DOI 10.20504/opus2025.31.40

Contrahegemonía y tradición internacional en la interpretación de obras experimentales para guitarra: análisis semiótico de casos en Argentina y Chile

Cristián Roberto **Alvear**
https://orcid.org/0009-0008-0065-7172
(Universidad Academia de Humanismo Cristiano, UAHC/ Facultad de Artes / Escuela de Música, Santiago, Chile)

Resumen: Este estudio analiza la interpretación de obras experimentales para guitarra con el propósito de evidenciar cómo esta práctica manifiesta una contradicción: si bien es planteada por sus cultores como una música contrahegemónica, sus rasgos distintivos expresan pertenencia a una tradición vinculada a la internacionalización de los postulados de John Cage. Para esto, se consideran el "carácter idiomático" de la música experimental (Adorno, 2006, p. 67) y el "dialecto" interpretativo, un modo de expresión individual que el intérprete adquiere y desarrolla en el marco de su contexto local (Mattes, 2015, p. 251). Así, el estudio propone un método de análisis basado en las nociones de signo e inferencia, conceptos base de la teoría semiótica de Charles S. Peirce (2012a, p. 55-71). Como enfoque que evidencia hábitos de interpretación en función de las cualidades sonoras que las interpretaciones presentan, se examinarán dos casos: la interpretación realizada en Buenos Aires en 2018 de *Pieza 17* (2017) por los guitarristas argentinos Tomás Cabado y Catriel Nievas; y *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (1966) de Morton Feldman grabada en Santiago de Chile por el guitarrista chileno Javier Dinamarca y publicada en 2022. De este modo, el estudio muestra que el enfoque de los intérpretes está determinado por reglas contextuales cultivadas por una comunidad global, lo que cuestiona la afirmación de que la música experimental, al buscar nuevas sonoridades y modos de producción novedosos, desafía las tradiciones dominantes.

Palabras clave: música experimental. semiótica. interpretación. guitarra eléctrica.

Counter-Hegemony and International Tradition in the Interpretation of Experimental Guitar Works: A Semiotic Analysis of Cases in Argentina and Chile

Abstract: This study analyses the interpretation of experimental works for guitar with the objective of evidencing how this practice manifests a contradiction: although it is presented by its practitioners as counter-hegemonic music, its distinctive traits express belonging to a tradition linked to the internationalization of John Cage's postulates. For this purpose, the "idiomatic character" of experimental music (Adorno, 2006, p. 67) and the "interpretative dialect," understood as the mode of individual expression that the performer acquires and develops within their local context (Mattes, 2015, p. 251), are considered. Thus, the study proposes a method of analysis based on the notions of sign and inference, foundational concepts in Charles S. Peirce's semiotic theory (2012a, pp. 55-71). As an approach that reveals interpretive habits according to the sonic qualities present in performances, two cases are examined: the 2018 Buenos Aires performance of Pieza 17 (2017) by Argentine guitarists Tomás Cabado and Catriel Nievas, and The Possibility of a New Work for Electric Guitar (1966) by Morton Feldman, recorded in Santiago de Chile by Chilean guitarist Javier Dinamarca and published in 2022. In this way, the study shows that the performers' approach is determined by contextual rules cultivated by a global community, which calls into question the claim that experimental music, by seeking new sonorities and novel modes of production, challenges dominant traditions.

Keywords: experimental music. Semiotics. interpretation. electric guitar.

ALVEAR, Cristián Roberto. Contrahegemonía y tradición internacional en la interpretación de obras experimentales para guitarra: análisis semiótico de casos en Argentina y Chile. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253140, p. 1-24, 2025.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.40
Recebido em 25/2/2025, aprovado em 5/8/2025, publicado em 15/12/2025

Las prácticas que se inscriben en el marco de la música experimental suponen un ámbito que, de acuerdo con sus cultores, es difícil de definir o agrupar bajo un concepto unificado (Bahamonde Noriega, 2024, p. 21). Se trataría de un quehacer que premedita eludir el uso de principios estabilizados para así operar en base a nociones provisionales que propiciarían una constante revisión (Piekut, 2011, p. 19). Trazar trayectorias y linajes de experimentalismo, así como indagar acerca de prácticas actuales supone entonces centrar menos el foco en un delineado conceptual con límites claros, que en **aquello** que ocurre cuando la música experimental en efecto acontece (Alonso-Minutti; Madrid, 2018, p. 2). Por ejemplo, en una entrevista realizada en 2019 por Musexplat[1] a Luis Alvarado, director del sello peruano Buh Records[2], una de las casas discográficas de mayor trayectoria en el cono sur y que desde su fundación en 2004 se ha abocado a la difusión del trabajo de músicos peruanos y del resto de Latinoamérica, señala que la música experimental

> […] es esencialmente una música de procesos, digamos es la idea de John Cage de trabajar con algo que está permanentemente cambiando […]. La he visto siempre **sólo como una técnica** […] para mí, en la actualidad el espíritu que tenía la música experimental en los años sesenta o que ha tenido por muchas décadas, yo lo defino en la actualidad como todo tipo de **propuesta musical contrahegemónica** (Alvarado, 2019).

La perspectiva del curador, si bien busca relevar un carácter procedimental, muestra al mismo tiempo una preocupación por el resultado, pues la contrahegemonía sería el producto identificable de un cierto modo de hacer música.

En este marco, remitir a una idea acuñada por John Cage, la cual es atribuida al período posterior al advenimiento de la Escuela de Nueva York no es casual. Cuando, en los 1950s, el compositor norteamericano planteó un ideal para el quehacer musical en base a "deshacerse del pegamento" (Cage, 2018, p. 71), propuso un quiebre del vínculo lineal que tradicionalmente une compositor, obra, intérprete y auditor. La noción busca emplazar un principio de autonomía entre las componentes de esta cadena, lo cual, a su vez, provee una base para interrumpir la jerarquía que regula sus relaciones, pero sin implicar que sus partes se anulen (Alvear, 2024). Con el advenimiento de la indeterminación, en tanto que principio rector para la materialización de una música experimental, esto es, *grosso modo*, acciones cuyos resultados no son previsibles, se emplaza una práctica que además horizontalizar, representó para muchos una oposición a la tradición musical europea (García Fernández, 2022, p. 256). Y aunque esta perspectiva ha sido objeto de revisión[3], persiste la imagen de que lo experimental es sinónimo de la reivindicación de prácticas que desafían las tradiciones dominantes. En este sentido, la pervivencia de esta visión está sujeta al hecho de que, por un lado, para los años 1960s[4], las ideas de John Cage y la Escuela de Nueva York habían ganado reconocimiento y fueron adoptadas por compositores e intérpretes en diversas partes del globo; y, por otro, por planteamientos exegéticos de gran impacto y en los que

[1] Véase https://musexplat.com/. Acceso en: 21 feb. 2025.

[2] Véase https://buhrecords.com/about-v1/. Acceso en: 21 feb. 2025.

[3] Véase BEAL, Amy C. Negotiating cultural allies: American music in Darmstadt, 1946–1956. *Journal of the American Musicological Society*, v. 53, n. 1, p. 105–139, 2000.

[4] Cage, si bien ya había desarrollado una carrera musical desde los años 1930s, ganó reconocimiento internacional gracias a los cursos dictados por el compositor en la New School for Social Research en Nueva York desde 1934, su participación en el curso de verano en Darmstadt en 1958, el polémico estreno de su *Concierto para piano y orquesta* en mayo de 1958, la publicación de su libro *Silence* en 1961, el cual presenta una sistematización de sus principios, y su visita a Japón en 1962.

destaca *Experimental Music: Cage and Beyond* de Michael Nyman publicado en 1974. En este sentido, podemos ver que la contrahegemonía que el sello peruano promueve posee un linaje ligado a la internalización de los postulados del compositor norteamericano.

Estamos entonces frente a un ámbito en el que, si bien se adopta un enfoque musical cosmopolita, las prácticas locales suponen haber desarrollado modos de producción acordes a los contextos en los que éstos se inscriben (Alonso-Minutti; Madrid, 2018, p. 9). Pero esta mixtura, no sólo remite a la música de tradición cageana, la cual comprende la interpretación de obras con notación indeterminada, sino también, y tal como se indica en el sitio web del sello peruano, al cultivo del rock psicodélico, el *noise*, la improvisación libre, sólo por nombrar algunos estilos. En términos más amplios, la plataforma digital Musexplat, que tiene como propósito articular una red para la comunidad latina abocada a este tipo de música, expresa dicha mixtura en la búsqueda de nuevas sonoridades y, en una línea similar a la propuesta por Alvarado, en la reivindicación de propuestas desconsideradas por medios de difusión *mainstream* (Bahamonde Noriega, 2020, p. 115). Podemos entonces hablar de contextos locales en los que cohabitan expresiones que, al menos, estriban en dos linajes. Por un lado, la tradición de raigambre estadounidense que se desprende de la Escuela de Nueva York; y, por otro, una que se deriva de los planteamientos realizados por Pierre Schaeffer en su *Vers une musique expérimentale* de 1953, es decir, prácticas que presentan afinidades con experimentos de índole científico y en los que se utilizan cintas, computadores, electrónica análoga y objetos (Pace, 2022, p. 3). Según mi interpretación, este es uno de los fundamentos que permite explicar la genealogía de prácticas basadas en la experimentación sonora a través del uso de objetos no musicales, como se observa, por ejemplo, en la práctica del improvisador chileno Raúl Díaz[5], en la manipulación de tornamesas por parte del improvisador mexicano Gudinni Cortina[6], y el uso de computadoras con procesamiento del sonido en tiempo real de la colombiana Celeste Betancur[7].

No obstante, en este tipo de prácticas más bien ligadas a la experimentación y cuyo correlato se corresponde con la búsqueda de posibilidades sonoras a través de la exploración de objetos, lo cual bien puede incluir un instrumento tradicional pero manipulado de forma no convencional, nociones propias de la tradición cageana también se encuentran presentes[8]. Por ejemplo, para pertenecer a la comunidad que la plataforma Musexplat busca conformar, no sólo es importante que las propuestas que el sitio albergará no hayan podido ser incluidas en medios tradicionales, sino también que éstas exhiban una preocupación por el sonido, denominadas por el sitio como "nuevas sonoridades" y "técnicas de producción innovadoras" (2018). Y si bien podemos vincular la experimentación con el desarrollo de modos producción sonora no habituales, es posible establecer una relación entre el énfasis por el sonido y la contrahegemonía. Si, como parte de la tradición cageana, se fomenta una perspectiva en la que, por medio de la indeterminación, los sonidos suponen dejar de ser función de una "semántica heredada" y de hábitos convencionalizados (Brown, 1999, p. 52, traducción del autor)[9], la exclusión por parte de medios

[5] Véase https://acefalofestival.org/festival-2016/artistas-2016/raul-diaz/. Acceso en: 15 feb. 2025.

[6] Véase https://gudinnicortina1.bandcamp.com/. Acceso en: 16 feb. 2025.

[7] Véase https://www.celestebetancur.com/. Acceso en: 20 feb. 2025.

[8] En la improvisación libre, por ejemplo, la exploración sonora supone acciones cuya resultante no es necesariamente anticipable (Carrasco Díaz, 2008).

[9] Original: "inherited semantic" (Brown, 1999, p. 52).

tradicionales sería indicativa de que las nuevas sonoridades rompen con la lógica de la industria musical dominante. Y si ésta es vista como productora de entretenimiento, es decir, en el que los sonidos son un medio para un fin predeterminado, la contrahegemonía se instaura como el correlato de que, al deshacer el pegamento, se permite que los sonidos sean "ellos mismos" (Cage, 2018, p. 71). Y si en el seno de un grupo se identifica una noción con un tipo de sonoridad, estamos frente a un ámbito que no estaría exento de convenciones estéticas.

Si ideas acuñadas en Nueva York durante los años 1950s hacen las veces de fundamento que guía una práctica actual y en la que, además, vemos que la conceptualización presupone un equivalente en términos de su materialización, es posible decir que estas prácticas premeditan cualidades sonoras que las diferenciarían de otras músicas. No deja de ser señero que Alvarado hable de la música experimental en tanto que técnica, ya que puede comprenderse como una forma de estructurar acciones que, en tanto que propias de una práctica, permiten mediar entre significados socialmente definidos y posibilidades concretas (Spatz, 2015, p. 31). Que la materialización de la indeterminación premedite propuestas contrahegemónicas, implica entonces que los conceptos propios de este ámbito están vinculados con *ciertas* técnicas, lo cual, al mismo tiempo, supone fenómenos sonoros acordes a los principios que los propugnan en primera instancia. Es lo que explicaría que para un sello discográfico sea posible difundir lo que considera música experimental, ya que, no sólo implica que sus agentes son capaces de identificar características específicas en los sonidos de las propuestas que reciben; sino también que quienes elaboran propuestas y logran integrarse a las plataformas de difusión, poseen un conocimiento respecto de sus técnicas, conceptos y, especialmente, sus sonidos. En este sentido, ser parte de esta escena implica individuos que comparten y cultivan nociones cuyos significados son comunes.

Ahora bien, como hemos visto hasta este punto, lo que distinguiría estas prácticas respecto de otras parece ubicarse más en un plano discursivo (se dice y explica qué se hace y espera de una práctica experimental), que en una caracterización de sus cualidades sonoras. De este modo, sondear cómo suena la contrahegemonía, es decir, cuáles son las características de dicho sonido, en tanto permite la diferenciación respecto de otras músicas, resulta fundamental. Esto comportaría analizar y comparar todas las producciones que difunden, por ejemplo, Buh Records y Musexplat, lo cual excede el marco de este escrito. Sin embargo, propongo que indagar acerca de la labor de intérpretes guitarristas latinoamericanos puede contribuir a esclarecer lo que este ámbito comprende por sonido experimental. Esto se debe a que este grupo no sólo es imprescindible para la realización de obras en las que se utiliza notación indeterminada, es decir, propias de la tradición cageana y que bien pueden inscribirse en las plataformas antes mencionadas, sino porque son agentes cuya labor consiste en saber cómo concretizar las cualidades de un estilo por medio de su presentación acústica. Para esto, podemos considerar su labor desde dos perspectivas: el carácter idiomático de un tipo de repertorio y que corresponde al conjunto de convenciones en las que aparece un texto musical (Adorno, 2006, p. 67); y el tipo de subjetividad musical necesaria para interpretar adecuadamente dichas convenciones. En este sentido, podemos hablar de un modo de expresión individual en el que se urden nociones estilísticas cosmopolitas interiorizadas y "[…] articuladas como un 'dialecto' condicionado social y culturalmente" (Mattes, 2015, p. 251, traducción del autor)[10].

[10] Original: "articulated as a socially and culturally conditioned 'dialect'" (Mattes, 2015, p. 251).

En base a lo anterior, tomaré y analizaré dos interpretaciones de obras experimentales. En primer lugar, la realización de *Pieza 17*, composición que forma parte de *Historia de la luz: cuadernos de guitarra* (2018) del guitarrista y compositor argentino Tomás Cabado, y cuya interpretación, realizada en Buenos Aires en 2018 y luego publicada en Editions Wandelweiser en 2019, estuvo cargo del dúo conformado por el mismo autor y el guitarrista argentino Catriel Nievas; y la versión grabada en Santiago de Chile en 2022 por el guitarrista chileno Javier Dinamarca de una de las obras emblemáticas del repertorio experimental para guitarra: *The Possibility of a New Work for Electric Guitar*, obra compuesta por Morton Feldman (1966), pero redescubierta y publicada en 2013. En este sentido, se analizará cómo, ante obras en las que el intérprete identifica como experimentales, los instrumentistas optan por ciertas técnicas para así producir ciertos **tipos** de sonidos, los cuales, además de mostrar un enfoque interpretativo adaptado a las expectativas del contexto al que sus versiones se dirigen, son expresivas de una buena comprensión de las convenciones que rigen la relación concepto-sonido. Y en tanto que proceso que se desprende de un conocimiento de los significados compartidos por una comunidad, el estudio se apoyará en las nociones de signo e inferencia de la teoría semiótica de Charles Peirce (Peirce, 2012a, p. 55-71), por cuanto permite examinar el modo en que, frente a un signo notacional indeterminado, es posible desarrollar una versión que, al estar determinada por conocimientos previos, exhibe cualidades sonoras adecuadas al medio.

1. La interpretación como producción de un interpretante adecuado

Para Peirce, un signo es siempre un signo de **algo** y, de este modo, representa a su objeto y somos capaces de producir un significado (McNabb, 2018, p. 101). Esto, ya que, si bien cualquier cosa puede hacer las veces de signo, no todo intrínsecamente lo es. Este es un punto importante, pues devela algunas de las características generales de la semiótica peirceana. Si los fenómenos que encontramos en el mundo no son naturalmente signos, el proceso de significación se corresponde con un modo de intelección. Los signos, en este sentido, nos permiten establecer una relación con las cosas que encontramos en nuestra experiencia. Es por esto por lo que, para que el signo funcione como tal, no puede ser igual al fenómeno con el que se vincula: de hecho, si el signo y su objeto tuvieran exactamente las mismas cualidades, serían la misma cosa y el primero no podría ser el signo del segundo (McNabb, 2018, p. 101). Pero de acuerdo con esto, la significación se daría en el marco de un vínculo binario. No obstante, esta díada no es capaz de dar cuenta de la intención en todo proceso de intelección y que, para ser comprendido, no puede separarse del contexto en el que ocurre. Por ejemplo, si tomamos la partitura de *Pieza 17* de Tomás Cabado (Fig. 1) y se la hacemos leer, por ejemplo, a un físico, su interpretación de los signos de la notación distará de la de un músico que ya tiene experiencia con este tipo de obras.

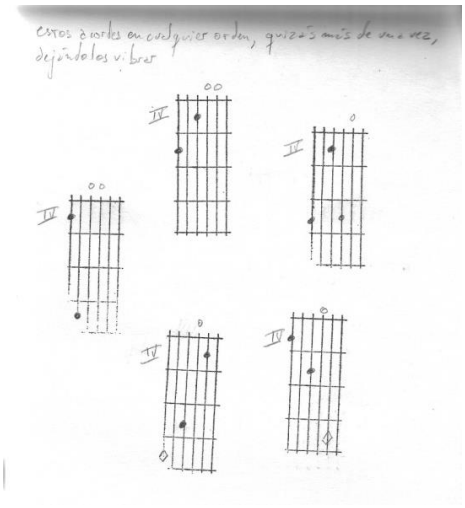

Fig. 1: partitura de *Pieza 17* en *Historia de la luz: cuadernos de guitarra* de Tomás Cabado (2018).
Fuente: Partitura de Tomás Cabado

El ejemplo puede ser banal y raya en la obviedad, pero releva un aspecto fundamental que la semiótica de Peirce se propone analizar y explicar: la comprensión respecto de un fenómeno bien puede entenderse como un acto individual, pero los contenidos de esta experiencia, los cuales son indispensables para darle un sentido, son siempre intersubjetivos (Cumming, 1999, p. 438). Para entender quién lee una partitura, el análisis no remite a una exégesis sicologista y del sujeto aislado de su contexto, sino a los conocimientos siempre socialmente adquiridos y que le permiten funcionar en la comunidad a la que éste pertenece. De acuerdo con esto, el dialecto del intérprete, en tanto modo de expresión individual, corresponde a cómo el músico entiende, expresa y singulariza las reglas del idioma experimental. Es el ámbito en que todo lo que es particular, es decir, su sonido, sus técnicas y modo de comprensión, le permiten formar parte de un sistema de códigos compartidos. Así, un intérprete cuyo desempeño es adecuado, no sólo es indicativo de un dialecto adaptado a las demandas y expectativas de un medio, sino expresa la correcta comprensión de las convenciones que una comunidad cultiva. Ahora bien, vimos que, para la semiótica peirceana, el proceso de intelección que propugna la relación con un fenómeno supone una intención. Cuando enuncio que, por ejemplo, Catriel Nievas interpreta *Pieza 17*, el verbo interpretar denota una acción que vincula a un sujeto con una obra musical, pero es la intelección de la intención aquello que vuelve comprensible la relación del músico con esta partitura. Y como el marco en que la proposición se formula remite al ámbito de obras experimentales, vemos que, al conocer el contexto, la intención gana especificidad.

Vemos entonces que, para interpretar, se debe producir una mediación entre la partitura y su sonido, la cual estriba en un modo de producción sonora que, en base a conocimientos y técnicas ya adquiridas, permite dar un sentido musical a lo notado. Y para comprender cómo se produce este proceder, Peirce elaborará una formulación triádica y en la que el signo es una unidad conformada siempre por tres elementos: el representamen, el objeto y el interpretante. Por ejemplo, si un dúo decide hacer una realización de *Pieza 17* de Tomás Cabado, lo primero a lo que los músicos se enfrentan es a la notación de la partitura. Y, tal como se observa en la Fig. 1, vemos que ésta está conformada por una serie de grafemas en los que cada uno presenta, además de números romanos y arábigos, un cuadriculado conformado por líneas verticales y horizontales, y en los que se ubican puntos de color

negro y rombos. Forma, color e interconexión de estos elementos conforman el representamen, esto es, el aspecto cualitativo del signo y que, como tal, podemos percibir por medio de nuestros sentidos. Recordemos que la cualidad es aquello que permite distinguir una cosa de otra y, según esto, comporta un reconocimiento. Por ejemplo, la negrura que identificamos en este representamen, en tanto que cualidad reconocible del color negro, se le puede atribuir también a otros fenómenos, lo cual indica que hemos tenido experiencias anteriores con otros objetos negros.

Un color, así como una forma que reconocemos, es lo que Peirce llama un general, pues no se limita a un hecho particular, sino es atribuible a muchos objetos y sin que esto reduzca su aplicabilidad futura (Short, 2022, p. 68). Y si esto conlleva un reconocimiento contingente, la operación comporta vincular una cualidad con aquello a lo que ahora nos estamos enfrentando[11]. Esto nos lleva a la dimensión del objeto y cuyo ámbito está marcado por lo relacional. Entonces, ¿cuál sería el objeto si el representamen corresponde a la notación? Pues, para un intérprete, éste corresponde a la concepción de la pieza de acuerdo con las informaciones que provee la partitura y entre las cuales figura la instrucción "estos acordes en cualquier orden, quizás más de una vez, dejándolos vibrar" (Cabado, 2018, p. 17). Ahora, ¿por qué se entiende el objeto del signo como una idea? Dilucidar este punto implica atender a la comprensión ordinaria de la palabra objeto, la cual remite a una cosa existente, concreta y observable. Pero para la semiótica que nos encontramos examinando, las cosas no son en sí mismas inteligibles: para poder ser pensadas, requieren de los signos. Tenemos entonces dos tipos de objetos: el dinámico, el cual corresponde al fenómeno con el que el signo se relaciona; y el objeto inmediato, esto es, el objeto como visto desde dentro del signo (Peirce, 2012b, p. 573). En este sentido, el objeto inmediato no es una "entidad distinta, que se mantiene en la mente como algo completamente separable de los elementos musicales (los representámenes) en los que se transmite" (Cumming, 1999, p. 453, traducción del autor)[12].

De acuerdo con lo anterior, el objeto inmediato de la notación comporta una concepción respecto de una pieza en la que una serie de acordes para guitarra pueden iterarse y desplegarse en un orden que queda al arbitrio de los intérpretes. Esto nos conduce al ámbito del interpretante. Para una realización de la pieza de Cabado, la relación entre un representamen y su objeto supone una mediación que se corresponde con el acto de transformar la notación en sonido. Esto indica que los intérpretes poseen conocimientos previos que les permiten dar sentido a lo que leen y así actuar de manera acorde a dicha intención. Pero ésta no es equivalente a un conocimiento total del objeto dinámico, ya que es una visión parcial que está determinada por aquello que éstos ya saben. Y, de acuerdo con esto, los instrumentistas, respecto de todas las posibles formas de mediar con la partitura, optan por un modo. Por ejemplo, la experiencia de los intérpretes con este tipo de obras, los habilita para reconocer que se trata de una pieza experimental. Comporta un tipo de interpretación que se distingue de la de instrumentistas abocados a la música romántica. Es en este sentido que la relación signo-objeto estriba

[11] Pensemos en el timbre que nos permite reconocer que el instrumento que escuchamos, por ejemplo, en un disco es una guitarra. Los sonidos que escuchamos **nos hacen pensar** en este instrumento y no en otro. Podemos hablar entonces de una serie de características acústicas que distinguen una guitarra de un violín. El total de dichas características es la cualidad. Y, si podemos reconocer el instrumento por sus cualidades, esto indica que tenemos experiencias anteriores con los sonidos de la guitarra. Pero son los conocimientos que se derivan de estas experiencias, aquello que nos lleva a evocar mentalmente una guitarra. En este caso, la guitarra evocada es el objeto inmediato que asociamos a la cualidad que escuchamos.

[12] Original: "a distinct entity to be held in mind as something entirely separable from the musical elements (the representata) in which it is conveyed" (Cumming, 1999, p. 453).

en un aspecto, el cual está determinado por cómo los intérpretes entienden la notación y, por ende, su implicancia práctica. Y si esto a su vez está sujeto al dialecto que se desarrolla en función de un idioma musical, el interpretante no sólo corresponde al ámbito de los conocimientos, sino también al de las reglas y la correcta comprensión de los hábitos que regulan la conducta en el marco de un contexto (Peirce, 2012a, p. 271).

El signo permite entonces entender el modo de intelección y el contexto en que se produce. Pero además esto implica un procedimiento de selección. Esto, ya que el instrumentista bien puede adquirir la capacidad de discriminar, según el caso, cuándo es pertinente hacer uso de ciertos recursos instrumentales. Consideremos que el representamen de *Pieza 17* es familiar para un guitarrista, pues se trata de una tablatura. Así, el proceso de intelección no sólo está informado por el idioma experimental, sino también por el de las convenciones propias de la escritura para guitarra. De este modo, la elaboración del interpretante (la resultante sonora) queda determinada por las informaciones que proveen tanto de la tablatura como a través a de las instrucciones para interpretar dicha tablatura (objeto inmediato del signo). Y es en este marco en el que se produce la selección, puesto que, si bien la tablatura indica ciertos acordes y el objeto su iteración y despliegue, de todas las técnicas que los músicos conocen, éstos sólo utilizarán las que consideren apropiadas al tipo de música que realizarán. La mediación no sólo comporta reconocer la notación, sino vincularla con técnicas pertinentes y adecuadas. En este sentido, podemos hablar de hábitos o reglas de interpretación. Esto implica que, si en otros contextos y momentos, se reconocen otras notaciones como experimentales, estas también pueden ser interpretadas a través de la misma regla. Así, el hábito de interpretación no corresponde a una configuración de sonidos específica, sino al modo de producirlos.

De acuerdo con lo anterior, la regla estilística (idiomática) que sustenta la operación del dialecto comporta aplicabilidad a futuro: al percibir que ciertas condiciones están presentes, se optará por la regla conocida que sabemos será la apropiada. ¿Pero cómo reconocer la identidad de un hábito? Mencioné más arriba que las cosas las distinguimos por las cualidades que presentan y, en este sentido, al producir un interpretante, producimos al mismo tiempo cualidades que hacen de representamen de un nuevo signo a partir del cual otros sujetos (un público, por ejemplo) pueden desarrollar nuevos procesos de intelección. Es lo que Peirce llama una semiosis y que, para lo que nos atañe, nos dice que la interpretación bien puede entenderse como el proceso de transformación de un signo sonoro a partir de un signo notado. En términos generales, esto significa que estamos frente a una cadena inferencial, es decir, una en la que todo signo producido es dependiente de signos anteriores (Peirce, 2012a, p. 83). Pensemos, por ejemplo, en el carácter idiomático tanto de la guitarra como de la música experimental. Ambos informan la lectura contingente y determinan el modo en que se materializan los sonidos. Son, en este sentido, signos previos que guían la conformación de nuevos signos. No obstante, y si bien la inferencia y la semiosis explican el proceder interpretativo y su relación con sus contextos de comprensión, se torna fundamental examinar cómo la regla interpretativa logra ser reconocible, lo cual nos conduce al análisis de las cualidades de las versiones del dúo Cabado/Nieva y del solo realizado por Javier Dinamarca.

2. Las cualidades idiomáticas

Vimos que, a partir de los signos de la notación de *Pieza 17*, es posible desarrollar signos sonoros, los cuales, en tanto que materialización de las reglas propias de las convenciones de la guitarra y de la música experimental, suponen cualidades sonoras específicas. Recordemos que se trata de tipos de sonidos y no de configuraciones puntuales, tal como sucede, por ejemplo, con una cadencia perfecta. Como regla musical, rige sobre las funciones que deben estar presentes para que la cadencia ocurra, pero ésta no está limitada a una sola tonalidad. Lo mismo sucede con la afinación tradicional de la guitarra, la cual, aunque posee una interválica fija, hace posible la realización de un sinnúmero de acordes que expresan las características del temperamento igual. Ahora bien, vimos que la partitura presenta un total de cinco acordes, los cuales, de acuerdo con la única instrucción que acompaña los representámenes, además de que pueden dejarse resonar, es posible iterarlos y desplegarlo en cualquier orden. En este sentido, vemos que, si bien se prescriben acciones concretas, muchos parámetros han sido indeterminados: la partitura no indica una duración total para la realización, el rango dinámico de cada acorde o secuencia, un sistema de afinación para las guitarras distinto al tradicional, ni tampoco provee a los instrumentistas de indicación alguna acerca de la secuencia en la que se debe concatenar los acordes y si éstos deben -o no- estar separados por silencios de alguna duración particular. El modo de abordar la notación queda, por tanto, a criterio de los intérpretes[13].

Si nos remitimos a la grabación del dúo, podemos evidenciar algunos de los criterios que fueron aplicados. En primera instancia, tenemos una realización de una duración total de 5 minutos con 43 segundos, lo cual se muestra consistente con una manera de interpretar en la que, a través de principio de "reducción radical" de aquello requerido para una interpretación, es posible un despliegue temporal de larga duración (Astaburuaga, 2014, p. 18). Esto comportó una configuración general compuesta por 10 grupos acordales (Fig. 2, encuadres rojos) separados entre sí por silencios (Fig. 2, óvalos blancos). De este modo, obtenemos un interpretante que presenta la siguiente estructura: los grupos 1 & 2, G1 y G2 respectivamente, presentan dos acordes cada uno; G3 y G4, un solo acorde; G5, 2 acordes; G6 un total de 9 acordes; G7 y G8, dos acordes; y, finalmente, G10, la secuencia más larga, la cual presenta un total de 18 acordes. En total, el dúo produjo 42 acordes (20 acordes para la guitarra 1 y 22 acordes para la guitarra 2), lo cual demuestra que la repetición fue la técnica utilizada para el despliegue temporal de la versión.

[13] Es posible escuchar la versión en el siguiente enlace: https://tomascabado.bandcamp.com/track/pieza-17. Acceso en: 28 ene. 2025.

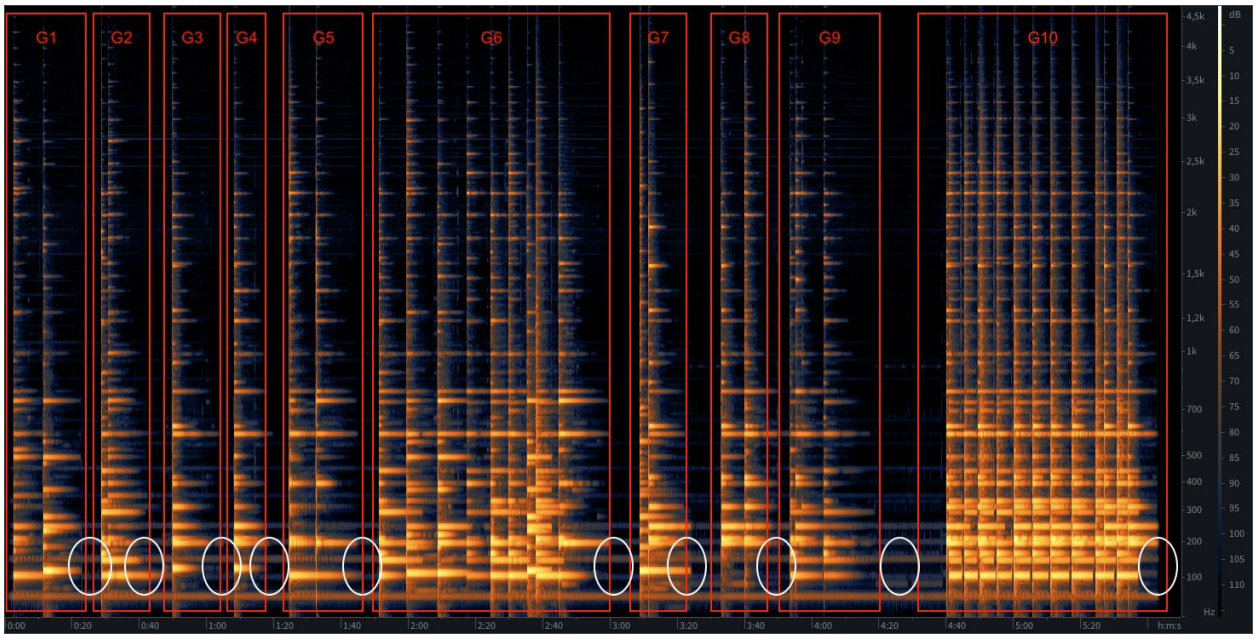

Fig. 2: espectrograma Pieza 17. Fuente: elaborado por el autor.

Respecto del pulso, y tal como se aprecia en los gráficos 1 y 2, los cuales representan las distancias entre acordes expresadas en segundos de las guitarras 1 y 2 respectivamente, se aprecia que, si bien en la guitarra 1 se genera una pequeña estabilidad rítmica en G10, las duraciones de cada una de las secuencias presentan variaciones considerables.

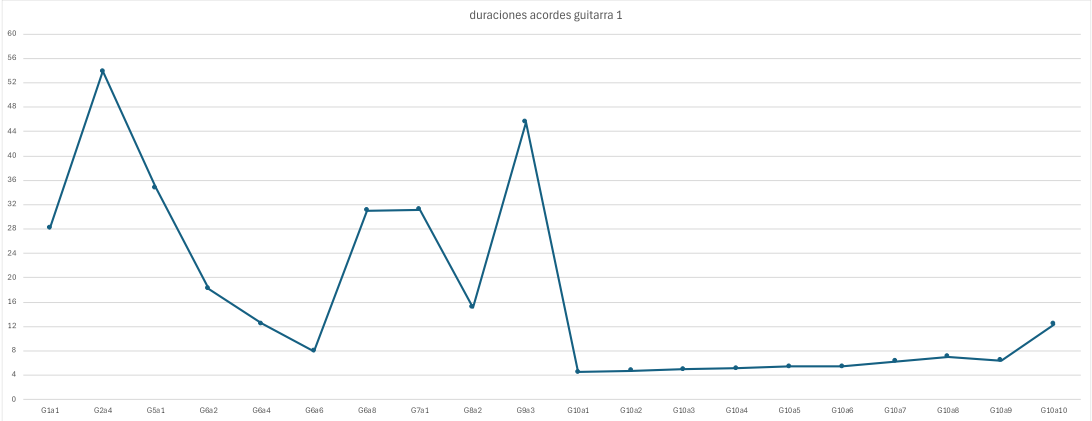

Gráfico 1: duraciones en segundos acordes guitarra 1. Fuente: elaborado por el autor.

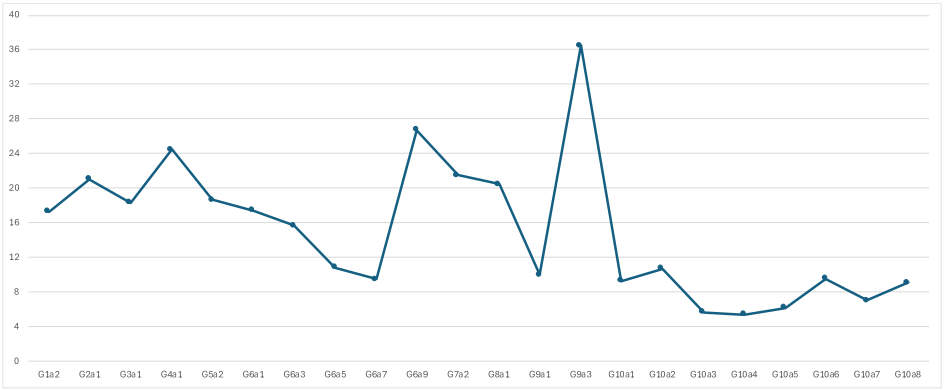

Gráfico 2: duraciones en segundos acordes guitarra 2. Fuente: elaborado por el autor.

De acuerdo con los datos que nos proveen estos gráficos, podemos inferir que la articulación rítmica producto de la interacción entre ambas guitarras no está sujeta a un pulso estable o acordado entre ambos músicos. En este sentido, podemos decir que el ritmo es una consecuencia de un foco puesto en los sonidos del *decay* de cada acorde[14]. Así, atender principalmente al comportamiento en el tiempo de la resonancia permite, por un lado, la concatenación entre acordes para así formar tanto secuencias individuales como interacciones entre ambos músicos; y, por otro, generar pausas entre grupos por medio de silencios, lo cual implica que la atención de ambos músicos se enfoca en la manera en que la resonancia se extingue. Abordar de este modo los sonidos de los acordes evidencia una perspectiva que ilumina más las características propias de la resonancia en tanto que fenómeno acústico, que sus posibles funciones armónicas. Y dado que este énfasis se emplaza como un factor determinante para las decisiones interpretativas, muestra cómo el interpretante está informado por la noción contextual en la que se propone que los sonidos experimentales dejan de ser, tal como señala Brown, funciones de una semántica heredada (1999, p. 52). En este sentido, es un modo efectivo de mediar entre la instrucción que señala que las resonancias no han de interrumpirse y el tipo de enfoque que la noción idiomática premedita.

Desligar los acordes de la tonalidad y así de sus funciones armónicas, se ve también expresado en los signos de la partitura. Desde esta perspectiva, el uso de la tablatura es señero, ya que, como forma notacional en la que sólo se indican los espacios, cuerdas y armónicos en la guitarra, es posible el uso de sistemas de afinación justos o mixtos, es decir, en los que se combinan alturas iguales y justas para producir el fenómeno acústico denominado batimento[15]. Por lo demás, este tipo de notación refleja una característica idiomática de la guitarra: indica el número máximo de cuerdas que pueden tañerse simultáneamente si cada una es pulsada por los dedos habitualmente empleados para ello

[14] El *decay* se refiere al período en el que la intensidad del sonido generado por una cuerda comienza a disminuir después de haber sido tocada. Es una parte clave del comportamiento sonoro de la cuerda y está relacionado con cómo el sonido pierde energía gradualmente hasta extinguirse.

[15] Un batimento corresponde a un patrón de interferencia entre dos alturas, cuya velocidad está determinada por la diferencia entre sus frecuencias. Por tanto, si la diferencia es pequeña, se obtiene un batido lento. Mientras que, si la diferencia es grande, el batimento será más veloz. Si bien este tipo de fenómenos no se encuentran en la interpretación de *Pieza 17*, es un recurso musical ampliamente utilizado en música experimental. En especial, por el compositor Alvin Lucier. Véase GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental music since 1970*. New York: Bloomsbury Academic, 2016. p. 120-121.

(pulgar, índice, medio y anular de la mano derecha). Además, y tal como se aprecia en la partitura (Fig. 3), los 5 acordes presentan elementos comunes y que determinan su configuración: las tablaturas, además de indicar que el dedo 1 de la mano que pisa las cuerdas debe ubicarse obligadamente en alguno de los tres espacio/cuerda señalados, prescriben acordes en los que siempre sonará la 3ª y/o 2ª cuerda al aire.

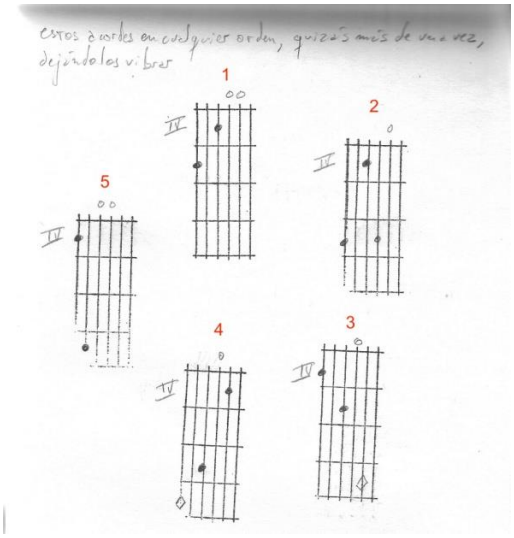

Fig. 3: partitura de *Pieza 17* con acordes numerados. Fuente: Partitura de Tomás Cabado.

De acuerdo con esto, los acordes a los que remiten los signos de la notación se emplazan como configuraciones de alturas que entrañan autonomía, lo cual hace que sean combinables e iterables según las preferencias de los intérpretes.

La versión, desde esta perspectiva, al desarrollarse a partir de signos notados que no notan sonidos específicos, funciones armónicas, ni remiten a secuencias específicas, es la muestra de una perspectiva que, al enfocar las características que le serían propias al fenómeno acústico, es la expresión individualizada de la noción cageana en la que se propone que es posible que los sonidos dejen de ser "[…] vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos" (Cage, 2018, p. 10). La idea de un sonido, por así decir, en sí mismo guía la conformación del interpretante. En este sentido, la repetición —un modo común de desplegar sonidos en la música experimental (Gottschalk, 2016, p. 140-144)— se combina con técnicas en las que la expresividad individual de los intérpretes se mantiene a raya. Así, "[…] la expresión personal, el drama, la psicología y similares" suponen no tener una incidencia en el modo de producción sonora (Wolff, 2017, p. 11, traducción del autor)[16]. Por ejemplo, con la representación espectrográfica (Fig. 2), se puede apreciar que cada uno de los acordes evidencia un **tipo** similar de producción sonora: se utilizan ataques plaqué. Para la versión, los músicos no emplean recursos instrumentales (como, por ejemplo, el *arpeggiato*) para resaltar acordes individuales dentro de una secuencia. Además, vemos por medio del comportamiento de las frecuencias en el tiempo, que no se utilizó vibrato alguno. A partir de esto, podemos inferir que, con el objetivo de dejar que los sonidos sean ellos mismos, los intérpretes eluden técnicas asociadas a la

[16] Original: "[…] personal expression, drama, psychology, and the like" (Wolff, 2017, p. 11).

expresividad del instrumentista, las cuales además se asocian con la paleta de recursos interpretativos del romanticismo (Cumming, 2000, p. 204).

Que la versión presente tipos de técnicas para no destacar un acorde por sobre otros, remite a la idea de un balance entre sonidos. Podemos encontrar la raigambre de esta perspectiva en ideas de cuño cageano. Por ejemplo, Christian Wolff, uno de los miembros fundadores de la Escuela de Nueva York, al referirse a la manera en que Cage comprende la relación obra/lugar, señala un enfoque marcado por "[…] la ausencia de dicotomía […] hacia los sonidos de una pieza y cualquier otro sonido que ocurra simultáneamente" (2017, p. 13, traducción del autor)[17]. Para un intérprete, esto significa que los sonidos instrumentales, para poder urdirse con los sonidos del espacio en el que ocurre la música, deben producirse de acuerdo con un principio de no oclusión. Balancear sonido voluntario e involuntario es la manifestación de que la atención no está puesta en la autoexpresión, sino en el comportamiento del sonido en el espacio. La aceptación de todos los sonidos (su igualdad en el marco del interpretante) supone que es posible atender a éstos sin la carga simbólica de la tradición musical. En este sentido, la orientación de esta manera de interpretar refuerza la idea de una música que es considerada abstracta y neutra (García Fernández, 2022, p. 253). La realización entonces se produce como una manifestación de dicha neutralidad, pero en tanto que oposición a los recursos instrumentales usualmente adscritos a la expresividad.

Pero en la versión de *Pieza 17*, esto toma otra forma. La música no se emplaza en base a una mediación con sonidos externos, pues la grabación fue realizada en un estudio y, por ende, el balance sólo remite a la interacción entre los músicos.

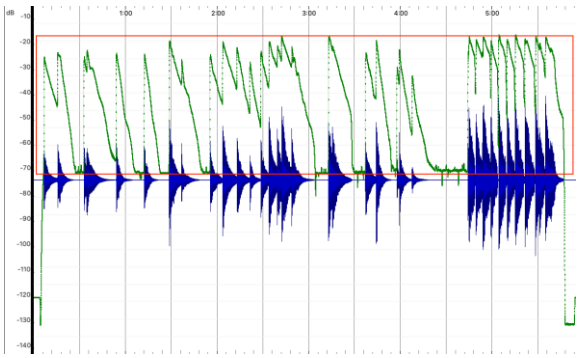

Fig. 4: perfil dinámico *Pieza 17*; guitarra 1. Fuente: elaborado por el autor.

[17] Original: "the absence of dichotomy characterizes Cage's attitude toward the sounds of a piece and whatever other sounds happen to be simultaneously going on. No boundary between the two is imposed" (Wolff, 2017, p. 13).

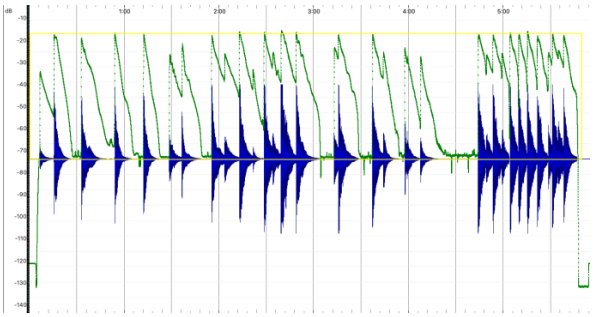

Fig. 5: perfil dinámico *Pieza 17*; guitarra 2. Fuente: elaborado por el autor.

Como se observa en las Fig. 4 y 5, los sonidos de la guitarra 1 se ubican en un rango dinámico que va desde -70 y -18 dB (Fig. 4, recuadro rojo); mientras que en la guitarra 2 (Fig. 5, recuadro amarillo), éstos se ubican en un rango promedio que va desde los -70 a los -17 dB. De acuerdo con esto, las secuencias acordales individuales presentan una similitud en sus dinámicas. En la forma en que se despliega cada una, no se producen inflexiones dinámicas contrastantes, lo que refleja una intención por no destacar ni enfatizar un acorde por sobre otro. Informados por la noción de un balance entre sonidos, los interpretantes traducen este principio en sonidos instrumentales premeditan no opacarse mutuamente. La idea de acompañamiento, la cual implicaría que una guitarra estaría subordinada a los gestos de la otra, queda precluida de antemano. Nociones idiomáticas determinan por inferencia esta semiosis, pues las dinámicas y la falta de recursos expresivos dan cuenta de un foco en el que se prioriza la facticidad del sonido. El balance entonces no sólo es otro registro de una concepción en la que el sonido se despoja de su función simbólica, operando como "sonido en sí" (Alvear, 2024, p. 13), sino se torna la expresión de la subversión de sonidos dominantes. Son modos de producción sonora que bien puede ser denominados contra-hegemónicos. Así, la intención interpretativa se corresponde con un hábito de interpretación en el que reglas idiomáticas encuentran su manifestación a través de técnicas puntuales.

3. El idioma como estilo imitable

A partir de la versión a dúo de la pieza de Tomás Cabado, vimos que evitar recursos expresivos (ataques plaqué, vibratos e inflexiones dinámicas) es el correlato interpretativo de ver el sonido como fenómeno acústico. La operación del interpretante es entonces el medio para concretizar sonoramente la identificación idiomática entre el sonido en sí, el balance no oclusivo y sus cualidades. Esto no sólo muestra una raigambre afincada en la tradición iniciada por la Escuela de Nueva York, sino ubica los recursos musicales tradicionalmente considerados expresivos como referencias negativas: al ser la expresión cualitativa de modos basados en la autoexpresión y la hegemonía de un sonido por sobre otro, informan qué no hacer. De acuerdo con esto, las "nuevas sonoridades" no estarían exentas de convenciones. Son reglas cuyas cualidades, por ser consideradas características propias de un estilo, pueden pasar a ser parte del enfoque interpretativo de otros músicos. Desde esta perspectiva, la versión de *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (1966) de Morton Feldman a cargo del guitarrista chileno Javier Dinamarca, representa un caso señero. Esto, ya que el músico, si bien ha incluido obras de cuño experimental cageano en sus programas de concierto y grabaciones para su canal de YouTube, no se aboca exclusivamente a este repertorio. El instrumentista se define como guitarrista eléctrico docto[18], lo cual implica que, en el marco de su labor, puede identificar modos específicos de producción sonora para así producir interpretantes cuyas cualidades sonoras diferenciarían tipos de obras según el idioma al que pertenecen.

Como punto inicial de la semiosis que examinaré, tenemos una partitura que tiene por representamen una grafía musical tradicional, por lo que su objeto inmediato son las alturas por producir y la serie de indicaciones que la acompaña. De acuerdo con esto, podemos identificar 24 grupos de notas, los cuales incluyen calderones que indican la realización de un silencio para marcar sus finales (Fig. 6). En este sentido, aunque la partitura prescribe un rango dinámico general *ppp*, la realización de notas específicas en la guitarra y la utilización de ciertas técnicas para los grupos 2, 4, 6, 16, 17, 18 y 21 (encuadres rojos)[19], en ésta no se indica un tempo general o para cada uno de los grupos, la duración de sus silencios, ni el tipo de articulación para acordes arpegiados (grupos en encuadre naranjo, amarillo, café y verde) y secuencias de notas (encuadres celeste).

[18] Véase https://www.youtube.com/watch?v=wGQmawDKb3o. Acceso en: 10 feb. 2025.

[19] Estos grupos, en que habría que incluir el grupo 12, deben realizados por medio del uso de un pedal de volumen, marcado por la indicación *crescendo*, en combinación con la palanca del trémolo de la guitarra eléctrica. El efecto se da en base a un cruce: mientras se destensa la cuerda para producir una disminución constante de su altura, con el movimiento del pedal el volumen va de cero a *ppp*. No obstante, para la versión de Dinamarca, el músico optó por una técnica que permite imitar este efecto y en la que utiliza, en combinación con el control de volumen de la guitarra, un *slide* de vidrio. Véase https://www.youtube.com/watch?v=5bplmWMgvtl. Acceso en: 26 ene. 2025

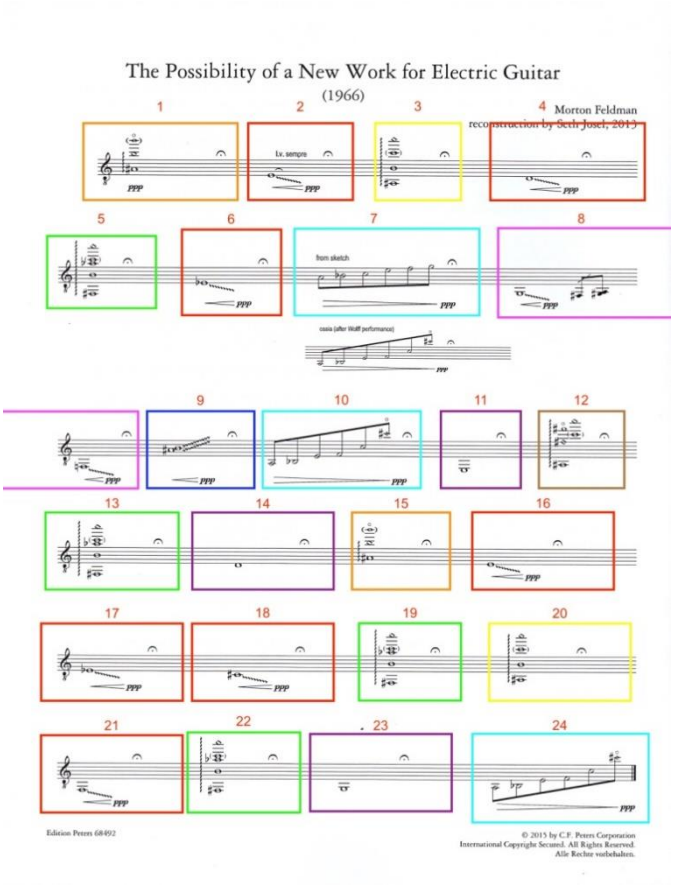

Fig. 5: Partitura de *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* con indicación de grupos. Fuente: Edition Peters.

Estos parámetros, aunque no implican una modificación en el orden de los grupos y sus alturas, quedan a discreción del intérprete. Al estar indeterminados respecto de su notación, suponen una multiplicidad de posibilidades. Pero recordemos que éstas se ciñen a lo que ya sabemos: la relación cualidad/objeto inmediato estriba en un aspecto. Por inferencia, los conocimientos que ya poseemos permiten reconocer el representamen como el signo notado de una obra experimental y, de este modo, se desarrolla una semiosis en la que se aplican reglas que sabemos pertinentes al contexto (Deledalle, 1996, p. 137). Por tanto, la forma en que se interpretan los grupos es altamente expresiva de lo que el músico sabe acerca de este repertorio, sus convenciones y las expectativas que su aplicación debe satisfacer.

Como se aprecia en la Fig. 6, salvo por los grupos 8, 9 y 12, la partitura presenta grupos que se repiten (sus representámenes son idénticos). Son éstos los que serán examinados a partir de las cualidades que presentan sus interpretantes para dar cuenta de las reglas interpretativas aplicadas por Dinamarca. En primer lugar, tenemos los grupos 1 y 15 (Fig. 7, encuadres naranjos), los cuales presentan una díada arpegiada.

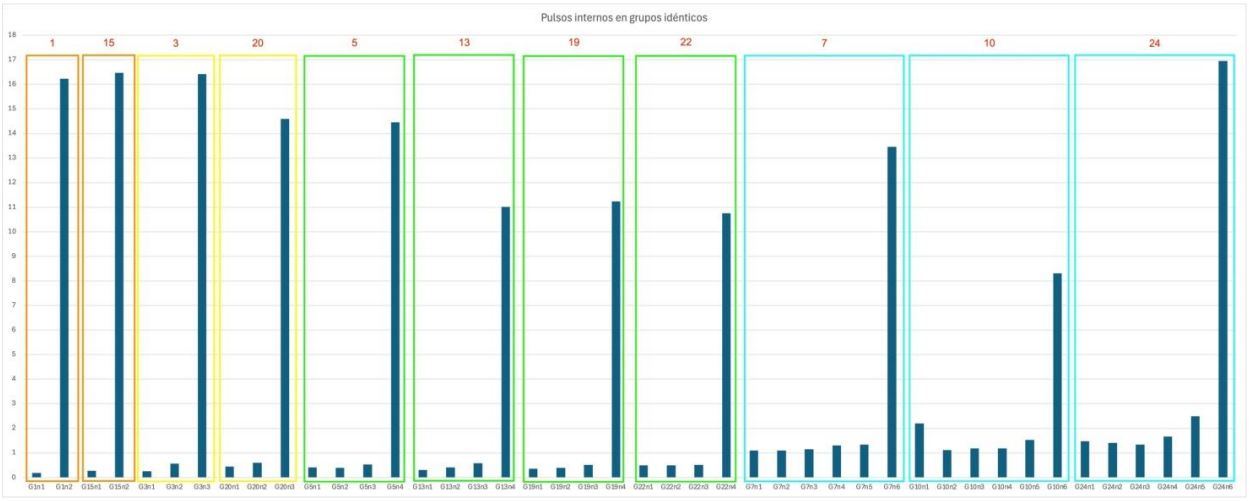

Fig. 6: articulación para grupos con representámenes idénticos. Fuente: elaborado por el autor.

Respecto a la manera de concatenar las notas de estos grupos, la imagen nos muestra que las duraciones de G1n1 (Grupo 1/nota 1) y G1n2 son muy similares a las G15n1 y G15n2. En este sentido, una misma manera de concatenar la díada fue aplicada para así generar un tipo de articulación rítmica[20]. Una situación similar se presenta con los grupos 3 y 20, pues vemos que la intención que une sus notas se traduce en un decurso en el que cada una es progresivamente más larga que la que le precede. La única variante corresponde G3n3, ya que posee una duración mayor respecto G20n3. Pero esta diferencia no comporta reglas diferentes. Recordemos que un hábito de interpretación no corresponde a una configuración de sonidos (o duraciones) específicas, sino, como vemos en este caso, a una forma de articular rítmicamente los componentes de dicha configuración. Aquello que reconocemos es justamente aquella intención con la que se unen sus elementos.

Luego tenemos los grupos con acordes arpegiados de cuatro notas 5, 13, 19 y 22 (Fig. 7, encuadres verdes). Como en el caso anterior, lo que caracteriza estos grupos es la forma de articular rítmicamente sus elementos. Sus diferencias, como vemos, por ejemplo, en la duración de G5n4, no desarticula la generalidad de la regla interpretativa, pues se evidencia una intención similar y común para todos los grupos mencionados. Tenemos entonces un interpretante cuya cualidad reconocible (además de sus alturas) corresponde a un tipo de decurso rítmico: cada nota es levemente más larga que la anterior para así culminar en una cuarta altura cuya duración es notoriamente mayor que todas las precedentes. Esto nos lleva a los grupos 7, 10 y 24 (encuadres celestes), un conjunto de 6 notas ascendentes. Es importante señalar que, aunque el grupo 7 comparte casi las mismas notas y grafía con los grupos 10 y 24, se diferencia porque está notado una octava más arriba y termina con un Sol en lugar del armónico de Do# de los otros dos. No obstante, y si bien esto podría implicar que este grupo podría diferenciarse en el modo de concatenación (podría estar en función de una regla diferente), vemos que las 5 notas previas a la nota final poseen una articulación similar a los grupos 10 y 24. Desde esta perspectiva,

[20] Las mediciones realizadas abarcan desde el ataque del primer grupo, hasta el ataque del grupo que le sigue, es decir, incluye el silencio indicado por el calderón.

podemos evidenciar características generales, es decir, una cualidad que no sólo es común a los grupos 7, 10 y 24, sino a todos los grupos hasta ahora examinados: la nota final, cuya duración es siempre notoriamente más larga que las notas anteriores, pues incluye una pausa al final de su *decay*, va siempre antecedida por una secuencia en la que las duraciones de cada nota es progresivamente más largas que la que la precede.

Podemos deducir que el modo de producción está determinado inferencialmente por el conocimiento de reglas de interpretación estilísticas previas que determinan la comprensión de la notación de cada grupo para producir una cualidad general, pues, no sólo es atribuible a más de un grupo, sino a otras configuraciones de notas de otras obras experimentales. El **tipo** de articulación es la cualidad que remite a un principio de igualdad entre grupos. Una noción de balance determina que ninguno de estos, indistinto de sus alturas y cantidad de notas, se diferencie en el modo de concatenación. Es otro registro de la noción del sonido en sí, el cual, para el caso del dúo, propugna el uso de técnicas para producir un equilibrio entre acordes. Sucede algo similar con los representámenes marcados en rojo: los grupos 2, 4, 6, 16, 17, 18 y 21 (Fig. 6).

Grupo	Duración de grupos en segundos
G2	11,008"
G4	10,064"
G6	10,944"
G16	8,064"
G17	7,968"
G18	11,088"
G21	11,232"

Tabla 1: duraciones grupos 2, 4, 6, 16, 17, 18 y 21. Fuente: elaborado por el autor.

Tal como se observa en la Tabla 1, tenemos dos tipos de duraciones: G2, G4, G6, G18 y G21 con un promedio de 10,86"; y G16 y G17 con 8,01". Las cifras indican que el criterio para la realización de la acción prescrita comporta un interpretante cuyo objetivo es emplazar decursos temporales que no se diferencien ostensiblemente los unos respecto de los otros. De lo anterior se deduce que estos interpretantes también están informados por la noción idiomática de balance cageano: independientemente de su ubicación en la obra, el intérprete procura igualarlos en términos de su despliegue temporal. Por lo demás, este criterio se evidencia en G9, unidad que se realiza con una duración de 8,544", y que, aunque muestra un representamen único, pues su grafía señala una 2ª ascendente, se le aplica la misma técnica que a los grupos anteriores. Desde esta perspectiva, vemos que ante a un mismo tipo de representamen, el dialecto conduce a la misma regla interpretativa.

Ahora bien, vimos que, en términos generales, la versión del músico chileno presenta una tendencia a abordar los grupos que conforman la obra en base a criterios que muestran una concordancia con la noción de balance, lo cual muestra una coherencia con el sonido en sí cageano. Al aplicar un tipo de articulación para toda la obra, se enfatizan las características ínsitas del sonido. En este sentido, los representámenes, aunque ofrecen múltiples posibilidades para su concretización acústica, se conforman de acuerdo con un dialecto que conoce las reglas idiomáticas y, por ende, las aplica al reconocer que se trata de una obra experimental. Pensemos, por ejemplo, en la secuencia de notas de los grupos 7, 10 y 24. En tanto que signos indeterminados, una posibilidad de concretizarlos podría implicar

el uso de articulaciones y *tempos* distintos para cada una de sus iteraciones. Esto no contraviene su indeterminación, pero sí las convenciones del idioma. Y de acuerdo con los hábitos interpretativos que estas convenciones emplazan, modificar cada grupo bien podría ser visto por la comunidad que cultiva estos hábitos, como una forma de autoexpresión: implicaría que el intérprete desea manifestar sus gustos y, en tal caso, no estaría permitiendo que los sonidos sean "ellos mismos" (Feldman, 2012, p. 59). En consecuencia, de todas las posibilidades que ofrecen los representámenes, el dialecto adquirido señala la vía por medio de la cual se cumplirá con la expectativa del medio.

Lo anterior implica además determinación respecto de los volúmenes. Así, tenemos un interpretante cuyos sonidos se ubican de manera consistente en un rango dinámico que va desde los -64 a los -18 dB (Fig. 8, encuadre rojo), lo cual, por lo demás, muestra un criterio similar al aplicado por el dúo Cabado/Nievas en *Pieza 17*.

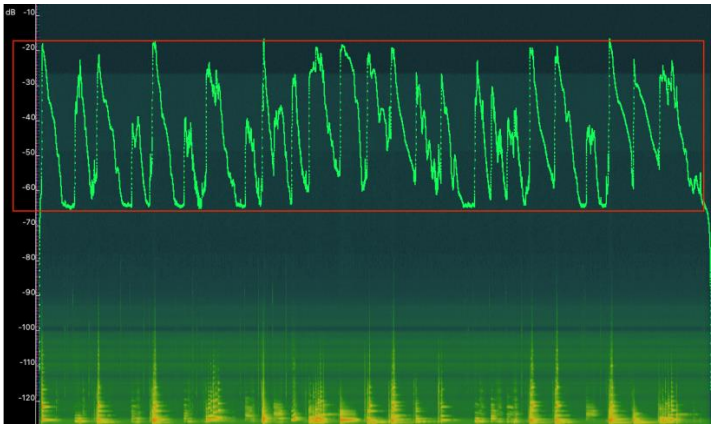

Fig. 7: perfil dinámico de la versión de J. Dinamarca. Fuente: elaborado por el autor.

De acuerdo con lo anterior, y en función de cualidades que ambas versiones presentan, podemos ver en la representación espectrográfica de la Fig. 9, por un lado, sonidos que fueron producidos por medio de ataques, por así decir, directos, como sucede, por ejemplo, en los grupos 5 y 23 (recuadro celeste y rojo respectivamente); y, por otro, la ausencia de vibratos en los *decay* de todas la notas[21]. En este sentido, el uso de ataques plaqué en la versión del dúo presenta una similitud cualitativa con un ataque directo, es decir, en que la acción no supone una intención autoexpresiva, como sería, por ejemplo, realizar un *tenuto*.

[21] En el espectrograma, no obstante, se observa un achurado en el *decay* de algunas notas. Esto se debe a que, para su versión, el guitarrista añadió a través de su pedalera un poco de reverberancia, lo cual, al simular unas reflexiones en el espacio acústico, modifica ligeramente algunas resonancias. Información obtenida a través de una comunicación privada con el guitarra en febrero de 2025.

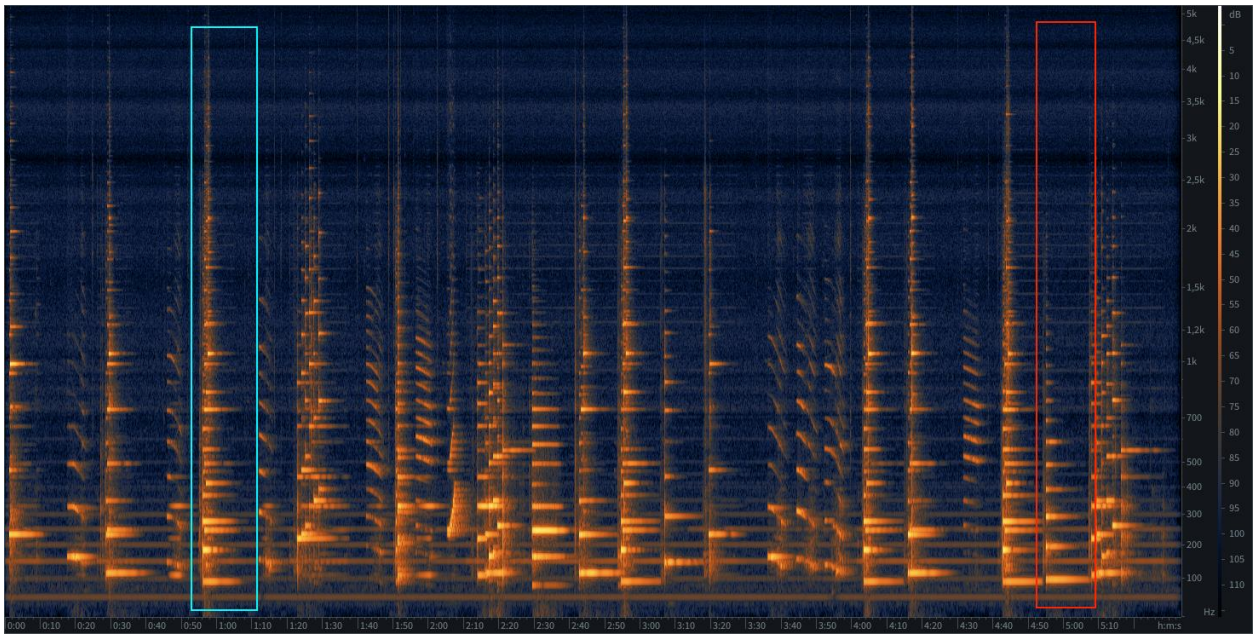

Fig. 8: representación espectrográfica del total de la versión. Fuente: elaborado por el autor.

Además, es importante considerar que ambas versiones no evidencian mediación con sonidos ambientales. Para la versión de Feldman, la técnica de captación comportó una microfonía cercana a la fuente de emisión[22], mientras que el dúo registró su versión en un estudio bonaerense. En este sentido, el balance dinámico se produce en función de los sonidos instrumentales. Son grabaciones en las que se neutraliza la relación con los índices sonoros que darían cuenta de las características acústicas del lugar geográfico en el que ocurre la música. Se trata de registros que podrían haberse efectuado en cualquier parte del globo, pues nada señala su emplazamiento geográfico. Al producir una brecha entre música y lugar de ocurrencia, no sólo se reafirma la idea de una música neutra, sino pone en cuestión la propuesta contra-hegemónica, pues son modos de captación también utilizados por las grandes casas discográficas, en tutoriales de guitarra en YouTube[23] y producciones realizadas con técnicas propias al *Home Studio*. De esta perspectiva, vemos que la versión de Dinamarca evidencia las cualidades del idioma experimental: el balance entre sonidos, el sonido en sí y los recursos expresivos pero vistos como referencias negativas. Podemos inferir que la realización es la manifestación sonora de la concepción que el intérprete tiene de la música experimental. En base a este conocimiento, de todas las técnicas que posee (recordemos que el instrumentista se aboca a más de un estilo musical), opta por aquellas que considera apropiadas para este tipo de obra. En consecuencia, el idioma experimental, al presentar cualidades específicas que una comunidad cultiva, se establece al mismo tiempo como un método aprehensible y, por ende, replicable.

[22] Información obtenida a través de una comunicación privada con el guitarrista en febrero de 2025.

[23] Véase https://www.youtube.com/watch?v=Xfp_LAxGV50. Acceso en: 20 ene. 2025.

Consideraciones finales

La semiótica triádica permite identificar las reglas propias de un ámbito musical por medio del análisis de la operación del interpretante y las cualidades que emplaza. Según esto, el acto subjuntivo que implica interpretar una obra experimental, aunque estribará siempre en características individuales, se da como parte de un régimen intersubjetivo articulado por hábitos y reglas de interpretación. Ante signos cuyos sonidos están indeterminados y que por tanto emplazan un ámbito para explorar posibilidades de realización, vimos que las interpretaciones producen resultantes sonoras a través de técnicas que se saben adecuadas y pertinentes. En este sentido, si la indeterminación significa resultados *a priori* desconocidos, con las convenciones contextuales sus cualidades se vuelven anticipables. El carácter idiomático de la música experimental no sólo remite entonces a una manera de conceptualizar estas prácticas, sino al conjunto de hábitos que inferencialmente determinan las realizaciones. Son signos previos, es decir, referencias que informan la lectura contingente para así producir resultados que cumplirán con las demandas estéticas de la comunidad a las que las realizaciones se dirigen. Al evidenciar la naturaleza intersubjetiva de los contenidos de la experiencia interpretativa, podemos inferir que el dialecto estriba en una semántica que no sólo puede heredarse, sino también reafirmarse con cada nueva interpretación. En consecuencia, el cultivo de los hábitos se convierte en un factor fundamental para la pervivencia y continuidad de la comunidad que se congrega en torno a este tipo de música. El idioma actúa entonces como aquello que da cohesión al modo de operar de la comunidad; ninguno puede existir sin el otro.

En este marco, la elusión de recursos vinculados a la autoexpresión resulta problemático, pues, si las cualidades experimentales son la muestra de la buena comprensión de las reglas contextuales, son también la expresión de una pertenencia. Para un intérprete que no necesariamente se dedica a este repertorio, el uso de ataques neutros y despliegues dinámicamente homogéneos se explica porque son recursos propios de un estilo. Pero para quienes se abocan a la música experimental, son modos que dan cuenta de una visión respecto de la música y de su relación con la industria musical establecida. Implica una perspectiva en que las nuevas sonoridades permiten sostener una posición que busca oponerse a regímenes musicales hegemónicos. Así, el uso de las técnicas idiomáticas se convierte en una forma de autoexpresión: las cualidades que premeditan le permiten al sujeto expresar pertenencia a un grupo específico. Podríamos incluso deducir que estas cualidades manifiestan ideales que calzan con las creencias y valores de la colectividad. Pero en este marco, mantener una posición que asume desafiar ámbitos musicales dominantes también resulta problemático. Si la música experimental es un ámbito que posee reglas que suponen cualidades identificables, la contrahegemonía no sólo estaría articulada por convenciones y hábitos, sino presentaría todas las características de un estilo que se distingue de otros, justamente, por sus reglas. De esta perspectiva, no se diferenciaría de otros ámbitos musicales. Es por esto por lo que considero que el modelo de análisis aquí propuesto (el examen de las cualidades, pero entendidas como tipologías de producción musical) puede ser esclarecedor para iluminar las distintas formas que en Latinoamérica toma la estética experimental. Permitiría evidenciar, por ejemplo, las reglas idiomáticas en las producciones que difunden Musexplat y Buh Records.

De acuerdo con lo anterior, las nuevas sonoridades y la contrahegemonía no sólo se emplazan como maneras de nombrar convenciones que regulan la relación regla/cualidad, sino muestran una raigambre fuertemente afincada en las nociones cageanas. En este sentido, los estudios de caso no

exhiben aspectos que permitan vincularlos a sus contextos geográficos inmediatos. Pensemos en las maneras en que fueron registradas estas versiones. La elección del espacio, en el caso del dúo, y la microfonía cercana utilizada en la versión de Dinamarca, expresan una preocupación sólo por las características ínsitas del sonido de las guitarras eléctricas utilizadas. Es un tipo de captación que, aunque evidencia una intención sustentada en el sonido en sí, no sólo es similar al de la industria musical de gran escala (incluyendo la nueva industria del *streaming*), es decir, no podría ser catalogada de técnica contra-hegemónica, sino además muestra que las posibilidades que ofrece la mediación contingente con el entorno acústico quedan de antemano precluidas. Son registros que podrían haberse realizado en cualquier parte del globo. Y si éstas, al exhibir las cualidades de lo experimental, bien pueden considerarse como referentes del género, es fundamental considerar el efecto que la referencia produce. En especial, en una época en que éstas se han vuelto ubicuas. Para un músico interesado en explorar este repertorio, escuchar un álbum en Spotify o ver una interpretación en YouTube puede ser una forma de formación musical, pues, de esta manera, aprende a asociar aquello que se denomina música experimental con ciertas cualidades distintivas.

Es importante no dejar de considerar que se trata de un quehacer musical que se ha venido desarrollando desde los años 1950s y que, al mismo tiempo, ha ido consolidando una tradición interpretativa. Se trata de un ámbito musical en el que, con los años, obras y realizaciones han sido incorporadas tanto en las programaciones de festivales de gran renombre, han sido objeto de investigaciones académicas y que, además, cuentan con sellos discográficos y plataformas de difusión de renombre y alcance internacional. La producción de referentes, en este sentido, permite explicar la internacionalización de las ideas cageanas y que éstas, a partir de sus cualidades, puedan ser aprehendidas y desarrolladas localmente. Son signos ubicuos, referentes previos que han generado, por inferencia, cadenas semióticas idiomáticas en distintos puntos del globo. Es una lógica de producción musical en la que el ideal de una práctica cuyo resultado es indeterminado predomina incluso, y según mi interpretación, en las prácticas ligadas al linaje que se desprende del experimentalismo. Y si esto implica interpretantes que estriban en modos asociados a la neutralidad de la expresión y modos de captación que evitan la relación con índices propios de un lugar, evidenciar cualidades que den cuenta de la agencia del contexto local en el músico que se aboca a estas prácticas no es una tarea sencilla. Pero expresar lo local en un ámbito en que las tecnologías de registro y difusión vuelven ubicuos los referentes, es un desafío que excede el marco de la música experimental.

No obstante, este desafío requiere ponderar cuáles son las posibilidades que ofrece la indeterminación, es decir, pensarla como una práctica respecto de la cual el idioma es sólo un aspecto. En este sentido, nociones como el balance cageano pueden resultar clave. Permitiría sustentar, por ejemplo, métodos de registro y difusión para un proceder exploratorio y en el que las realizaciones de obras que prescriben un rango dinámico *ppp* podrían ser puestas a prueba en un ambiente, por así decir, sonoramente desafiante (por ejemplo, un sitio en construcción). Así, el dialecto puede estar sujeto a la revisión de las reglas que lo rigen, ya que muchos de los hábitos heredados pueden mostrarse inadecuados para la situación. Así, la mediación que permite el balance cageano es una oportunidad para ir más allá del mero registro de los sonidos de un lugar. En este sentido, bien se puede cumplir con la demanda de una música indeterminada, pero, al mismo tiempo, se abre un espacio para tematizar la lógica de captación heredada por el estudio de grabación y, por consecuencia, la del lugar ideal para la ocurrencia de una música de este tipo. Es un aspecto del balance cageano no sondeado y que bien

podría tener repercusiones importantes en la manera de interpretar estas obras: si cada espacio geográfico presenta cualidades particulares, éstas, en tanto que signos previos impredecibles, requerirían de un tipo de mediación acorde a sus características ínsitas. La semiosis, aunque parte de signos contextuales previos, no puede sino incorporar inferencialmente los signos sonoros del lugar de ocurrencia. En este sentido, pueden emerger posibilidades para ponderar e incluso subvertir prácticas ya estabilizadas. La música experimental, desde esta perspectiva, bien puede emplazarse como un ámbito para generar preguntas en vez de sólo corroborar certezas.

Referencias

ADORNO, Theodor W. *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Ed. Henri Lonitz; Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2006.

ALONSO-MINUTTI, Ana R.; MADRID, Alejandro L. *Experimentalisms in Practice*: Music Perspectives from Latin America. New York: Oxford University Press, 2018.

ALVARADO, Luis. Entrevista con Luis Alvarado: "Hacer las cosas a contracorriente". *Musexplat*, 25 jul. 2019. Disponible en: https://musexplat.com/2019/07/25/entrevista-a-luis-alvarado/ Acceso en: 4 dic. 2025.

ALVEAR, Carolina. Notación indeterminada, tradición interpretativa y reproductibilidad técnica: hacia una perspectiva crítica para la realización de obras experimentales indeterminadas. *Revista del ISM*, v. 25, art. 25, 2024. DOI: https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0060.

ASTABURUAGA, Sebastián. *Creación y realización del ciclo piezas de escucha: Trazando los bordes entre lo determinado e indeterminado en su proceso*. 2014. Tesis (Maestría en Música). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2014.

BAHAMONDE NORIEGA, María Eugenia. *Musexplat: Música experimental latinoamericana. Plataforma online para la difusión, la crítica y el intercambio musical*. 2020. Tesis (Maestría en Música – Tecnología Musical). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.

BAHAMONDE NORIEGA, María *Eugenia. Música Experimental en Plenitud: Una Propuesta de Gestión Musical desde América Latina*. 2024. Tesis (Doctorado en Música – Tecnología Musical). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2024.

BROWN, Earle. Transformations and developments of a radical aesthetic. *Current Musicology*, n. 67/68, p. 39–57, 1999.

CABADO, Tomás. Historia de la luz: Cuaderno de guitarra [Partitura]. 2018.

CAGE, John. *Silencio:* Conferencias y escritos. 5. ed. Madrid: Ardora Ediciones, 2018.

CUMMING, Naomi. Musical signs and subjectivity: Peircean reflections. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, v. 35, n. 3, p. 437–474, 1999.

CUMMING, Naomi. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

DELEDALLE, Gérard. *Leer a Peirce hoy*. Trad. Laura Varela. Barcelona: Gedisa, 1996.

FELDMAN, Morton. *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2012.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Iván Darío. Reflexiones sobre música experimental e identidad latina en el contexto de creación sonora de Nueva York. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, v. 35, p. 253–278, 2022. DOI: https://doi.org/10.5209/cmib.80181.

GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music since 1970*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

MATTES, Arno C. Performance as critique. *In:* GULDBRANDSEN, E. E.; JOHNSON, J. (Ed.). *Transformations of Musical Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 245–263. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781316411766.014

McNABB, David. *Hombre, signo y cosmos*: La filosofía de Charles S. Peirce. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

PACE, Ian. The two traditions of "experimental music": implications for the later conceptual history. In: XPERIMUS 2022 CONFERENCE, 2022, Porto, Portugal. Trabajo presentado en congreso. Disponible en: https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/30398/. Acceso: 16 abr. 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. *Obra filosófica reunida*. Tomo I (1857–1893). Ed. Nathan Houser. México: Fondo de Cultura Económica, 2012a.

PEIRCE, Charles Sanders. *Obra filosófica reunida*. Tomo II (1893–1913). Ed. Nathan Houser; Christian J. W. Kloesel. Trad. David McNabb. México: Fondo de Cultura Económica, 2012b.

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011. DOI: https://doi.org/10.1525/9780520948426

QUIÉNES SOMOS. [Plataforma de difusión]. Música Experimental Latinoamericana, 1 nov. 2018. Disponible em: https://musexplat.com/quienes_somos/ Acceso en: 4 dic. 2025.

SHORT, Thomas L. *Charles Peirce and Modern Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

SPATZ, Ben. *What a Body Can Do*: Technique as Knowledge, Practice as Research. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

WOLFF, Christian. *Occasional Pieces*: Writings and Interviews, 1952–2013. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Cristián Alvear es un músico chileno (Osorno, 1979) dedicado a la interpretación e investigación de música experimental actual. Como intérprete, su trabajo ha sido publicado en sellos internacionales dedicados a la difusión de música experimental en Europa, América y Asia. Posee una Licenciatura en Artes con Mención en Interpretación (2008) y un Magíster en Interpretación (2018) de la Universidad de Chile. Actualmente es candidato a Doctor del programa Doctorado en Artes con Mención en Música en la Pontificia Universidad Católica de Chile en el cual investiga los procesos interpretativos en obras experimentales compuestas durante el siglo XXI. cristian.alvear@uacademia.cl

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.