natal. “Volver del exilio, de una vida de exilio, al lugar de la infancia: un charquito de agua de lluvia en la que se condensó la mirada. [...] Viajes de reconocimiento, en los que una no busca tanto sorprenderse como recuperarse” (Maillard, 2006, p. 91).

Los viajes a Bélgica en realidad fueron un viaje interior y este es el verdadero recorrido de *Bélgica*, un viaje interior que acompaña el viaje exterior. El hilo que conduce este viaje es indagar los destellos que revelan ese estado de gozo anterior a la división entre objeto y sujeto, estado que sólo es posible en la infancia.

Cuando entreví aquel charquito de agua, supe que aquella nostalgia no se refería a la infancia ni a ningún momento de ella en particular, sino que era la de un gozo profundo ajeno a la conciencia temporal. No sabría, hasta mucho después, que aquel estado de gozo era el de la propia vida, que venía dado por ella, y que si lo perdemos (...) es por efecto de la reflexión (...) Cuando el niño dice yo, se ha enajenado en su reflejo, en su doble, y aquel ser primero que no se sabía siendo ha quedado asombrado, reducido a una sombra. Y el gozo, junto con todo lo que ocupaba esa plenitud, es relegado al lugar del olvido o del misterio. (Maillard, 2011, p. 17)

Lo que Chantal Maillard intenta es indagar acerca de ese estado, reencontrarse con ese estado en que somos capaces de ser sin sabernos que se pierde con la entrada al logos, al juicio, al reconocimiento de los conceptos. A través de esos destellos, de esas chispas de la memoria podemos emprender un camino hacia ese estado del que somos exiliados perpetuos.

El exilio puede entenderse como cualquier desarraigo que se nos impone y es experimentado como pérdida. Del estado original todos somos exiliados... Quedan los recuerdos, pero no hay manera de recuperar lo olvidado. Y eso, lo olvidado, no la memoria-recuerdo, es lo que interesa para la búsqueda... Estos destellos son lo que interesa para la recuperación de aquel estado remoto. (Maillard, 2011, p. 19)

Al adentrarnos en el universo escritural de la pensadora y escritora Chantal Maillard nos sumergimos en un territorio de extrañamiento, de indagación interior, un territorio inhóspito en el cual nos encontramos desnudos ante nuestra propia existencia exiliada, territorio en el cual las palabras mutan y se transforman en llaves, en claves a través de las cuales peregrinamos sin hallar el regreso.

“Chantal no espera nada, ni permanece apegada a ninguna patria: traza una partida permanente a ningún lugar. La extranjería es distancia para decir lo indecible” (Borra, inédito).



### **Música “académica” latinoamericana**

En este apartado haré un muy breve recorrido acerca del desarrollo de la música “académica” latinoamericana, ya que las compositoras con las que he trabajado pertenecen a dicho ámbito geográfico y son, en algún punto, herederas de las problemáticas y las preguntas inherentes a la creación musical latinoamericana. A su vez, se podrá vislumbrar a través de dicho recorrido una reflexión, muy somera por cierto, acerca de la realidad que nos identifica como creadores y como intérpretes latinoamericanos. Dicho recorrido y reflexión, como he aclarado, no son muy profundos, ya que no es este el espacio para poder dedicarle un estudio más amplio. Sin embargo, ha resultado pertinente realizar este breve recorrido para situarnos respecto de las preguntas, las problemáticas y la realidad musical latinoamericana.

Podemos señalar que en relación con la cultura en general y con la música en particular la problemática latinoamericana no es para nada simple, ya que partimos de la base de que la cultura y la música latinoamericana son, primordialmente, el resultado de la interacción de tres grandes vertientes: la vertiente indígena, la vertiente europea occidental y la negra africana; esto es, la de los nativos de nuestras tierras, la de los conquistadores y colonizadores y la de los pueblos que llegaron como esclavos desde África (Aharonián, 2012). La música académica de tradición occidental latinoamericana no ha quedado fuera de la influencia de esa mezcla, de ese mestizaje cultural que propició manifestaciones musicales muy diversas.

Cuando el conquistador llegó a nuestras tierras se encontró con pueblos originarios que poseían una fuerte cultura propia y que en lo musical habían alcanzado niveles de desarrollo muy altos.

Contrariamente a la falta de partituras de la música indígena de aquellos tiempos, existe una gran cantidad y variedad de instrumentos musicales cuya complejidad y posibilidades melódicas y armónicas hacen vislumbrar ese grado elevado de evolución musical alcanzado por nuestros aborígenes. En numerosos códices y

crónicas se hace referencia al papel tan importante que tenía la música para el indígena, y el conquistador manifiesta su asombro ante la facilidad con que éste memorizaba e interpretaba música europea de alto nivel contrapuntístico. (Castro Lobo, 1994, p. 72)

Estas expresiones tan ricas y tan diversas fueron menospreciadas, atacadas y cruelmente devastadas por el conquistador en aras de imponer por la fuerza su supremacía racial, económica y cultural. En el caso de la música el resultado fue muy cruel, ya que nuestros pueblos originarios latinoamericanos no poseían un sistema de notación musical que permitiera hacer llegar hasta hoy la música que ellos hacían en los siglos previos a la conquista.

Con la población que logró sobrevivir a la conquista se configuró el mestizaje racial y, por supuesto, cultural de los virreinos y capitanías generales, y es durante este período colonial que el conquistador europeo importó a nuestras tierras los estilos musicales que estaban de moda en Europa. Con los primeros soldados y colonizadores llegaron a América los misioneros, quienes difundieron la doctrina cristiana entre nuestros pueblos utilizando, entre otras, la música como una poderosa herramienta. La iglesia fue, entonces, la institución que promovió la práctica y enseñanza de la música. A las grandes catedrales construidas en nuestro territorio llegaron distintos compositores europeos que ejerciendo de maestros de capilla no sólo componían, sino que se dedicaban también a la enseñanza.

...se ha logrado recuperar parcialmente la música de aquellos pioneros. Es así como ha llegado hasta nuestros días la música de compositores como Juan de Araujo, José de Campderros, Roque Ceruti, Antonio Durán de la Motta, Gutierrez Fernández Hidalgo, Juan de Herrera, José de Nebra, José de Orejón y Aparicio, Tomás de Torrejón y Velasco, Fray Esteban Ponce de León, Antonio Ripa, Juan de Riscos, Alonso Torices y muchos otros más. (Castro Lobo, 1994, p. 72)

Sin embargo, no toda la práctica musical de la época era eclesiástica. Castillo Calvo (2017), citando a Vargas y Madrigal (2008), señala que “no todas las fiestas del periodo colonial fueron estrictamente eclesiásticas. También fue frecuente celebrar el nacimiento, muerte o matrimonio de un Rey o príncipe” (p. 121), y en estas celebraciones también estaba presente la música, la cual respondía a los distintos rituales de las naciones coloniales, más allá de la ejecución religiosa.

Por otro lado, podemos señalar que de la misma manera en que los españoles trajeron su música a América, ellos, a su vez, se vieron influenciados por elementos de la música indígena; ritmos, giros melódicos, entre otros se mezclan en sus músicas, surgiendo lo que se ha denominado Barroco Americano, resultado de esta interacción entre lo europeo y lo autóctono.

Por otro lado, es muy importante la influencia de la música africana que llegó con los esclavos traídos a los virreinos y capitanías.

Tanto el negro como el indígena sufrieron la condición de ser sometidos a la fuerza por el blanco. Ambos son objeto del control a que éste los somete. Una de las medidas de control es la de dividir al grupo dominado para que éste pierda fuerza. La división rompe los lazos familiares. Tanto los indígenas como los negros buscaron refugio en la música. Desgraciadamente, aún en eso, el control del blanco se hizo presente pues en ambos casos la música no blanca -indígena y negra- era considerada demoniaca. El blanco pensaba que la música del negro era demasiado ruidosa, sensual, orgiástica. Por ello, establecieron reglas severas en lo referente a dónde, cuándo y cómo podían los negros y los indígenas ejecutar su música. (Castro Lobo, 1994, p.72)

Tanto los pueblos originarios como los esclavos africanos construyeron instrumentos que buscaban, por un lado, imitar los instrumentos del blanco y por otro lado, instrumentos que fueran lo más parecido posible a los que ellos utilizaban en sus propias músicas. Entre los

cordófonos que crean los indígenas podemos nombrar el cuatro, el charango, el laúd indígena, el violín indígena y entre los instrumentos afro-americanos, aunque en su mayoría son de percusión como los tambores de uno y dos parches, podemos nombrar diversos arcos con resonadores de calabaza, la marímbula, marimbas de arco, de pie y colgadas, flautas de nariz, entre muchos otros.

Luego, durante el período de independencias, la música sigue estando muy fuertemente influenciada por la estética europea. Incluso los Himnos Nacionales, “primera manifestación musical de la independencia de nuestros países latinoamericanos” (Castro Lobo, p. 73) reflejan marcadamente la influencia cultural y musical de Europa.

La primera manifestación musical de la independencia de nuestros países latinoamericanos es el himno nacional. Cada nueva nación trata de plasmar su júbilo por la libertad alcanzada y su firme deseo de preservarla. Sin embargo, la mayoría de estos himnos reflejan todavía una fuerte dependencia cultural de Europa, y en especial, de un género musical europeo: la ópera. (Castro Lobo, 1994, p. 73)

Es así, que uno de los fenómenos más importantes de este período, primeras décadas del siglo XIX, es la gran influencia de la ópera, especialmente la italiana, siendo la música de Rossini una marca decisiva en nuestros compositores.

...Rossini, el más famoso de los autores de ópera y una figura que tuvo en toda América Latina una influencia decisiva. La música de Rossini encarna la noción de una “emoción escénica” a la que habremos de referirnos a menudo, de una música donde la melodía juega un papel fundamental y en la que reside el sentido primario de lo musical. Fue esta noción la que jugó un papel definitivo en los autores de América y la que dio a sus respectivas creaciones ciertas características específicas, como la inventiva temática, el uso de múltiples temas

sin desarrollar, plasmados en composiciones breves o en secuencias de baile, y el entendimiento de las ideas musicales no como gérmenes de un desarrollo técnico ulterior, sino como un todo sonoro, completo y autosuficiente. (Miranda, 2011, p.35)

La zarzuela también tuvo gran acogida en nuestros territorios y la música de salón, especialmente para piano, es donde los compositores latinoamericanos de la época dieron rienda suelta a su inventiva a partir del modelo europeo, siendo el fenómeno “de salón” otro rasgo sobresaliente de la época. Entre los compositores argentinos de esta época podemos nombrar a Amancio Alcorta, Blas Parera, Pedro Antonio Fernández, Pedro Esnaola, Francisco Hargreaves, Roque Rivero, Demetrio Rivero, que fue el primer argentino que escribió una ópera, entre otros.

Después del período de independencias, hubo en el continente una época de reestructuración geopolítica realizada por la mayoría de las ex colonias de América Latina y dentro de estos cambios la música también continuó con su desarrollo. Algunos ejemplos que podemos nombrar son la Escuela de Chacao en Venezuela, dirigida por el Padre Sojo, los compositores de Minas Gerais como José Joaquín Emerico Lobo de Mesquita en Brasil, los compositores de la Escuela de Puebla, o la escuela cubana dirigida por Manuel Saumell, Ignacio Cervantes y Nicolás Espadero.

Sin embargo, este fenómeno no se mantendrá por más tiempo porque con el nacimiento de cada estado-nación en América Latina y la búsqueda de la construcción y consolidación de una identidad propia y un estilo nacional, estaba naciendo un particular enfoque compositivo por parte de los compositores autóctonos. Este punto de inflexión cultural e histórica se conoce como “Nacionalismo”.

Esta búsqueda por reflejar y expresar la identidad es una constante en la música académica latinoamericana desde mediados del siglo XIX aproximadamente, crear músicas con un fuerte sello identitario. Castillo Calvo citando a la investigadora Guandique (2013) señala que

“La creación musical en América Latina se ha enfrentado –y aún se enfrenta– a un proceso de luchas ideológicas por la búsqueda de identidad.” (p. 178). Siendo así, a partir del último tercio del siglo XIX, con la irrupción de las ideas nacionalistas, la música se entendió como una manifestación más de la nacionalidad y la identidad.

...reasignamos a la música en un nuevo punto, ya no solo de identidad como pueblo, sino más desarrollado llegar a un nacionalismo, la música desde un sentido político, y es que en el ideal del artista de encontrar elementos que lo ligen directamente a esa herencia cultural, el compositor (a) reflexiona sobre estructuras, sonoridades, armonías, ritmos que lo caractericen, no solo de compositor a compositor, sino también de un pueblo a otro. (Castillo Calvo, 2017, p.5)

Los primeros nacionalistas, entonces, intentaron la recuperación de la temática indígena y folclórica en los títulos y argumentos de sus músicas, pero no lograron desprenderse del ropaje musical romántico europeo (Guembe, 2008); en esta línea podemos nombrar al compositor brasileño Antonio Carlos Gomes, por ejemplo. Según Guembe (2008), luego podemos hablar de un nacionalismo “de citas”, que adopta rasgos rítmicos y melódicos del folclore. En Argentina podemos nombrar a Alberto Williams, Carlos Guastavino, Carlos López Buchardo, Julián Aguirre, Luis Gianneo, entre otros, como compositores señeros de este nacionalismo. De todos modos, estas músicas tampoco lograron desprenderse ni en lo tímbrico ni en lo armónico de su contrapartida europea, posromanticismo, impresionismo o neoclasicismo.

...es en estas generaciones, nacidas en la segunda mitad del siglo XIX, que comienza a manifestarse un interés de rescate identitario caracterizado, por un lado, por una tímida ingenuidad en sus temáticas y alusiones indigenistas y, por otro, por una ausencia de cuestionamiento sobre su eventual apropiación y aplicación. La inserción de la mayoría de estas obras se da en estructuras y

lenguajes del posromanticismo o del neoclasicismo europeo de la entreguerra. La bienintencionada tentación de una evocación idealizada y edulcorada de personajes y argumentos históricos o inventados a partir de ellos, prima aún sobre la necesidad de transitar caminos musicales nuevos y enfrentar riesgos creativos, con los que se pueda quebrar la hegemonía de los modelos europeos. (Paraskevaídís, 2009, p.2)

Es alrededor de 1950 que encontramos en la estilización que logran Heitor Villalobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, entre otros, uno de los puntos culminantes de esta búsqueda de lo propio, a través de la identificación con “lo primitivo” latinoamericano o con el empleo o imitación de instrumentos nativos que dichos compositores utilizan. Entre otros compositores que siguieron este camino podemos señalar a Manuel Ponce (1882–1948), Eduardo Fabini (1882–1950), Carlos Isamitt (1885–1974), Amadeo Roldán (1900–1939), Rodolfo Holzmann (1910–1992), Pablo Moncayo (1912–1958), Cesar Guerra-Peixe (1914–1993), Alberto Ginastera (1916–1983), Antonio Lauro (1917–1986) y Roque Cordero (1917); siendo estos sólo algunos nombres que podemos encontrar dentro del panorama latinoamericano con sello identitario de la primera mitad del siglo XX.

Es en estos años que junto a los “nacionalistas” o “americanistas”, que incorporaron melodías y ritmos que provenían de las culturas negra, indígena o mestiza, esto es, de músicas folclóricas o indígenas, y las combinaban con armonías, instrumentación, formas y géneros europeos, podemos señalar a los compositores llamados “universalistas”. Éstos “haciendo hincapié en la necesidad de abrirse al progreso y las vanguardias o proclamando el mito romántico de la universalidad del arte, trasplantaron procedimientos y técnicas europeas, básicamente el neoclasicismo, el atonalismo y el dodecafonismo” (Etkin, 1984, p. 50); siendo la figura paradigmática del “universalismo” el argentino Juan Carlos Paz, que fue quien introdujo el dodecafonismo en Latinoamérica.

Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XX que nos hallamos ante un quiebre histórico y cultural particularmente fértil para el desarrollo de nuevas búsquedas sonoras en Latinoamérica. Como señala Graciela Paraskevaídis (2009), a comienzos de la década de 1960 se produce un punto de inflexión de la mano de la Revolución Cubana que promueve la “búsqueda de contramodelos y la afirmación de lo propio latinoamericano, nutrido ideológicamente por el espíritu de liberación que marcó esos años” (p. 3), produciéndose entre los compositores latinoamericanos diversos planteos en torno al papel y la responsabilidad del compositor en su sociedad. El acto compositivo ya suponía una actividad ideológica y una identidad y este posicionamiento proponía una reflexión del hecho artístico en relación con la realidad latinoamericana.

Es - a partir de un deliberado y, a este efecto, inevitable mirar hacia adentro- el reconocimiento de un espacio, de un paisaje, del país integral de cada uno, sin tomar necesariamente a las músicas indígenas o negras como material reconocible a la manera del nacionalismo realista, sino, obviándolas, ir a la materia y a las formas, a los sitios y a los silencios que provocaron y provocan esas músicas. Recuperar lo que Rodolfo Kusch llama el “demonismo vegetal” de América, ese sentido vegetal de la vida que viene de la época precolombina. (Etkin, 1984, p.52).

Es en esos años que se crea en Buenos Aires el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, una experiencia sin precedentes en América Latina que propició una toma de conciencia en los compositores latinoamericanos acerca de la necesidad de crear y “fundar una poética en el reconocimiento del propio lugar” (Fessel, 2011), una música que buscaba una alteridad respecto de la tradición centroeuropea.

Para quienes participamos en esa experiencia, el contacto con músicas y problemáticas de países cercanos geográficamente pero poco o nada conocidos,



como resultado de la secular balcanización y de la usual falta de intercambio entre países periféricos, fue un hecho muy aleccionador y fructífero, sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro subcontinente. Y aunque el propósito primordial del Centro era “modernizar” – “civilizar”– a los compositores latinoamericanos siguiendo los modelos de desarrollo emanados de los países centrales, en muchos casos la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que –en mayor o menor medida– se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad. (Etkin, 1984, p. 53)

Para alejarse de la concepción europea del hecho musical de carácter discursivo, dialéctico-expresivo, se replantean, entonces, las funciones y jerarquías de los parámetros musicales en general. La atención se centra en la materialidad sonora, revalorando lo tímbrico y lo textural, lo formal por sobre la melodía y la armonía. Prima la materia sonora y el hecho acústico más que el “musical”, transgrediendo las concepciones direccionales de evolución de la música europea. Y “es a través de la materia sonora que el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente” (Etkin, 1984, p. 55). Lo que importa es el tratamiento del hecho sonoro, centrado en la materialidad acústica, despojado de su peso histórico. Los planteos formales renuncian a la organización de tipo lingüística, se valoriza la microvariación, la repetición, la elaboración por sobre el desarrollo; la variación de la variación se plantea más bien como una recuperación del espacio, aludiendo a los mecanismos constructivos de gran parte de la música negra e indígena sin necesidad de hacer citas directas o realistas (Etkin, 1984, p. 55). Austeridad, despojamiento, silencio, estatismo, ausencia de discursividad, carencia de retórica, no desarrollo, principio de la reiteración en función de lo ritual, repeticiones, ostinatos, fluctuaciones dinámicas mínimas: todos estos elementos

compositivos utilizados formaron parte de la búsqueda de caminos nuevos que pretendían enfrentar a los compositores con riesgos creativos que intentaran quebrar la hegemonía de los modelos europeos. Como señala Paraskevaïdis (2009)

Desde comienzos de la década de 1970, la evocación indigenista ha dejado de ser ingenua y pintoresca: el espíritu de época la ha transformado radicalmente en acusación histórica, rescate étnico y homenaje celebratorio. La tarjeta postal de otrora se ha convertido en cuestionamiento, fuerza expresiva y afirmación existencial. (p. 4)

Obras como *Austeras* (1975-1977) de Oscar Bazán, *La visión de los vencidos* (1978) de Eduardo Bértola, *Muriendo entonces* (1970) de Mariano Etkin, *Humanofonía I* de Joaquín Orellana, *Canto a la creación de la tierra* (1972) de Jaqueline Nova, entre muchísimas otras, son claros ejemplos de las búsquedas que se desarrollaron en los años del CLAEM. Una música que encarnara aquella “otredad” en un tratamiento del sonido como materia y de la forma como espacio, sin dejar de lado “a priori” ningún procedimiento técnico y que fuera relevante intelectualmente (Etkin, 1984, p. 57).

En este punto me parece importante señalar los compositores que formaron parte del CLAEM ya que es una forma de poder comprender la amplitud de países latinoamericanos que participaron de dicha institución.

Bienio 1963-1964:

- Blas Emilio Atehortúa (Colombia)
- Oscar Bazán (Argentina)
- César Bolaños (Perú)
- Armando Krieger (Argentina)
- Mario Kuri Aldana (México)
- Alcides Lanza (Argentina)
- Mesías Manguashca (Ecuador)
- Marlos Nobre (Brasil)
- Miguel Ángel Rondano (Argentina)
- Edgar Valcárcel (Perú)
- Alberto Villalpando (Bolivia)
- Marco Aureio Vanegas (Colombia)

## Bienio 1965-1966:

- Rafael Aponte-Ledée (Puerto Rico)
- Jorge Arandia Navarro (Argentina)
- Atiliano Auza León (Bolivia)
- Gabriel Brncic (Chile)
- Mariano Etkin (Argentina)
- Benjamín Gutiérrez Sáenz (Costa Rica)
- Miguel Letelier (Chile)
- Eduardo Mazzadi (Argentina)
- Graciela Paraskevaídis (Argentina)
- Enrique Rivera (Chile)
- Jorge Sarmientos (Guatemala)
- Walter Ross (Estados Unidos)
- Bernal Flores (Costa Rica)

## Bienio 1967-1968:

- Luis Arias (Argentina)
- Regina Benavente (Argentina)
- Oscar Cubillas (Perú)
- Iris de Ichasso (Chile)
- Marlene Fernandes (Brasil)
- Joaquín Orellana (Guatemala)
- Jacqueline Nova (Colombia)
- Mario Perusso (Argentina)
- Florencio Pozadas (Bolivia)
- Luis María Serra (Argentina)

## Bienio 1969-1970:

- Jorge Antunes (Brasil)
- Jorge Caryevschi (Argentina)
- Eduardo Kusnir (Argentina)
- José Ramón Maranzano (Argentina)
- Ariel Martínez (Uruguay)
- Antonio Mastrogiovanni (Uruguay)
- Alejandro Núñez Allauca (Perú)
- Coriún Aharonián (Uruguay)

La figura de Jaqueline Nova, compositora colombiana, es de vital importancia en la época y, por supuesto, en la actualidad, ya que fue la gran pionera de la música electroacústica en Colombia, aun cuando fue su profesor Fabio González Zuleta quien compuso la primer obra electroacústica en Colombia en el año 1965, *Ensayo Electrónico*. Nova no sólo se dedicó a trabajar música electroacústica sino que su trabajo se extendió a la creación de obras con medios

mixtos y a la creación de obras interdisciplinarias. A su retorno a Colombia, luego de su estadía en Buenos Aires, Argentina, desarrolló una gran cantidad de actividades paralelas a la composición musical, todas encausadas a la divulgación de la música contemporánea y que, en su momento, fueron las primeras de esa naturaleza en el país: el ciclo radial “Asimetrías”, presentado en la Radiodifusora Nacional de Colombia entre 1969 y 1970, la conferencia-concierto “La música electrónica” que presentó en Bogotá y Medellín en 1970 y la Agrupación Nueva Música, ensamble dedicado enteramente al repertorio contemporáneo.

En la actualidad nos encontramos ante un panorama muy amplio en lo que respecta a la creación de música académica contemporánea en Latinoamérica. La experimentación hoy se extiende, entre otros medios, a trabajar con tecnologías y medios digitales, con materiales muy diversos para la experimentación libre, paisajes sonoros, así como múltiples creaciones interdisciplinarias y performáticas. Como señala el compositor colombiano Andrés Posada (2005), hoy podemos hablar de mezclas de distintos elementos culturales que conforman un crisol sonoro muy diverso, en el cual se entremezclan distintas tendencias e influencias y se unen elementos estilísticos variados y contrastantes. Aun cuando Latinoamérica fue y sigue siendo periferia de las periferias del centro europeo, poseemos el impulso y la fuerza creadora que nos impulsa a seguir creando y resistiendo:

...tenemos todos los elementos: la técnica, el conocimiento, pero, sobre todo, un inmenso y rico impulso creador, telúrico y diverso, que nos empuja a decir y a crear nuestras propias historias. Hemos atado una y otra vez- cada uno a su modo- los tres elementos raciales de nuestras culturas en una sola trenza única y mestiza, sumándole otros elementos más recientes que han ido llegando, sobre todo con la aceleración de los procesos de globalización. Hemos sabido religar las fuerzas contradictorias heredadas, producto de la mezcla de culturas. Hemos

creado nuestros propios mitos y hemos ido conformando nuestro propio archivo patrimonial. (Posada, 2005, pp. 19-20)

Hoy estamos inmersos en distintos entramados que están constituidos por diferentes hechos y elementos culturales, que articulados entre sí, permiten potenciar la pertenencia a una nación de maneras diversas. El gran potencial de la música en América Latina hoy estaría precisamente en la relación de las culturas ajenas con los elementos propios, a través de este diálogo sostenido entre las distintas vertientes y sus contradicciones puede producirse un mundo sonoro propio. “Sólo la experimentación, la investigación y la confrontación seria, amplia y dispuesta a la diversidad, nos pueden propiciar caminos nuevos y más amplios” (Posada, 2005, p. 24)

## **Interpretación, Teatro Instrumental, Acción Sonora Representativa**

En este apartado presento una aproximación a los conceptos de intérprete musical e intérprete creador, relacionándolos a su vez con el advenimiento del Teatro Instrumental y la Acción Sonora Representativa como géneros interdisciplinarios en los que confluyen diversas disciplinas artísticas; por último, expongo cómo mi obra está íntimamente ligada a dichas expresiones artísticas.

### **Interpretación**

A partir del siglo XIX en el ámbito de lo que llamamos música “cultura” occidental la figura del músico comenzó a dividirse y se separó la figura del compositor de la del intérprete, entendiendo a éste como el músico que interpreta y ejecuta la obra musical que ha sido compuesta por otra persona, del pasado o contemporánea a él mismo; así se dejó atrás la circunstancia en la cual estas dos figuras generalmente estaban encarnadas en el mismo sujeto. A partir de este momento la interpretación musical se transformó en una opción de carrera o de oficio dentro de la práctica de la música. El advenimiento de los grandes virtuosos del piano, del violín o de otros instrumentos y del recital solista como espacio en el que demostraban su talento y virtuosismo hicieron que la figura del intérprete emergiera como un elemento de un protagonismo único dentro del ámbito de la música.

Sin embargo, la interpretación no dejó de estar subordinada a la composición, “ya que la música académica occidental eleva claramente la idea musical, materializada posteriormente en obra por el autor, al estatus más elevado en la línea jerárquica” (Lizarazu González, 2018, p.117).

Así encontramos que no han sido pocos los compositores que han definido muy claramente la primacía del compositor por sobre la del intérprete. Vinasco Guzmán (2013) en su artículo sobre

“Los elementos secretos de la ejecución musical” señala que uno de los primeros que fijó claramente los límites del quehacer interpretativo en la música fue Stravinsky, quien sostenía que la obra musical es un producto terminado, materializado en la partitura y que ésta posee un sentido implícito y por esto unívoco y que es presentado al público por el intérprete, quien a su vez se valida frente a sus oyentes en la medida en que su interpretación recrea absolutamente la intención del compositor (p. 51). Por otro lado, el compositor Schoenberg acentuó aún más esta postura afirmando que la interpretación, siendo buena o mala, es menos importante que la música, la cual está completamente expresada en la partitura y que no necesita ser interpretada así como los libros no necesitan ser leídos en voz alta y observa al intérprete como un agente que contamina el mensaje del compositor, aunque en todo caso se resigna a la realidad de que éste siga siendo un mal necesario debido a la escasa formación del público que no es capaz de leer y comprender la música impresa (Vinasco Guzmán, 2013).

Podemos advertir así el distanciamiento entre compositor e intérprete que estos compositores, entre otros, promovían y hasta alcanzamos a advertir también cómo sostenían que indefectiblemente la voluntad del compositor está en la partitura escrita aún en su ausencia. A raíz de esto surgieron diversas disciplinas y teorías que permitieran develar el contenido o el sentido que “ya está ahí” en la obra impresa. Surgió entonces el análisis musical y sus distintas corrientes, disciplina que permite intentar develar ese contenido intrínseco que está en el texto musical y el cual debería ser fielmente transmitido por el intérprete.

Sin embargo, hoy sabemos que es absolutamente innegable la codependencia y la coexistencia necesaria entre compositor e intérprete y que éste siempre, indefectiblemente, aporta algo nuevo, algo subjetivo que no se encuentra en la partitura y que siempre escapa a la intención del autor y que muchas veces ni siquiera hace parte del contenido dado de la obra musical. Esta

coexistencia y codependencia se basa en la idea básica de que evidentemente en la música es absolutamente necesaria la interpretación y es necesario el intérprete para poder materializar y transmitir al oyente o al público el mensaje del compositor o autor y materializar la idea que este pretende transmitir a través de la partitura escrita, a no ser que el compositor mismo sea quien interprete sus propias obras. La función performativa del intérprete es necesaria para que la idea musical que comienza en la mente del autor se transforme en resultado sonoro material y así culmine su camino en la recepción por parte del público.

En este punto Lizarazu González (2018) nos remite a Hegel “quien distinguía entre dos tipos de interpretación: una que se sumerge en la obra y la reproduce y otra que, aprovechando la libertad que el compositor deja al intérprete, explota la expresión” (p. 118). En el primer caso la interpretación será más objetiva y demanda menos intervención de la persona que interpreta para que hable la música por sí misma. En cambio, la segunda permite, y muchas veces exige, que el intérprete forme parte activa de la música, insertando un grado de participación en la génesis de la misma mucho más elevado que en el otro caso. En este caso el proceso creativo de la obra no ha sido completado hasta que la misma no haya sido interpretada (Lizarazu González, 2018).

De esta manera el intérprete musical siempre deviene en intérprete creador, ya que cada interpretación, cada situación en la cual las obras son ejecutadas, es distinta. Cada vez la obra será otra y por más que se vuelva a tocar repetidas veces a través del tiempo siempre será una interpretación distinta, ya que el sonido como materia prima de la música es efímero, es fugaz y jamás se vuelve a tocar dos veces la misma nota por más que se repita una y mil veces a través de los años. Por otro lado, al tocar el intérprete pone en juego facetas de sí mismo que a su vez interactúan con el contexto de la representación, sumando la carga emocional, gestual, sensorial, personal del/os intérprete/s así como la de los oyentes, “en ese sentido, en la interpretación musical



estarían presentes, tanto la intención del ejecutante intérprete como las condiciones, muchas veces imponderables, del entorno como aportantes al resultado global” (Vinasco Guzmán, 2013, p. 53).

En el acto de interpretación el intérprete musical se erige como una voz que le da voz y presencia al texto creado por otro. Entonces una obra musical no es sólo la partitura escrita o impresa, es necesaria la intervención de un músico intérprete que en la realidad espacio-temporal le de vida, le entregue una carga semántica y simbólica que le otorgue una significación a eso que llamamos “obra musical” dentro de un contexto que también influye en ese acto creativo. Cada intérprete es el lector y performer del texto creador de otra persona.

El ser como sujeto como performer del texto de otra persona, entra en una relación ética con el otro. Yo honro su presencia. El otro ya no es más el otro, ya no hay otro sino una multitud de voces, movimientos, gestos, identidades cruzándose, poniéndose en escena el uno para el otro. Llevo mi cuerpo, mi carne, mi voz a su texto. Yo circulo alrededor de los significados ocultos en su narración haciendo esos significados visibles con mi voz y mi cuerpo. (Denzin, 2017, p. 60)

Así, como intérprete puedo bucear en mi propia historia y mi subjetividad para volver a recrear una obra que esté cargada de un sentido vivo y actual mediante la apropiación del texto de otro creador para recrearlo.

A principios del siglo XX la ruptura con el sistema tonal a partir del serialismo dodecafónico y el atonalismo propuestos por Schoenberg suponen la base para las posteriores vanguardias y fueron una desafiante revolución como abandono de las jerarquías tonales. Hay que destacar que la ruptura fue respecto al contenido musical, es decir, cambió la manera de ordenar los sonidos y las estructuras armónicas y a través de estos cambiaron los resultados sonoros, pero

con respecto a la estructura formal, las relaciones de tensión y distensión, rítmica, métrica, agógica, siguieron funcionando como en épocas anteriores, es así que la manera de abordar estas obras por parte del intérprete no varía tanto en comparación con la manera de acercarse a las obras de compositores anteriores (Lizarazu González, 2018).

Fue más tarde, a partir de la segunda mitad del siglo XX, que con la aparición de nuevas tendencias o corrientes compositivas que el papel del intérprete se amplía aún más, se extiende, toma un especial protagonismo y es indispensable su acción como parte de la idea musical en sí misma. Con la música electroacústica, la aleatoriedad, la indeterminación, el uso del azar, Fluxus o el Teatro Musical, los límites en las estructuras musicales se borran cada vez más hasta llegar a desaparecer con obras de compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, John Cage y Mauricio Kagel, quienes definieron a partir de entonces las corrientes de la música contemporánea de ese momento y de los años por venir, redefiniendo a su vez el rol del intérprete en la música. La aleatoriedad va a ser la consecuencia de que el compositor asuma un carácter “relativo”, replanteándose incluso el concepto de obra musical y, por otro lado, el intérprete pasa a ser una suerte de autor al mismo tiempo que el compositor, ya que las posibilidades de crear una obra nueva en cada interpretación son casi infinitas al aceptar el caos y el azar como parte del método compositivo, siendo en ese momento el máximo exponente de este tipo de obras el norteamericano John Cage.

### **Mauricio Kagel, Teatro instrumental, Acción Sonora Representativa**

La figura del compositor Mauricio Kagel, argentino, nacido en el año 1931 en Buenos Aires y radicado en Colonia, Alemania, desde 1957 hasta su muerte en el año 2008, es de una importancia

preponderante en la época, incluso John Cage llegó a afirmar “el mejor músico europeo que conozco es argentino y se llama Mauricio Kagel”.

El trabajo de Kagel fue una propuesta de carácter interdisciplinar que tuvo un éxito inmediato en la escena de las vanguardias europeas de posguerra. Su obra propuso, entre otros tópicos, la discusión acerca de diferentes debates sociales a partir de la música, evidenciando por ejemplo el marcado eurocentrismo del viejo continente respecto de las manifestaciones musicales, proponiendo un cambio de perspectiva desde la mirada del “otro”, trabajando la alteridad en sus obras; en este sentido sus obras *Exótica*, *Mare Nostrum*, *Tango Alemán*, *Rosa de los Vientos*, entre otras, evidencian su respuesta artística acerca del debate sobre las músicas del mundo y los estudios poscoloniales de los años 90.

Por otro lado, su propuesta artística promovió la apertura de fronteras disciplinares poniendo en práctica lo interdisciplinar en sus obras, sin negar la rigurosidad de cada elemento o aspecto que se pone en juego en una propuesta de este tipo (Aranda, 1996), cuestionando y extendiendo los límites estéticos y disciplinares en el campo de las manifestaciones musicales de la segunda mitad del siglo XX.

Su búsqueda creativa propició la creación de un género musical que sería denominado *Teatro Instrumental*, en el cual se introdujeron elementos propios de las artes escénicas en las obras musicales, llevando a los intérpretes a sumergirse en un rol en el cual es absolutamente indispensable la participación escénica. Acciones, movimientos, desplazamientos, textos, escenografía, luces, entre otros elementos, son abordados en este tipo de manifestación artística, en la cual lo musical y lo escénico poseen la misma jerarquía. El Teatro Instrumental se convirtió así en una de las vertientes más creativas de la música contemporánea de la época y Mauricio

Kagel, su creador y máximo exponente, llevó las posibilidades estéticas de este género a su máxima expresión. Este aporte fue tan importante que en el año 1972 en la Escuela Superior de Música de Colonia se crea la cátedra *Nuevo Teatro Musical*, creada para Kagel y dictada por el mismo compositor hasta el año de su retiro en 1997; así sus experimentaciones, creaciones e investigaciones de *Teatro Instrumental* adquirieron estatus académico.

De esta manera la música de acción y el Teatro Instrumental son una experimentación interdisciplinar en la cual la creación total busca superar las barreras o límites disciplinares convencionales de los intérpretes de música “cultura”, tomando en cuenta como punto de partida el elemento gestual propio de la ejecución instrumental.

Tengamos presente que al tiempo que músicos somos cuerpo. La música también se percibe por los ojos. A la hora de la verdad, tanto pesa un sostenido mal puesto como un gesto inapropiado. La música tiene cuerpo. Abulta. Nos llega diseminada a través de gestos-sonidos-acciones-luces-colores. Es el gesto el que provoca el sonido, no el instrumento. El comportamiento en escena es signo en sí, no sólo un puro y abstracto medio funcional. (Kagel, 1987, p. 17)

El compositor sostenía que la ejecución pública de música siempre comporta un hecho teatral afirmando que “la música nunca puede dissociarse del elemento teatral” y que “lo más importante del teatro instrumental es que sucede con los instrumentos en la mano...la acción de producir música se convierte en hecho teatral” (Kagel, 1990). Entonces, partiendo desde lo gestual propio de la ejecución instrumental se construye un universo de significaciones que, unido a acciones, desplazamientos, textos, forman un campo semántico amplio y diverso que se entiende como una nueva unidad; no se trata de performances con música, sino que la música, su gestualidad

y la acción van unidas ya que desde la gestación de la obra los elementos musicales y escénicos son concebidos como un todo.

Como compositor me siento cada vez más comprometido a trabajar con materiales no sonoros... las palabras, las luces, y el movimiento son articulados de manera similar a las notas, los timbres y los tiempos; los sentidos y sinsentidos de lo que sucede en escena no tendrían verdadero efecto si no tuvieran alguna musicalidad.  
(Kagel, 2011, p.116)

Las obras no son concebidas como una suma sucesiva de elementos musicales, teatrales o cinematográficos, no se trata de música con imágenes o música acompañada de acciones, sino que el compositor se vale de todos los elementos simultáneamente y en condiciones equitativas en sus funciones, son estructuras heterogéneas, las obras son creadas visual y musicalmente al mismo tiempo. “El teatro instrumental es una exacerbación del gesto...es la inclusión del gesto como parte fundamental del acto de concierto...el teatro instrumental plasma eso en la partitura y en su realización sobre el escenario” (Kagel, 2008).

Entonces, debido a que el carácter performativo de estas obras y la presencia del gesto son elementos significantes en las mismas y para que la interpretación fuera efectiva el compositor fue incorporando en sus partituras todo tipo de indicaciones, gráficos, planos detallados de los desplazamientos y la ubicación de los músicos. Sin embargo, cada intérprete deja su impronta en cada una de las interpretaciones que realiza de las obras.

La música de Kagel en el Teatro Instrumental une espacio musical y espacio real. Llorenc Barber (1987) señala en su libro sobre Mauricio Kagel que “...por contraposición al estatismo de una ejecución musical normal, el teatro instrumental musicaliza el movimiento: dar vueltas,

pasearse, empujar, correr, golpear...todo lo que influya en el sonido dinámicamente será bienvenido” (p. 35). Por su lado, el musicólogo alemán Bjorn Heile (2006) describe el Teatro Instrumental de esta manera:

De muchas formas, entonces, el teatro instrumental de Kagel se esfuerza en redescubrir lo que se ha perdido en la música clásica de Occidente: la naturaleza visual y de movimiento de la ejecución, el carácter físico del quehacer musical, la presencia física de los ejecutantes, la tridimensionalidad de la escena, el espectáculo de los eventos escénicos. (p.37)

El pianista, compositor e investigador Walter Frank, quien ha investigado la obra de Mauricio Kagel ampliamente, propone un término que defina de alguna manera estas manifestaciones artísticas en las que se unen y juegan un papel de igual importancia instancias disciplinares diversas en el desarrollo de la obra, como sucede en el *Teatro Instrumental*. Sonido y acción se unen para un resultado disciplinar nuevo o distinto y no es posible separar algunos de estos dos elementos, ya que el resultado final fue concebido a partir de la unión de los distintos elementos.

El aspecto visual del teatro instrumental, es tan orgánico como el sonido: una separación de estos dos componentes en esta manifestación músico-teatral sería como amputar una pierna a un ciclista. Por lo cual el término que propongo al transitar de obras de estas características es la *Acción Sonora Representativa*: Acción y Sonido, en un marco representativo. (Frank, s/f, p.26)

Para Frank el Teatro Instrumental es la combinación de ambas disciplinas: teatro y música, y es una manifestación artística en la cual confluyen aspectos sonoros, de representación y

narrativos en virtud de desarrollar obras en las que ninguna de estas disciplinas se vea limitada, sino que las dos se unen en obras interdisciplinarias que extienden el campo de acción de los intérpretes instrumentales de música “cultura”. Frank entonces se pregunta cómo se podría denominar el medio por el cual esta combinación de disciplinas, que resulta en el Teatro Instrumental, se desarrolla y/o se manifiesta:

...el medio por el cual se desarrolla una obra de teatro instrumental puede ser denominado como Acción Sonora Representativa. Este medio, este vehículo, está relacionado directamente con la finalidad del teatro instrumental. Acción, desde lo físico. Sonido, en la ejecución. Representación, en ambos términos y como finalidad. (Frank, s/f, p. 26)

De todos modos, Frank (s/f) señala que las discusiones acerca de esta manifestación artística siguen vivas a través de cada ejecución y/o representación de obras de este tipo, aun cuando se haya podido establecer un término para el medio por el cual el Teatro Instrumental se desarrolla (p. 27). Lo que no habría que perder de vista, en todo caso, es que lo esencial de esta manifestación artística y una de sus características principales es aunar sonido y representación y que el material es visual como acústico, incluyendo desde los gestos de la ejecución instrumental hasta las relaciones entre músicos, partituras, audiencia, sonido, espacio de la escena (Pittenger, 2010). Finalmente Frank propone el término *Acción Sonora Representativa* para designar no sólo las obras de Teatro Instrumental de Kagel sino para designar también a aquellas obras que en su transitar conjugan elementos escénicos y musicales, representativos y sonoros, visuales y auditivos, una acepción que integra el gesto dramático y el desarrollo sonoro como un todo, un término que intenta delimitar el tránsito entre las diversas disciplinas así como la expansión e interrelación de éstas (Frank, s/f, p. 29).

**Mi obra: la creación como errancia y apertura de fronteras**

Y es aquí donde propongo situar la obra que presento en esta Maestría en Artes, en esta intersección de disciplinas que unen lo escénico, lo visual y lo sonoro. Como intérprete instrumental situada en el ámbito de la música académica o “cultura” siempre me he desarrollado como pianista en conciertos o performances instrumentales que están enmarcados dentro de las prácticas instrumentales tradicionales, las cuales, aún están ancladas en las maneras de hacer decimonónicas que se manifiestan en el recital solista o de cámara, en el cual el elemento musical es el centro y las dinámicas de interrelación entre músicos, público y contexto están perfectamente delimitadas. El instrumentista ejecuta obras de otros compositores y su quehacer en el escenario está limitado exclusivamente a lo sonoro. El reto ante una nueva apertura o ruptura de fronteras en mi obra es otra forma u otra expresión de la necesidad de transitar nuevos caminos, nuevos retos como intérprete, como artista, como creadora. Otro exilio más por el que decido transitar.

Como heredera de las prácticas instrumentales tradicionales de la música “cultura” o académica y como heredera de las vanguardias musicales del siglo XX la obra de creación del presente proyecto busca unir elementos de ambos caminos, elementos del recital de piano enmarcados en el Teatro Instrumental o Acción Sonora Representativa convergen para crear una obra interdisciplinar en la cual lo sonoro, lo visual y lo escénico tienen la misma jerarquía y son los medios para una búsqueda creativa que indague en la dimensión exiliar que se constituye como el espacio de determinados discursos musicales y poéticos con los que trabajo en la obra para recuperar diversas disidencias estéticas, en este caso las músicas de las compositoras y los textos de la escritora Chantal Maillard.



Posicionarme en un espacio disidente presupone enfatizar aquella “experiencia poética” que nos interna en un horizonte de extrañamiento poniendo en juego la posibilidad de una ruptura estética indagando en otras opciones posibles fuera de las fronteras instituidas (Borra, 2015). Exiliarme de los cánones tradicionales del concierto de piano interpretando, además, obras de mujeres compositoras latinoamericanas implica desplazamiento e implica convertir el trabajo en una interrogación radical, implica desplazarse al lugar de la no pertenencia, salirse fuera del grupo, no estar en el lugar común en el que se vive, implica estar fuera de lugar, sin lugar (Borra, 2015). Recuperar la posibilidad de la creación como “errancia”, como ruptura, como apertura de fronteras, entrar en el movimiento de la creación artística prescindiendo de toda presunción de verdad absoluta.

## Capítulo 2

### Obra de creación

Las primeras preguntas que dieron lugar a la investigación y creación de la obra de esta Maestría en Artes tienen que ver con una revisión de mi práctica artística musical, el contexto en el que se ha desarrollado y las posibilidades hacia las que podía derivar. Como fue expresado en la introducción de este trabajo, como pianista desde mi primer acercamiento a la música en general y al piano en particular y durante las diferentes etapas formativas académicas y las diversas experiencias artísticas profesionales tuve la oportunidad de estudiar e interpretar músicas de innumerables compositores, casi en su totalidad, hombres y con una marcada restricción eurocentrista, aunque en un grado mucho menor, también tuve acceso al estudio de repertorio latinoamericano durante mi etapa formativa, siendo luego un repertorio que he abordado muy asiduamente hasta la actualidad.

Aunque en determinadas circunstancias de mi carrera comencé a tomar conciencia de la existencia en el pasado de diversas compositoras, sus vidas y su actividad creadora siempre las hallaba ligadas a las figuras masculinas que rigieron sus vidas y prácticas musicales. Con relación al trabajo de compositoras latinoamericanas la información llegó muy tardíamente al bagaje musical con el cual había trabajado. En el año 2008 al encontrarme en la ciudad de Barcelona realizando un perfeccionamiento instrumental y especialización en música española y catalana con la pianista, pedagoga y compositora belga-barcelonesa Carlota Garriga Kuijpers entré en contacto con su obra y a su vez con la obra de otras compositoras catalanas actuales. Es en aquel entonces cuando el interés por este tipo de repertorio comenzó a crecer y los interrogantes acerca de las compositoras, acerca de su devenir artístico a través de la historia y su rol en la actualidad,

las preguntas acerca de su repertorio y acerca del por qué no tenemos acceso a su producción, comenzaron a surgir y a ser cada vez más recurrentes y más necesarias en mi vida musical y artística. En la actualidad estas preguntas se ampliaron y fueron la génesis de este proyecto de investigación-creación.

A partir de la reflexión acerca de las compositoras y las maneras como han tenido o han podido gestionar sus espacios de creación, la difusión de sus obras y sus maneras de crear determinadas por diferentes condiciones sociales, históricas, de formación, dieron lugar a la indagación acerca de los conceptos de exilio, exilio interior y exilio interior femenino como aquellos espacios de creación en el que las mujeres artistas muchas veces se desarrollan y desde el cual crean sus propios mundos, habitando territorios invisibles, liminales.

Por otro lado, en los últimos años se ha generado en mí un interés especial por indagar acerca del intérprete musical como creador, un intérprete que no sólo reduzca su actividad a una repetición de obras sino un intérprete que abra sus fronteras hacia una búsqueda creativa más amplia, experimental, dinámica e interdisciplinar. Este interés derivó en una búsqueda que abarcó elementos textuales, gestuales, acciones, entre otros. Y es a partir de este interés y esta búsqueda que pude acercarme entonces al Teatro Instrumental y sus maneras de manifestarse.

La relación primordial entre Hilando Exilios y el Teatro Instrumental se basa en la creación e interpretación de una obra o performance musical partiendo de una visión o concepción interdisciplinar, esto es, no pensar solo en los elementos musicales a la hora de crear la obra, sino intentar propiciar un espacio interdisciplinar donde cohabiten elementos escénicos, visuales y sonoros en simultáneo y con la misma jerarquía; la obra es creada visual y musicalmente al mismo tiempo para construir un significado que integra lo sonoro y lo

dramático, buscando una puesta en escena musical que se conciba como un proceso comunicativo amplio y complejo. “...lo importante del teatro instrumental es que la acción sucede con los instrumentos en la mano. La acción de producir música se convierte en hecho teatral” (Kagel, 1990).

En el caso particular de Hilando Exilios se buscó la recuperación por parte de los músicos de una conciencia acerca de la acción musical, de la producción musical, como un hecho teatral en sí mismo, así como la toma de conciencia acerca de lo corporal, lo gestual y lo escénico (instalación, iluminación, puesta en escena) unido a lo sonoro para crear atmósferas, espacios significativos y, podríamos llegar a decir, una “dramaturgia” atravesada por el tema en el que se basa la obra.

Los diferentes elementos que conforman Hilando Exilios fueron concebidos conjuntamente, sin embargo, los podríamos desglosar de la siguiente manera:

Elementos visuales: lo visual lo hallamos en la instalación con hilos que atraviesa no sólo el espacio escénico sino que también atraviesa las acciones o movimientos que realizan los intérpretes. Es una puesta en escena pero a su vez una instalación espacial. Otro elemento visual es el video con imágenes de las compositoras.

Elementos escénicos: gestos, acciones, textos que conforman una “dramaturgia” que está unida a las obras musicales y potencian el significado global de la obra. Otros elementos escénicos son la iluminación y los elementos que se hallan en la puesta en escena.

Elementos sonoros-musicales: Obras musicales de las compositoras, su ejecución e interpretación. Sonidos que producen diversos gestos corporales, por ejemplo, el sonido de la marcha unido a los sonidos en *bocca chuissa*, respiraciones al recitar algunos textos, entre otros. Aunque en la versión audiovisual no se logran percibir, en la versión en vivo se unían a

las obras instrumentales.

La obra de creación, entonces, fue concebida desde el comienzo como una obra en la que confluyeran elementos sonoros-musicales, elementos visuales y elementos escénicos en la cual el fenómeno de percepción fuera concebido como una unidad sonoro-visual, tratando de romper con lo estático o la rigidez de la disposición espacial y gestual de la situación de concierto “tradicional” de la música culta. Por otro lado, la obra pretendió constituirse como un espacio en el cual se estudien, se interpreten y se difundan algunas obras de diferentes compositoras argentinas y colombianas de los siglos XX y XXI, propiciando a su vez la reflexión acerca de diversos exilios femeninos como espacios de creación, incluyendo mis propios exilios.

En la obra trabajo con una pluralidad de textos musicales y poéticos que resultan en el entramado de la obra y este entramado está unido, a su vez, a diversas acciones. Estos textos que participan en la escena son puestos en relación entre sí y sus semánticas son renovadas debido al nuevo contexto que los engloba, tanto desde el sonido como desde la acción (Moscato, 2017). Esta relación entre los textos y las acciones fue buscada desde la gestación de la obra y durante el proceso de creación. Tanto los textos musicales como los poéticos, al relacionarse entre sí reubicaron sus semánticas originales, conservándolas, ampliándolas o creando nuevas a partir de la relación que se generó entre ellos y con el nuevo contexto. Esta pluralidad de textos que convergen e interactúan en la obra unidos a las acciones pretende generar un espacio poético en el cual se generen nuevas significaciones, no sólo desde la música sino también a través de la escena en la cual convergen diversos aspectos de expresión asumiendo que cada uno de estos, a su vez, posee su propia poesía intrínseca.

Es así que en la metodología utilizada para la creación de la obra resultó de vital importancia tener en cuenta un rasgo que caracterizó fuertemente el proceso de creación. Este rasgo es que la práctica y la exploración o experimentación cumplieron un papel fundamental en

todas las fases de la investigación y la reflexión. Cada estrategia elegida estuvo íntimamente ligada a las prácticas artísticas musicales y de acción o gestos escénicos y las características inherentes a dichas prácticas, ya que las indagaciones y reflexiones teóricas, las indagaciones documentales, los procesos de reflexión y análisis se vieron precedidos, acompañados y sustentados por un continuo proceso de práctica y exploración. Se trató de integrar la acción/creación con el proceso de investigación.

(...) hay que fomentar el *bucle de interacción y retroalimentación* entre *práctica creativa y reflexión*. Este proceso incluye *observar* la práctica artística; *registrarla*, *reflexionar* sobre ella y producir una conceptualización que organice lo observado. La reflexión y *conceptualización* debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar *nuevas acciones artísticas*, nuevas metas y objetivos, que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas. (López Cano, R. y Opazo, U., 2014, p. 168)

#### . *Corpus de obras musicales y textos*

El corpus de obras y textos elegidos para la obra son los siguientes:

*Hilos* (2008), Natalia Valencia Zuluaga, compositora colombiana.

*contra la olvidación* (1998), Graciela Paraskevaídis, compositora argentina.

*Rondó Sonata en mi menor* (1999), Claudia Montero, compositora argentina.

Textos poéticos de la escritora Chantal Maillard pertenecientes a sus libros *Hilos* (2007) y *Bélgica* (2011).

La obra *Hilos* de Natalia Valencia es una obra que fue comisionada por la Embajada de España en Colombia y fue estrenada en Medellín y luego en Bogotá por el cellista español Aldo

Mata y la pianista china Qi Chen en el año 2008. Es una obra de cámara escrita originalmente para violoncello y piano, sin embargo, en este proyecto interpreto la adaptación que realicé para tuba y piano.

*Hilos* es una obra de carácter introspectivo, nostálgico pero que va mutando hacia momentos de un gran dinamismo y fuerza. La obra comienza con un carácter tranquilo, el tema se presenta en la mano izquierda con el acompañamiento en la mano derecha, al principio éste acompañamiento es repetitivo y muy sencillo, para luego ir variando y engrosando cada vez más dicho acompañamiento. Luego la tuba reitera el tema que se va desarrollando para pasar a una segunda sección mucho más densa en textura, armonía, ritmo y dinámicas. El diálogo entre los dos instrumentos es muy vivo, muy camerístico, dando lugar a un clima de gran intensidad. Se reexpone el tema inicial hasta desvanecerse el sonido hacia una intensidad mínima.

*contra la olvidación* de la compositora Graciela Paraskevaídis es una obra para piano solo que fue compuesta en el año 1998 y fue estrenada en uno de los conciertos organizados por el colectivo Núcleo Música Nueva formado por compositores, musicólogos e intérpretes dedicados a la música contemporánea y su difusión.

El título de la obra se extrae de un poema de Juan Gelman que aparece en su libro *Incompletamente* (1997). El poema hace alusión al dolor de la memoria desde el personaje, la panadera, quien guarda en cada parte de su cuerpo el dolor que le produce la memoria de los muertos, los desaparecidos. En estos poemas el dolor de los sobrevivientes y del país bañado en sangre no puede ser sofocado.

*Poema.*

las aguas de tu vientre cantan al fondo del país/  
así estás hecha/  
hoy que la lluvia duele  
en todo el mundo te posás/

¿dónde escribís tus estaciones?/  
¿las trémulas de tu candor?/  
¡panadera!/  
¡brillás para que nadie sufra!/  
¡amigas compañías que empiezan en tu piel!/  
¡cómo penumbras del furor!/  
¡así a tus pechos viene el ido!/  
¡el que pasaba por tus jugos contra  
la olvidación!/  
¡apretando los huesitos prestados/  
Juan Gelman (*Incompletamente*, 1997)

Juan Gelman (*Incompletamente*, 1997)

La música de Paraskevaídis nace de un contexto similar, encontramos en ella un compromiso con el dolor, con el futuro, con la independencia, con las ausencias. Sus obras alternan una fuerza apabullante, firme, incansable, dolorosa, con sonidos suaves, tristes, solitarios, meditativos (Añez, 2014).

La obra está formada por distintas capas sonoras unas sobre otras en el registro más agudo del piano. Con una pulsación sostenida y persistente de negras que se repiten sin cesar, una dinámica que oscila entre el *mezzoforte* y el *forte* y la utilización del pedal desde el inicio hasta el final provocando una superposición de armónicos muy potente. La obra realmente es una alegoría musical de un grito que busca ser escuchado, un dolor que no puede ser sofocado, refiriendo no solo al horror de las dictaduras militares, sino que pone en evidencia el problema de la memoria y cómo las voces de los silenciados quieren ser escuchadas. “Los sonidos parecen sensibles objetos de cristal a punto de estallar luego de una caída libre” (Beimel, 2014, p. 49). No hay desarrollo de ningún material, los acordes van apareciendo y desapareciendo, se van superponiendo, pero nunca se desarrollan.

*Rondó Sonata en mi menor* de la compositora argentina Claudia Montero es una obra para piano solo compuesta en el año 1999. Fue estrenada en el año 2000 en el Festival Internacional de



Música de Cámara en la ciudad de Cagliari, Italia. Originalmente era el tercer movimiento de una Sonata para luego adquirir independencia de la Sonata siendo interpretado como obra independiente. Como su nombre lo indica la forma es un rondó, formado por dos temas que se van alternando con algunas variantes y en la sección central encontramos una sección C, de movimiento lento y carácter melancólico que evoca temas de los movimientos primero y segundo de la Sonata. El carácter del primer tema de la obra es muy enérgico, con reminiscencias muy claras de sonoridades y ritmos tangueros que alterna con un segundo tema más cantáble y de carácter nostálgico.

Como todas las obras de la compositora esta obra posee una estructura formal y armónica muy clara remitiendo y evocando sonoridades y colores muy porteños con una identidad profundamente urbana y rioplatense.

Los textos que se utilizan en la obra *Hilando Exilios* pertenecen a dos libros de la escritora Chantal Maillard: *Hilos*, del año 2007 y *Bélgica* del año 2011. El primero es un libro de poemas y el segundo es un diario.

*Poema Uno* (Maillard, 2007, pp. 10-11)

*Uno.*

*Porque hay más.*

*Más están fuera.*

*Fuera de la habitación.*

*Fuera de las demás habitaciones.*

*Fuera de la casa.*

*La casa es demasiado grande.*

*Se extienden cuando duermo.*

*Porque también hay muchas.*

*Últimamente están deterioradas.*

*Húmedas. Ciegas.*

*Depende de los días.*

*Depende de las nubes.*

*También de las imágenes.*

*Sobre todo, depende de los hilos.*

*Partir es dar pasos fuera.*

*Fuera de la habitación.*

*De la mente, no:*

*no hay. Hay hilo.*

*Partir es dar pasos*

*fuera de la habitación con el hilo.*

*El mismo hilo.*

*A veces se rompe*

*el hilo. Porque es endeble,*

*o porque la otra habitación*

*está oscura. Sin*

*querer, tiramos de él y se rompe.*

*Entonces queda el silencio.*

*Pero no hay silencio.*

*No mientras se dice.*

*No lo hay. Hay hilo,*

*otro hilo.*

*La palabra silencio dentro.*

*Dentro de uno- ¿uno?*

*Poema Siempre están los hilos (Maillard, 2007, pp. 69-70)*

*Siempre están los hilos.*

*La maraña de hilos*

*que la memoria ensambla por*

*analogía. De no ser*

*por esos hilos,*

*la existencia —¿existencia?—*

*todo sería un cúmulo de*

*fragmentos —¿fragmentos?—,*

*bueno, destellos si se quiere.*

*Todo sería destellos. Inconexos*

*—inconexo: palabra sin*

*referente. Vacía. Tanto*

*como infinito, inaudito,*

*inmutable, inextenso,*

*ilimitado, etcétera.*

*Etcétera también.*

*Como los atributos*

*de Dios. Palabras que entorpecen*

*las cosas en lo dicho.*

*Inconexo es ver algo conectado*

*a otro algo del que luego*

*se separa. Inconexo es decir la*

*distancia sin perder de vista*

*lo contrario. Imposible*

*entender sin imagen—. Así pues,*

*los hilos. La maraña. Eso,*

*al despertar. La cabeza, por tanto,*

*en la almohada. Los ojos*

*a veces entreabiertos. Para*

*la claridad. A veces*

*cerrados. Estirando los hilos.*

*Bélgica (Maillard, 2011)*

Extractos

VI (p. 18)

*Ítaca, cualquier Ítaca, es un lugar interior. Ese origen al que, en determinados momentos de nuestra vida marcados por un esencial cansancio, anhelamos volver no es un lugar geográfico, ni tampoco metafísico, es un estado. Volver al origen es volver a ese estado inicial en el que, desprovista la mente de elementos suficientes para establecer comparaciones y, por lo tanto, inhábil aún para el juicio, somos dilatada conciencia, vivencia inmediata de un presente envolvente. Acaso la inocencia no sea otra cosa que la incapacidad para el juicio, y ésta sea la razón de que, en los primeros albores de la existencia, el mundo sea experimentado con sencilla y gozosa plenitud. Ese gozo sin motivo, esa plenitud es a lo que nos referimos cuando hablamos de la “infancia” con nostalgia, es lo que esa palabra significa, lo que señala. Y si del territorio en el que transcurrió nos vimos por cualquier motivo, exiliados, es a él al que ingenuamente creemos que hemos de volver para recuperarla.*

VII (p. 19)

*El exilio puede entenderse como cualquier desarraigo que se nos impone y es experimentado como pérdida. Del estado original todos somos exiliados. Quedan los recuerdos, pero no hay manera de recuperar lo olvidado. Y eso, lo olvidado, no la memoria-recuerdo, es lo que interesa para la búsqueda.*

*Los Pasos* (p. 69)

*He de irme. Ahora sé que no hay retorno. El lugar sigue estando, sigue siendo idéntico a sí mismo, pero yo no.*

*Los Pasos* (p. 72)

*He cerrado el círculo. Me he construido en lo frágil. Lo sólido queda atrás. Curada de nostalgia como de infinito. Otra habrá de ser la libertad que ahora se inicia.*

Otros elementos que forman parte de mi obra *Hilando Exilios*, además de las obras musicales y los textos de los que ya hablé, son elementos autobiográficos: textos, fotos, recuerdos de mi experiencia vital. Estos dan cuenta de la indagación acerca de mis propios exilios y de cómo este tema resuena en mi propia experiencia de vida y en el proceso de creación de la obra. Este “retorno de lo real al campo de la representación” (Tellas, 2004) es una tendencia muy presente en las creaciones contemporáneas. “Lo que vuelve... es la idea de que todavía hay experiencia y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella” (Tellas, 2004). Pero, como señala Blejmar (2010), esta entrada de la experiencia en el arte no es directa, sino mediada y siempre ficcionalizada (p.13), con la mirada hacia el pasado, pero desde el presente.

Se trata de indagar en la propia historia desde el proceso de creación y en la obra misma, estableciendo relaciones entre las distintas historias de las artistas, entre uno mismo y sus circunstancias y entre todo esto con el tema de la investigación y la propia obra de creación. Este cruce entre las obras, lo biográfico y el contexto presente construyen un entramado que se vuelve cada vez más potente y que pone en acto la mirada sobre la complejísima red de posibilidades que subyacen al poner en relación todos estos elementos (Brownell, 2009).

## Proceso de creación

Luego de haber seleccionado las obras de las compositoras con las cuáles iba a trabajar el proceso de creación comenzó explorando mi relación con dichas obras. Estas exploraciones era importante realizarlas antes de abordar las obras técnicamente e interpretativamente en el instrumento. La reflexión se centró en indagar como esas obras “resonaban” en mí, en mis emociones, en mis sensaciones, en mi memoria, en mis recuerdos y a su vez buscar objetos, textos, escritos, imágenes, colores, texturas, que pudieran materializar esas sensaciones y emociones que las obras despertaban en mi interior.

Establecer una relación directamente emocional con las obras a interpretar previamente a ejecutarlas en el instrumento me permitió incorporar un bagaje de sensaciones, movimientos, reflexiones en torno a éstas que propició un acercamiento a las mismas desde una perspectiva diferente, recorriendo así el camino inverso al que como pianista estaba acostumbrada, en el que generalmente primero “leía” las obras directamente en el instrumento, resolvía luego los aspectos técnicos e interpretativos, para a continuación estudiar y ubicar la obra en su contexto histórico, estilístico, entre otros, y por último buscar establecer alguna conexión emocional con mi interior.

El hecho de hacer un recorrido que fuera, podría decirse, contrario al habitual me permitió apropiarme de dichas obras desde “adentro” hacia “afuera”. Este acercamiento desde una perspectiva más orgánica y sensorial me permitió tener conciencia desde el principio donde me encontraba “yo” en la recreación-interpretación de dichas obras.

-Palabras, sensaciones, pensamientos, recuerdos que se relacionaron con las obras en este primer momento de exploración:

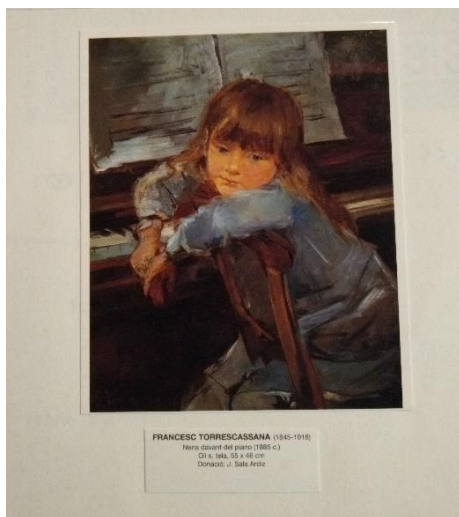
. *Hilos* es gris, gris y negro. Es frío. Es tiempo que no regresa. *Hilos* es múltiples exilios, es conciencia temporal, es paso del tiempo. Lo implacable del tiempo Es tramas. Es urdimbres. Es enredos. Es laberinto. Es ir y volver, volver y volverse a ir. *Hilos* es melancolía.

. *contra la olvidación* es rojo. Es fuerte. Es lucha. Es hierro. Es insistencia. Es no resignación. Es presencia de las compositoras. Revivir por medio de los sonidos. Resistirse a irse, resistirse a las ausencias. Símbolo de resistencia, de libertad. De rebeldía. Es frío helado. Es volver del exilio, insistir en ser escuchadas.

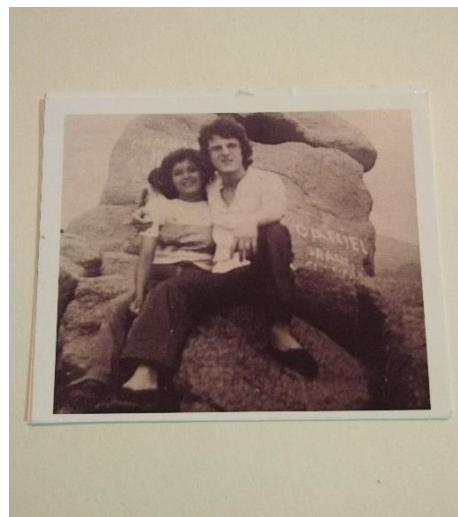
. *Rondó Sonata en mi menor* es gris, es frío, es invierno en Buenos Aires, es lluvia en la ventana. Es ausencia, es nostalgia, es tristeza. Es mi casa, es mi piano, es lejanía. Es sonido del tren, es la prisa de la ciudad y a su vez es los domingos solitarios de invierno. Es exilio.

. *Otros materiales de creación para Hilando Exilios*

-Imágenes, fotos, textos, texturas, elementos que se relacionaron con las obras en esta primera fase de exploración:

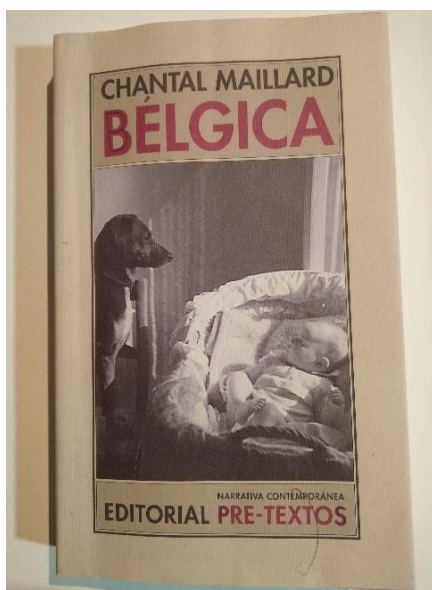
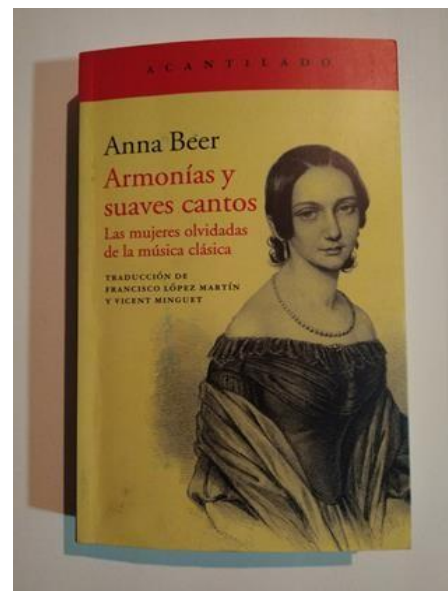
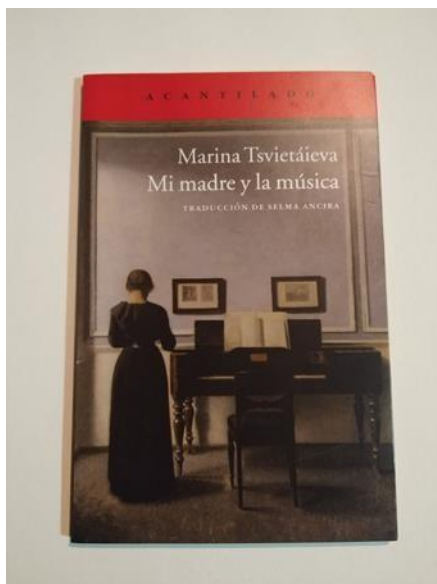


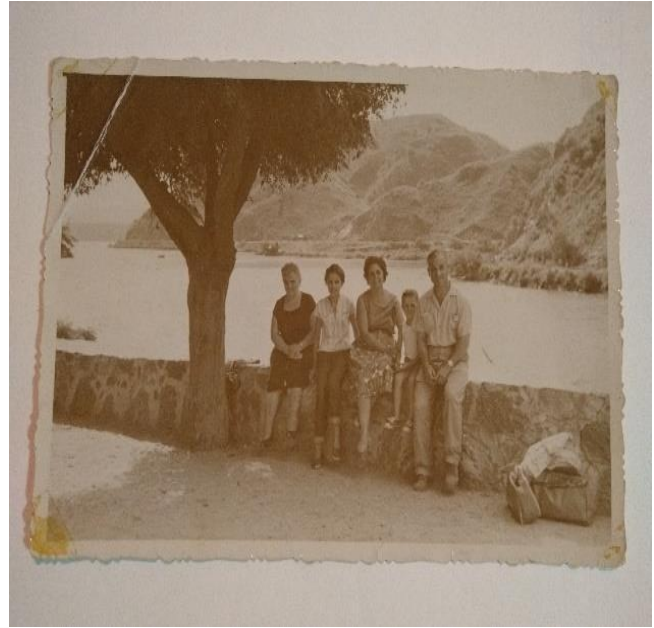
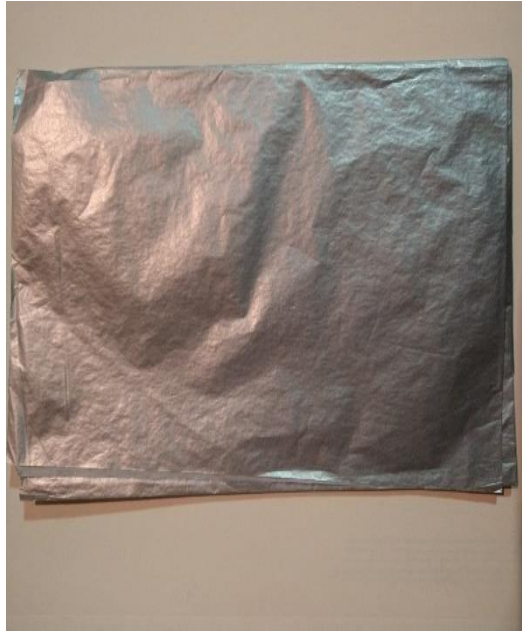
F. Torrecassana, Niña delante del piano, 1885 c.



Mis padres (Alba y Daniel Pontoriero), 1977



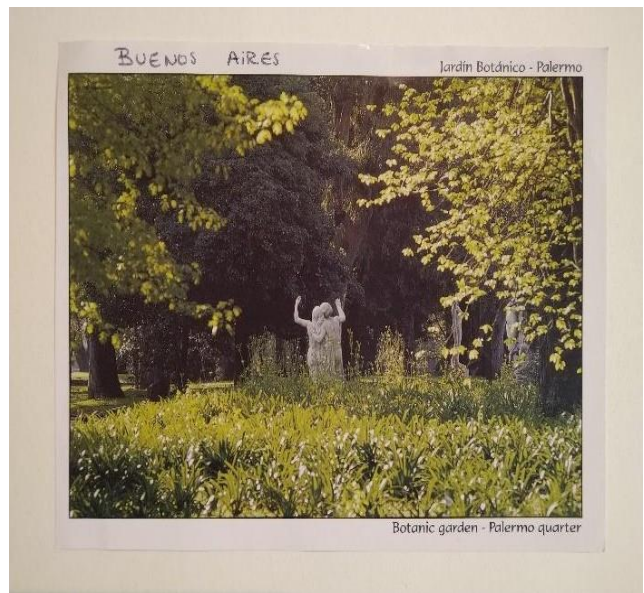




Mi familia paterna, 1961



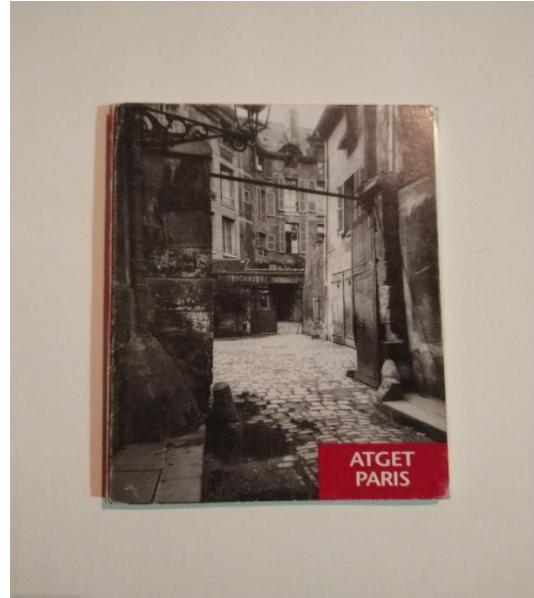
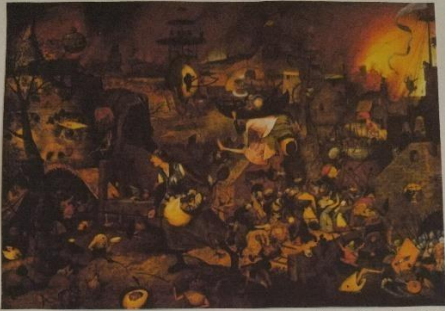
Mis padres, mi hermano y yo, 1983?



Postal Jardín Botánico, Buenos Aires




Postales E. Atget, Eglise de Saint Medard, 1900

Dulle Griet, 1562  
Pieter Bruegel el Viejo

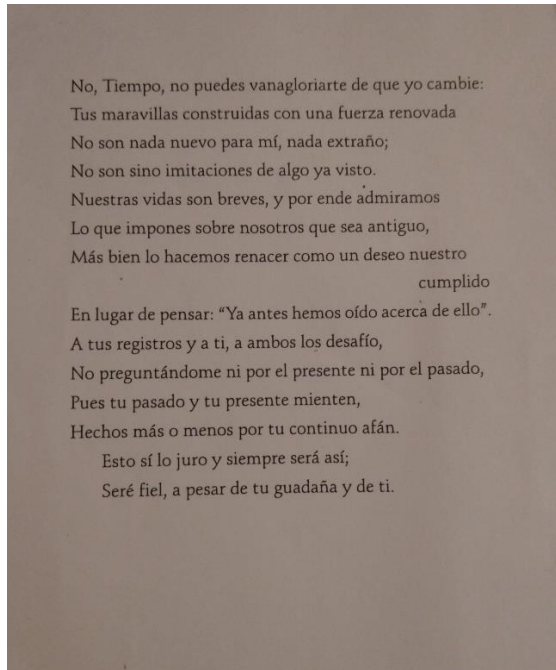
... el deseo de la mujer siempre ha sido deseo de saber, y con ello ha conspirado anímicamente y con gran imaginación contra las estructuras fosilizadas y los sentidos coagulados de una historia que se ha construido como ley, hierro, cárcel, piedra...; es decir, de una historia que no ha amado el cambio y la transformación constante, porque sólo ha amado el poder y el dominio, en nombre de un preservar que ha tomado el cuerpo como su impulso primordial.

Marta Cecilia Vélez S., *Las vírgenes energúmenas*, 2004

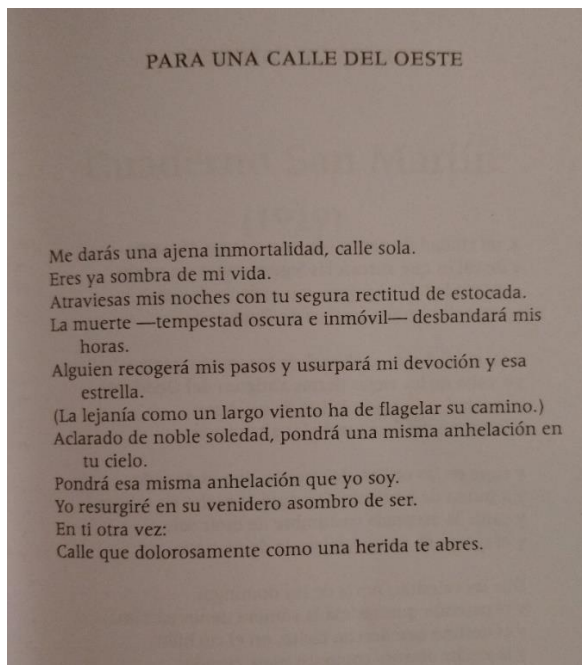


Alguna vez creí que tenía talento creativo, pero he renunciado a esta idea; una mujer no debe desear componer. Ninguna ha sido capaz de hacerlo, así que ¿por qué podría esperarlo yo?.

Clara Schumann, *Diarios*.



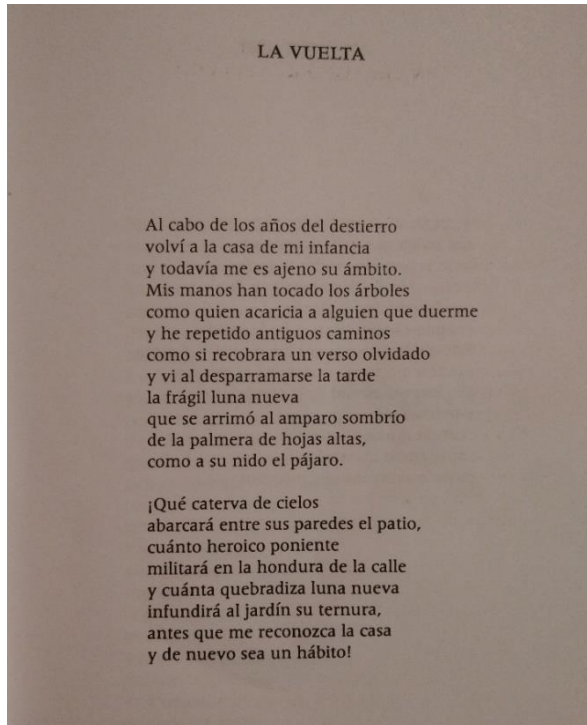
W. Shakespeare, *Sonetos, CXIII*



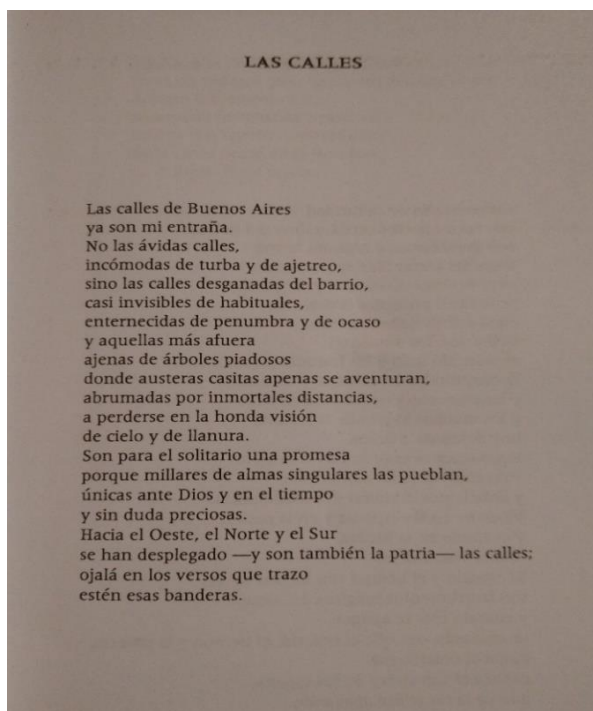
J.L. Borges, *Luna de enfrente*



Calle Ituzaingó, Moreno, Oeste de Buenos Aires, calle de mi infancia

J.L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*

Ituzaingó 186, Moreno, Buenos Aires, Mi casa de la infancia

J.L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*

Calles de Buenos Aires. Calle de mi infancia.

Algunas de estas fotografías y postales se utilizaron en la obra.

*. Glosario de los exilios*

Basado en la recopilación en textos y diccionarios de símbolos algunos significados y simbología relacionados con algunos elementos y conceptos que conforman la obra.

Gris: color de la ceniza y la niebla relacionado con la tristeza, la melancolía, la depresión. Sin embargo, como equilibrio entre el blanco y el negro simboliza meditación.

Hilo: es uno de los símbolos más antiguos, como el cabello. Simboliza la conexión esencial. Hila y une todos los estados de existencia. Hilos que llevan al destino. Husos: es un símbolo de las diosas que se ocupan de tejer el destino de los humanos

Frío: corresponde a la situación o anhelo de soledad o elevación. Símbolo de soledad, silencio.

Jardín: representa el paraíso y la morada del alma. Ese lugar del que fuimos expulsados. Mundo interior propio.

*Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir...*

Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde poder cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.

-Sólo vine a ver el jardín-dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o escribir siempre tenía que explicar

-No, no es eso lo que yo quería decir.

Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.

-Es porque el silencio no existe-dijo.

El jardín, las voces, la escritura, el silencio.

“El paraíso perdido es ese infinito alojado en la memoria de un acto nunca repetido que, sin distancia, ocupó todo entero la sensación y dejó huella. Con el tiempo, la huella se convierte en herida. Llamamos nostalgia a esa herida”

Chantal Maillard, *Bélgica*, 2011

-Luego de las primeras exploraciones continué un proceso de estudio minucioso de las obras en el piano, el estudio técnico e interpretativo propiamente dicho. Luego llevé a cabo los ensayos de la obra *Hilos* con el tubista. Con dicha obra además procedí a realizar un arreglo para tuba de la parte del cello.

A continuación, se presenta la adaptación para tuba de la parte del violoncello de la obra *Hilos* de Natalia Valencia, realizado por Alba Marina Pontoriero.

# HILOS

Natalia Valencia Zuluaga

Adaptación: Alba Marina Pontoriero

$\text{♩} = 96$

18 *mf*

23 *mp* *mp* **3**

30 *mf* **5** **6** **3** **3** **5**

35 **2** *mp* *mf* *p*

41 *mf* *mp*

46 *mf*

48

51 *p* *mp* *f*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'HILOS' by Natalia Valencia Zuluaga, adapted by Alba Marina Pontoriero. The score is written in bass clef with a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 96. The piece consists of 51 measures. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 3, 5, 6). There are also some specific markings like '18', '23', '30', '35', '41', '46', and '48' which likely refer to measure numbers or specific musical elements. The overall style is contemporary and expressive.



2

HILOS

56

*f* *mf*

62

*mp* *p* *f* *ff*

68

*p*

74

*mp* *p* *mp*

80

*mp* *mf* *mf* *f*

84

*mf*

87

*f*

90

*f*

HILOS

3

94 *mf*

96 *mp* *mf*

100 *mp* *mp*

105 *mf* *mp* *mf* *f*

111 *f*

116 *mp* *mf*

121 *f* *ff*

126 *fff* *fff*

4

HILOS

131

*ff*

135

*f* *mf* *mf*

140

*mp* *mp* *mp*

148

*mp*

160

*p*

165

*p* *pp*

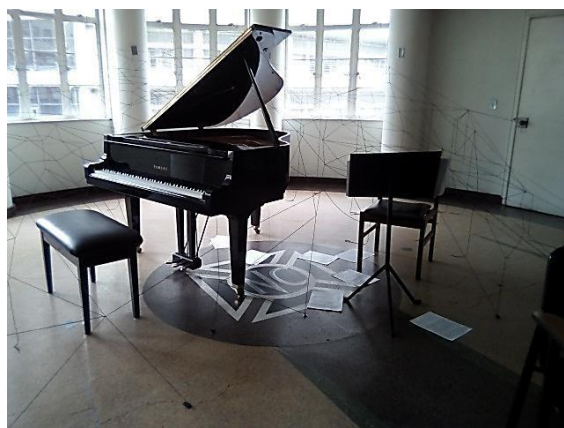
172

*p*

-Montaje y construcción de los tres momentos que forman la obra y que se relacionan directamente con cada una de las piezas musicales con las que se construyó la obra.

. **Primera experimentación.** Espacio: La Naviera.

Obra: *Hilos*, versión de tuba y piano. Intervención-instalación de hilos en el espacio. Acción en la cual se declama el poema *Siempre están los hilos* de Chantal Maillard.



. **Segunda experimentación.** Espacio: Auditorio Harold Martina.

Obra: *contra la olvidación*. Incursioné con la proyección de video de distintas compositoras que acompañaba la interpretación de la obra. Montaje de hilos en mi propio cuerpo. Montaje de luces en el espacio. Acción: marcha de resistencia.

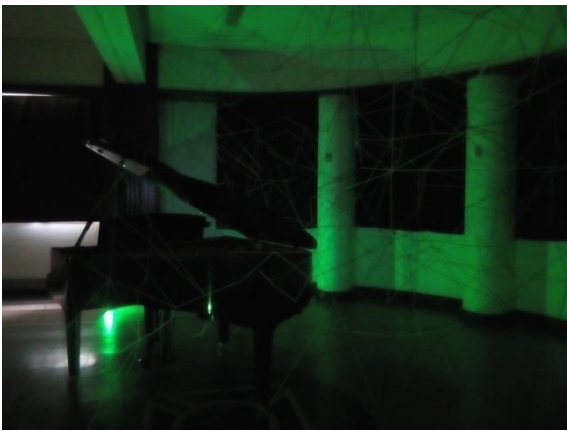


**. Tercera experimentación.** Espacio: La Naviera.

Unión de los dos momentos.

Obras: *Hilos* y *contra la olvidación*. Textos: extractos del poema *Siempre están los hilos* y extractos del poema *Uno* de Chantal Maillard. Montaje de luces en el espacio. Intervención- instalación de hilos en el espacio y en mi propio cuerpo. Unión de las acciones realizadas en las experimentaciones previas.





. **Cuarta experimentación.** Espacio: Cuarentena-confinamiento en mi casa en contexto de pandemia por el Covid -19.

Obra: *Rondó Sonata en mi menor*. Textos de *Bélgica* de Chantal Maillard. Montaje intervención-  
instalación de hilos en el espacio. Acción: interacción con los hilos y con fotografías.

Experimentación con grabación de audios y videos.







**Obra****Hilando exilios***Concepto:*

Hilando Exilios es un entramado que une las obras musicales de las compositoras, los textos de Maillard y mi propia interpretación de las obras y los textos.

En Hilando Exilios están las sensaciones, emociones y reflexiones que me despiertan las composiciones y los textos literarios. Está la voz de las compositoras y la escritora. Está mi propia voz y la voz que le doy a las obras y a los textos, otras voces. Están sus exilios y los míos: exilios, olvido, silencio, ausencias. Está mi propia historia y la historia de ellas: múltiples significaciones. Está la tuba y el tubista, elemento masculino, tensión.

Hilando exilios pretende suscitar reflexiones acerca de los diversos exilios femeninos como espacios de creación, reflexiones en torno a la creación femenina como símbolo de resistencia y pretende ser un espacio de expansión de fronteras disciplinares.

*Estructura:* la obra está estructurada en tres momentos que se relacionan directamente con las tres composiciones musicales y los textos que conforman el conjunto de la obra.

*Elementos:* Interpretación musical de las obras. Textos literarios. Acciones-gestos. Intervención-instalación en el espacio.

*Espacio:* Instalación-intervención del espacio con hilos. Ese espacio creado con los hilos es un Jardín, mi jardín. A su vez esos hilos son mi espacio interior y los diversos exilios que lo conforman, metáfora de los diversos caminos o destinos de la existencia y sus múltiples

significaciones, laberinto. Metáfora de mi espacio interior como refugio-nido. Hilo negro: silencio, ausencia, olvido. Hilo verde y amarillo: Jardín en otoño.

*Luces*: “Los distintos colores que va tomando el hilo en los diversos períodos dan la pauta de lo que podría denominarse argumento o, también, de la tónica, o sonoridad dominante” (Maillard, 2011, p. 27).

Primer momento: Ocre, amarillo, naranja. (Jardín en otoño)

Segundo momento: Preponderancia de verde.

Tercer momento: Ocre, amarillo, naranja, azul. (Jardín en otoño)

## **Guion**

En el espacio hay una instalación que es un entramado de hilos negros y verdes que se aferran desde el piso, el techo y las paredes, van en diversas direcciones. Hay un piano dentro de este entramado, una silla y un atril para el tubista. Esta silla y este atril se quitan para el segundo y tercer momento de la obra, solo quedan la instalación de hilos y el piano.

### **Primer momento: *Hilos***

. La pianista entra en el espacio caminando hacia el piano con el hilo que la lleva hacia él.

Recitando en voz alta el texto.

Texto:

Siempre están los hilos.

La maraña de hilos

que la memoria ensambla

por analogía. De no ser

por esos hilos,  
la existencia -¿existencia?-  
todo sería un cúmulo de fragmentos -¿fragmentos?-  
bueno, destellos si se quiere.  
Todo sería destellos. Inconexos.

. Se sienta en el piano y comienza a interpretar la obra *Hilos* de Natalia Valencia.

. En el compás 4 interrumpe la ejecución y vuelve a recitar en voz alta el texto.

Texto:

Siempre están los hilos.  
La maraña de hilos  
que la memoria ensambla  
por analogía. De no ser  
por esos hilos...  
todo sería un cúmulo de fragmentos.

. Vuelve a comenzar la obra y continúa con la interpretación.

. En el compás 10 entra el tubista y con el hilo que lleva se acerca hacia la tuba, toma el instrumento y comienza a tocar en el compás 19.

. Siguen tocando la obra juntos hasta el compás 40. El tubista continúa con una Improvisación con su instrumento y la pianista comienza a enredar al tubista con diversos hilos mientras recita el siguiente texto de pie mientras enreda al tubista:

Texto:

Partir es dar pasos fuera.

Fuera de la habitación.

De la mente, no:

no hay. Hay hilo.

Partir es dar pasos

fuera de la habitación con el hilo.

El mismo hilo.

. Vuelve al piano y retoman la interpretación desde el compás 40, tocan juntos hasta el compás 79.

. Se ponen de pie, dejan los instrumentos y mirando hacia el frente el tubista comienza a decir en voz muy alta y con vehemencia las palabras: tiempo, irse, volver, hilos, ausencia.

. La pianista simultáneamente a las palabras del tubista dice en voz muy alta y con vehemencia para lograr un contrapunto pronunciado entre los dos textos el siguiente texto:

Texto:

Inconexo es ver algo conectado

a otro algo del que luego

se separa. Inconexo es decir la

distancia sin perder de vista

lo contrario.

. Luego de decir los textos mirando hacia el frente se miran diciendo los textos en voz cada vez más fuerte.

. Cuando terminan vuelven a sus instrumentos y continúan la ejecución de la obra desde el compás 80 hasta el final.

. En el compás 147 el tubista se acerca a la pianista y comienza a enredarla con diversos hilos que hay a su alrededor mientras esta continúa tocando. En el compás 154 el tubista se acerca nuevamente a su instrumento y continúa tocando desde el compás 156 hasta el final.

. Cuando termina la obra el tubista sale del espacio.

### **Segundo momento: *contra la olvidación***

. Mirando hacia el frente mientras el tubista sale de la escena la pianista dice el siguiente texto:

Texto:

A veces se rompe  
el hilo. Porque es endeble,  
o porque la otra habitación  
está oscura. Sin  
querer, tiramos de él y se  
rompe.

Entonces queda el silencio.

Pero no hay silencio.

No mientras se dice.

No lo hay. Hay hilo,  
otro hilo.

. Mientras dice el texto la pianista se deshace de los hilos con los que la ha enredado el tubista y va hilando un ovillo con estos. Al terminar deja el ovillo en el piano.

. La pianista mira al piano y dice:

Hay otros hilos.

Los hilos contra la olvidación.

. Se sienta en el piano y comienza a tocar la obra *contra la olvidación* de Graciela Paraskevaídís.

. Cuando la obra termina hace una pausa mirando hacia el público. Retoma la obra desde la última página. Comienza a zapatear muy fuerte y a entonar en *bocca chiusa*, pero muy fuerte dos notas insistentemente mientras continúa con la ejecución de la obra.

. Cuando termina la obra nuevamente se levanta del piano y continúa la marcha y entonando las notas en *bocca chiusa*. Cuando concluye se detiene mirando hacia el público y sale del espacio.

### **Tercer momento: *Exilio***

. La pianista entra al espacio con la música en off de la obra *Hilos*, solo con piano.

. Se acerca al piano donde están las fotografías y comienza a colgarlas en los hilos. En off también se escucha el texto.

Texto:

Ítaca, cualquier Ítaca, es un lugar interior. Ese origen al que, en determinados momentos de nuestra vida marcados por un esencial cansancio, anhelamos volver no es un lugar geográfico, ni tampoco metafísico, es un estado. Volver al origen es volver a ese estado inicial en el que, desprovista la mente de elementos suficientes para establecer comparaciones y, por lo tanto, inhábil aún para el juicio, somos dilatada conciencia, vivencia inmediata de una presente envolvente. Acaso la inocencia no sea otra cosa que la incapacidad para el juicio, y ésta sea la razón de que, en los primeros albores de la existencia, el mundo sea experimentado con sencilla y gozosa plenitud. Ese gozo sin motivo, esa plenitud es a lo que nos referimos cuando hablamos de la “infancia” con nostalgia, es lo que esa palabra significa, lo que señala. Y si del territorio en el que transcurrió nos vimos por cualquier motivo, exiliados, es a él al que ingenuamente creemos que hemos de volver para recuperarla.

. Cuando termina de colgar las fotos mirando hacia adelante dice el texto: Mi Ítaca es... Mira el piano y se acerca a tocar. En el compás 40 sale del piano y se sienta entre los hilos mirando hacia adelante y hacia los hilos que la rodean.

Voz en off y piano en off continúan.

Texto:

El exilio puede entenderse como cualquier desarraigo que se nos impone y es experimentado como pérdida. Del estado original todos somos exiliados. Quedan los recuerdos, pero no hay manera de recuperar lo olvidado. Y eso, lo olvidado, no la memoria-recuerdo, es lo que interesa para la búsqueda.

He de irme. Ahora sé que no hay retorno. El lugar sigue estando, sigue siendo idéntico a sí mismo, pero yo no.

. Cuando termina la música y el texto en off la pianista se dirige hacia el piano e interpreta de comienzo a fin la obra *Rondó Sonata en mi menor* de Claudia Montero.

. Cuando termina la obra mira hacia adelante sentada en el piano y dice el texto final.

Texto:

He cerrado el círculo. Me he construido en lo frágil. Lo sólido queda atrás. Curada de nostalgia como de infinito. Otra habrá de ser la libertad que ahora se inicia.

. La pianista sale del espacio.

Final.

La pianista entra caminando hacia el piano con el hilo que la lleva hacia el. Recita en voz alta el texto. Al terminar se sienta al piano y comienza a interpretar la obra.

# HILOS

Natalia Valencia Zuluaga

Adaptación: Alba Marina Pontoriero

♩ = 96

Tuba

Piano *mp*

Se detiene c. 4. Recita el texto. Al terminar vuelve a comenzar y continúa tocando.

5

Tuba

Pno.

Entrada de Tubista y con el hilo se dirige a su instrumento.

9

Tuba

Pno. *mp*



2 HILOS

13

Tuba

Pno.

17

Comienza a tocar el Tubista

*mf*

*mp*

21

Tuba

Pno.

25

*mp*

*mf*

HILOS

3

29

Tuba *mp*

Pno. *subito p* *mp*

33

Tuba *mf*

Pno. *mf* *mp* *mf*

C. 40 se detiene la ejecución. El tubista continúa con una improvisación y la pianista recita el texto.

37

Tuba *mp* *mf* *p*

Pno. *mp* *mf*

Luego de la improvisación continúan tocando desde c. 40

41

Tuba *mf*

Pno. *mp* *mf*

HILOS

4

45

Tuba

*mp* *mf*

Pno.

*mp*

48

Tuba

*mf* *mp*

Pno.

51

Tuba

*p* *mp* *f*

Pno.

*mf*

55

Tuba

*f*

Pno.

*f* *mf*

HILOS

61

Tuba

*mf* *mp* *p* *f*

Pno.

*mp* *f* *p*

66

Tuba

*ff*

Pno.

*mf*

71

Tuba

*p* *mp*

Pno.

*mf* *mp*

76

Tuba

*p* *mp*

Pno.

*mf* *mf*

6

C. 80 se detiene la ejecución.  
Acción-interacción con texto  
de la pianista y tubista.

HILOS

Luego de la acción continúan  
tocando desde c. 80

79

Tuba

82

Tuba

85

Tuba

88

Tuba

HILOS

91

Tuba

Pno.

*mp*

93

Tuba

Pno.

*mf*

*8va*

95

Tuba

Pno.

97

Tuba

Pno.

*mp*

*mf*

8 HILOS

99

Tuba

Pno.

102

Tuba

Pno.

105

Tuba

Pno.

108

Tuba

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Hilos' from the album 'Hilando Exilios'. It features two instruments: Tuba and Piano. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (8, 99, 102, 105, 108). The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The Tuba part is written in a single staff with a bass clef. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The score includes various musical notations such as rests, melodic lines, and rhythmic patterns.

HILOS

The musical score is divided into four systems, each featuring a Tuba part and a Piano (Pno.) part. The Tuba part is written in a single bass clef staff, while the Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 111, 114, 117, and 120 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, and *f* are placed throughout the score. The Piano part includes complex textures with arpeggiated chords and rhythmic patterns, while the Tuba part features melodic lines with some rests and ties.

111  
Tuba *f*

Pno. *mf*

114  
Tuba

Pno.

117  
Tuba *mp*

Pno. *f* *mp*

120  
Tuba *mf* *f*

Pno. *f*



HILOS

10  
123  
Tuba  
*ff*  
Pno.  
*f*

126  
Tuba  
*fff*  
Pno.  
*ff*, *mf*, *ff*

129  
Tuba  
*fff*  
Pno.

132  
Tuba  
*ff*  
Pno.  
*ff*

HILOS

136

Tuba

Pno.

*f* *mf* *mf* *mp*

*mf* *mp* *p*

141

Tuba

Pno.

*mp*

*mp*

C.146 el Tubista deja de tocar  
y realiza acción con los hilos.

146

Tuba

Pno.

*mp*

*mp*

151

Tuba

Pno.

*mp*

12 Retoman desde c. 146 y tocan hasta el final. HILOS  
pizz.

156

Tuba

Pno.

mp

mp

161

Tuba

Pno.

p

mano izq.

mp

167

Tuba

Pno.

p

mp

171

Tuba

Pno.

pp

p

pp

rit.

Tubista sale del espacio.

**"contra la olvidación"**  
para piano

solitude, 1998

graciela paraskevaïdis

("contra la olvidación": tomado de Juan Gelman: Incompletamente, página 12)  
gracias, Juan, de nuevo.

- mantener la indicación metronómica exactamente; no acelerar ni enlentecer.
- las tres claves de sol indican que todo se tocará dos octavas más arriba de lo escrito.
- tocar siempre sin ligar y con el mismo acento parejo.
- atender a los cambios y planos dinámicos de *f* y *mf*.
- los sostenidos y bemoles valen sólo para las notas que preceden.
- pedal derecho: bajar al comienzo y levantar recién cuando se hayan extinguido las resonancias finales.
- se sugiere sentarse hacia la derecha, para tocar con más comodidad y usar el pie izquierdo para el pedal.

Mirando hacia el público mientras el Tubista sale de la escena la pianista recita el texto.  
Al terminar el texto mira el piano, se dirige hacia el, se sienta y comienza la interpretación de la obra.

"contra la olvidación"

graciela paraskevaidis  
1998

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a tempo of 92 MM. It consists of three systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and a *pedal sempre* instruction. The melody in the right hand starts with a *f* dynamic. A first ending bracket labeled '9x' covers the first two measures of the first system. The second system continues the melody and bass line. The third system features a second ending bracket labeled '4x' that encompasses the final four measures of the piece.

contra la olvidación

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody in the upper staff starts with a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a quarter rest, then D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A36

contra la olvidación

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system features a melody in the upper staff with a 5x trill and a 3x trill, and a bass line with a forte (f) dynamic. The second system has a melody with a 5x trill and a bass line with a forte (f) dynamic. The third system continues the melody and bass line with a forte (f) dynamic. The fourth system concludes with a melody and bass line, both marked mezzo-forte (mf).



contra la olvidación

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system features a piano introduction with a *mf* dynamic in the upper staff and a *f* dynamic in the lower staff. The second system continues with a *f* dynamic in the upper staff and a *mf* dynamic in the lower staff. The third system features a *f* dynamic in the upper staff and a *mf* dynamic in the lower staff. The fourth system features a *f* dynamic in the upper staff and a *mf* dynamic in the lower staff. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

contra la olvidación

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system includes dynamic markings *f* and *mf*. The second system continues the melodic and harmonic lines. The third system features a *f* dynamic marking and includes sustained chords in the bass. The fourth system is marked *L.v.* and shows the final notes of the piece.

ca. 5' 20''

Cuando la obra termina la pianista hace una pausa en silencio mirando hacia el público. Retoma la ejecución de la obra desde el comienzo de la última página. Con el pie que no usa el pedal comienza a zapatear muy fuerte y a entonar en *bocca chiusa* dos notas insistentemente. Al concluir la obra se pone de pie y continúa la marcha y la entonación en *bocca chiusa* cada vez más fuerte. Concluye mirando hacia adelante y sale de la escena.

# RONDO SONATA 3 MOV PIANO

CLAUDIA MONTERO

Preciso ♩ = 96

Piano

mf

f

Pno.

4

7

f

11

p

f

2

RONDO SONATA 3 MOV PIANO

Pno.

15

mp

10

8

Meno Mosso Cantabile

Pno.

19

F

riteno..

Pno.

23

F

Pno.

27

Preciso

Pno.

31

mf

RONDO SONATA 3 MOV PIANO

3

34

Pno.

37

Pno.

41

Pno.

45

Pno.

49

Pno.

Lento ♩ 60

4

RONDO SONATA 3 MOV PIANO

54

Pno.

58

Pno.

61

*Tempo Primo*  
**Preciso**

Pno.

mf

F

64

Pno.

67

Pno.

RONDO SONATA 3 MOV PIANO

Pno.

71 f mp

Pno.

75 mp 10/8

Pno.

**Meno Mosso Cantabile**

79 riten.. 4/4

Pno.

83 mp

Pno.

86 mp rit

6

RONDO SONATA 3 MOV PIANO

Pno.

90

*f*

Pno.

96

Pno.

99

*F*

Pno.

103

*mf*

*ff*

Pno.

107

*sempre f*



RONDO SONATA 3 MOV PIANO

7

111

Pno.

*ff*

114

Pno.

*meno mosso cantabile*

*fff*

*mf*

*allarg.*

118

Pno.

*mf*

123

Pno.

*mf*

127

Pno.

*mf*

*allarg. molto*

8

RONDO SONATA 3 MOV PIANO

Pno.

Pno.

Pno.

***Hilando Exilios: su devenir***

Durante este año 2020 la humanidad se ha enfrentado a un acontecer que inesperadamente ha calado muy hondo en las vidas personales y en las situaciones colectivas de todos los seres humanos que habitamos este planeta. En los primeros meses de este año comenzamos a escuchar rumores acerca de un nuevo virus desconocido que iba expandiéndose a pasos agigantados por todo el mundo. Es así, que a mediados del mes de marzo Colombia es declarada en estado de emergencia sanitaria y confinamiento obligatorio, cerrándose las fronteras, las economías, las escuelas y universidades, las empresas, los centros de entretenimiento, etc. De esta manera, todos los que habitamos este país y los diversos territorios que lo conforman debimos sumergirnos en un estado de encierro y confinamiento que limitó nuestras vidas desde todo punto de vista. Sin embargo, también esta situación de pandemia ha sido una nueva oportunidad para repensarnos cada uno como ciudadano, como ser y, a su vez, repensarnos desde nuestras actividades sociales, laborales, cotidianas.

Debido a este acontecer histórico en el que me tocó vivir, como estudiante del último semestre de la Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia y en el momento crucial en el que se acercaba la presentación del trabajo de grado escrito y la obra de creación, debí revisar y repensar de qué manera podría presentar mi obra en un contexto en el que todos estamos encerrados y reubicar la misma en dicho contexto. El contexto de encierro en mi propia casa.

La obra *Hilando Exilios* es una obra que originalmente fue creada y concebida para ser presentada en vivo, *on stage*, en un escenario o espacio en el que el público y los intérpretes conviven simultáneamente durante el tiempo que transcurre la obra. Pero, debido a la situación de

pandemia y a que todos los espacios de la Universidad fueron cerrados llegó el momento de decidir cómo continuar con la investigación y la creación de la obra.

Entonces, una vez más el devenir de *Hilando Exilios* como obra y mi propio devenir personal fue atravesar por otro exilio, un exilio interior en el que como ser, artista, pianista tuve que reubicarme y repensarme y, por supuesto, reubicar y repensar la obra de creación.

Luego de muchos intentos, algunos fallidos y otros no tanto, tomé la decisión de adaptar la obra al medio audiovisual en el que hoy es presentada para poder realizar la misma en mi casa y, a su vez, para intentar mantener, en la medida de lo posible, la esencia original de ésta, es decir, la unión de los diversos elementos escénicos, sonoros y visuales que la conforman. Esta decisión trajo consigo unas cuantas situaciones nuevas para mí y distintos retos que superar. Entre otros, decidir con quien trabajar desde lo técnico, realizar cambios en el guion para poder hacer la grabación en mi casa, estudiar y revisar diversos referentes para poder tomar modelos o ideas, adaptar la instalación con hilos al espacio con el que cuento en mi casa, realizar varias pruebas de grabación, trabajar profundamente desde la iluminación para optimizar la posibilidad de crear atmósferas en un espacio muy reducido.

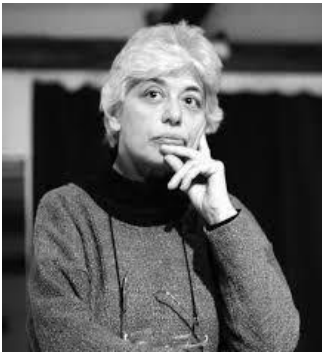
De esta manera, lo primero que hice fue realizar los cambios necesarios en el guion de la obra, teniendo en cuenta que la mayoría de las acciones que se realizaban en vivo deberían ser grabadas fuera del hilo narrativo natural de la obra, es decir, grabarlas y luego trabajarlas e incorporarlas desde el montaje y la edición. Otro elemento muy importante con el que pude avanzar desde la adaptación al medio audiovisual fue lograr incorporar nuevamente el video con imágenes de diversas compositoras con el que había trabajado en la segunda experimentación y que fue un elemento que en las siguientes exploraciones y presentaciones de la obra no pude resolver

técnicamente en el espacio en vivo en el escenario. Poder recuperar este elemento que aún no había podido resolver en las anteriores exploraciones y lograr incorporarlo de nuevo a la obra fue uno de los alicientes más significativos de acercarme al medio audiovisual.

La grabación visual y de audio de la obra fue realizada en el mes de agosto en dos jornadas muy extensas pero muy enriquecedoras en mi casa, junto con el tubista, la camarógrafa y el sonidista que se encargó de la captura de audio. El material recolectado fue trabajado posteriormente por el editor desde el montaje y la edición, bajo mi supervisión, así como el audio fue limpiado y editado posteriormente, también bajo mi supervisión.

Las imágenes de las compositoras que hicieron parte del video presentado en la segunda experimentación durante el año 2019 y que fueron reincorporadas en la versión audiovisual al *Momento 2: contra la olvidación* están presentadas y ordenadas siguiendo un hilo visual coherente según sus instrumentos, atmósferas, colores, formatos

*Compositoras*



Graciela Paraskevaidis



Natalia Valencia



Claudia Montero



Sofía Gubaidulina



Kaija Saariaho



Nadia Boulanger



Matilde Salvador



Ernestina Lecuona



Celia Torra



Amy Beach



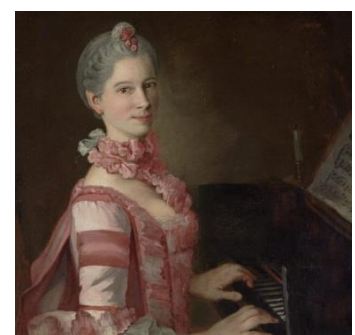
Fanny Mendelssohn



Elizabeth Jacquet De La Guerre



Bárbara Strozzi



Marianne von Martines



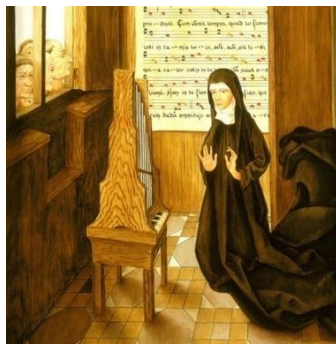
Nannerl Mozart



Francesca Caccini



Sor Juana Inés de la Cruz



Hildegard von Bingen



Cecile Chaminade



Ethel Smyth



Mel Bonis



Rebecca Clarke



Alma Mahler



Clara Schumann



Germaine Tailleferre



Teresa Carreño



Irma Urteaga



Lily Boulanger



Jacqueline Nova



Alicia Terzian



Alba Potes



Amparo Ángel



Marta Lambertini



Alba Fernanda Triana



Teresa Catalán



Hilda Dianda



Modesta Bor



Montserrat Campmany



Silvia Eisenstein



Melissa Vargas



Tania León



María De Alvear



**Guion con cambios para el medio audiovisual**

En el espacio hay una instalación que es un entramado de hilos negros y verdes que se aferran desde el piso, el techo y las paredes, van en diversas direcciones. Hay un piano dentro de este entramado, una silla y un atril para el tubista. Esta silla y este atril se quitan para el segundo y tercer momento de la obra, solo quedan la instalación de hilos y el piano.

**Primer momento: *Hilos***

. La pianista ya está dentro de los hilos. Recita en voz alta el texto mirando en las palabras *existencia y fragmentos* a su alrededor.

Texto:

Siempre están los hilos.

La maraña de hilos

que la memoria ensambla

por analogía. De no ser

por esos hilos,

la existencia -¿existencia?-

todo sería un cúmulo de fragmentos -¿fragmentos?-

bueno, destellos si se quiere.

Todo sería destellos. Inconexos.

. Se sienta en el piano y comienza a interpretar la obra *Hilos* de Natalia Valencia.

. En el compás 4 interrumpe la ejecución y vuelve a recitar en voz alta el texto.

Texto:

Siempre están los hilos.

La maraña de hilos  
que la memoria ensambla  
por analogía. De no ser  
por esos hilos...  
todo sería un cúmulo de fragmentos.

. Vuelve a comenzar la obra y continúa con la interpretación.

. En el compás 10 entra en el plano el tubista que ya está entre los hilos con su instrumento y comienza a tocar en el compás 19.

Cuando comienza a tocar el tubista la cámara se acerca a él y en otros momentos a la pianista, mientras van tocando juntos. Siguen tocando la obra juntos hasta el compás 40.

. Se detienen en el compás 40 y comienza una Improvisación del tubista con su instrumento. La pianista comienza a recitar el siguiente texto de pie junto al piano mirando hacia la cámara.

Texto:

Partir es dar pasos fuera.

Fuera de la habitación.

De la mente, no:

no hay. Hay hilo.

Partir es dar pasos

fuera de la habitación con el hilo.

El mismo hilo. (2 veces)

. La pianista vuelve al piano y retoman los dos músicos la interpretación desde el compás 40, tocan juntos hasta el compás 79.

. Se inserta toma de la pianista intentando salir de los hilos y no puede, manos de la pianista en los hilos.

. Al llegar al compás 79 los dos músicos se ponen de pie, dejan los instrumentos y mirando primero hacia los lados contrarios y luego hacia el frente realizan la acción: el tubista comienza a decir en voz muy alta y con vehemencia las palabras: tiempo, irse, volver, hilos, ausencia. La pianista simultáneamente a las palabras del tubista dice en voz muy alta y con vehemencia para lograr un contrapunto pronunciado entre los dos textos el siguiente texto.

Texto:

Inconexo es ver algo conectado  
a otro algo del que luego  
se separa. Inconexo es decir la  
distancia sin perder de vista  
lo contrario.

. Luego de decir los textos al terminar vuelven a sus instrumentos y continúan la ejecución de la obra desde el compás 80 hasta el final.

. En el transcurso de estos compases deberán insertarse unas tomas en las que el tubista enreda con hilos a la pianista y viceversa.

. En los últimos compases de la obra el tubista sale del plano y queda su silla vacía.

**Segundo momento: *contra la olvidación***

. De nuevo la pianista está dentro de los hilos mirando hacia la cámara dice el texto.

Texto:

A veces se rompe  
el hilo. Porque es endeble,  
o porque la otra habitación  
está oscura. Sin  
querer, tiramos de él y se  
rompe.

Entonces queda el silencio.

Pero no hay silencio.

No mientras se dice.

No lo hay. Hay hilo,

otro hilo.

. Aquí se incorpora toma en la que la pianista está rompiendo hilos, deshaciendo y volviendo a rehacer un ovillo de hilos, mientras dice el texto.

. Al finalizar el texto la pianista mira al piano y dice:

Hay otros hilos.

Los hilos contra la olvidación.

. Se sienta en el piano y comienza a tocar la obra *contra la olvidación* de Graciela Paraskevaídis.

. Mientras la pianista interpreta la obra se incorporan las imágenes de las compositoras que se utilizaron en el video que se presentó en la segunda experimentación del tercer semestre del año 2019.

. En diferentes momentos de la interpretación se insertan tomas de la pianista de pie entre los hilos, tomas de sus pies entre los hilos.

. Cuando la obra termina se hace una pausa y se presenta en primer plano la partitura de la obra musical. Se retoma la obra desde la última página.

. Se incorpora la toma en la que la pianista realiza la marcha entonando en *bocca chiusa* dos notas insistentemente mientras continúa la imagen de la ejecución de la obra.

### **Tercer momento: *Exilio***

. Música en off de la obra *Hilos*, solo con piano. Toma de la pianista entrando en los hilos con dificultad. Toma de los cuadros y foto que hay en el espacio, la pianista sentándose al piano y observando las partituras. Toma del teclado. Toma de las fotos de recuerdos de la pianista mirándolas sentada al piano.

. En off también se escucha el texto.

Texto:

Ítaca, cualquier Ítaca, es un lugar interior. Ese origen al que, en determinados momentos de nuestra vida marcados por un esencial cansancio, anhelamos volver no es un lugar geográfico, ni tampoco metafísico, es un estado. Volver al origen es volver a ese estado inicial en el que, desprovista la mente de elementos suficientes para establecer comparaciones y, por lo tanto, inhábil aún para el juicio, somos dilatada conciencia, vivencia inmediata de un presente envolvente. Acaso la inocencia no sea otra cosa que la incapacidad para el juicio, y ésta sea la razón de que, en los primeros albores de la existencia, el mundo sea experimentado con sencilla y gozosa plenitud. Ese gozo sin motivo, esa plenitud es a lo que nos referimos cuando hablamos de la “infancia” con nostalgia, es lo que esa palabra significa, lo que señala. Y si del territorio en el que transcurrió nos

vimos por cualquier motivo, exiliados, es a él al que ingenuamente creemos que hemos de volver para recuperarla.

. Aparece la pianista sentada entre los hilos mirando hacia su mundo interior, hacia adelante y hacia los hilos que la rodean.

. Fotos recuerdos de la pianista se incorporan nuevamente, pero sólo las fotografías, sin acción de la pianista.

. Voz en off y piano en off continúan.

Texto:

El exilio puede entenderse como cualquier desarraigo que se nos impone y es experimentado como pérdida. Del estado original todos somos exiliados. Quedan los recuerdos, pero no hay manera de recuperar lo olvidado. Y eso, lo olvidado, no la memoria-recuerdo, es lo que interesa para la búsqueda.

He de irme. Ahora sé que no hay retorno. El lugar sigue estando, sigue siendo idéntico a sí mismo, pero yo no.

. Cuando termina la música y el texto en off la pianista se encuentra en el piano e interpreta de comienzo a fin la obra *Rondó Sonata en mi menor* de Claudia Montero.

. Cuando termina la obra mira hacia adelante sentada en el piano y dice el texto final.

Texto:

He cerrado el círculo. Me he construido en lo frágil. Lo sólido queda atrás. Curada de nostalgia como de infinito. Otra habrá de ser la libertad que ahora se inicia.

. La pianista se queda sentada en el piano mirando hacia la cámara.

. Final

## Conclusiones

A partir de los diversos recorridos realizados en esta investigación-creación y a partir de las distintas reflexiones que se suscitaron a través de la misma quisiera pensar en los siguientes puntos o tópicos:

. El concepto de exilio, el cual está profundamente arraigado desde la lejanía de nuestra historia y enlazado con los orígenes mismos de nuestra existencia y los relatos fundacionales de Occidente, siendo la figura de Ulises la que se convierte en el prototipo del exiliado en su peregrinar constante y siempre añorando su querida isla; este concepto es constitutivo del ser en todas sus dimensiones y constitutivo de las sociedades contemporáneas. Concepto de alcance muy amplio y profundo que siempre está vigente, así como lo está el otro gran mito exiliar que es la vuelta, el Regreso, entendiendo que este Regreso no siempre comporta la recuperación de lo perdido, sino que los que regresan, si lo logran, tienden a seguir en la relativa oscuridad en la cual vivieron, en su mayoría, durante el destierro, ya que al regresar no se es el mismo, no es el mismo el que regresa ni los otros. Es así, que los diversos exilios exteriores, interiores, lingüísticos, creativos, sociales, psicológicos, políticos, que vivenciamos como seres humanos nos despojan de

...sinrazones y hasta de razones, de voluntad y de proyectos. Ir despojándose cada vez más de todo eso para quedarse desnudo y desencarnado: tan solo y hundido en sí mismo y al par a la intemperie, como uno que está naciendo, naciendo y muriendo al mismo tiempo mientras sigue la vida. La vida que le dejaron sin que él tuviera la culpa de ello; toda la vida y el mundo, pero sin lugar en él, habiendo de vivir sin poder acabar de estar. (Zambrano, 2014, p. 4)

Este exilio existencial entonces puede constituirse a través de la creación artística como un espacio de resistencia, un espacio donde “escribir”, donde “cantar” contra el olvido, la amnesia, la ausencia y el silencio; aun cuando ese canto y esas palabras sean extranjeras, sean extrañas, ya que al desterrado en tierra ajena todo le es extranjero, incluso su canto, incluso su palabra. “El desterrado habla en una lengua extranjera no sólo para quien lo escucha, sino también para sí mismo” (Rella, 2010, p. 134). Sin embargo, es en este canto, en estas palabras donde emergen una infinidad de voces, otras voces que permanecían en silencio o desconocidas.

El exilio como un espacio de creación desde el cual asir las palabras, los colores, los movimientos, los sonidos y a través de ellos asir una patria, una identidad construida a partir de la creación. La idea de que un artista se refugia en su escritura, en su creación, en el lenguaje no es nueva: el crítico Stamelman, basándose en las teorías de Derrida, sostiene que la idea de diáspora es inherente a la de escritura y que todo poeta se exilia en el lenguaje y en su propia obra para escapar de una realidad que considera carente de centro; el artista se aferra así a su obra, a una identidad construida a partir del lenguaje y de la creación, constituyéndose éstos en su patria adoptiva (Moreno, 2009, pp. 130-131).

*Es mi única patria la palabra*

Es mi única patria la palabra.

Esta palabra viva que derramo  
azul y roja, gris, o negra y blanca,  
ayer y hoy, mañana, tantos años.

Es mi única patria la palabra.

Es el único pan que como a diario.



¡Corteza dura masco, miga blanda,  
dorado candeal que besa el labio!

La vierto por los ojos, por la cara.  
Del hondo corazón le nace el llanto.  
Las sílabas rezuman toda el alma,  
El poso de silencios acuñados.

Y flor, sustento, luz, piedad, el agua,  
Vivo, respiro, bebo, pronunciando  
quedados versos y prosa castellana,  
“buenos días” al aire tan callado.

Concha Zardoya, en *Corral de vivos y muertos*, 1965.

. Las mujeres artistas y las compositoras, en el caso particular del presente trabajo, son las protagonistas en esta búsqueda personal por escuchar y darle voz a aquellas voces que están silenciadas y exiliadas. Las intérpretes y las compositoras siempre existieron, sólo que su música, sus voces, sus instrumentos, sólo podían escucharse en el ámbito de lo doméstico, espacio que le fue otorgado a la mujer desde el sistema de poder masculino. Es así, que las mujeres sí podían tocar algunos instrumentos, podían cantar, podían llegar a organizar conciertos y tertulias donde mostrar su talento y sus obras, pero siempre en espacios reducidos y privados, insertándose así en una posición especial de exclusión y exilio creativo. Y fue desde este exilio interior como espacio de creación que estas artistas debieron forjarse una voz propia. “La creación, el arte, el dotar de vida a los propios pensamientos es la vía de escape del exilio, una vez rechazados los caminos de inserción por medio del rol esperado” (Gil Iriarte, 2000, p. 379). Constituyéndose así el exilio

creativo, los sonidos y la creación como patria adoptiva, como refugio, pero a su vez como impulso proyectivo hacia el afuera.

Bajo esta premisa, las compositoras a través de la historia fueron fraguándose desde un lugar excéntrico en el que debieron hacer equilibrio entre la necesidad de insertarse en una historia y un ámbito del que se hallan excluidas, rompiendo así el aislamiento exiliar, y adoptar y aceptar, a su vez, el “permiso” para actuar en los circuitos que sí le estuvieron permitidos, acomodándose a diversas estrategias de creación que sí fueran aceptadas para una mujer dentro del ámbito musical; es decir, además de componer y actuar en espacios privados, podían componer obras para los llamados géneros menores, obras de salón para piano, obras para canto y piano, obras para pequeños formatos de cámara, entre otros; el hecho de irrumpir en el mundo musical con obras de gran formato era mirado con recelo y con sospecha. El tener que cumplir con la estética del “eterno femenino” en música incluía forma, estilo y por supuesto, contenido emotivo. Como señala Bofill Levi (2015)

...el contenido emotivo del “eterno femenino” debía de ser delicado, sensible, gracioso, refinado y espontáneo...de estructura melódica simple frente a la armonía y el contrapunto de uso viril; de formas “pequeñas” como canciones u obras para piano solo, frente a las formas mayores como sinfonías, óperas...La estética sexualizada situaba a las mujeres compositoras en la periferia del campo de la composición. (p. 223)

Sin embargo, las compositoras, de una u otra forma, lograron introducirse, invadir un territorio musical pronunciado sólo por hombres, logrando ejercer una propia autonomía creativa desde el exilio, transgrediendo la noción tradicional de lo femenino y pugnando por la prevalencia

de su propia voz desde la creación misma, alzando sus voces, dejando de ser un susurro. “La voz del exiliado busca salvar barreras para clamar sobre las condiciones que lo apartan de lo que cultural, social, política o ideológicamente se considera la norma” (Losada Friend, 2000, p. 331).

Es por esto que la elección de interpretar, investigar y crear partiendo de obras de compositoras y especialmente de compositoras latinoamericanas contemporáneas ha sido una apuesta por irrumpir o invadir el ámbito de la música “académica” o “cultura” y los parámetros que son aceptados y validados dentro del mismo, ha sido una decisión exiliar de hacer emerger otras voces y, a través de las obras de estas artistas, evocar a todas aquellas compositoras que han existido y existen en la actualidad.

En la obra de creación se ha tejido un entramado, una urdimbre metafórica conformada por aquellas obras, textos y experiencias exiliares de las compositoras y la escritora trabajadas, formando parte también de este entramado mis propios exilios; esos exilios interiores y exteriores que se erigen como espacios de creación, como refugio y, a su vez, como oportunidad de proyectarse hacia el afuera, como oportunidad de poder existir en el mundo musical. Como señala la escritora Anna Beer (2019), Virginia Woolf escribió con palabras polémicas, pero que se volvieron muy famosas, que “una mujer debe tener dinero y una habitación propia para escribir”, sin embargo, una artista, una creadora, una compositora necesita aún más, como afirma la musicóloga y compositora Suzanne Cusick:

“La música tiene que ver por encima de todo con el movimiento, la sociabilidad y el cambio, por lo que las compositoras no necesitamos tanto contar con una habitación propia en la que retirarnos del mundo, como poder estar en el mundo de una forma que nos permita hacer frente a los efectos habituales de paralización y

de silenciamiento que ejercen las normas de género”. Las compositoras necesitan trabajar en una comunidad que no sólo valore su arte, sino que permita escucharlo en ámbitos que no sean los reservados tradicionalmente a la música escrita por mujeres. (Beer, 2019, p. 379)

. Para concluir quisiera señalar que este proceso de investigación-creación por el que he transitado en esta Maestría en Artes ha sido él mismo, en mi experiencia personal, un viaje, un errar, un constante extrañamiento de mi lugar común como artista, como música y como intérprete de piano. He sido extranjera en mi propio devenir creativo. Hilando los distintos exilios abordados he intentado crear una obra que, aunque sea por un breve espacio de tiempo, efímero y fugaz, se convierta en mi patria; he intentado recuperar, aunque sea en fragmentos, mi propio yo en la creación.

En el viaje se es extranjero. En la tragedia está el sentido de ser “extranjero en la patria”, por ello, siempre extranjero... Para Rimbaud no sólo se es extranjero en la patria, sino que se es extranjero a uno mismo: yo es un otro, y es posible recuperar de él fragmentos y astillas a través de *Una temporada en el infierno*... para llegar quizás, después de un viaje inmenso, como en el “*Bateau ivre*”, al charco desde el cual se ha partido. (Rella, 2010, pp. 131- 133)

Sin querer valerme solamente de lo ya conocido la obra Hilando Exilios se ha instalado en los umbrales, en las fronteras, intentando producir tránsitos entre lo conocido y lo desconocido y buscando retornar a la *atopía*: lugar intermedio entre el sitio, el *topos*, en el que estamos protegidos por nuestros saberes, y el lugar en el que todo es otra cosa, extraño, sin lugar. La creación como errancia instalada en este territorio umbral, intermedio. “Hemos partido de la desnudez, y, en

efecto, el desterrado está desnudo. En tierra extranjera, no puede valerse de las costumbres que lo han vestido y protegido: su exposición es absoluta y siempre riesgosa” (Rella, 2010, p. 134).

De esta forma, partiendo desde mis propios exilios y transitando por ellos he buscado volver la mirada y los oídos atentos a aquellas voces femeninas que han permanecido en silencio o susurrando a través de sus sonidos, escuchar sus voces, otorgar presencia, evocar aquello que tienen entre las manos y que no se puede dejar perder.

Yo hoy decido exiliarme una vez más, pero junto a ellas, en el lugar sin nombre.

El exiliado...está en el lugar sin nombre, donde han estado siempre todos los dejados, por siglos a veces, para que alguien los recoja, alguien determinado en un momento preciso y no en otro...en espera de ser llamado para responder a una pregunta, una que sólo él sabe. O para entregar algo que tiene entre las manos y que no se puede perder. Y está así...en un indecible olvido, porque no se ha quedado para que lo salven a él, sino para que quien lo recoja en el momento en el que deba ser, reciba algo que sólo él tiene. Y, si algo espera, es remitir, remitir este algo precioso, único, sin remitirse a sí mismo...Todos ellos coinciden en tener voz al borde de la palabra...presencia de una voz inaudible, la del exiliado. (Zambrano, 2014, pp. 6-7)

## Referencias Bibliográficas

- . Abad Faciolince, H. (17 de febrero de 2019). El exilio interior. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/el-exilio-interior-columna-840051/>
- . Aharonián, C. (2012). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. En *Hacer Música en América Latina* (pp.5-42). Montevideo, Uruguay: Ediciones Tacuabé.
- . Aimaretti, M. G. (2015). Los viajes del exilio en el documental argentino: recorridos visuales de memorias y espacios. En G. Sarti (comp.), *Artistas y viajeros: Recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX* (pp. 155-198). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Tres de febrero, Ediciones Arte por Arte.
- . Añez, D. (2014). La música para piano de Graciela Paraskevaídis. En Corrado, O. (comp), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* (pp. 55-61). Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- . Aranda, P. (1996). Conversaciones con Mauricio Kagel. *Revista Musical Chilena*, (185), 60-66.
- . Ariza, P. (2014). *Patricia Ariza: Las desplazadas en Colombia son Antígona errantes/ Entrevistada por Mariza Bafile*. [En línea]. Recuperado de <https://www.vicerversa-mag.com/patricia-ariza-entrevista/>
- . Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- . Barber, LL. (1987). *Mauricio Kagel*. Madrid, España: Editorial Círculo de Bellas Artes.
- . Beer, A. (2019). *Armonías y suaves cantos: Las mujeres olvidadas de la música clásica*. Barcelona, España: Acantilado.
- . Beimel, T. (2014). Símbolo y resistencia: el trabajo compositivo de Graciela Paraskevaídis. En Corrado, O. (comp), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* (pp. 31-53). Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- . Benjamin, W. (1986). El Narrador: Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov. En *Sobre el programa de la Filosofía Futura* (pp.189-211). Barcelona, España: Planeta-De Agostini Editorial.
- . Benjamin, W. (1989). Experiencia y Pobreza. En *Discursos Interrumpidos I: Filosofía del Arte y la Historia* (pp. 165-173). Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- . Benjamin, W. (1992). *Cuadros de un Pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Imago Mundi

- . Blejmar, J. (2010). Reescrituras del yo: Apuntes sobre Mi vida Después de Lola Arias. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, (9), (s/p).
- . Bofill Levi, A. (2015). *Los sonidos del silencio: aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. España: Editorial. Aresta.
- . Bolaño, R. (2001). El Exilio y la Literatura. Discurso en Viena de Roberto Bolaño [en línea]. Recuperado de <http://enpalabrasbcn.com/hablar-del-exilio-roberto-bolano/>
- . Borra, A. (2015). *Poesía en exilio: en los límites de la comunicación*. (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia, España.
- . Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después de Lola Arias. *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (10), s/p.
- . Camacho, S. (2015). *Poéticas del desarraigo: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas*. Bogotá, Colombia: Idartes.
- . Castillejo Cuéllar, A. (2000). *Poética de lo otro: para una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Bogotá, Colombia: ICANH, COLCIENCIAS, Ministerio de Cultura.
- . Castillo Calvo, D. (2017). Una reflexión de la historiografía de la composición musical en América Latina, realidad de los (as) compositores (as). *Intersedes*, 18, (37), pp. 2-17. <http://dx.doi.org/10.15517/isucr.v18i37.28648>
- . Castro Lobo, M. (1994). El aporte de la música latinoamericana a la música universal. *Revista Estudios*, (11), 71-75.
- . Cerdeira Gutiérrez, I., Bergere Dezaphi, J. A., Búa Martín, H., Cziffra, A., Fernández Hearn, I., Morandi Garde, T., Rodríguez Garzo, M. (2019). *Exilio, mujeres, escritura*. Barcelona, España: Xoroi Edicions.
- . Clifford, J. (1995). Introducción: Los productos puros enloquecen. En *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (pp.15-34). Barcelona: España: Gedisa editorial.
- . Cortázar, J. (1955). Carta abierta a la Patria [en línea]. Recuperado de <http://www.laprensa.com.ar/480110-Julio-Cortazar-el-aniversario-105-y-su-vision-de-la-patria.note.aspx>
- . Corrado, O. (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- . Denzin, N. (2016). Re-leyendo Performance, Praxis y Política. *Revista investigación cualitativa*, 1 (1), pp. 58-78. Recuperado de <https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/view/18/0>

- . Etkin, M. (1984). Los espacios de la música contemporánea en América Latina. *Revista del ISM*, 1 (1), 47-58. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i1.483>
- . Frank, W. (2017). En la frontera de la música y el teatro: El caso de Water Walk de John Cage. *Revista Telón de Fondo*, (26), pp. 25-32. <https://doi.org/10.34096/tdf.n26.3975>
- . Frank, W. (s/f). El Teatro como Medio Sonoro: El caso de Mauricio Kagel [en línea]. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/4875\\_pg.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4875_pg.pdf)
- . Fessel, P. (2011). Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina [en línea]. Recuperado de <http://payro.institutos.filo.uba.ar/sites/payro.institutos.filo.uba.ar/files/Fessel-CLAEM%202011.pdf>
- . Gallardo Arbeláez, J. (2012). Concierto de Natalia Valencia Zuluaga [en línea]. Recuperado de <http://atunesentintas.blogspot.com/2012/06/concierto-de-natalia-valencia-zuluaga.html>
- . Gallardo Arbeláez, J. (2016). Sobre OTRA LUZ, de Natalia Valencia [en línea]. Recuperado de <http://laemboscaduraeditorial.blogspot.com/2017/03/sobre-otra-luz-de-natalia-valencia-en.html>
- . Gil Iriarte, M. L. (2000). Personajes femeninos exiliados en Oficio de Tinieblas. En Cuder Domínguez, P. (Ed.), *Exilios femeninos* (pp. 377-385). España: Universidad de Huelva.
- . Girona Fibla, N. (2018). Para una poética impersonal: la voz Chantal Maillard. En Peris, J. (ed.), *Cultura e imaginación política* (pp. 111-129). España: ADEHL, RILMA 2.
- . González De Oleaga, M., Meloni González, C., Saiegh Dorín, A. (2016). Infancia, exilio y memoria: Tres relatos de una infancia transterrada tras la última dictadura argentina. *Kamchatka*, (8), pp. 93-109.
- . Gumbre, M. G. (2008). Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica. *Tópicos del Seminario*, (19), 157-175. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=594/50401906>
- . Heile, B. (2006) *The Music of Mauricio Kagel*. Nueva York, EE.UU.: Ashgate Publishing
- . Jaccard, R. (1999). *El exilio interior*. Barcelona, España: Azul Editorial.
- . Jato, M. (2009). Hacia una imposible poética del regreso: Tiempo de llorar de María Luisa Elío. En Jato, M., Keefe Ugalde, S., Pérez, J. (eds.), *Mujer, creación y exilio: España, 1939-1975* (pp.145-163). Barcelona, España: Icaria Editorial.
- . Kagel, M. (1990). *La música nunca puede dissociarse del elemento teatral/ Entrevistado por Miquel Jurado*. El País. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1990/11/08/cultura/658018810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/11/08/cultura/658018810_850215.html)



. Kagel, M. (2008). *Cada partitura es una carta de amor que expresa mis sentimientos/ Entrevistado por Julián Carrillo. El País. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2008/06/02/galicia/1212401901\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/06/02/galicia/1212401901_850215.html)*

. Kagel, M. (2011). *Palimpsestos*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

. Lizarazu González, H. (2018). Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (1), 115-127. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.epey>

. López Cano, R. y San Cristobal Opazo, U. (2014). *La investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para las Cultura y las Artes.

. Losada Friend, M. (2000). Sátira y utopía como respuesta al exilio social: Delarivier Manley y su New Atalantis. En Cuder Domínguez, P. (Ed.), *Exilios femeninos* (pp. 331-338). España: Universidad de Huelva.

. Maillard, Ch. (2006). *Husos*. Valencia, España: Editorial Pre-textos.

. Maillard, Ch. (2007). *Yo creo que corazón ya no tengo/ Entrevistada por periodista. El País. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/06/16/babelia/1181950750_850215.html)*

. Maillard, Ch. (2011). *Bélgica*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.

. Maillard, Ch. (2016). En CEDECOM. (2016, junio23). *Chantal Maillard* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=EwzPJ\\_gS13U](https://www.youtube.com/watch?v=EwzPJ_gS13U)

. Maillard, Ch. (2018). *Hilos seguido de Cual*. Barcelona, España: Tusquets Editores.

. Mayayo, P. (2003). Introducción. En *Historias de mujeres, historias del arte* (pp. 11-20). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

. Medina Abad, M. (2020, 29 de septiembre). La orquesta que alzará la voz por los líderes sociales. *Semana Rural*. Recuperado de <https://semanarural.com/web/articulo/la-orquesta-filarmonica-que-alzara-la-voz-por-los-lideres-sociales-/1606>

. Miranda, R. (2011). Polifonía de la identidad. En Miranda, R., Tello, A. *La música en Latinoamérica* (pp. 21-52). México: Dirección general del Acervo Histórico Diplomático.

. Montero, C. (1999). *Rondó Sonata en mi menor*. Partitura entregada por la compositora a Alba Marina Pontoriero.

. Montero, C. (2018). *Claudia Montero, compositora: “La música que escribo refleja lo que soy”/ Entrevistada por Beatriz Muñoz. Esdiario. Recuperado de <https://www.esdiario.com/762774466/Claudia-montero-compositora-la-musica-que-escribo-refleja-lo-que-soy.html>*

- . Montero, C. (2018). *Claudia Montero: soy una mujer que contiene varias caras, todas con el mismo rostro/ Entrevistada por Ruth Prieto*. Mundoclásico.com. Recuperado de <https://www.mundoclasico.com/articulo/31406/Claudia-Montero-soy-una-mujer-que-contiene-varias-caras-todas-con-el-mismo-rostro>
- . Montero, C. (2018) En TVCS Televisió de Castelló. (2018, noviembre 7). *PLACA MAJOR-Claudia Montero i Ana María Archilés* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p56vR1ZF49Y>
- . Montero, C. (2018) En MujeresSinEdad. (2018, noviembre 7). Entrevista Claudia Montero, Compositora: “Trabajar para los sueños” [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PqyA9WSVScY>
- . Montero, C. (2019). *Claudia Montero: Sentimiento rioplatense/ Entrevistada por Ernesto Castagnino*. [En línea] Recuperado de <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=1911&idpagina=50>
- . Montero, C. (2020). *Claudia Montero define en Ciudad Real su gesto musical como urbano, lleno de contrastes y romántico/ Entrevistada por Laura Espinar*. Lanza Diario de la Mancha. Recuperado de <https://www.lanzadigital.com/castilla-la-mancha/claudia-montero-define-en-ciudad-real-su-gesto-musical-como-urbano-lleno-de-contrastes-y-romantico/>
- . Montero, R. (1995). Introducción: La vida invisible. En *Historias de mujeres* (pp. 11-31). Madrid: España: Alfaguara
- . Moreno, M. P. (2009). Concha Zardoya y el exilio como espacio creativo: la poética de la memoria. En Jato, M., Keefe Ugalde, S., Pérez, J. (eds.), *Mujer, creación y exilio: España, 1939-1975* (pp.125-143). Barcelona, España: Icaria Editorial.
- . Moscato, A. (2017). La escritura multimodal en la obra “Recitativarie” de Mauricio Kagel [en línea]. Recuperado de [http://musiki.org.ar/images/8/8e/La\\_escritura\\_multimodal\\_en\\_la\\_obra\\_Recitativarie\\_de\\_Mauricio\\_Kagel.pdf](http://musiki.org.ar/images/8/8e/La_escritura_multimodal_en_la_obra_Recitativarie_de_Mauricio_Kagel.pdf)
- . Nancy, J.-L. (2001). La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales*, número 8, 116-118. <https://doi.org/10.7440/res8.2001.12>
- . Ortega Muñoz, J. F. (2014). Introducción. En Zambrano, M., *El Exilio como patria* (pp. XXIII-LXI). Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- . Osorio Granados, M., Cardona Alzate, J. (12 de agosto de 2017). *Seis meses de terror en Antioquia*. El Espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/seis-meses-de-terror-en-antioquia-articulo-855664/>

- . Paraskevaídas, G. (1996). *magma*. En Portada de C.D. *magma* (p.2). Montevideo, Uruguay: Tacuabé.
- . Paraskevaídas, G. (1998). *contra la olvidación*. Partitura recuperada de [http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/contra\\_la\\_%20olv.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/contra_la_%20olv.pdf)
- . Paraskevaídas, G. (2003). En Pietrafesa Bonet, R. [ReneePietrafesa]. (2019, noviembre 9). *Taller de música: “Con Graciela Paraskevaídas”* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JrKdmzGUBdk>
- . Paraskevaídas, G. (2009). Las venas sonoras de la otra América [En línea]. Recuperado de [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-lasvenassonoras.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf)
- . Paraskevaídas, G. (2012). *contra la olvidación*. En Portada de C.D. *contra la olvidación* (p.3). Montevideo, Uruguay: Tacuabé.
- . Pittenger, E. (2010). *Visible Music: Instrumental Music Theatre. Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. (Tesis Doctoral). Mc Gill University, Montréal, QC.
- . Pizarnik, A. (2007). *Poesía Completa*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- . Posada Saldarriaga, A. (2005). La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia. *Revista Artes*, 9 (5), 15-28. Recuperado de <file:///C:/Users/Alumno/Desktop/Dialnet-LaProyeccionDeLaNuevaMusicaEnAmericaLatina-1329225.pdf>
- . Rella, F. (2010). *Desde el exilio: la creación artística como testimonio*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Cebra.
- . Solomonoff, N. (2014). “...vivir tan hondo...”. Humanismo y militancia en y por el sonido: una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaídas a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz. En Corrado, O. (comp), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídas* (pp.85-103). Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- . Tejera, N. En Álvarez De La Rosa, A. (2015). *Libros del paseante: París entre páginas*. Madrid, España: Editorial Verbum.
- . Tellas, V. (2004). Acerca del Biodrama. *Funámbulos. Los viudos de la certeza*, 7, (21), p.51.
- . Valencia, N. (2008). *Hilos*. Partitura entregada por la compositora a Alba Marina Pontoriero.
- . Valencia, N. (2017). “A mi papá le dieron cerca de 40 disparos”: hija de Pedro Luis Valencia/ Entrevistada por Cristian Muñoz Castro. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/a-mi-papa-le-dieron-cerca-de-40-disparos-hija-de-pedro-luis-valencia/>

- . Valencia, N. (2017). *Jaqueline Nova, Nótt y la mujer actual en la música/Entrevistada por Miguel Isaza*. [En línea]. Recuperado de <https://enunoasis.co/jacqueline-nova-nott-y-la-mujer-actual-en-la-musica-electronica/>
- . Valencia, N. (2018). *Natalia Valencia Zuluaga: “componer es expresar el ser propio desde lo más honesto”/ Entrevistada por Juan Felipe Quintero*. Vivir en El Poblado.
- . Valencia, N. (2020). *La orquesta que alzará la voz por los líderes sociales/ Entrevistada por Mateo Medina Abad*. Semana Rural. Recuperado de <https://semanarural.com/web/articulo/la-orquesta-filarmonica-que-alzara-la-voz-por-los-lideres-sociales-/1606>
- . Vélez Saldarriaga, M. C. (2004). *Las vírgenes energúmenas*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- . Vinasco Guzmán, J. (2013). Los elementos secretos de la ejecución musical. *Ricercare*, (1), 49 - 58. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2014.1.3>
- . Zambrano, M. (1989). *Delirio y destino*. Madrid, España: Editorial Mondadori.
- . Zambrano, M. (2014). *El exilio como patria*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.