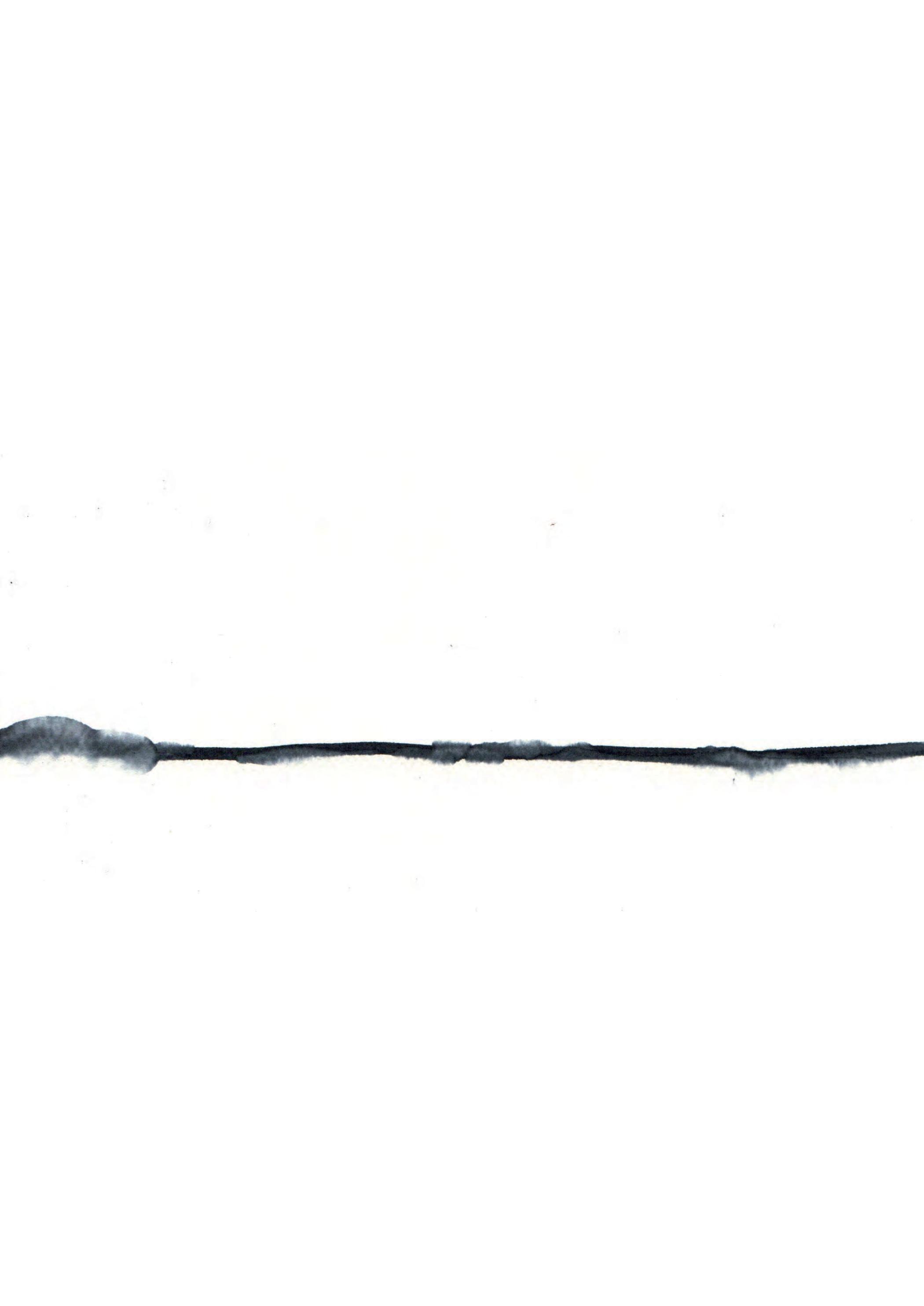


LA SALVAJE Y LA SOMBRA

Ópera en 3 movimientos para voz y contrabajo

JUANITA DELGADO JARAMILLO | 2017



JUANITA DELGADO JARAMILLO

LA SALVAJE Y LA SOMBRA

Ópera en 3 movimientos para voz y contrabajo

Tesis de creación e investigación presentada para optar el título de
MÁGISTER INTERDISCIPLINAR EN TEATRO Y ARTES VIVAS

Director de tesis
ROLF ABDERHALDEN CORTÉS

Bogotá, 2017

Facultad de Artes
Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

A mi madre, Irma, por su voz decidida y amorosa,
a Luis Enrique por sus silencios oportunos y sus intervenciones genuinas.

A los dos por ser apoyo de esta voz suspendida.

A Rolf y su aura que todo lo ilumina,
a los maestros que he descubierto en el camino,
a los amigos que han acompañado este proceso.

*[Uya illak warmi ¿Uya illaK?
Pacata anchuchi
ñuka kuyankapak]*

*[Mujer sin rostro ¿sin rostro?
sólo quítate ese manto
para poderte apreciar]**

A las mujeres que deciden buscar su voz para hacerse escuchar.

* Lema, Achic Pacari. *Mujer sin rostro. Poema. Amanece en nuestras vidas. Antología de poesía y cuento de mujeres indígenas ecuatorianas.* Ministerio Coordinador de Patrimonio. Ecuador. 2011.

AGRADECIMIENTOS

“Ella iba cantando por la calle, y la gente incluso se giraba para escucharla, aunque de todos modos tenía acompañamiento, como en un disco”

G. Perec¹

Los encuentros más potentes entre las personas los he visto en los conciertos. No es posible una maravillosa pieza musical sin compositor, director, músicos, audiencia y lo que cada uno de ellos aporta a la creación colectiva de un momento. Ese momento, diferente para cada persona, es producto de esa reunión de voluntades.

El diálogo entre todas esas presencias y su voluntad de encuentro se parece a un delta fluvial en el que riachuelos, corrientes pequeñas y caudales desbocados se entremezclan, se funden y danzan para seguir su camino hechos río que busca el mar.

Y así han sido estos dos años de búsqueda: intensos, gratificantes y en compañía. Mejor aún, en manada. Abrirme a la experiencia de revolcar mi ser artístico para renovar el hacer no hubiera sido posible sin la complicidad y escucha de las personas reunidas en el espacio de la maestría y los cómplices y colegas que me han visto pensar, repensar y profundizar en mis preguntas sobre el objeto de experimentación.

Al igual que en la música, el resultado de este camino está dado por el contrapunto entre las voces que hablan desde la generosidad que dan los años de experiencia, la agudeza de ser un artista con oficio, la locura que aporta el deseo, el cariño que se construye con los días y la disposición para escucharse mutuamente.

Agradecer a las personas que ayudaron a concretar mi deseo habla del proceso y por ello, quiero contar esta historia de esos ríos, caudales y riachuelos que confluyeron en un delta que tiene por nombre “La Salvaje y la sombra. Ópera en 3 movimientos para voz y contrabajo” y que, todavía sigue su curso hacia el inmenso mar.

A Irma, mi madre y a Luis Enrique, su compañero y figura muy importante para mí les quiero agradecer por haberme contenido estos dos años. Por creer en mí con objetividad y cariño y ayudarme con el sacrificio de horas que podíamos compartir y que yo decidí invertir en este sueño.

A mi maestro y amigo Rolf Abderhalden, quien habita un lugar muy potente dentro de este proceso y en mi vida. Agradezco sus reflexiones sobre mi trabajo, su paciencia para conmigo durante todo este desplazamiento sonoro y personal, su tranquilidad y sabiduría para acompañarme en la deriva sabiendo que mientras más perdida parecía más cerca estaba de encontrar la raíz. Le estoy inmensamente agradecida por

¹ Perec, Georges. *La cámara oculta*. Impedimenta. España. 2010. No. 73

la escucha de cada nota, de cada sonido emitido en los ensayos, su confianza en mí como artista y su suavidad en el diálogo. Me hincho de orgullo al pensar que tuve la oportunidad de tener a un maestro que admiro tanto como tutor de este proyecto.

A José Alejandro Restrepo con su magnífica intuición y agudeza le agradezco su mirada reflexiva, su objetividad, el franco diálogo y haberme animado a dibujar por días y noches enteras mientras yo iba procesando lo que luego devino en animación y más adelante en partitura gráfica, que, sin dudarlo, es el texto más importante al rededor de este gesto.

A Heidi Abderhalden a quien agradezco la fuerza de su palabra, sus preguntas provocadoras, su risa generosa; igual de generosa a su entrega como artista, que es inmensa, y el haber intuido que lo que necesitaba era encontrarme con Cecilia, el personaje de la obra Muelle Oeste. A Heidi la admiro y respeto, la encuentro fascinante en sus elucubraciones y locuaz en sus argumentos. Justo al final de esta maestría nos encontramos verdaderamente y su conversación y curiosidad son aspectos que quisiera tener cerca por muchos años.

Quiero agradecer inmensamente a Adriana Urrea, a quién conocía de años atrás y a quién desde entonces guardo un profundo cariño y respeto. Su manera de pensar la escritura detonó en mí las preguntas sobre ¿cómo pienso la música? o ¿cómo me relaciono con la escritura del lenguaje musical? e instigó la construcción de la huella gráfica de mi hacer y que reconozco invaluable. La partitura como texto da cuenta de una relación entre mi ser músico y mi saber del cuerpo, resulta también de nuestras conversaciones sobre la escritura salvaje de Cecilia, sobre la escritura como una forma de resistencia y que es testigo de unas reflexiones personales que se materializan en palabras, grafías y un lenguaje que entiendo mejor que el español: la música.

A Santiago Botero le agradezco su gran convencimiento de que pensarse en la música desde un lugar expandido como éste es un reto y un acto de resiliencia y resistencia. Le agradezco las improvisaciones y el juego, que me acolite y crea en la obra y que sea un amigo tan generoso. Ni hablar de su talento e inteligencia musical que es excepcional.

Sin duda, quiero agradecer a cada uno de los profesores de esta maestría y sus voces luego de las largas jornadas de ensayos y error, a los amigos y colegas con quienes iniciamos esta jornada por ser espejos dentro de este camino, a mis amigos de la vida por los días de charlas interminables soñando con esta ópera. A César por llegar para ayudarme a reafirmar con su pensamiento y presencia el discurso que me conmina a seguir esta investigación.

Darle forma de libros a estos pensamientos y llamados del deseo ha sido posible gracias a Tatianna Castillo, amiga y talento que muy generosamente se ha involucrado en este proyecto. A Rebeca Rocha le agradezco soñar conmigo para materializar la piel de la Salvaje/Sombra sin pensarlo dos veces con tanto entusiasmo y a Bárbara Pohlens le doy las gracias por su incansable espíritu tan presente y generoso y por aprenderse conmigo un texto que devino cantos y sonidos de cuerdas y madera.

CONTENIDO

1. CARTA AL LECTOR
2. LA SALVAJE Y LA SOMBRA.
Ópera en 3 movimientos para voz y contrabajo
 - a. PARTITURA
 - b. TEXTO
Una adaptación de los diálogos entre Cecilia, Abad y Carlos de *MUELLE OESTE* de Bernard Marie Koltès.
3. EL SUEÑO DE LA LARVA
De cómo el deseo va atrayendo lo que necesita.
 - a. 3 IMÁGENES OBSESIVAS E INQUIETANTES
 - b. CECILIA
El descubrimiento de la Salvaje y la Sombra
 - c. CUANDO EL RECUERDO SE ENTRELAZA CON LA FICCIÓN
Imágenes de un pasado que se está olvidando.
 - d. EL SONIDO DESCONOCIDO
Anatomía flexible, devenir constante.
 - e. LA LARVA DUERME, LA SOMBRA ESCUCHA, LA SALVAJE CANTA
Relato de una composición compartida.
4. EL DESEO DE LA SALVAJE
 - a. LA VOZ, LA PHONÉ
 - b. VENGO DEL CANTO, ENTRO A LA VOZ
 - c. HACIA UNA VOZ EMANCIPADA
 - d. EL QUECHUA. EL UMBRAL
 - e. CONTRABAJO Y VOZ. INDETERMINACIONES
5. LA HUELLA DE LA SOMBRA
 - a. ESCRIBIR CON EL CUERPO ES COMPONER
 - b. LA PARTITURA COMO HUELLA
 - c. A CECILIA QUE ES MI SOMBRA
6. LO INDETERMINADO DE LO TERMINADO
Conversaciones con Rolf Abderhalden.
 - a. IMAGEN-PHONÉ
 - b. SOBRE LA FORMA QUE TOMA EL DESEO.
7. TAXONOMÍA DE UN GESTO
8. BIBLIOGRAFÍA

“No dejo de aplicar toda mi atención
a los sonidos que me resulta difícil capturar”

P. Quignard.¹

No hay nada en mi vida que no haya pasado por mi voz. En una primera leída, eso puede parecer obvio: la voz está presente desde siempre en todos. Sin embargo, la relación que tengo con mi sonido es intensa y comprometida, es obsesiva. Es mi voz en el canto mi medio porque soy torpe con las palabras, es más, prefiero que me escuchen cantar a que me escuchen hablar. Aún más, prefiero escuchar.

Una cantante que ama escuchar el entorno antes que a sí misma resulta algo paradójico pero es lo que, en últimas, determina mi manera de estar en el mundo de la voz y de la música. Primero escuchar para luego cantar, primero entender lo que está ocurriendo en el afuera del cuerpo para anudarlo a lo interno, para pasarlo por el cedazo que construye la experiencia en el cuerpo y sacarlo en forma de bellas notas o estruendosos gritos.

La voz es para mí el gran diálogo entre una interioridad que lucha por desplegarse y una exterioridad, un afuera, que oprime el alma. Esto no es sólo una metáfora. La voz se construye fisiológicamente desde esta confrontación de fuerzas, de danza de músculos que se elongan mientras otros se contraen, de vísceras en el interior de las cavidades del cuerpo, de pulmonación potente que se encuentra en tensión con la presión del aire que entra y sale continuamente.

Años de experiencia como cantante y mi constante curiosidad me han permitido profundizar en los territorios de la voz expandida, de la música contemporánea y de la improvisación, así, una respiración profusa, un suspiro, un graznido o un grito y una linda melodía tienen la misma importancia para mí.

Le he quitado jerarquía a los sonidos, (en especial los de mi voz) pues todos ellos me apasionan, a todos ellos les encuentro un lugar musical donde pueden anidar y desarrollarse. Esa búsqueda no tiene otro motor que la idea de encontrarme conmigo misma, con mi adentro, en mis entrañas. Con la voz de mis entrañas. Posiblemente sea ésta una manera de entrar en diálogo con usted, que escucha, lee, suspira, ríe y canta.

¹ Quignard, Pascal. El odio a la música. El cuenco de plata. Teoría y ensayo. B.A. Argentina. Enero 2012. Pág. 25

Sin embargo quiero decir que en relación con mi voz nada es suficiente. Yo quiero saber más de ella, de esta voz mía que es un medio. Cada vez que entiendo y puedo asir una forma de cantar quiero entender otra y escuchar más para seguir sonando.

Porque la voz es infinita.

La voz en sus múltiples dimensiones, se presenta día tras día frente a mí como una potencia que desea seguir siendo investigada y probada en el cuerpo y me ha conducido a pensar en las dimensiones físicas, emocionales, políticas y metafísicas de dicha potencia.

"LA SALVAJE Y LA SOMBRA: Ópera en 3 movimientos para voz y contrabajo" es un ejercicio en el que el tránsito de un estadio de lucha y confrontación personal deviene sonido y liberación. Es integrando la dualidad de una salvaje que lucha por hacerse escuchar y una sombra que quiere dialogar, que la potencia de la liberación aparece en forma de sonido.

Mientras la voz se rebeldiza y reconfigura, mientras se encuentra nuevamente en el presente mismo de la ejecución vocal, la improvisación se vuelve un tejido vivo y resonante con el presente de los cuerpos (voz y contrabajo), un *quipu*² que enlaza al tiempo y al espacio en sus nudos. En *"LA SALVAJE Y LA SOMBRA"* se espacializa el sonido y se reconfigura el tiempo del sonido al que se quiere llegar.

El acontecimiento sonoro se actualiza, se instaura en un presente del cuerpo vibrátil, de la voz y del diálogo con los sonidos del momento para que esa sublimación del ser desemboque en una sublimación vocal y musical.

Este libro son tres libros realmente: el primero de ellos es una partitura gráfica que recoge las sensaciones, recuerdos y motivaciones que conforman lo que he titulado: *"LA SALVAJE Y LA SOMBRA: Ópera en 3 movimientos para voz y contrabajo"* y es la huella de mi experimentación con la voz desde la palabra que deviene sonidos y cantos y que se enmarca dentro del concepto *phoné* y se sitúa en el plano de las teatralidades expandidas y el *performance*.

Se lee como una partitura que antes de ser escrita navegó en el deseo de otorgarle una voz renovada a mi canto y que, al empezar a ser rastro, detonó la necesidad de componer el espacio y el tiempo, de componer musicalmente.

2 Gonzales, Aníbal. *Los Quipus*. <http://www.historiacultural.com/2010/03/quipus-contabilidad-imperio-inca.html> 10/08/2017.

El segundo es la adaptación que hice del texto de *Bernard Marie Koltès, MUELLE OESTE* y que abrió el horizonte de este gesto y complementó mis primeras imágenes sobre la salvaje, la emancipación del ser por medio del sonido, la sombra, la lengua, las lenguas foráneas y casi extintas y la *phoné*. El texto pone en tensión las imágenes sobre el saberse oprimido y el deseo de emancipación y las ubica en una voz femenina a la que he decidido ubicar en mi cuerpo y en mi voz como dos facetas de una misma *psique*.

El tercero es este código que acoge los escritos resultantes de la experiencia de desplazamiento de un lugar sonoro que conozco muy bien (el canto, la técnica vocal tradicional, la voz como herramienta musical etc.) hacia el territorio de los sonidos que no tienen principio ni fin, de los sonidos sin forma, de los sonidos de la lengua desconocida, al litoral en el que la voz y la palabra se encuentran, se cruzan y se separan incansablemente para reconfigurar las sensaciones internas del aparato vocal así como relata el proceso de construcción de la ópera y mis derivas para llegar a ella.

Cómo llegué allí ya lo descubrirá a lo largo, ancho y profundo de estas páginas que son insuficientes cuando de relatar la historia de un cuerpo se trata pero que hablan de una singularidad que dialoga con la manera en la que le enseñaron a ver el mundo y una óptica personal cambiante e inquieta para expandir su horizonte una vez más.

Juanita Delgado Jaramillo

2. LA SALVAJE Y LA SOMBRA

ÓPERA EN 3 MOVIMIENTOS PARA VOZ Y CONTRABAJO



a. TEXTO

b. PARTITURA



* En esta hoja se encuentra un diagrama de los dos libros que están en la caja.

3. EL SUEÑO DE LA LARVA

DE COMO EL DESEO VA ATRAYENDO LO QUE NECESITO

a. **3 IMÁGENES OBSESIVAS E INQUIETANTES**

Rastreo la música de los sueños.

Eso ya no importa. Importa lo que queda de ello.

Tres imágenes.

Sólo tres imágenes potentes y obsesivas de numerosos sueños en estéreo que tengo frecuentemente.

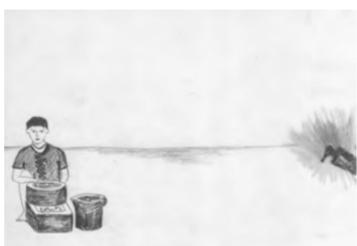


Imagen primera

Un niño. 12 años. Solo. Un terraplén.

Sin dudar, al lado izquierdo de la imagen hay una casita

(no se ve porque no es lo importante).

Pantalones cortos. Descalzo.

Revuelve algo parecido a una sopa.

Se aburre.

Su sombra lo acompaña.

Su sombra se aburre.

Su sombra se va.



Imagen segunda

Una niña. 7 años.

Está de pie al lado derecho del cuadro.

Una sabana verde.

No hay árboles, sólo pasto corto.

Cielo azul.

La niña se ve a lo lejos.

Viste una túnica.

Es indígena. No tiene rostro.

Ella me mira.

¿Con qué ojos?

No lo sé.



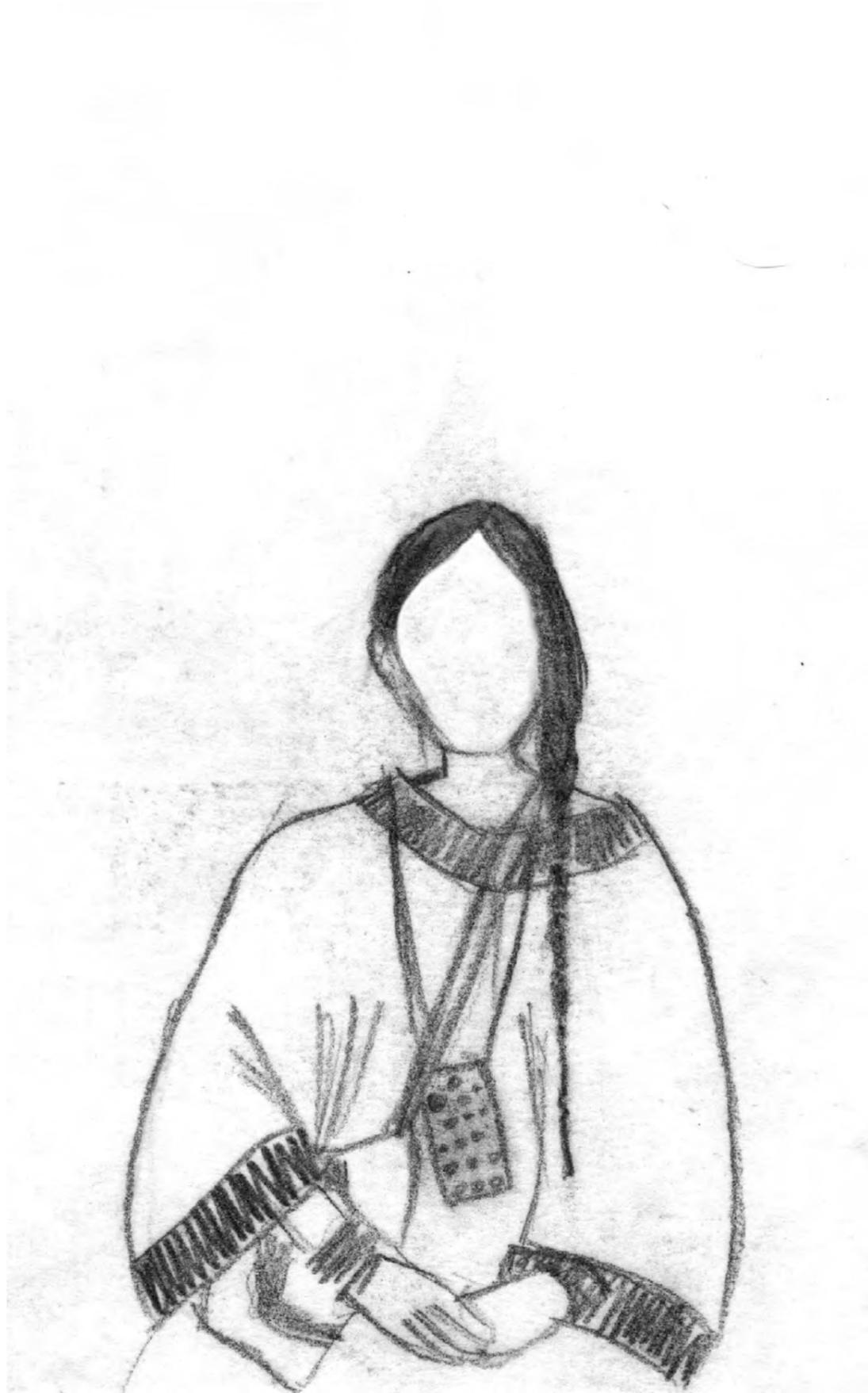


Imagen tercera

Una mujer.

Pelo negro y liso atado a una trenza. Viste túnica.

La niña de la imagen segunda pero mayor.

Viste túnica.

No tiene rostro.

Sé que necesita uno.



b. CECILIA

El descubrimiento de la salvaje y la sombra

Indígena.

Vive en una gran ciudad. Debajo de un puente.

Es una marginal.

Extranjera.

Pobre.

Vieja.

Es mi sombra.

Le habla a la larva.

Me habla.

Ella sabe lo que yo quiero decir.

Me ayuda a darme voz.

Es la mujer sin rostro de mis sueños.

Yo soy la niña sin rostro de mis sueños.

Somos la misma.



c. **CUANDO EL RECUERDO SE
ENTRELAZA CON LA FICCIÓN**

Imágenes de un pasado que se está olvidando

Otros países.

Ciudades.

Momentos.

Viajes.

Encuentros.

Desencuentros.

Una desilusión muy grande..

Un amor muy grande.

Una ilusión muy grande.

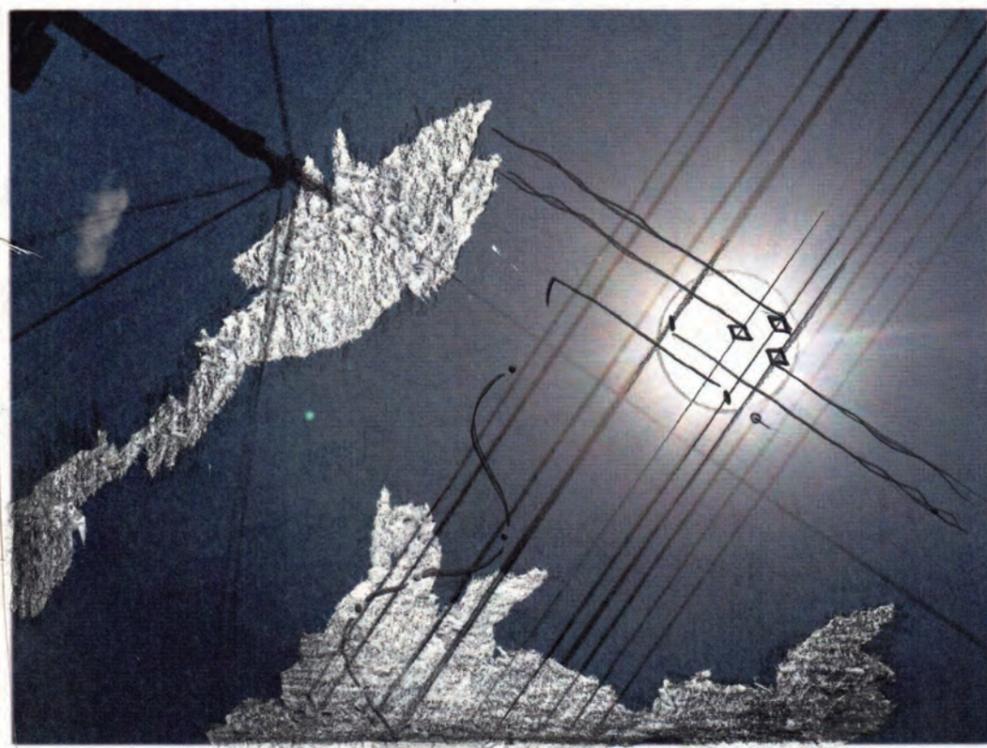
No se como dejarlas ir.

Las enfrento.

Las veo diluirse en mi memoria.

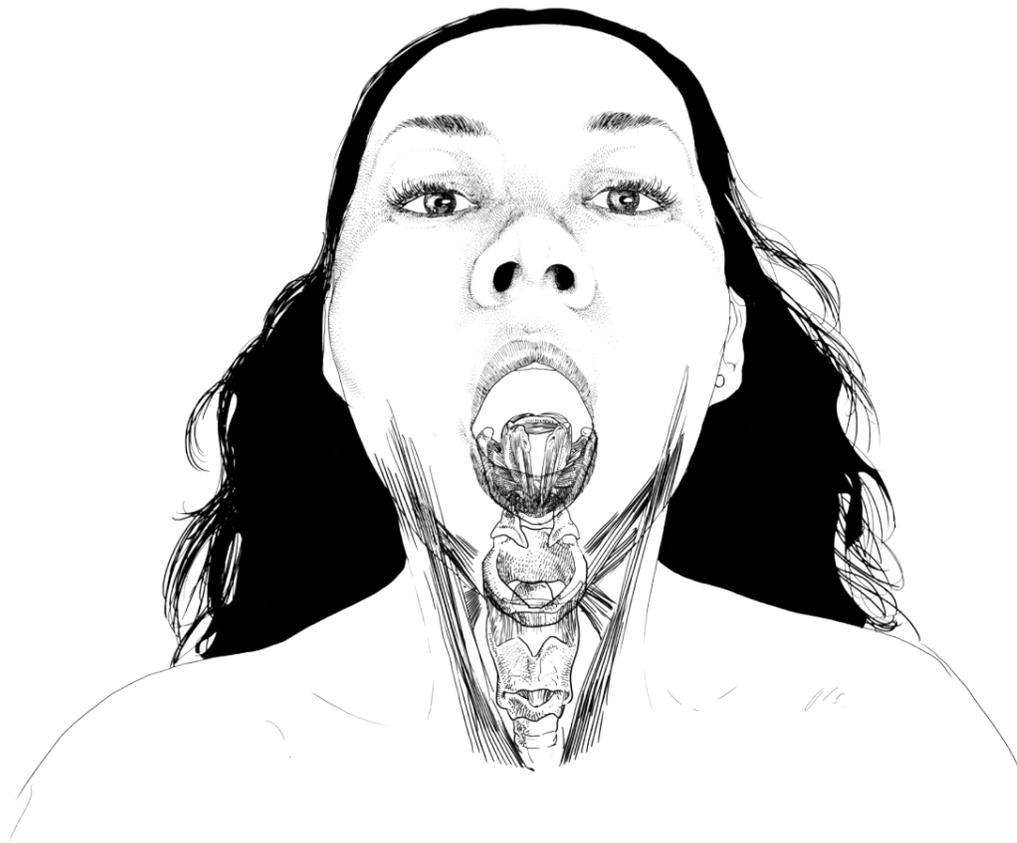
Quedan las fotos.











d. EL SONIDO DESCONOCIDO

¿Cómo desplazarse del lugar que se ha habitado desde hace tanto tiempo?

¿Por qué una inquietud tan grande por las lenguas que casi nadie habla?

¿Para qué empeñarse en cantar canciones que casi nadie entiende y contar cuentos en idiomas casi extintos?

¿Será que en ellos existe una potencia que conjurará el tan anhelado encuentro de lo nuevo con lo viejo?

e. LA LARVA DUERME, LA SOMBRA ESCUCHA, LA SALVAJE CANTA

Relato de una composición compartida

“Y es precisamente así como Lacan describe la pulsión: como un montaje, algo artificial que no se encuentra arraigado en un orden natural o instinto; un montaje sin finalidad, que parecería no tener pies ni cabeza, como un collage surrealista”.¹

Mladen Dolar

El proceso es muchas veces más potente que el mismo resultado y encuentro que el ejercicio de desandar los pasos da pistas para entender una forma de hacer que da cuenta de cómo pienso.

Llegué a la maestría preguntándome si era posible retornar a un estadio despojado de juicios y condicionamientos comportamentales y creativos (en el ámbito vocal y musical). Me preguntaba si podría ser posible recordar la manera en la que descubrimos el mundo cuando estamos pequeños con el fin de propiciar nuevas formas de creación y así poder despojarse y ser conscientes de los moldes que la formación y entrenamiento va construyendo poco a poco en el afán de conseguir resultados técnicos (principalmente) y que, en mi opinión, muchas veces constriñe y castra las potencias creativas y poéticas personales de los artistas.

Pensando en ello, busqué en las palabras que no entiendo, en los sonidos nuevos, en los caminos menos transitados de la lengua, en las lenguas nuevas para mí. Leí cuentos en quechua y en aymara y canté melodías en euskera. Aprendí tres palabras en nahuatl y retorné al español teniendo siempre en mente que las palabras son un portal para entrar en la dimensión sonora que he estado buscando, para ir adentro de mí misma sin pretender que salga nada diferente a la materialidad de un sonido.

Como un sabueso me volqué a la tarea de rastrear la música en mis sueños. La bi-tácora me llevó al problema de ¿cómo poner en el espacio la imagen o momentos

¹ Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Ediciones Manantial SRL. Buenos Aires, Argentina. 2007. Pág. 93.

“vividios” con los sonidos recordados?. ¿Cómo agarrar lo inasible? ¿Cómo capturar las imágenes de mis sueños? La grabación de la música justo al despertar ya representaba un problema: seguramente no iba a poder capturar minuciosamente los sonidos del sueño, ni describir las imágenes que, entre otras cosas, aparecían obstinadamente a intervalos de 4 o 5 noches, pero por lo menos tenía algunas sensaciones que quedaban impresas en el cuerpo y en el recuerdo.

Decidí que la mejor estrategia era quedarme con la imagen más potente de cada sueño y los sonidos que la acompañaban. Apareció el dibujo y con él la posibilidad de describir el instante potente, la imagen primera, el recuerdo borroso pero aún tibio de una información subyacente en mi subconsciente.

El resultado de este proceso fue una instalación sonora. Cada imagen fue presentada como un puñado de dibujos, hechos por mí (que no soy dibujante), en papel mantequilla, a la manera de una secuencia para hacer un *flip book* y que venía acompañada por su correspondiente universo sonoro. Grababa el recuerdo sonoro en un estudio improvisado en mi casa y reunía las piezas de ese rompecabezas musical intentando atrapar el recuerdo latente en mi oído.

En un principio extracté dos imágenes: un niño al que se le va la sombra y una niña/mujer/yo que no tiene rostro y comencé a dibujar y a animar como bien pude. Intuitiva y obsesivamente.

Paralelamente me dediqué a trabajar en el entrenamiento y experimentación vocal y sonora para poner a prueba esa intuición que me dice que cuando el cuerpo se deja mover realmente, el sonido se altera y viceversa y eso genera una conciencia del cuerpo como instrumento y actor fundamental en la producción vocal propiciando nuevos sonidos que reconocen el presente del cuerpo y sus variables. Esta conciencia en el entrenamiento facilita que el sonido se abra paso entre un cuerpo dispuesto y resonante.

Así mismo, el constante trabajo conmigo misma y con varios grupos de trabajo colectivo me permitieron concretar una metodología que se nutre de la escucha de mi cuerpo, de los otros cuerpos y de las voces en función del diálogo con la sensación que producen los sonidos en los seres humanos. Sin embargo, observo como esta forma de estudio, autoconocimiento y laboratorio personal no es rígida, muy por el contrario, es cambiante, rizomática y vibrátil en tanto se nutre de la verdad de una activación del presente del cuerpo y la voz y que se apoya en la comprensión de los procesos fisiológicos del cuerpo y su cambio constante y que se pueden potenciar y percibir mejor por medio de estrategias de estudio y observación como las secuencias de pranayama del yoga, Fitzmoritz, Feldenkrais, el canto en movimiento, Suzuki entre tantas otras. Estas técnicas entonces, pasan de ser un fin a convertirse en el medio para desatar la corriente de sonido y vibración.

En últimas, es el deseo de poner en tensión a mi voz educada con mi voz más visceral y rebelde y renovar mi relación con ella lo que detona este trabajo.

La necesidad de una reinención vocal, de la obtención de una libertad sonora y de una noción de presente en la voz abrió la puerta a la búsqueda de la palabra como materia, de la palabra como potencia y no como poder (así como el sonido) y determinó el camino hacia el retorno a la voz/cuerpo.

Y bajo la pregunta sobre la palabra, la lengua y las lenguas indígenas, en especial las de linaje Amerindio llega Cecilia. Un personaje, una fabulación de Bernard Marie Koltès, una revelación en su momento.

Cecilia es una mujer que vive fuera de su tierra, lejos de su entorno, una paria del mundo que se resiste a volver a su lugar de nacimiento, a su origen pero que al final encuentra su emancipación en la maldición que erige al cielo justo antes de morir y que es mentada en su lengua natal: quechua.

El texto de Cecilia me habló y el pretexto también. Me habló que fuera una indígena exiliada y repudiada en la ciudad que habita. Me habló el hecho de que fuera una mujer, una minoría, una indígena en la ciudad, una paria, una habitante de la calle, una mujer con coraje escondida bajo el manto de una sumisión taimada, una salvaje oculta que sale a la luz al final de su vida para decir eso que nadie se atreve, pero algunos quisieran decir y que, aunque nadie comprenda el significado de esos fonemas, la fuerza de esas palabras traspasa las fronteras del significado para darle a ella su libertad. Cecilia dice lo que dice la verdad a gritos y aún así es imposible que se comprenda el sentido de sus chillidos.

Habiendo sido yo tan persistente con el quechua el indicio era claro, la intuición me indicó que ese era el camino para continuar potenciando mi investigación vocal.

La tercera imagen que, además, venía del rastreo de la música de mis sueños pero que no se había presentado tan fuertemente como cuando leí a Cecilia se dejó ver. Una mujer, sin rostro como la niña/mujer/yo de negro, indígena. Una mujer que es como Cecilia, como yo y como muchas mujeres que, aparentemente no tienen voz o no la han tenido para decir lo que piensan y no tienen ojos para ver lo que no quieren aceptar; que no tienen rostro porque nadie las quiere ver, mujeres invisibles y erráticas.

Esas imágenes definen un camino concreto para la realización de la ópera en la que la voz es el axis, así como también lo es hablar de la dignidad en lo marginal, de lo femenino y de lo ominoso de la confrontación personal, de las luchas personales y de la posibilidad de salir del fango en el que se ha caído.

Con todas estas preguntas y todo este material elaboro el camino que me conduce hacia el centro mismo de mi corazón y pecho, y al interior de una relación física y sensorial conmigo misma: el medio es la voz y la palabra es la materia, el eslabón con los nuevos sonidos es el quechua, -que no sé hablar- y la *phoné* el concepto sobre el cual sustentar mi investigación.

Días y meses de laboratorio vocal se vuelven palabras/materia. Palabras que suenan a emoción pero que no son la emoción misma, palabras que en su sonoridad hablan por sí mismas sin la pretensión emocional que mi ego les otorgue, que construyen sentido más no tienen sentido.

El trabajar paciente y constante puso en frente mío el siguiente paso.

La música no solamente se interpreta, la música se piensa, se mastica, se deglute y cuando pensaba que no podía ir hacia otro sitio dentro de mi laboratorio una nueva puerta se abrió para que mis oídos pudieran escuchar el complemento a una materialidad vocal que estaba dando cuenta de la búsqueda.

Esos sonidos que llegaron activados por el deseo, me condujeron a Santiago Botero, el contrabajista y amigo a quién he compuesto la parte de contrabajo de la ópera.

Con Santiago y su manera de tocar el instrumento sentí que se abría el siguiente umbral para dar paso al encuentro entre el repertorio y el archivo colectivo, las búsquedas individuales resonando en conjunto, la *phone* en diálogo y la emancipación vocal e instrumental.

La sombra se materializa, se densifica y toma forma. Unas veces es voz dentro del soliloquio de la Salvaje/Sombra, otras veces es resonancia en el contrabajo, otras es eco del pensamiento. El contrabajo y Santiago como la sombra que suena en mi cabeza.

La Salvaje y la Sombra ha sido pues, una gran peregrinación en diferentes sentidos, es el producto de deambular sin pretensiones para conseguir una experiencia que hable al testigo y convoque a un colectivo a pensar en los ritos de paso, en el cambio y la libertad, en la belleza de lo que está oculto, en la simplezas que hacen lo importante, en la poesía de las palabras y la potencia de los sonidos.

El proceso continúa porque este "final" no es más que un nuevo umbral para seguir abriendo puertas que lleven a otras preguntas y detonen nuevos cantos, nuevas palabras, otros universos que mi mente construya y más camino para no dejar de hacer lo que decidí era una manera de entender el mundo: música

4. EL DESEO DE LA SALVAJE

a. VENGO DEL CANTO, ENTRO A LA VOZ

Desde hace años he venido construyendo la cantante que soy desde dos lugares: el de la música académica y el de la música popular y los he puesto a dialogar en mi voz para que ésta se vuelva una expresión genuina de mi relación con el universo de la música, mi universo personal y su potencia artística.

Nunca he pensado que estos dos mundos tengan que estar separados pero la manera en que he entrado en relación con ellos ha sido muy diferente. Cada uno de estos enfoques me ha brindado perspectivas distintas de aproximación a la voz, a la música y al entendimiento de los mismos.

Desde esa experiencia y todos estos años de investigación vocal emprendo viro el camino nuevamente hacia de una manera de pensar, entender y experimentar un sonido vocal que no esté atado, tanto como sea posible, al canto como lo entiende la academia, (en la que me formé) o a la idea que tengo del canto tradicional que, por obvias razones, pasa por el modelo de educación musical en el que crecí.

Lo cierto es que soy producto de una cultura híbrida, de hecho, en pleno siglo XXI se puede decir que todos los seres humanos somos producto de una cultura híbrida. En mi caso, a pesar de tener una herencia amerindia por haber nacido en esta parte del continente y una ascendencia mestiza y mulata fuerte, la ciudad en donde nací, la urbe, la educación que recibí, la escuela de música en la que estudié y una forma de vivir que tiene como anclaje el pensamiento que heredamos de nuestros colonizadores europeos se entroniza como el centro desde el cual nos entendemos, reconocemos y aprendemos.

Sin embargo, existen múltiples maneras de pensar, actuar, de estar y la relación, cercana o distante, con esa multiplicidad de formas de expresión y comprensión del mundo, detona en mí la pregunta sobre la concesión y poder que se le ha dado a la academia para "moldear" a los individuos y, más específicamente, siendo yo cantante, las voces de los individuos para que respondan a un "deber ser" del músico.

En otras palabras, muchas veces se conmina a las voces (y me refiero con ello a la voz de aquel que decide "aprender a cantar") a que respondan a unos cánones estéticos y técnicos específicos y se deja de lado la potencia de ir encontrando poco a poco una estrategia que permita dialogar con el propio cuerpo y el propio sonido para luego poder ir a esos territorios sonoros específicos y que siguen resonando con nuestra necesidad natural de manifestarnos en el mundo.

Pensemos en el canto. Desde una perspectiva netamente académica, el "deber ser" del cantante se ubica en los cánones que la escuela musical occidental ha dictaminado por siglos. Una voz impecable posee unas cualidades que se potencian, entrenan y moldean para que pueda hacer justicia a un repertorio exigente, virtuoso y que, sobretodo, está enmarcado en el concepto de belleza propio de occidente. Para lograrlo, la academia se nutre de siglos de estudio, catalogación, investigación y práctica y el compendio de ello se denomina técnica vocal, sin embargo, parece que fuera la única y con esa premisa yo discrepo. Considero que, ésta forma de aprender es simplemente una de las tantas maneras con las que se cuenta para relacionarse con la propia voz. Yo crecí en ese entorno, me gusta, me deleita y lo valoro.

También siento una empatía muy intensa y sincera con la manera en la que se escuchan las voces y se entiende el canto en la tradición de las diferentes regiones de éste país, en el que nací y de otros lugares del mundo y hacia las cuales me he estado inclinada desde siempre. En esas múltiples maneras de cantar, sentir el canto y entenderlo se instauran otras técnicas que me resultan tan válidas como la mencionada en el párrafo anterior.

¿De dónde vienen esas maneras de entender la voz y el canto? Del habla, de la cadencia al hablar, del compás de las olas al acercarse y alejarse de la playa, de la tradición oral y de la oralidad de esa transmisión, de una herencia, de una práctica común, del canto de algunos pájaros y de la lengua; tantos factores ubicados en la cotidianidad de la vida, tantas historias pasadas por abuelos y abuelas, tantos juegos a la luz del sol y de la siembra y la cosecha. Estas formas diversas de canto también se despliegan por del desplazamiento, la migración y el asentamiento en algún lugar, la zona en la que se vive, sus condiciones climáticas y sus olores. Esas maneras de entonar y sonar vienen del cuerpo en relación con la gente y el entorno.

No importa si es un sonido desgarrado o de una pureza prístina, importa que comunican la quintaesencia de una cultura y la urdimbre que se ha construido por siglos de melodías cantadas y traspasadas de generación en generación. Bajo esa premisa me he sumido en los imaginarios de las voces ancestrales de algunas tradiciones.

Sin embargo, encuentro que tengo una necesidad imperiosa por retar estos dos lugares, por expandirlos para dejar salir una forma diferente de emitir sonidos que permita que éstos se renueven y entonces, el canto provenga de una relación con el cuerpo y la voz como *phoné* y sus dimensiones físicas, emocionales, espirituales y expresivas.

Derridá lo expresa con agudeza cuando dice:

“Tal como más o menos se la ha determinado implícitamente, la esencia de la *phoné* sería inmediatamente cercana a aquello que en el ‘pensamiento’ como logos tiene relación con el ‘sentido’, el producto, lo recibido, lo dicho, lo reunido. Si para Aristóteles, por ejemplo, ‘los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz’, es que la voz, productora de los primeros símbolos, tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma”¹. (1967. Pág. 21-22.)

No soy europea aunque mi afinidad con la música del viejo mundo es innegable y no nací bajo el cobijo de alguna cosmogonía indígena o afro, soy producto del sincretismo entre estas formas de construcción de pensamiento y busco reunir las en mí desde un saber del cuerpo y no desde un concepto de la academia o la idealización de la tradición.

Es por eso que intuyo que descolonizar² el canto permitiría una emancipación de la voz.

Intento ampliar el lugar desde donde conecto mis inquietudes más personales al redor de mi instrumento (voz).

Cuando se cultiva el canto, se aprende a reproducir las semillas de una cultura. La apropiación de una manera de hacer, de una técnica y la incorporación de la idea de descolonizar ese lugar implica salir hacia otras siembras, expandir el horizonte hacia el interior de un saber del cuerpo en donde tantas experiencias han pasado y dejado marca y en donde tantos sonidos han anidado, crecido y quedado suspendidos a la espera de ser nuevamente activados.

Proponer una descolonización del canto tiene que ver con el desmontaje de la idea de cantante desde la perspectiva de algunos sistemas de pensamiento de las escuelas de formación musical tradicional y la académica como única forma de relación con el sonido de la voz, con el desmontaje de la auto-imagen, con la construcción de una estrategia para darle un lugar al concepto *phoné* y la potencia que tiene en un mundo que lo ha querido codificar todo.

¹ Derrida, Jacques 1967. *De la Grammatologie*. París: Les Editions de Minuit.

² Utilizo la palabra descolonizar desde su sentido etimológico (www.definición.de) como concepto que, desplazado hacia el ámbito cultural y más específicamente enfocado a la voz, conduce a liberar al canto de los presupuestos estéticos impuestos por la enseñanza de la música y de un modelo de pensamiento y praxis europeo o de una nostalgia por representar de manera artificiosa la música tradicional de diferentes lugares del mundo. .

Cambiar el paradigma de la manera de pensar el canto e ir hacia una *phone* propone entonces sacudir los cimientos sobre los que en algún momento construí los ideales de sonido y belleza, busca actualizar y repensar el lenguaje y la importancia del significante y no del sentido o significado de la lengua, preguntarse una y mil veces el para qué de un evento sonoro.

Despliega una nueva pregunta sobre la voz como potencia y no como poder³, convoca a preguntarse por todo lo que acontece con el sujeto que emite sonidos e invita a crear un dialogo nuevo con el cuerpo en el que éste es participante activo y primordial en la producción sonora vocal para que el carácter matérico y metafísico de la voz (en tanto *phonè*) convoque a una escucha sensible del intérprete y del testigo y a un evento sonoro potente y en donde "la voz es conciencia" en el sentido que Derrida⁴ (1967b, pág.89) le otorga a la frase: el de estar consciente.

En esa dirección, se es consciente de algo cuando se teje una relación con el presente: cuando se habita el presente. La música de una voz que es conciencia es un acto de intensificación del presente dentro de un marco sonoro y a esa voz busco llegar.

3 Parfraseo a Giulia Palladini en una conversación que sostuvimos sobre el gesto que estaba en construcción y que se materializó en La Salvaje y la Sombra y que me permite nombrar el canto como poder.

4 Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris. Presses Universitaires de France, 1967.

b. LA VOZ, LA PHONÉ

Cantar viene del latín *cantare* del que se desprenden términos como cantaleta, cántico, cante, canto, cantante, encantar, encantador, encanto, desencantar, discantar y hasta chantaje.¹

Pascal Quignard dice en su libro *Butes*:

“La voz humana, cuando es cantada, se sitúa a medio camino entre el grito de especie biológica y la lengua nacional adquirida. La música es la nostalgia después del aprendizaje de las lenguas colectivas, del estado anterior de la fonación, del aliento, de la animación, del anima, de la pshyché. Porque los afectos conocen algo del mundo. También lo sonoro linda con las experiencias más antiguas del ser humano que preceden las relaciones establecidas después con el mundo externo y con los otros ejemplares de la humanidad que allí se descubren frecuentemente en la incomodidad y en la oralidad activa”.

El cantante es ése que se asienta en el lugar de las “relaciones establecidas con el mundo externo y con los otros ejemplares de la humanidad”. Su conexión con la palabra hace resonar la comunicación y su dialogo con lo sutil del sonido llama el encuentro con esa nostalgia de la que habla Quignard.

Sin embargo, muchas veces el cantante construye su canto pero no necesariamente entra en relación profunda con su cuerpo y la esencia vibrátil, visceral y pulmonar de su instrumento vocal. Cantar apela a esa nostalgia que es la música pero se va alejando poco a poco del grito de especie biológica.

Suena paradójico pero “construir el canto” significa moldear el sonido y para ello se necesita de la herramienta técnica vocal que modifica el aparato fonatorio para responder a los preceptos estéticos de un estilo musical.

¹ Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Biblioteca Románica Hispánica.. Editorial Gredos. Madrid. 1987. Pág. 126.

“Construir el canto” jerarquiza a la palabra y la pone por encima de la naturaleza biológica de la voz y va haciendo que la relación con los sonidos arcaicos que precedieron al canto se disuelva entre la belleza de los sonidos producidos cada vez con mejor destreza, la necesidad de hacer que la voz entre en el estilo musical correspondiente y una relación con la palabra desde su significado y no necesariamente desde su naturaleza sonora.

Si el canto está amarrado a la canción, a la narrativa del poema, a la forma musical y a la técnica del intérprete, la voz, se sugiere a sí misma llamando a su naturaleza primera en tanto *phoné*².

El canto está hecho para el cantante mientras que encuentro que la *phoné* puede ser la fuerza, la potencia sonora con la que los seres entran en relación consigo mismos y con el otro y pensar en la voz atada al cantante implicaría reconocer que hay otros que no poseen esa potencia sonora y la magia audible que llenan de vibración el espacio.

Esto sin duda es imposible: el sonido de la voz fluye con la respiración en todos los seres. Todos las voces crean presencia, construyen espacios, comunican urgencias, convocan. Se podría hablar de presencia sonora en virtud de la cualidad vibrátil de la voz, su repercusión en el oyente y en su condición de marca de nacimiento en el individuo: no hay dos voces iguales en el mundo y los seres humanos estamos en la capacidad de reconocer un sinnúmero de voces sólo por su timbre.

La voz produce significado en sí misma pues exterioriza lo que acontece al ser humano, al ser vivo. El lenguaje necesita de su medio para expresar lo que se quiere decir: la voz y su capacidad, desde el timbre, tono, color y entonación, para terminar de dar sentido a la sentencia. Si no fuera de tal manera no podríamos, por ejemplo, hablar de sub-texto, de eso que se dice entre letras. Entre las letras está el sonido.

Así mismo, la voz es un *umbral* “que enlaza el lenguaje al cuerpo”³ pero no pertenece a ninguno de estos dos mundos. Los comunica, los entrelaza, los pone a danzar en el presente mismo de esa producción sonora.⁴

² Adriana Cavarero en su libro *For more than one voice. Toward a philosophy of vocal expression*. Stanford University Press. Stanford. 2005. Pág. 19- puntualiza sobre la *phoné* citando a Paul Zumthor quien dice en el prefacio que hace del Flatus voci de Corrado Bologna: “It is moreover symptomatic that in the classical era, the Greek word *phone* is applied to both human and animal voice, as well as to any other audible sound. Even in the homeland of logos, this fact shows that acoustic phenomena, in all the variations of their expressions, tend to constitute an autonomous sphere, independent of speech. This confusion of voice and sound, which would be “typical of mystic, archaic thought,” is thus also a horizon of meaning that seems to require the vocal to be measured first of all against the whole realm of sounds instead of depending right away on the system of speech”.

³ Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Ediciones Manantial.. 2007

⁴ Es importante pensar en el lenguaje no como lingüística sino como secreción matérica de sonido.

En el aliento que transporta la voz está la raíz de la vida y en esos sonidos yace la esencia de lo que se quiere expresar más allá de las palabras y se desvela la relación con un cuerpo que es a la vez productor y expansor de un "aliento sonoro".

Mladen Dolar dice que "la voz, al ser tan efímera, transitoria, incorpórea y etérea, presenta por ese mismo motivo al cuerpo en su quinta esencia, al tesoro corporal oculto más allá de la envoltura visible, al cuerpo interior "real", único e íntimo y al mismo tiempo parecería presentar más que el mero cuerpo"⁵.

No hay voz sin cuerpo, sin músculos, pulmones, huesos, cavidades, mucosas, pliegues vocales, exhalaciones que producen la vibración de los pliegues vocales; no hay voz sin el aliento, sin influjo vital de aire y la conexión con la propia voz se debilita si la danza entre el cuerpo, el presente y la observación del presente del cuerpo no es constante y consiente. Es en la voz que se desvela todo aquello que no se puede decir porque aún no se entiende.

En la voz el propio mundo está contenido y dispuesto a desplegarse, a salir al encuentro con el otro, con ese cuerpo-oreja que se entrega a la vibración y resonancia.

e. CONTRABAJO Y VOZ. INDETERMINACIONES.

"J.C. Una investigación. A eso llamo música experimental,
una música utilizada para buscar.

Pero sin conocer el resultado. En caso contrario...

D.C. ¿En caso contrario?

J.C. ¡Es demasiado fácil!"¹

John Cage

Voz y contrabajo. Contrabajo y voz.

Dupla complementaria, compleja y fascinante.

Contrabajo llena el espacio por debajo y voz lo potencia por encima.

Las frecuencias viajan así.

Así es la relación entre las dos *phoné*.

Así se construye una investigación como aquella que menciona John Cage, en la que, cuando todo está dado el resultado es tan fácil, que el vértigo por la ausencia de certeza se difumina en el espacio mismo donde las notas han resonado hace apenas unos segundos.

INDETERMINACIÓN 1.

El contrabajo y la voz en esta pieza cuadruplican la textura sonora por la sumatoria de frecuencias y relaciones que surgen entre ellos.

Viaja la voz de un extremo a otro para encontrarse con el sonido de las cuerdas: dos frecuencias. Pero esa suma no da dos, da tres. Tres es el resultado de voz y contrabajo que se entrelazan y danzan. Luego está la siguiente capa textural en la que los

¹ Cage, John. *Para los pájaros*. Conversaciones con Daniel Charles. Monte Ávila Editores. C.A. Venezuela. 1981. Pág. 49.

cuerpos de contrabajista y voz se vuelven instrumento por cuenta de sus acciones para tocar, los movimientos son sonido y vibración, son frecuencia que irrumpe en el espacio. Y podría seguir: una quinta capa sonora se suma cuando, quien escucha, el testigo, decide curiosamente divagar por el espacio.

El encuentro entre contrabajo y voz hace que el evento sonoro se multiplique teniendo como medio el espacio. Y cuando en el espacio hay más personas la sumatoria de frecuencias puede ser infinita.

INDETERMINACIÓN 2

Un contrabajo tocado como si no hubiera un rincón del instrumento que no pudiera ser explorado abre la puerta a la indeterminación y su relación con la partitura gráfica.

Cualquier instrumento es susceptible de ser transformado, sin embargo, eso no es suficiente para llegar a construir ese entramado en el que contrabajo y voz se comunican en el presente de la escucha y se vuelven flauta de caña tocada por indígenas del alto Cauca o serrucho, tambor o madera preparada.

Cuando el instrumento se desplaza de la manera tradicional en la que se ha tocado por siglos para ser tocado de maneras inesperadas, se despliega una forma diferente de interpretación para el músico que tiene que realizar la danza de cambios de baquetas y arcos y dedos percutidores.

Una estrategia nueva se debe construir, un nuevo proceso cerebral para tocar el instrumento y la *phoné*, en tanto medio, se manifiesta.

INDETERMINACIÓN 3

La improvisación no existe para aquel que no escucha. Un diálogo honesto y potente en la improvisación sólo acontece cuando quienes están tocando sus instrumentos permiten que sea el otro quien propicie los sonidos propios por medio de la escucha sensible de las notas que emana el dialogante.

La conversación entre voz y contrabajo construye una otredad. Esta otredad muta cuando la improvisación aparece y promueve una nueva escucha, ergo, un nuevo estado de presencia.

Los pasajes más interesantes de las partituras son aquellos en donde el material está dado pero la confianza en el ejecutante es más fuerte como para atarlo al capricho del compositor.

INDETERMINACIÓN 4.

La música vive nuevamente cuando es tocada.

Para que los sonidos se vuelvan música se tienen que valer del ejecutante.

Un ejecutante insensible mata la música.

Porque lo musical está en el intersticio entre leer las notas musicales y poner el dedo en la cuerda.

Está en la respiración.

INDETERMINACIÓN 5.

Cuando León de Greiff inventa palabras y se vale de onomatopeyas es porque no ha encontrado como hacerle justicia a los sonidos de su oído interno.

INDETERMINACIÓN 6.

La música experimental es para buscar dice Cage. Por eso yo soy una investigadora que no encontrará jamás un sitio donde instalarse. Hacer música experimental es entregarse a los sonidos no escuchados para que ellos se manifiesten y en el eterno peregrinaje resuenen con otros sonidos errantes que no se sabe de donde provienen.

Contrabajo viene de un lugar que parece terroso, voz es pájaro en el cielo.

5. LA HUELLA DE LA SOMBRA

a. ESCRIBIR CON EL CUERPO ES COMPONER

“Contemporary music
is not the music of the future nor the music
of the past but simply:
music present with us.
This moment, now, this moment now.”¹

John Cage

La salvaje y la sombra devino composición musical siendo su anclaje el hacer, la experimentación y la improvisación. Pero antes de eso ya ha sido composición, a secas: composición del espacio, del tiempo, del ritmo, del entorno, de la música de las palabras. Y también ha sido descompuesta: en el espacio, en el tiempo, en el ritmo, en la mente, para seguirle permitiendo respirar y crecer mientras madura.

La relación con los materiales (espacio, tiempo, sonidos, movimiento e imagen) agencia una apertura al acontecimiento que luego de haber pasado por el cuerpo queda impresa en la memoria y desde ese sitio es que la escritura del gesto se potencia, se actualiza y pasa a una siguiente fase en la que lograr capturar la esencia de lo experimentado para plasmarlo en la partitura reconfigurar los momentos de la creación.

Gabriele Klein describe muy bien este proceso cuando habla de la forma de trabajar de Pina Bausch: “This small insight shows that the process of artistic rehearsal was and is a permanent and complex process of translation between language and movement, movement and writing, between different languages and cultures, and between different media and materials”².

La forma en la que la ópera fue concebida y construida propicia la disolución de una cronología determinada en los procesos de creación. ¿Cuál es el inicio, el nudo y el desenlace de esos procesos? ¿Componer primero en el papel, ensayar y luego interpretar como método de producción en la obra de arte musical?

¹ Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Published by University Press of New England Hanover. 1961. Pág. 43.

² Klein, Gabriele. *Practices of Translating in the Work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal. Inheriting Dance. An invitation from Pina*. Edited by Marc Wagenbach and the Pina Bausch Foundation. 2013. Pág. 25.

Al parecer, la improvisación se vuelve la clave, no sólo como metodología de creación: experimentar hasta llegar a un punto del desarrollo del momento de la pieza que pueda ser fijado, sino como estrategia de entrenamiento e interpretación. En la ópera, improvisar es escribir desde un estado del cuerpo presente como lo he dicho en otros capítulos y abraza la indeterminación como pulsión para seguir construyendo los estados.

Esa transgresión de orden en el flujo normal de un proceso de composición musical, es la que me ha permitido entrar a gestionar los materiales (musicales, espaciales, gráficos etc.) para poder recomponerlos y dejar abierta la puerta de dialogo entre las variables que supone el presentar la pieza.

Escribir con el cuerpo deja en el espacio la impronta de un momento.

b. LA PARTITURA COMO HUELLA

“El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos.”¹

Ulises Carrión

“Pocos acontecimientos hay que no dejen al menos una huella escrita.”²

Georges Perec.

El mundo es una gran caja de resonancia donde la música acontece todo el tiempo. Desde la respiración hasta los cantos de boga y el ruido incesante de las máquinas de refrigeración del supermercado del lado de mi casa hasta el gesto construido de palabras, pasos, ecos, vibración, contrabajo, golpeteos y voz.

Ente notas musicales crecí, entre negras, blancas, silencios, staccatos y millones de símbolos que conforman el universo del lenguaje musical escrito. Sin embargo, he procurado mantenerlos en un lugar que no desplace a esa música de todos los días, al canto del cotidiano, a los sonidos de la naturaleza y los de la urbe, sin embargo, el universo de la notación musical logra llevarme a recovecos de mi mente donde me encuentro muy a gusto. Así mismo, el maridaje entre el grafismo y el lenguaje resulta tremendamente potente para mí.

La partitura, en el caso de la ópera, es el medio para poner en el papel la sensación que ha dejado la búsqueda y experimentación con la palabra y la transformación sonora por medio del lenguaje así como las imágenes visuales y sonoras y me permite convocar a otros a aventurarse a leer aquello que, para mí, no tiene traducción, pero puede ser llevado a otros imaginarios personales por medio de la interpretación del grafismo, las notas, el texto y los demás componentes de esta composición.

1 Carrión Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Dirección general de publicaciones CONALCUTA. México. 2012. Pág. 61.

2 Perec, Georges. *Especies de espacios*. Ed. Montesinos. España. 2001. Pág. 32.

Cuando pienso en las notas de la ópera y en cómo disponerlas en la partitura entiendo que este entramado de sonido, líneas, gráficos, aguadas y palabras son provocaciones para aquel que quiera adentrarse en la fabulación que propongo y que su valor radica en que, en la manufactura artesanal de la partitura se encuentran expresadas las sensaciones que mi experimentación previa a la ópera dejó impresas en mi cuerpo, mi pensamiento y mi emoción.

Sin embargo, la partitura no es una traducción de una experiencia, es una recomposición. Pasar al papel el recuerdo y trasladar la sensación que deja el ejercicio sonoro en el cuerpo y la memoria a grafías y aguadas indefectiblemente crea las condiciones para elaborar la dramaturgia sonora de esta especialización en la foné que vengo investigando.

Siendo imposible concretar todos los detalles de mi experiencia y sin querer al final llegar a ello, la partitura busca constantemente la actualización de los recursos y materias espaciales, sonoras, corporales, sensoriales y emocionales en el intérprete para llenarlo de imágenes, quiere ser un detonante del archivo personal que lo conduzca a elaborar su propio discurso musical y llegar a la foné, a la conversación con el contrabajo como interlocutor y al redescubrimiento de su voz mientras ejecuta la pieza.

La partitura entonces adquiere el carácter de dispositivo para la creación y es la huella más sincera que puedo dejar de la obra.

El grafismo y la mancha en la partitura están inspirados en varias cosas que me interesa puntualizar por la posibilidad de abrir el gesto un poco más.

Por un lado está la sombra, la presencia oculta en la oscuridad o la eterna y muda compañía que aparece cuando la luz la desvela. La sombra se materializa en sonidos, en el lastre que lleva la Salvaje y su rumor se vuelve incesante, etéreo y ominoso. Tanizaki, en *El elogio de la sombra* lo dice perfectamente bien: "...desde siempre los espectros japoneses han carecido de pies; los espectros de occidente tienen pies, pero en cambio todo su cuerpo, al parecer, es translúcido. Aunque sea sólo por estos detalles, resulta evidente que nuestra propia imaginación se mueve entre tinieblas negras como la laca, mientras que los occidentales atribuyen incluso a sus espectros la limpidez del cristal".³

Ahora bien, esta sombra siempre está en diálogo con la salvaje. Una sombra que ama a Salvaje y la acompaña siempre.

³ Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela. Biblioteca de ensayo. Edición no. 25. 2009.

En igual orden de importancia está la relación con el quechua y lo que la lengua propone en esta pieza: una subversión de la forma de pensar, recordar y decir las palabras y al entrar superficialmente en el universo de la fonética del Quechua también entro en su iconografía y algunas formas de comprensión y organización cultural. Entre esas inspiraciones se encuentran los quipus de la cultura Inca.

Los quipus, son un entramado de cuerdas que se anudan como mecanismo para llevar cuentas y que están presentes en la partitura como hilos conductores del discurso y urdimbre donde se instalan las palabras y los sonidos.

Por último, la posibilidad y riqueza conceptual, visual y artística que ofrece el grafismo de los compositores de los años sesenta y setenta me empujó a concretar mi discurso en forma de partitura gráfica y llevar un paso más adelante la pregunta sobre cómo capturar los momentos de la pieza.

c. LA ADAPTACIÓN DEL TEXTO DE B. M. KOLTÈS.

A CECILIA, QUE ES MI SOMBRA

Apareces para iluminar el lugar oscuro donde se han aposentado mis cegueras. Sin detenerme ni por un momento a pensar en tus recelos, aparecen desaforados mis tormentos. No escapo a mi destino pero lo oculto entre las notas de mi desgarrado aliento. Soy canto que decidió ser grito para no tener que seguir llorando ausencias que mientras más se esfuman más aprietan.

Encontrar tu mensaje me ha traído libertad. Me ha dado voz. Una otra voz que suena a graznido y a queja, a raspadura y contusión, a volcán, a lava y a sal en las heridas que se secan y se ajan, se mojan y se vuelven a secar para dejar de ser piel y volverse montaña, agua, río, camino, árbol, larva, calle, ciudad, bosque encantado, laguna de agua dulce, cantera, fuego en las manos y fuego en el alma, madera, carbón, piedra, ensinada.

Sin temor a la catástrofe busco la locura que tú cargas y la aliento con mi aliento para llamarla a mi encuentro y que sea ella la que invoque a esa otra yo que desea salir a toda costa de su propia trinchera.

Locura exquisita y magra, carnosa y visceral, violenta, extrema, desgarrada.

Tus palabras animan un estado que se desplaza entre mis recuerdos, un pasado no muy lejano y una sensación arcaica que pesa en mis hombros. Ser vulnerable no es fácil.

Eres una otra yo en forma de sombra densa, de sombra coloreada con tintes de plantas y piel deformada. Eres la luz que te hace aparecer, eres la india resuelta y emancipada, eres las palabras que no se entienden, la lengua moribunda, la caricia callosa, la vejez cansada, la mujer golpeada, la niña herida, la exiliada, la madre desesperada. Y también eres la salvaje, la extranjera sin hogar, el olor a fruta de tu patria, la canción de amor que nunca se ha cantado, el himno de desamor que se ha gritado, el llanto de todas, el sueño de todos, la cortina raída, la pobreza en la mesa y la riqueza en la mente, la malicia y la codicia, la grosería rastrera y la dignidad en la falda.

Eres todo lo denso que brilla oculto y todo lo bello que está sucio.

Caminas, deambulas, peleas y te ríes porque, en tus palabras, *"hay que poder reír cuando se tiene ganas de reír"*¹ para darle sentido a lo que simplemente no lo tiene. A la desgracia, al hambre, a la soledad, a la marginalidad, al orín de perros en la lengua y a la necesidad de perro de la pobreza.

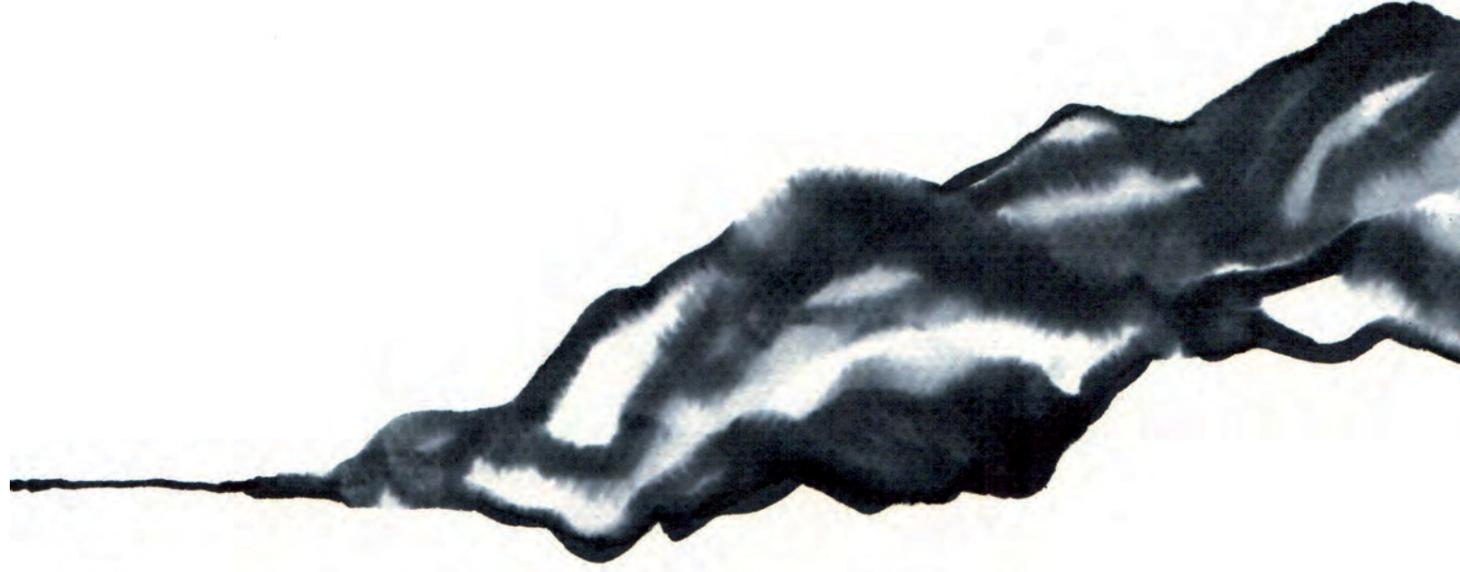
Existes porque existo para nombrarte y sales de mis entrañas coloridas y excrementales para que de allí surja la textura de mi discurso extraño. Rugido y armonía que se tejen en mi cuerpo.

Desubico tus palabras, las destrozo, las desintegro y las desarmo porque mientras las digo ellas me van desarmando, desintegrando y con ello la música de mi vida suena en mis oídos, la música de mis entrañas aparece y yo la escucho y tu también y la oye todo aquel que queda atrapado en esta trampa de mujeres, sombras, secreciones sonoras, gritos, estertores, voces de ultratumba, voces de ángeles, voces de humanos retorciéndose en sus recuerdos y regocijándose en sus alegrías.

La atenta y vívida aerófona que soy renace y en mí, un nuevo instrumento se construye. Instrumento antiguo y entregado a su labor, instrumento que se construye en el momento mismo de sonar, instrumento mágico y terrenal con tubos de órgano y cordatura de animal.

¿Cómo sientes tú, Cecilia, que ocupe tu lugar?

¹ Ópera de la mujer salvaje y la sombra. Una adaptación de las palabras de Cecilia. B.M. Koltés. Juanita Delgado. 2017.



7. TAXONOMÍA DE UN GESTO



Soné que 3 mujeres hablaban en unas lenguas que describían.
mentes era pasaba y la cacofonia se hacía presente yo iba
entendiendo lo que me querían decir. lo que nos querían
decir.

Estaban en diferentes espacios pero en el mismo espacio.

Aparece una música por la cadencia de los diálogos. Las mujeres
entran en una catarsis por el discurso.

Yo atraveso girando y luchando en la unidad. Ego me pasa en el
sueño. las mujeres permanecen impasivas.

Al terminar la lucha. Todo desaparece. Solo quedan los espacios no
los pasos donde ellas estaban.

- Nuevamente el rastro pero de otra manera llamado **UNA PISTA**
EL NIÑO Y LA SOMBRA
LAS MUJERES Y SU RASTRO

Sigo obsesionada con mujeres indígenas. De fenotipos con los
que me identifico.

Sonaba de fondo un viento. Sonaba un silencio, un vacío que le
daba sentido a las voces.

31 AGOSTO. 2016. SEMINARIO

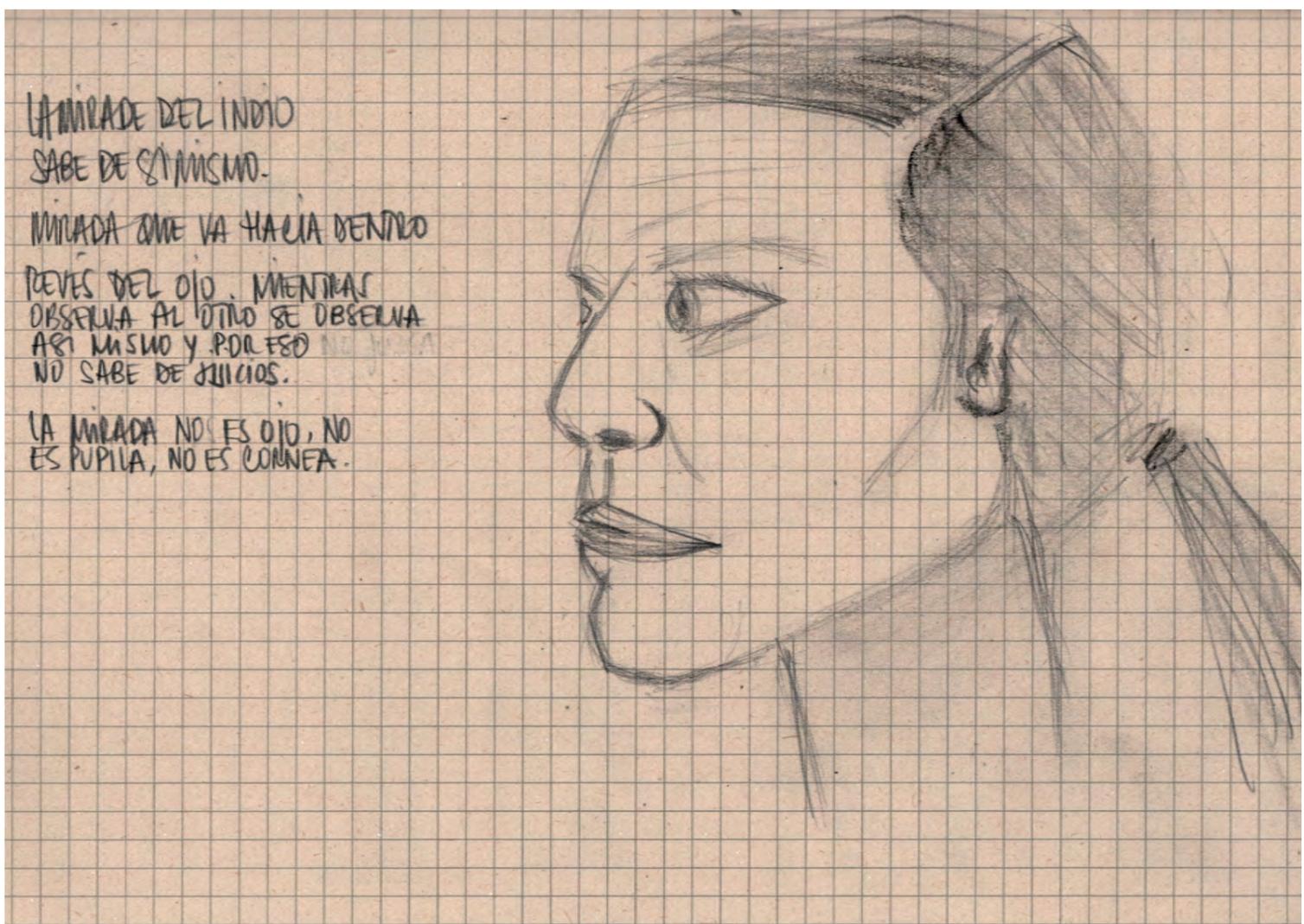
CARTAS LITERARIAS III
pasolini

- + HAY QUE TALKAR EN CONCRETO.
- + EN LAS CORRESPONDENCIAS SE UBICA UN DESTINATARIO.
- + LA IMPORTANCIA DE LA DESCRIPCIÓN EN LA ESCRITURA.

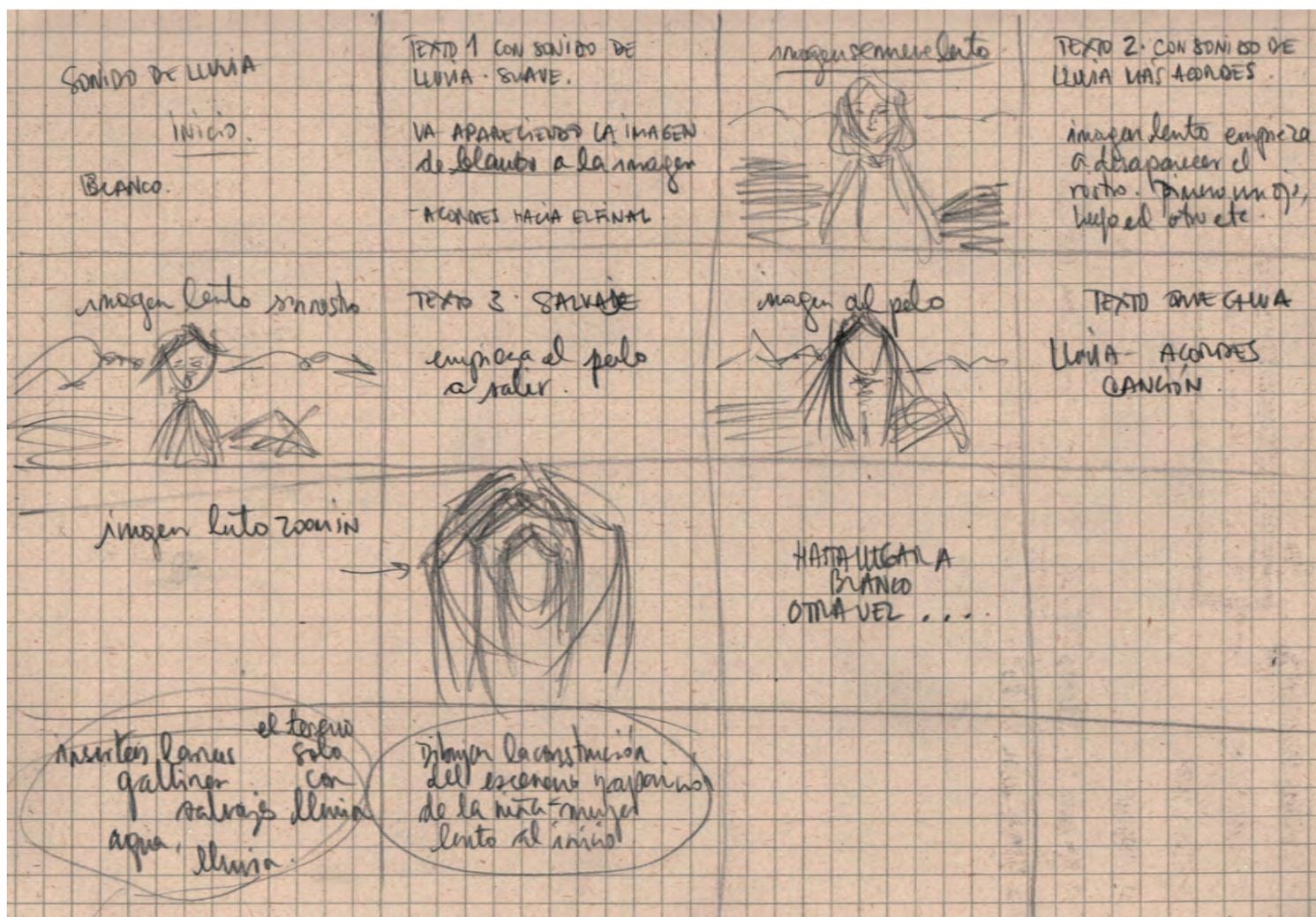
La conexión en la descripción es la concreción en el texto
para una PRODUCCIÓN POÉTICA

¿CÓMO SE PIENSA LA POLÍTICA POÉTICAMENTE?

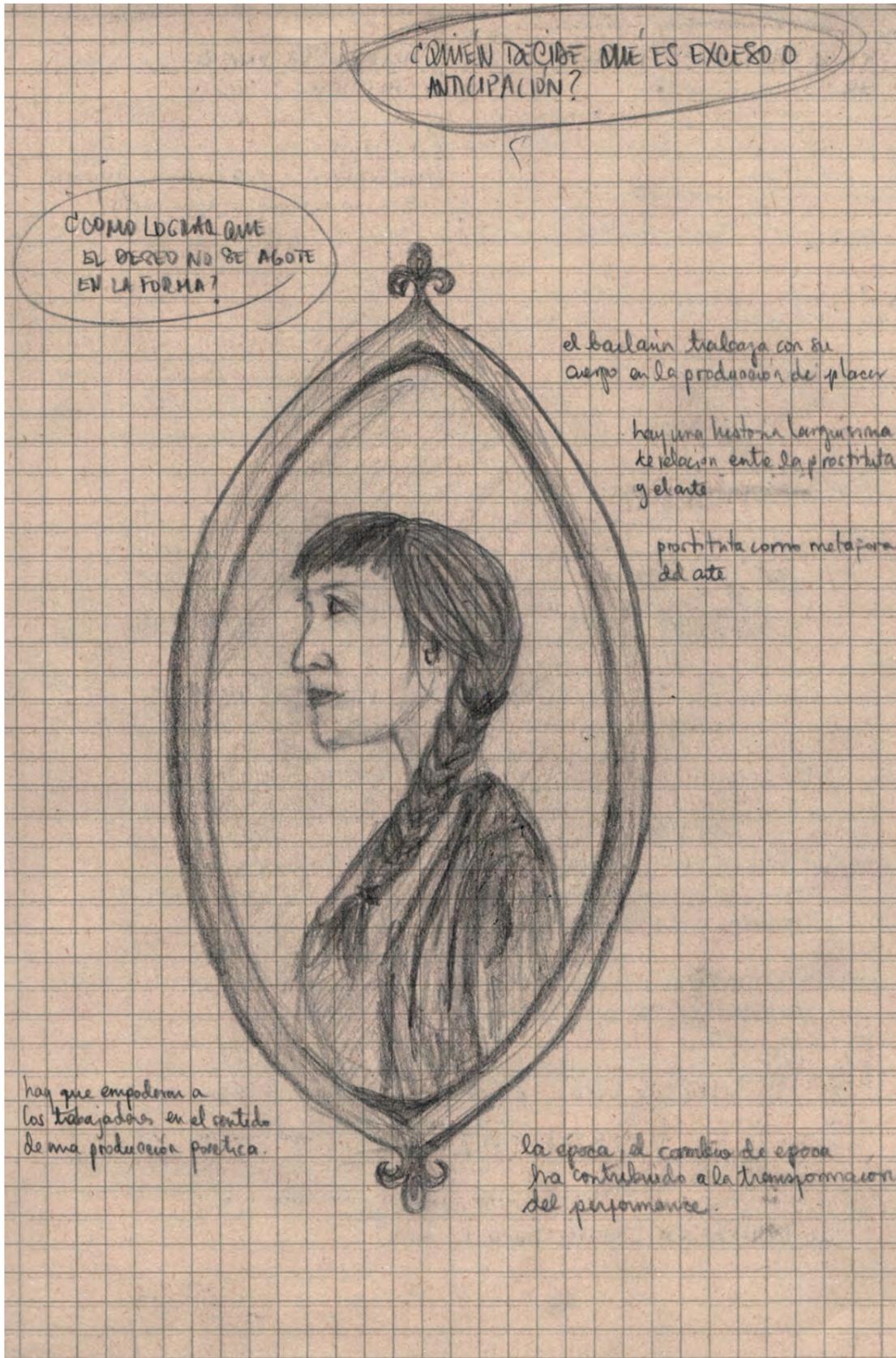
SOBRE CARTAS LITERARIAS



* La mirada del indio



* Storyboard de stopmotion sobre la imagen sin rostro



* Retatos



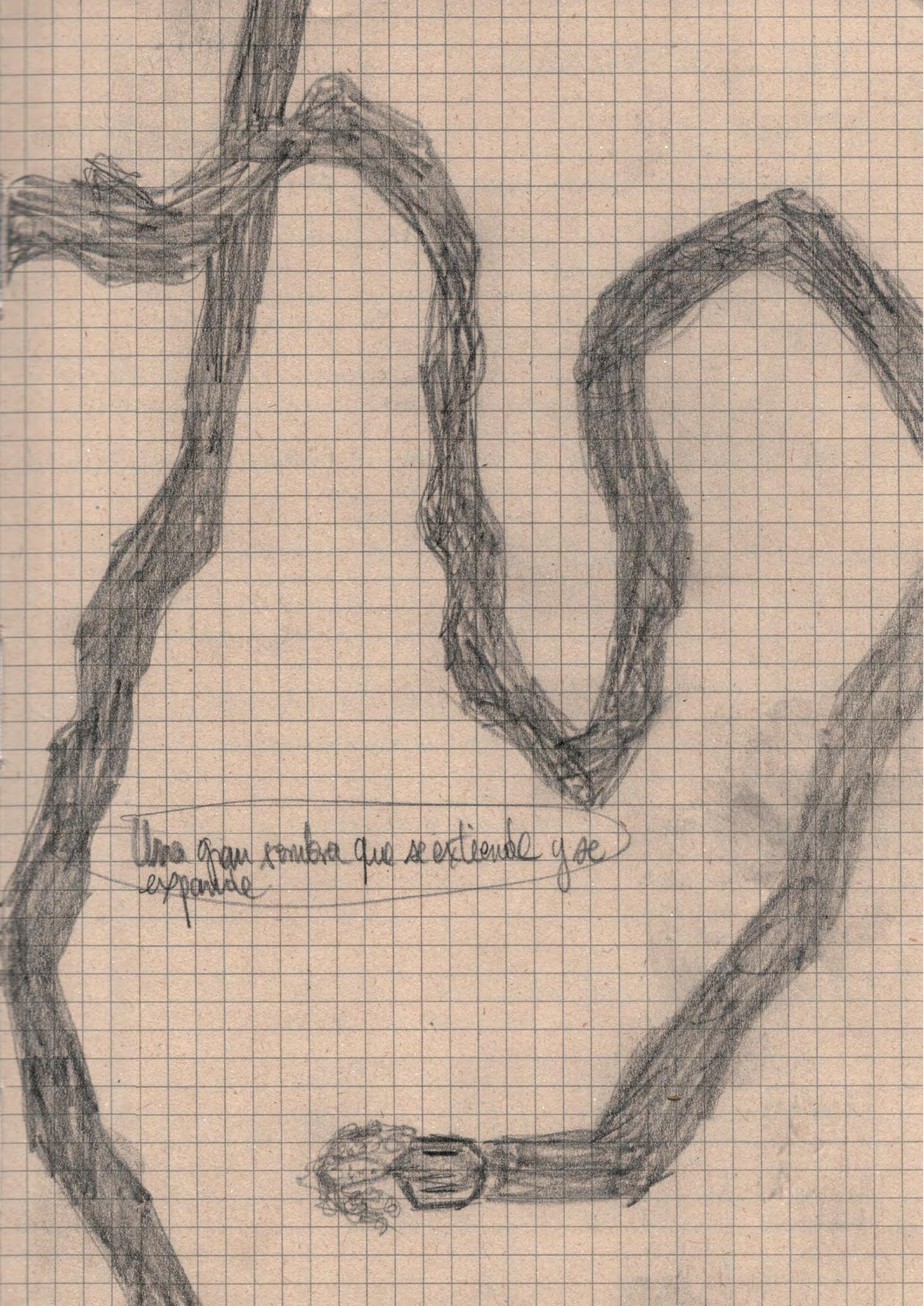
adito



galuneta



el anacronismo
al interior del
lenguaje



Una gran sombra que se extiende y se
expande

• Como intensificar la propia temporalidad del proyecto?

- > PREGUNTA SOBRE LA PRODUCCION
- > SOBRE EL TIEMPO QUE SALE DEL PROYECTO

🎬 FARENHETT 147 película (mucha técnica)

III LA CASA - LA CRISIS

- COMO SALE LA SALVAJE? SIN REPRESENTAR?
- Esfuerzo por hablar quéchua de nuevo en lengua salvaje
 - inventar la lengua al final.

- CONTRATECNICA VOCAL -
- DESMONTAJE DEL AUTOMATISMO DE LA FOTOIMAGEN
- QUIEN ESTA PERDIENDO PROPORTIONES A LA SOMBRA /
- VERBOS
- OPERACIONES DE TRADUCCION / DE TRAYCIÓN

TALLO CALVINO - Imágenes técnicas
Icastique

III

• Pregunta por la escritura ecénica - para Cristian.

Candida pelle, chiarore di luna che inonda il cuore.
The whiteness of your skin, moonlight flooding
the heart.
El candor de tu piel, resplandor de luna que
inunda el corazón.
La blancheur de ta peau, clarté de la lune qui
envahit le cœur.
Anonimo (n.287)

MI DRACULO DE TIQU

* El desmontaje de la autoimagen. Serendipias

CREAR LA LENGUA * UN EJERCICIO DE CREAR LA LENGUA CON LA PALABRA.

* CANTAR LA PALABRA

* COMO PODER ROMPER CON EL QUERER ACTUAR?

* LA PALABRA COMO MATERIA

El trabajo de la palabra como materia y potencia para rescatar la matriz.

ANATOLY VASILIEV - trabajo de la palabra

NO SOLO UN CHANCHO DE INFO

DESPERSONALIZACIÓN

QUE SIGNIFICA DESPERSONALIZAR?

DES-PERSONALIZAR

PERSONA PERSONAE

① ACCIÓN DE DESPERSONALIZARSE

② ESTADO PSÍQUICO EXPERIMENTADO POR ALGUNOS ENFERMOS MENTALES POR EL CUAL SE SIENTEN EXTRAÑOS A SÍ MISMOS, A SU CUERPO Y AL AMBIENTE QUE LOS RODEA.

③ Sensación de separación/desconexión de sí mismo y del propio cuerpo y de los pensamientos

④ las personas que padecen episodios de despersonalización, a veces describen que se sienten observados desde afuera de su propio cuerpo o como SI ESTUVIERAN DENTRO DE UN SUEÑO
la palabra más asociada con DESPERSONALIZACIÓN es IRREALIDAD o la sensación de que es IRREAL

⑤ TAMBIÉN SE PUEDE HABLAR DE DESREALIZACIÓN (Ejecita la extrañeza en hacia todo, personas, contextos)

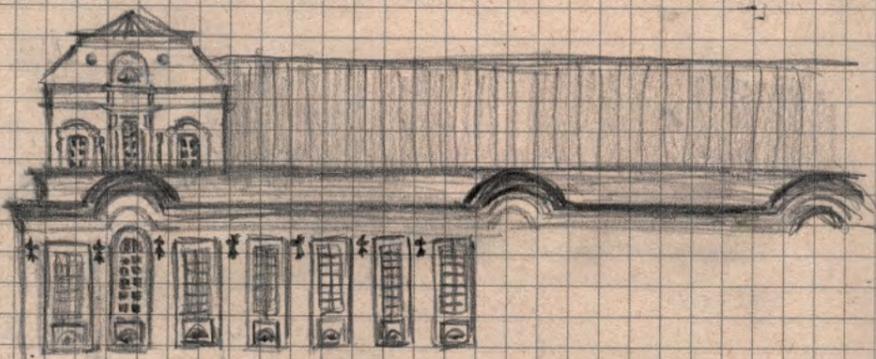
* ¿Cómo se siente el gesto cuando se ejecuta?

Un delirio recordado, un
gusto de amables recuerdos y
voces ocultas que ahora surgen



TARJETA DE TIEMPO

LOS 5 PODERES EN LA PLAZA DE BOLIVAR



SEMANARIO

CONVOCATORIA 1 y 2 NOVIEMBRE

Como abrir el espectro de la

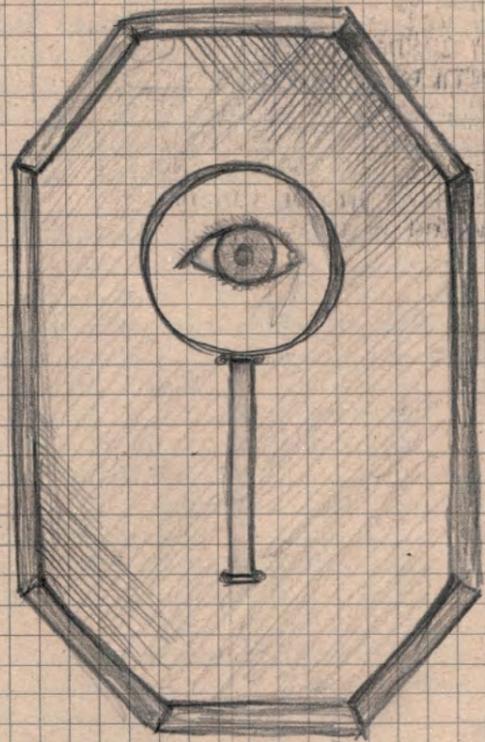
PIENSO EN LAS BOLSAS DE AGUA
EN TODOS LOS LUGARES
UNA INVASION DE BOLSAS DE
AGUA HONRANDO LOS MUERTOS

- DESAPARECIDOS
- MUERTOS
- CONDENADOS
- INZGADOS
- VENDTOS
- TORTURADOS
- VIOLADOS
- DESPLAZADOS

¡ el dolor como un lugar límite !

EL FUGADO

Animar al animal!



TOBOS LOS AMEROTOS SON NUESTROS AMEROTOS



mas cejitas con una
velita para alumbrar
el camino de los muertos
donde quiera que estén!

"El sobreviviente es aquel que ha
comenzado por el sendero de la
muerte, se ha visto a menudo entre
aquellos que han caído pero todavía
sigue vivo"
Cavetti

"el superviviente es aquel que
ha peleado contra una horda de
enemigos y ha logrado no solo
escapar, sino matar al atacante"
Cavetti

¿CUANDO LA NATURALEZA
IMITA AL ARTE?



No se dibujan
manos
por los brazos
cerrados



22 NOV.

Antes, yo no entendía muy bien que me pasa cuando estoy en el gesto pero no lo siento.

Entiendo como tengo un cuerpo dispuesto para la experiencia sonora.

Creo que es un momento crítico que acontece en todos esos egos muy fuertes, una falsas modestias, una soñar con cosas del tiempo del ego.

Una fatalidad! Egos destructores, egos egolatrios, egosismo y egolatria.

Las mentes dotaron inclusive una fuente de maldad. Cuán difícil es generoso?

Me gusta más, dar preguntas que respuestas. Por ahora ese es mi momento.

Cara frías, cara reflexivas, voces temblorosas

Para este punto entiendo el valor de la humildad. De la sencillez sencilla. De la paciencia y la bondad. Eso se tiene y se cultiva

* ¿Cómo se siente el gesto?

* FOUCAULT BIOPOLITICA

LA DECISION DEBE SER CLARA,

→ ESTOY TRABAJANDO EN LA RETROGRESION A UN LUGAR SONORO DONDE EL CUERPO SE DEJA TOMAR POR EL SONIDO Y VICEVERSA MOVER

→ LA DECISION LIEGA AL ENTENDER QUE EL TEXTO ES UN PRETEXTO Y A LA VEZ DIALOGA CONMIGO EN TERMINOS, NIVELES DIVERSOS QUE LIEGA EL OBJETIVO QUE CONDUCE AL SONIDO PRIMITIVO. A UN SONIDO PRIMITIVO

Tuve que desecher el conteo por se, desecher mi propia técnica
→ abrirme a querer dialogar con el cuerpo/voz que se activa al momento de emitir sonidos, a abrirme al texto que construye un imaginario que habla de un mismo y habla conmigo. Una doble mirada.

Imagines

- * LECTURA DE TEXTO DE MUEVE OESTE
- LO SUPREAL
- * DECISION DE IR AL ENCUENTRO CON MI SONIDO CON MIS SONIDOS Y CON MI CUERPO
- * UN CUERPO MOVIDO POR EL DIALOGO A DUEÑO QUE SE CREA EN MUEVE OESTE
- * EL SUEÑO - LA SOMBRA - LA MUJER SIN ROSTRO
- * ESTADOS DE SOLIEDAD, LOCURA Y DEPRISION
- ESTADOS DE CUERPO - SONIDO - ESPACIO
- * LA NO NECESIDAD DE SIGNIFICADO
- * RETROSPECCION A LO SALVAJE
- * LA CONTIMATECNICA
- * LAS NUEVAS CANCIONES
- * EL ESPACIO VACIO QUE SE LLENA DE SONIDO
- * INTENSIFICACION DE LA PRESENCIA
- * DIMENSION SONORA DE LA PALABRA

NO
SUPREAL

LO QUE
APARENTEMENTE
NO TIENE SENTIDO

KOLTES

POSIBLES TEMARIOS

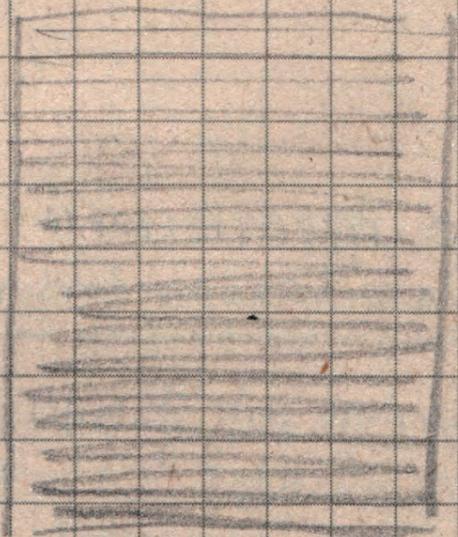
1. TÉCNICA VS TECKNE
2. LA CONTRATECNICA
3. EL DIÁLOGO CON LA SOMBRA
4. PIONE - CARMELO BENE
5. EL RETORNO. DESCUBRIMIENTO Y CONCIENCIA
6. DEL CANTO A...
7. LA VOZ PRIMITIVA, LA VOZ REAL.
8. MI METODOLOGIA. ~~LA~~ ALTERNATIVA PARA APRENDER. ~~VIA~~

9. TEATRALIDADES EXPANDIDAS
10. BECKETT y el sonido.

el libro → como el espacio de la pieza.

VNA FORMA DE PENSAR EL SONIDO Y EL ENTENDER EL SONIDO

LA SOMBRA DE MI VOZ
DIÁLOGO CON LA SOMBRA
LA VOZ EN LA SOMBRA
LA SOMBRA Y LA VOZ



¿POR QUÉ NEGAR MI?

Una mujer. Cecilia. Vieja, gastada, ^{indígena} sabiendo y tratando a los demás con firmeza, como yo me he sentido.

Heidi y su intención.

El quechua, los sonidos que no entiende pero que se que son palabras.

La persistencia en el quechua, del quechua

Una necesidad de reconfiguración de la artista, de ~~su~~ reconfigurar la construcción del mero diálogo que he venido estableciendo con mi cuerpo, mi voz.

Una necesidad de libertad

Utopía a lo inabarcable. La imagen del sueño

Rebelión.

ADRIANA CAVALERO

EVERY VOICE "CERTAINLY COMES FROM A PERSON, UNIQUE, UNREPEATABLE LIKE EVERY PERSON". CALVINO ASSURE VS. HE CALLS OUR ATTENTION TO WHAT WE MIGHT CALL A IDEAL PHENOMENOLOGY OF UNIQUENESS. pag 7.

* ONTOLOGY & PHENOMENOLOGY that indicate how the human condition of uniqueness remains in the register of the voice.

pag 8 Retención al habla de la voz propiamente.

pag 9 la importancia de hablar de la voz y de el acto metafísico de la voz
logos language.

"The voice thus gets thematized as the voice in general, a spacious entity that neglects the vocal uniqueness of the one who emits it. la voz se vuelve objeto espacioso de una disciplina que se llama lingüística.

PHONE: TERMINO GRIEGO (pag 19) es aplicado a la voz humana y animal así como a cualquier otro sonido audible. Esta confusión de voz y sonido presenta de el aparato vocal que no depende de un sistema de habla.

LA DESVOCAZIÓN DEL LOGOS. Adriana Cavalero

ET: LOGOS: Del verbo griego logos que significa "hablar" y "razonar", "contar" o "recontar".

Ordinariamente logos se refiere a la actividad de uno que habla. De uno que entrelaza nombres y verbos y otras partes del discurso.

"After all, I can speak in the dark to someone who's not in front of me."

"El sentido de la voz enteramente atado a la vocalización de concepto: que nos separa muy poco de los animales (pag 34)

La PHONE de los meta-físicos está inextricablemente unida a la forma o al significado. Sin eso la voz es un sonido vano porque ella conmutada a su función semántica.

pag 34 la subordinación de la voz humana a un sistema de significación que subordina el habla al concepto. Subordina la significación verbal al significado mental.

lo que diferencia pensamiento de habla es phone

Juanita
"La voz produce significado en tanto extensa lo que acontece" al ser vivo.

pag. 36 Hanna Arendt: Noema e idea son imágenes mentales. Ellas resultan de la capacidad de pensar el presente a la mente poder pensar.

La dimensión y las imágenes generalizadas de los objetos físicos que son percibidos por el ojo.

TRUTH IN GREEK: ALTHEIA Significa que no está escondido por ninguna sombra y es replanteamiento a la luz del día.

* Adriana, Botero y yo

ROLF.

* EDICIÓN TEXTO → CECILIA

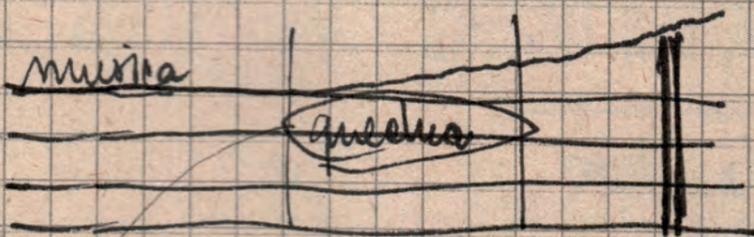
* ¿Cómo un texto produce otros capas, otras derivas?

* Capas. Niveles.

↳ cómo potencian las capas, niveles.

imagen-phone

Musical



↳ quechua en el musical.

* BRECHT.

Cuando ya no podemos hablar
solo queda cantar.

CRUCE DE LMBRAVES

→ TEXTO TEJIDO A PARTIR DEL TEXTO
DE CECILIA

SOMBRA

RAE

1. OSCURIDAD. FALTA DE LUZ, MÁS O MENOS COMPLETA
2. Imagen oscura ^{que} sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco interceptando los rayos directos de la luz
3. Aparición fantasmagórica de la imagen de una persona ausente o difunta
4. Colores...

SALVAJE

- * lo salvaje no necesita emanciparse!
- * es una salvaje interna que le habla al lado oscuro - la sombra.

Soy yo, la que se está
emancipando
o en la oscuridad.

LARVA



SOBRE MI GESTO.

NINAS INDIGENAS SIN ROSTRO. Terrible. Cuando eso es lo más lindo! Esas cantas.
· la belleza oculta. En donde? → SONIDO
· la historia de la niña. → CUERPO
Cómo ve ella la vida → ESO ESTA EN LOS SUEÑOS

¡¡¡¡¡ IMPORTANTE

NO TODA INCORPORACION ES ANTROPOFAGICA (CANIBAL)

"UNO NO LE PREGUNTA A UN ARTISTA POR QUE HIZO?" Adriana U.

CRISTIAN

JUANITA

- ESCRIBE LOS SUEÑOS
- CUADERNO EXPANDIDO
- LA TAREA ES EL REGISTRO

- GRABA LOS SUEÑOS
- SONIDO EXPANDIDO
- IMAGEN EXPANDIDA
- MI TAREA ES LA TRANSDUCCION.

SUEÑOS

· Qué es lo que debe morir para que aparezca lo vivo?
· DEBE MORIR EL JUICIO PROPIO. LA AUTOIMAGEN. DEBE MORIR LA CANTANTE QUE YA SOY PARA QUE UNA NUEVA CANTANTE APAREZCA.
DEBE MORIR LA PREOCUPACION DEL DEBER SER PARA QUE EL HACER SE POTENCIE.
DEBE MORIR TODO DE MI. ES QUE YO SE QUE ALGO EN MI MUERE CADA DIA Y OTRAS COSAS NACEN. Y A LA MUERTE NO LE TENGO MIEDO. LE TENGO MIEDO A LA VIDA. POR MOMENTOS ME HA APABULLADO. SE QUE ALGO HA CAMBIADO POR QUE AHORA PUEDO VER CON MIGO MISMA Y LO QUE SOY A PESAR DE MI MISMA.

* Sueños. Lo que debe morir

La libertad que transforma!

SITIO → * El no sitio - El sueño - lo que es real. *

→ La presencia en el "no lugar". (como un lugar interno)

* EL UMBRAL ENTRE EL "LUGAR" Y EL "NO LUGAR".

Cuál es el mío? EL NO LUGAR.

FIGURAS → EL DOBLE lo que resuena de lo perdido en mí. (Donde está lo que he perdido). El llamado.

→ EL QUE ES YO

" LA ALTERIDAD DOBLE " → ponerme en el lugar del otro que soy yo misma.

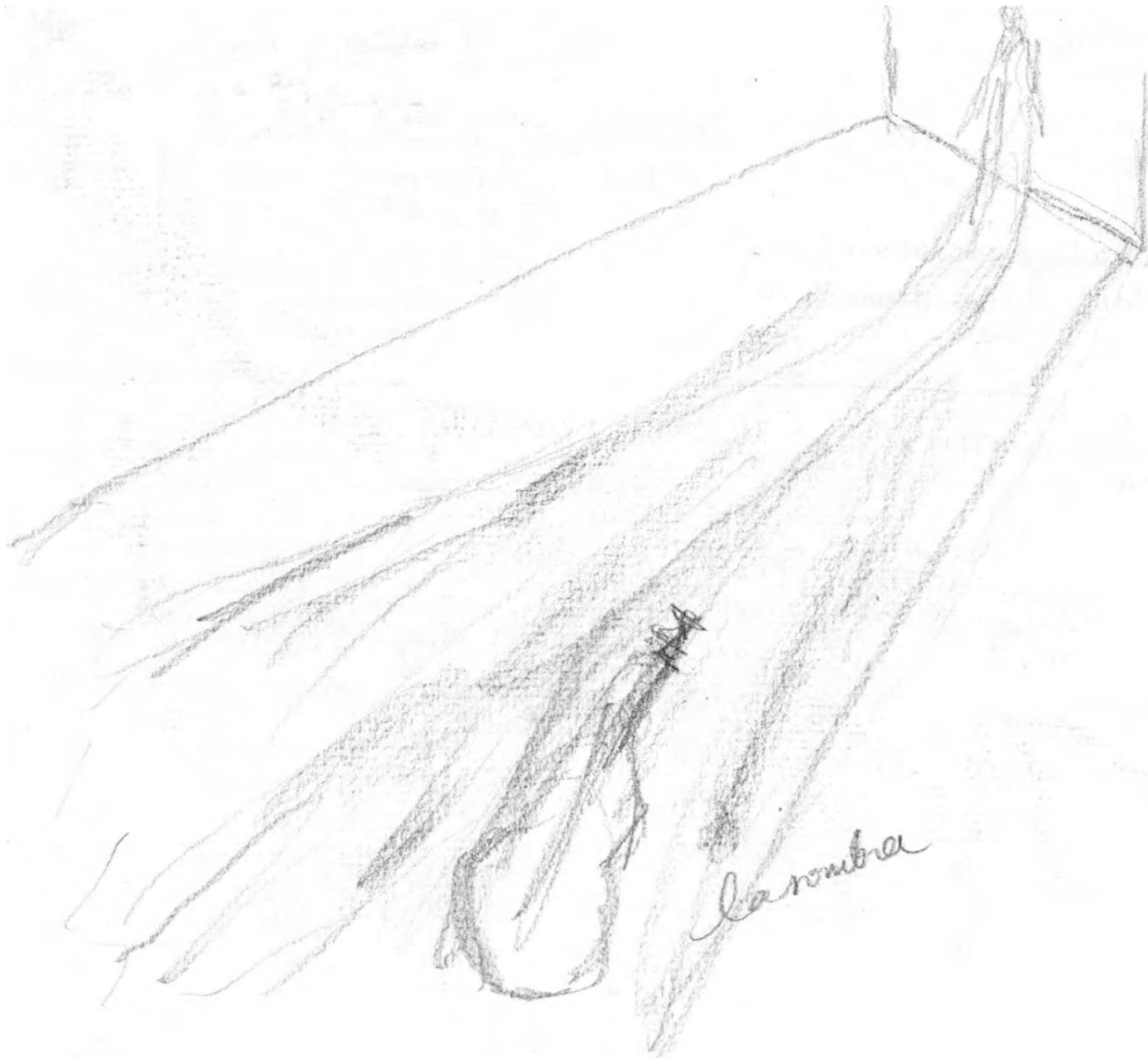
EL ABISMO DEL OTRO QUE SOY YO · YO QUE SOY EL OTRO.

EL DEMURGO (?)

· LA DIMENSIÓN PARANÓICA DE LA PERSONALIDAD QUE SE PROYECTA EN EL OTRO

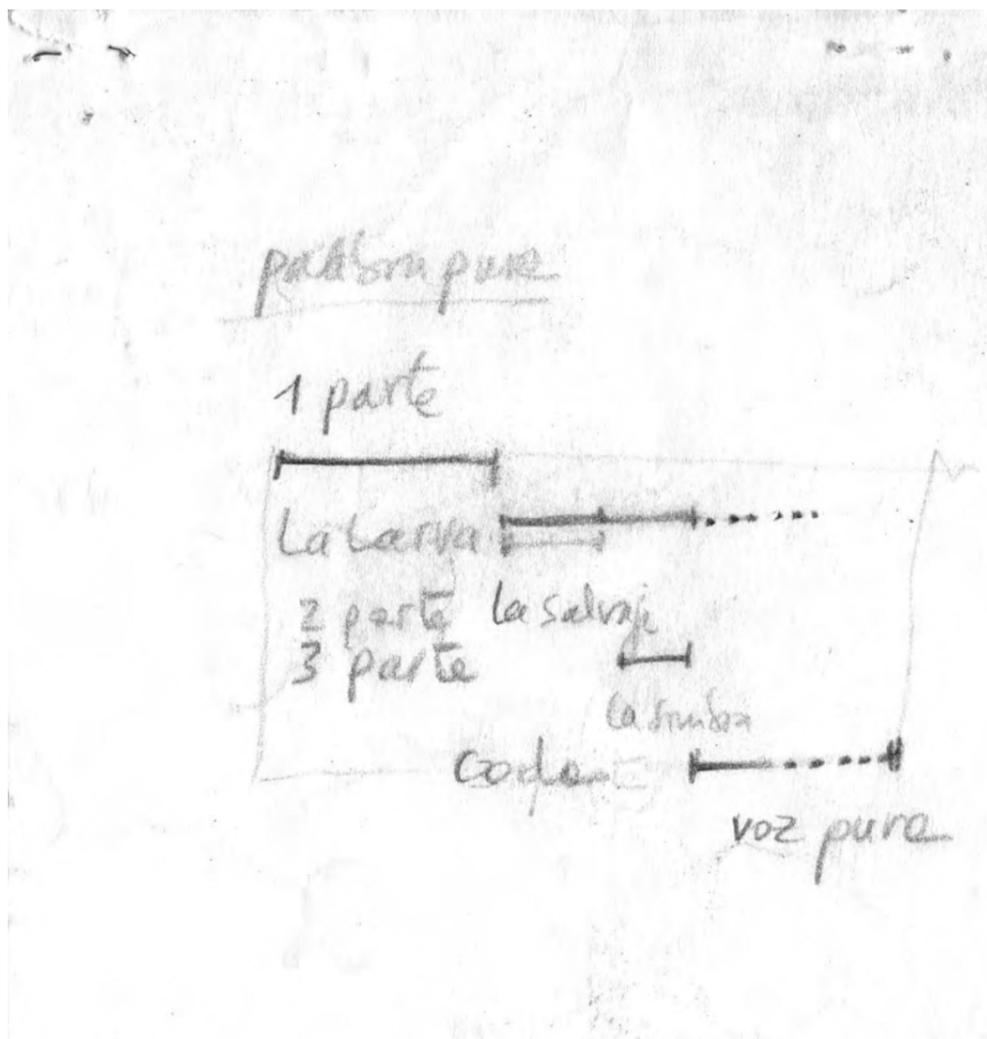
· NO LUGAR DEL EXTRAÑAMIENTO

* Génesis del gesto. Imágenes

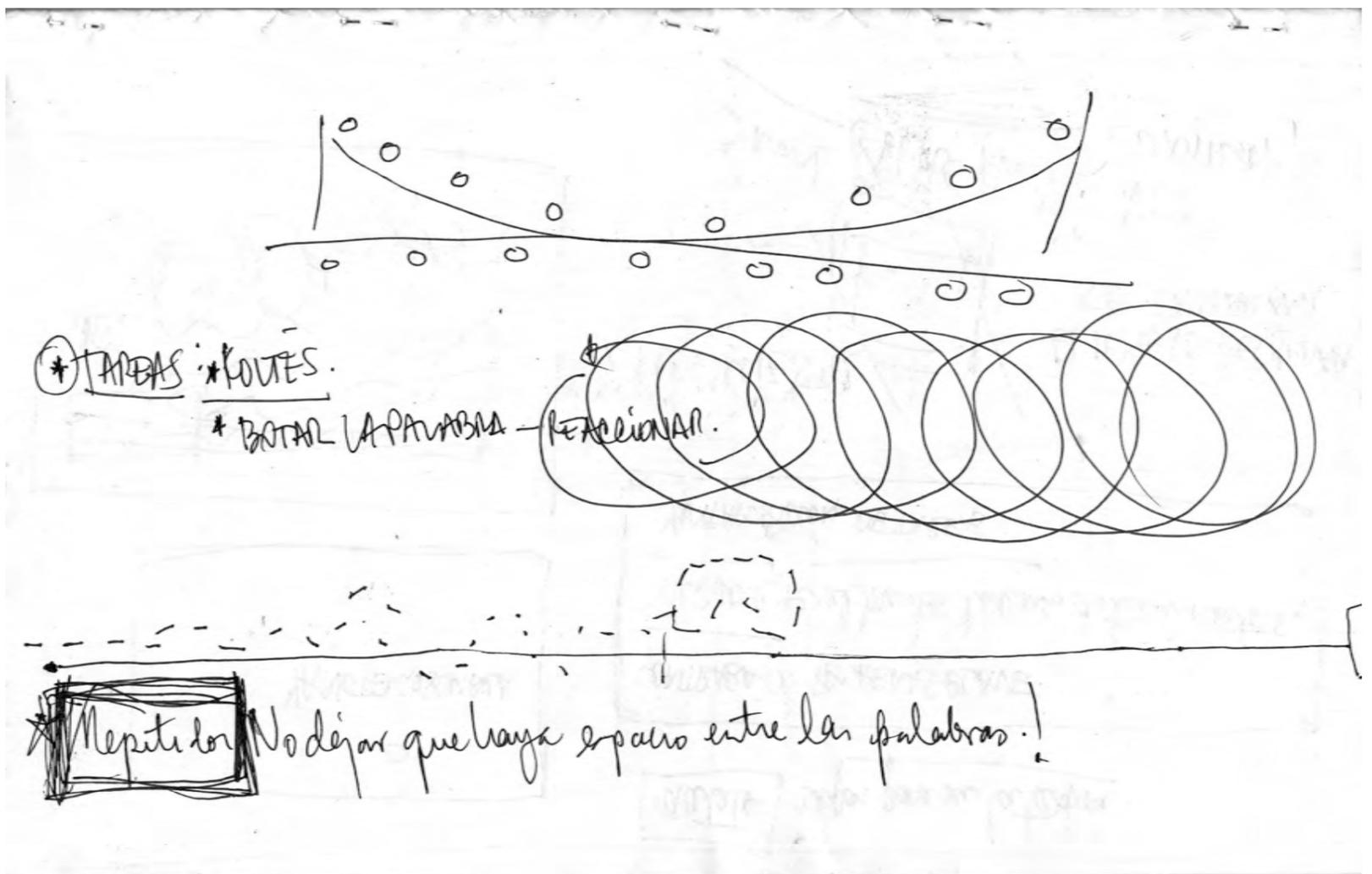




appastax
pict

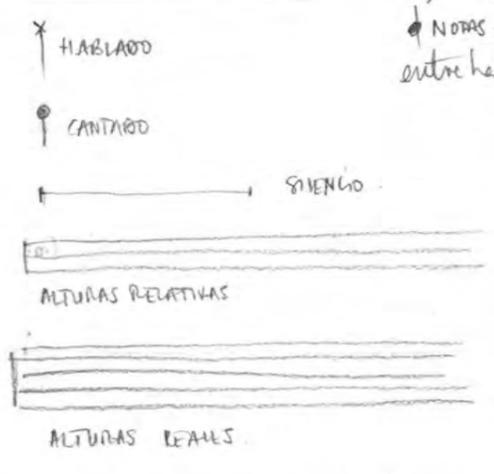


* Estructura del gesto



* Ideas preliminares para la partituras

SIGNOS PARA LA VOZ



aleatoriedad
 ↓ NOTAS ALEATORIAS entre hablado y cantado

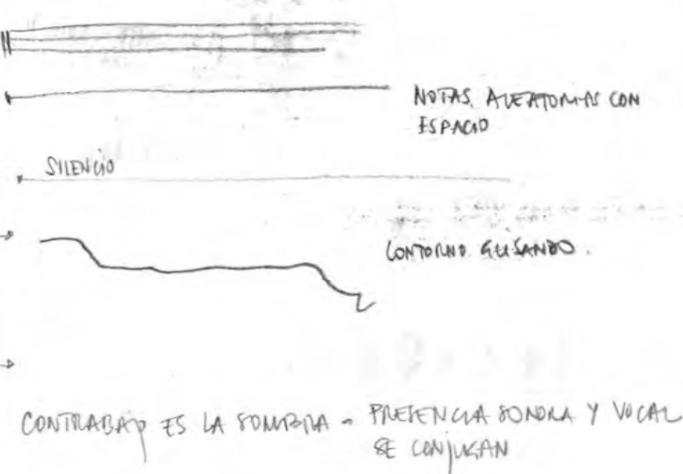
TODAS LAS PALABRAS TIENEN LA MISMA TIPOGRAFÍA PORQUE SON MATERIA POR IGUAL. LOS CAMBIOS NO DA LA GEOGRAFÍA LA DENSIIDAD, LA PROFUNDIDAD, LA HORIZONTALIDAD (TIEMPO) LA VERTICALIDAD (ACTURA) (DISTANCIA Y TEXTURA SONORA)

(CUANDO UNA PALABRA ESTE ENCERRADA Y DIRIGIDA A LO PROFUNDO etc.)

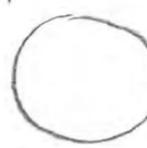
LOS DESPLAZAMIENTOS Y UBICACIONES VAN SUAVEMENTE EN TIJERAS QUANTO MENOS LA

LOS PASAJES DONDE HAY ALGUNA CARGA DE COLOR EN LA GRÁFICA SON DE LA SIGNAJE. LOS BLANCO Y NEGRO DE LA SIGNAJE.

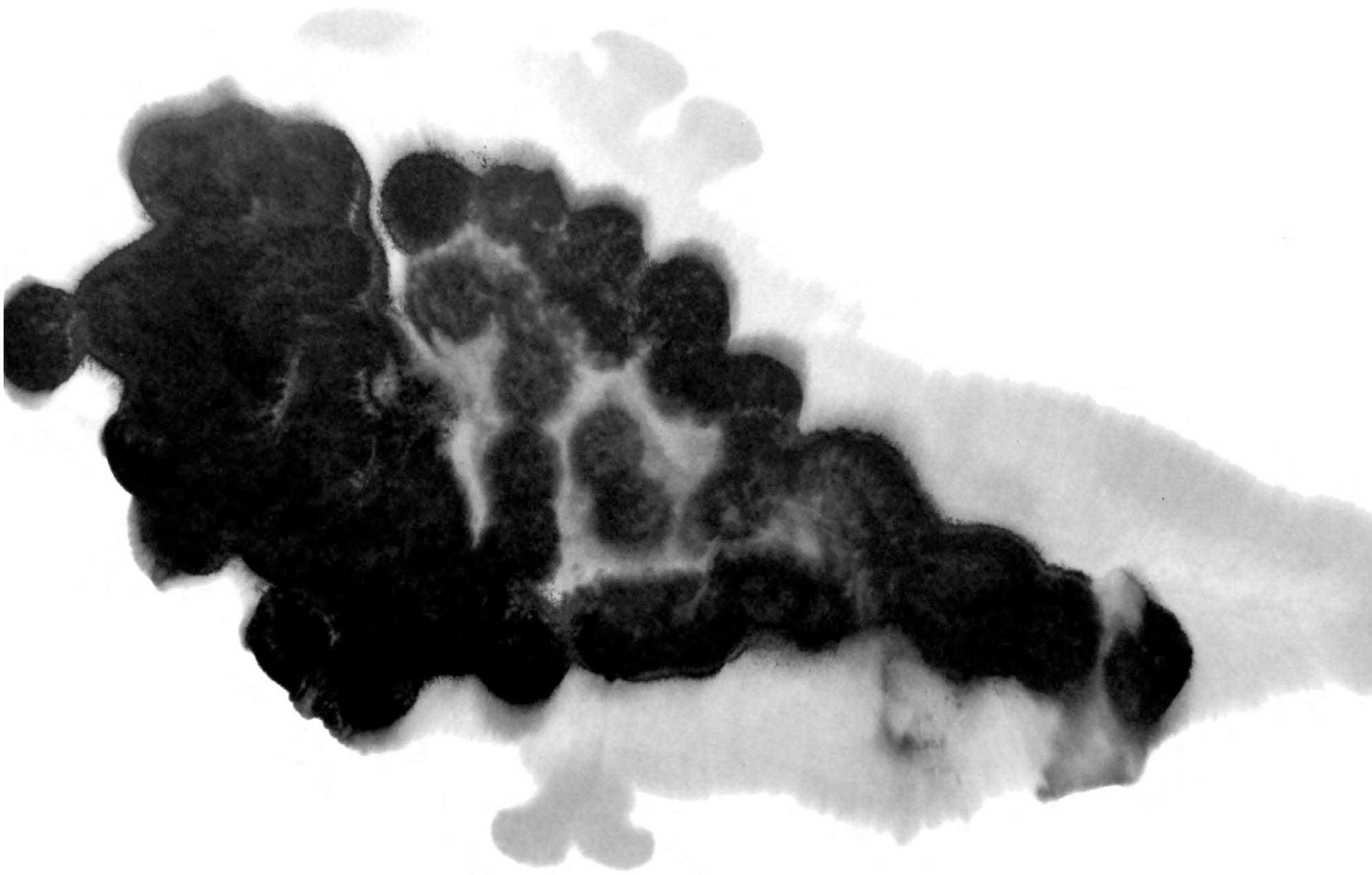
SIGNOS PARA EL CONTRABAJO



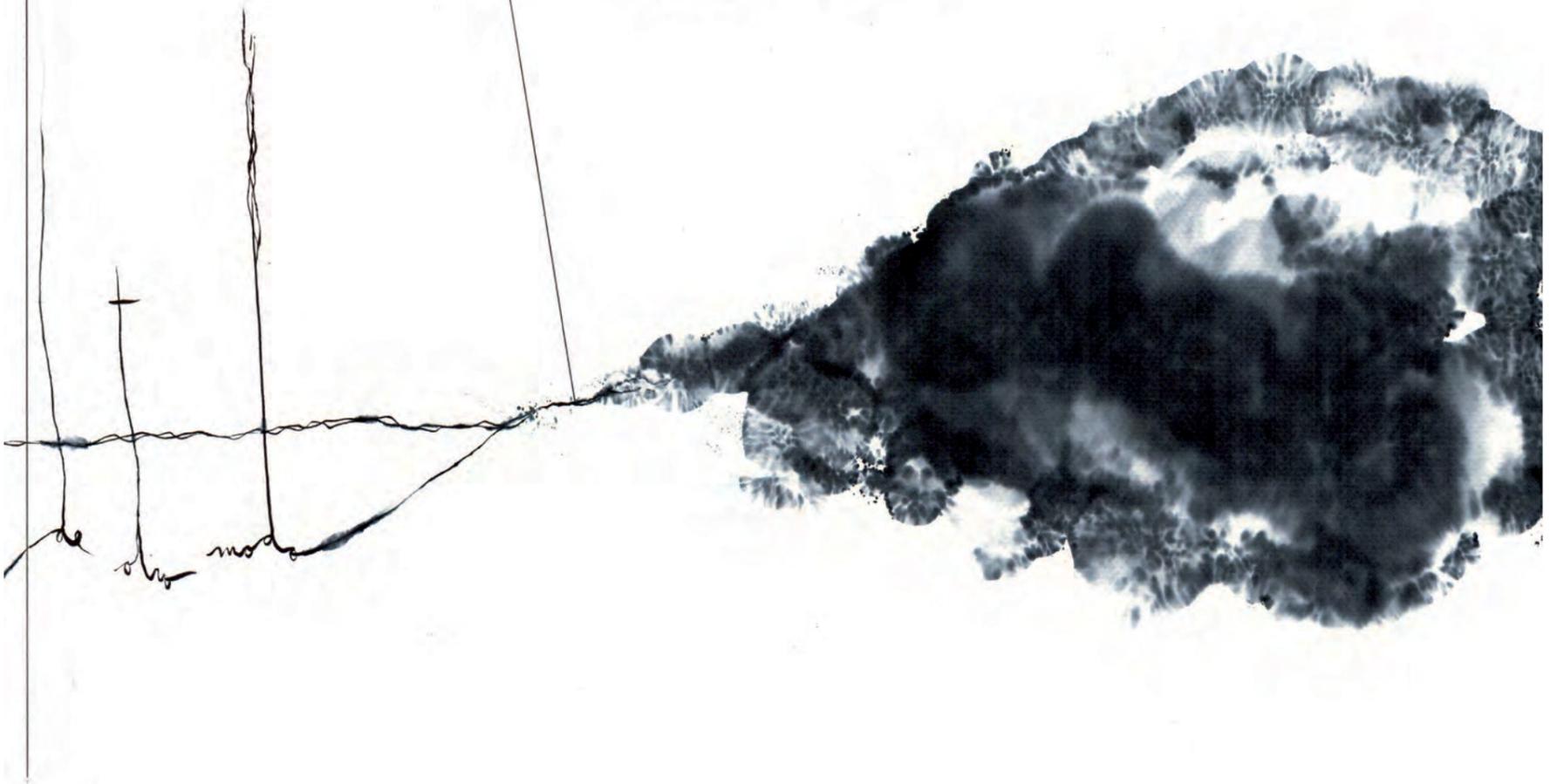
Las partes encerradas  el esquema aparece al lado o abajo (modo tomarse todo el tiempo que genera) Las palabras o sonidos de las palabras deben ir unidas cuando seguidas de la otra sin dejar espacios.

 partes encerradas en círculo siguen con 2 avos

* Construcción de la partura



CONTRABAJO [Entonces ya no te contrataba más]



8. BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel.** *El estudio de la orquestación.* Idea Books. S.A. Huelva. Barcelona. España. 2006.
- BACHELARD, Gaston.** *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica. FCE. México. 1975.
- BARTHES, Roland.** *El imperio de los signos.* Editorial Mondadori España. España. 1991.
- BERIO, Luciano.** *Sequenza III per voce femminile.* Universal Edition. Viena. 1966.
- Bene, Carmelo.** *Un dio assente.* Monologo a due voci sul teatro, Medusa ed., Editado por Luca Garino. 2006.
- CAGE, John.** *Para los pájaros.* Monte Ávila Editores. Venezuela. 1981.
- CAGE, John.** *Silence.* WESLEYAN UNIVERSITY PRESS. Published by University Press of New England. Hanover. 1961.
- CARRION, Ulises.** *El arte nuevo de hacer libros.* Ed. Montesinos. España. 2001. Pág.
- CAVARERO, Adriana.** *For more than one voice.* Toward a philosophy of vocal expression. Stanford University Press. Stanford. 2005.
- COROMINAS, Joan.** *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Editorial Gredos. Madrid. 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Cuando las imágenes toman posición.* A. Machado libros. España. 2008.
- DOLAR, Mladen.** *A voice and nothing more.* The MIT Press. Cambridge. 2006.
- FOUCAULT, Michel.** *El pensamiento del afuera.* Editorial Pre-Textos. España. 1997.
- GUATTARI, F., ROLNIK, Suely.** *Micropolítica. Cartografías del deseo.* Traficantes de sueños. Madrid. 2006. cc.
- HUIDOBRO, Vicente.** *Altazor.* Editorial Cátedra. Letras Hispánicas. 2005.
- KLEIN, Gabriele.** *Practices of Translating in the Work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal.* Inheriting Dance. An invitation from Pina. Edited by Marc Wagenbach and the Pina Bausch Foundation. Europa. 2013.
- KOLTÉS, Bernard Marie.** *Muelle Oeste.* Editorial. Editorial Escenología AC. México. 2003.
- KURT, Stone.** *Music notation in the twentieth century.* W.W. Norton and Company. New York. London.
- LIGETI, György.** *Artikulation.* SCHOTT MUSIK. Alemania. 1956. Partitura.

QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música*. El cuenco de Plata / Teoría y ensayo. Buenos Aires. Argentina. 2012. (pág. 25)

QUIGNARD, Pascal. *Butes*. Editorial Sexto Piso. España. 2011.

QUIGNARD, Pascal. *Pequeños tratados I*. Tratado XXIII. Editorial Sexto Piso. México. 2016.

TANIZAKI, Junichiro. El elogio de la sombra. Ediciones Siruela. Biblioteca de ensayo. Edición no. 25. 2009.

TURETZKY, Bertram. *The contemporary contrabass*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles California. E.U.A. 1974. Pág. 18-42. 60-73. 80-82.

PALLADINI, Giulia. *Per farla finita con la tecnologia*. Carmelo Bene e l'indisciplina delle forme mediatiche. In Teatro e Media. Ed. Anna Barsotti - Carlo Titomanlio ed. Ghezzeno (PI): Felici Editore, 2012. Pág.161-178.

PASOLINI, Pier Paolo. *Cartas luteranas*. Editorial Trotta. Madrid. 1997.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Ed. Montesinos. España. 2001. Pág. 32.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Aus den sieben tagen*. 15 Textkompositionen für Intuitive Musik Universal Edition. 1968. Partitura.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stimmung für 6 Vokalisten* no. 24. Universal Edition. 1967. Partitura.

SZENDY, Peter. *Membres Fantômes*. Des corps musiciens. Les Éditions de Minuit. 2002.

XENAKIS, Iannis. *Persephassa pour six percussionistes*. Éditions Salabert. France. 1969.

PÁGINAS WEB

- http://centros.edu.xunta.es/iesaslagoas/webantiga/web_eso4_07/rtugores/Partes.html.
- **Imagen de las partes del contrabajo**. Rodrigo Tutores. 2007.
- https://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/handle/10023/6639/Hyland_2014_American_Anthropologist.pdf?sequence=1&isAllowed=y. American Anthropologist. Vol. 116. No. 3. Septiembre. 2014.
- **Gonzales, Aníbal**. *Los Quipus*. <http://www.historiacultural.com/2010/03/quipus-contabilidad-imperio-inca.html> 10/08/2017.

