

Poéticas: en torno a Suono Mobile

Eduardo Spinelli (comp.) (2015).
Córdoba: Suono Mobile Editora, pp. 145.



Daniel Halaban

pertenencia institucional

SUONO MOBILE – Initiative für Neue Musik, es un colectivo artístico surgido en Alemania en 1995, orientado a la producción, difusión y formación de Nueva Música. La versión argentina se constituyó en Córdoba en el año 2005, a iniciativa del clarinetista Eduardo Spinelli. La propuesta de los ensambles dedica buena parte de sus esfuerzos a interpretar música de compositores del medio local, con los que trabaja en colaboración estrecha durante el proceso de realización de la obra.

Además, SUONO MOBILE Argentina fortalece sus apuestas con el curso internacional de música contemporánea “Forum Nueva Música”, espacio de formación e intercambio para compositores e intérpretes de América Latina y Alemania que tiene lugar desde 2013 y que ya contó con dos ediciones en la ciudad de Córdoba.

Con la publicación de *Poéticas en torno a SUONO MOBILE* se inaugura el proyecto editorial del colectivo. Esta iniciativa propone que compositores e intérprete puedan intercambiar “sus ideas, sus procesos compositivos, sus estéticas” (contratapa).

El libro compila ocho artículos de compositores argentinos y alemanes que han trabajado estrechamente con SUONO MOBILE: Mathias Spahlinger, Juan Carlos Tolosa, Lucas Luján, Fernando Manassero, Michael Maierhof, Martin Schüttler y Malte Giesen. Los tres artículos argentinos son textos originales, escritos especialmente para esta oportunidad, mientras que cuatro de los cinco escritos en alemán se tradujeron por primera vez al español para esta ocasión.

En este libro, los autores dan cuenta de la poética, de la *poiesis* de sus obras, enfocando en diversas aristas del proceso compositivo: perspectivas estéticas, filosóficas y políticas, así como las modalidades de trabajo involucrados en la factura de las obras.

Al finalizar la lectura de *Poéticas*, lo que sorprende es que aún en contextos de producción, pertenencias generacionales y trayectorias heterogéneas emerjan puntos de encuentro, discusiones y temáticas comunes que se entrelazan con recorridos personales y nos permiten pensar la Nueva Música como un campo de

unidad relativa pero de múltiples matices y puntos de entrada. Entre las muchas lecturas posibles que configuran esta constelación, nos enfocamos en esta reseña en dos temáticas nodales: la relación entre música y política y el problema del material musical, no tratados en todos los casos explícitamente ni con la misma densidad pero que resultan conectores que hilvanan las derivas de la música contemporánea.

Sobre la relación entre música y política Mathias Spahlinger en su artículo “Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia. Aspectos políticos de la música” (pp. 11-27), recuerda que la música contemporánea es un producto social que no elude su pertenencia al mundo en un sentido fuerte: el mundo la constituye y ella constituye mundo. Spahlinger señala “La música depende del mundo [...] y de la política, siendo determinada por esta última [...] constituyéndose como reflejo; es, como imagen (política) del mundo, más o menos descifrable; produce imágenes sobre el mundo o [...] actúa conjuntamente sobre ellas” (pp. 11-12). Y agrega luego “Si la música, en forma de imagen del mundo, actúa sobre la praxis política, entonces el mundo también depende de la música” (p. 12). Al mismo tiempo, con la premisa de la autonomía relativa de la música encuentra que el momento de la politicidad de la música, no se encuentra en el contenido sino que “lo que es dicho se empequeñece con relación a cómo es dicho y pensado” (p. 23).

En otra clave, Michael Maierhof en “Anclaje en la realidad” (pp. 85-90), asume que música contemporánea y sociedad están “separadas” y, en una suerte de síntesis entre el gesto neoclásico y el del arte relacional, intenta recomponer el vínculo. Se trata de buscar en los sonidos de la vida cotidiana un material musical que garantice la recomposición del lazo perdido entre música y sujetos: “a un músico que percibe la realidad de esta manera, la procedencia del material le facilita, al mismo tiempo, el plano de la comunicación con sus oyentes” (p. 87). No se trata, sin embargo, de la “traducción acústica” (p. 85) de la realidad -una realidad alienada, atravesada por la razón instrumental- sino también de transformarla a través de la música, “darle un giro a la realidad para que, al menos por un momento, se la perciba de otra manera” (p. 89).

El texto de Martin Schüttler, “Diesseitigkeit” (traducido como lo terrenal, el aquí y ahora) (pp. 91-110), apunta en la misma dirección de Maierhof y aporta complejidad al analizar las especificidades técnicas de distintas propuestas que problematizan el vínculo entre música y sociedad. El autor indica que “la música se concentra exclusivamente en lo sensorial [...] ¿Qué significa esto en términos musicales? [...] se trata de una relación directa con lo cotidiano y de otorgar la misma jerarquía a subproductos de la vida diaria” (p. 93).

El otro nodo, el material musical, se despliega cuando se trata la poética de los compositores.

Juan Carlos Tolosa, en “Uno de los otros” (pp. 29-53), propone un modo de “obtener” materiales a través de la relación entre compositor e intérprete: la transcripción de improvisaciones opera como disparador y como límite de su propia obra para recomponer en la música escrita la “interacción propia de la improvisación colectiva” (p. 29). Así, señala que “el objetivo es captar su energía [la del intérprete] atravesada por dicho material. No solo de un gesto sino de su discurso (...) Hay elementos discursivos que no puedo controlar, de la misma forma que mi escritura personal. Debo respetar ese documental sonoro. Porque lo que más me interesa es transcribir la duda” (p. 33).

El texto de Lucas Luján, “Desde el concepto” (pp. 55-68), tiene un estilo acorde a su propuesta teórica y similar a su forma musical; intercala sus ideas de técnica compositiva con comentarios marginales, que tangencialmente retornan al *continuum* de su argumentación. Sobre el material, Luján rescata “dos características esenciales que pueden aparecer juntas o por separado// La primera de ellas es la condición de fragilidad (...)// La segunda característica es lo que podría llamarse doble naturaleza del material (..) // Un trémolo es una entidad de doble naturaleza. Es un movimiento melódico que a su vez es una armonía estacionaria” (pp. 58-59).

En “El arte y lo artificial. Lo antimusical y los residuos” de Malte Giesen (pp. 133-138), encontramos una crítica a aspectos de la práctica musical en la tradición “Aquí cuestiono el virtuosismo, el legado técnico y gestual y sus resultados sonoros. ¿Acaso una música nueva necesita músicos formados en instrumentos centenarios [...]?” (p. 134). Al respecto propone tanto

la creación de instrumentos *ad-hoc*, cuanto la utilización de instrumentos tradicionales pero de muy baja calidad. También reaparece el problema de la estética cotidiana, en este caso de la mano de lo digital y el cómo sus procedimientos -“el corte seco, el contraste extremo, sin transiciones orgánicas [...]” (p. 136)- deben atravesar a la música de la actualidad.

Maierhof retoma la operación de Giesen de ampliar la disponibilidad de materiales. En un segundo texto de esta compilación, “Música de complejos sonoros. Praxis de una música no organizada por alturas” (pp. 111-132), recuerda cómo la música pasó de ser organizada por alturas tónicas a incluir “complejos sonoros” de espectro complejo con múltiples niveles de información, que implican un “conjunto de relaciones internas en los más variados niveles” (p. 119). Esto no es sorpresa en la literatura sobre música contemporánea, pero hay sutilezas y propuestas de modo de trabajo que aportan nuevas posibilidades.

Por último, el texto de Fernando Manassero titulado “Una música del presente” (pp. 69-84), si bien pone en el centro la cuestión de la temporalidad, en sus aproximaciones al problema filosófico pone en juego características específicas del material que se proyectan a la estructura de la obra. Para producir una música del presente apela a “materiales en su mínima expresión posible y su concatenación en un secuencia basada en la recurrencia de dichos materiales” (pp. 70-71). Esto implica sonidos que pierdan su “autosuficiencia” y en un tipo de conexión cíclica que intenta disolver una temporalidad lineal.

Aunque hemos seleccionado estos dos nodos para comentar esta producción editorial, apenas esbozamos la diversidad de planteos, puntos de vista, discusiones y tensiones que se ponen en juego en estos artículos y que son eco de la multiplicidad de propuestas artísticas que bullen e innovan en la escena de la Nueva Música.

La reflexión de los compositores sobre la propia producción presenta límites y posibilidades. Los límites son los propios de un metalenguaje cuyo medio es distinto al del objeto y los de la falta de distancia entre la obra y el crítico. Las posibilidades se abren en la confrontación del autor con su obra que tiende puentes al oyente para que se adentre en el proceso de producción de modo que se abra a la escucha.