

## **Sonidos de la Selva: El trabajo de campo como herramienta para la comprensión e interpretación de *Tombeau pour l'Amazonie* de Paul Desenne**

Horacio Contreras Espinoza  
Escuela de Música-ULA  
horacioc@ula.ve

### **Introducción**

Este artículo explora la posibilidad del uso del trabajo de campo como herramienta para una comprensión e interpretación más profundas de la música. A partir de la asunción de que la música puede tener referentes distintos a la música misma, se mostrará cómo el trabajo de campo puede permitir un proceso de aprendizaje orientado a partir de la experiencia de esos referentes. La obra para cello solo *Tombeau pour l'Amazonie* compuesta por el compositor venezolano Paul Desenne servirá como ejemplo.

La discusión estará estructurada en cuatro partes. Primero, un breve examen de la interpretación musical, introducirá la necesidad de ampliar las fuentes de ideas que nutren dicha actividad. En la segunda parte, una discusión del trabajo de campo dirigida hacia la consideración del *campo* como una construcción intelectual mostrará cómo el trabajo de campo puede ser utilizado por músicos. La tercera parte ofrecerá un breve análisis de una pieza en la que se evidencia una relación con referentes distintos al texto musical. En la cuarta parte, se sugerirá que una preparación apropiada permitirá el proceso de construcción intelectual del *campo*, haciendo posible la realización de una experiencia de trabajo de campo en la que se relacione la vivencia en el campo con la obra musical. Como conclusión, se sugiere que el trabajo de campo ampliaría las perspectivas de la interpretación y enseñanza del violoncelo al complementar un enfoque clásicamente orientado hacia el texto en la interpretación musical.

### **La interpretación musical y sus fuentes: una reflexión**

La interpretación de música de arte occidental es un fenómeno muy complejo que involucra la conversión de signos gráficos en sonidos a través de la puesta en juego del cuerpo. En ese proceso, tiene lugar un acto de semiosis en el que la escritura musical se relaciona en la mente del intérprete con una red de conceptos previamente adquiridos. Es a través de la relación de los símbolos de grafía con esa red simbólica de conceptos

que el intérprete es capaz de *descifrar* la escritura y adquirir ideas acerca de la naturaleza de los *sonidos* que debe producir.

En este sentido, una parte muy importante de la formación para la interpretación musical profesional está dirigida a la construcción de esa red simbólica. Tradicionalmente, las disciplinas que nutren esa red están relacionadas con la lecto-escritura musical, la historia y estética de la música occidental y la teoría musical. A partir de un estudio exhaustivo de tales áreas, el intérprete se nutre de herramientas que le permiten *descifrar* cada vez mejor la escritura musical. Otras áreas como el estudio de músicas del mundo o las tecnologías aplicadas a la música, son normalmente consideradas complementarias y no directamente relacionadas con la interpretación.

De esa manera, es posible observar un enfoque histórico-formalista a través de la consideración de las áreas primordiales que nutren la red simbólica que permite la interpretación musical. Dicho enfoque provee a los intérpretes herramientas para la comprensión de dos aspectos básicos de la obra musical: su dinámica interna como objeto independiente y autocontenido, y sus contextos tal y como son mostrados a partir de fuentes escritas históricas y estéticas. Así, el intérprete se refiere al texto musical y sus dinámicas propias y a los contextos histórico-estéticos en los que dicho texto fue creado para construir sus ideas acerca de la interpretación musical<sup>1</sup>.

Sin embargo, la reconstrucción de contextos a partir de fuentes escritas es lograda a través de un acto de *interpretación* del lector. A su vez, tal interpretación realiza las funciones referenciales del texto a través de una referencia a los mundos propios del lector<sup>2</sup>. Así, se puede afirmar que, usando fuentes escritas, aquellos contextos musicales que no son conocidos por el lector solamente pueden ser construidos a través de su *imaginación*. Pero existen referentes que no pueden ser imaginados, entre los que se

---

<sup>1</sup> Existen otras fuentes para la interpretación, como aquellas que provienen de la vida del intérprete como individuo. El propósito de este artículo es precisamente la exploración de algunas de esas fuentes a través del uso del trabajo de campo.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur menciona que “cuando el texto toma el lugar del mundo (...) el movimiento de la referencia hacia la demostración es interceptado” y que “(...) es precisamente la labor de la lectura, como una interpretación, la de realizar esa referencia” (p. 157). En referencia a los mundos propios de los lectores, Ricoeur dice que, cuando se logra la interpretación como apropiación, “el texto realizado”... retoma su movimiento, interceptado y suspendido, de referencia a un mundo y sujetos. Ese mundo es el propio del lector; ese sujeto es el lector mismo” (p. 172). P. Ricoeur *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II* (Paris: Éditions du Seuil, 1986).

cuentan las sensaciones físicas tales como el frío o el calor. La sensación de desorientación causada por lugares desconocidos y sin estructura evidente como los desiertos, estepas o una selva no puede ser reconstruida a través de la imaginación. Algunas veces, la música tiene ese tipo de referentes que no pueden ser reconstruidos a través de la lectura de textos.

No obstante, hay ocasiones en las que es posible *experimentar* aquellos contextos hacia los que la música refiere. En el caso de la música compuesta en nuestro tiempo, sería posible investigar para determinar si la música se refiere a mundos diferentes al texto musical. También es posible evaluar la posibilidad de *experimentar* esos mundos. A través de un contacto directo y real con esos mundos, un músico puede tener acceso a una experiencia vital compleja que incluiría aquellos aspectos imposibles de imaginar a partir de la lectura de textos.

En la próxima sección, se mostrará cómo el trabajo de campo puede ser un recurso para orientar un proceso de aprendizaje a partir de la experiencia de esos posibles referentes de la música. A través de una construcción intelectual del *campo* en relación a la música, sería posible para los músicos usar el trabajo de campo para optimizar la interpretación musical.

### **Trabajo de Campo**

En esta sección el sujeto de la discusión será el trabajo de campo. Aquí, el argumento se dirigirá hacia la contemplación de algunos de sus rasgos característicos a través de la consideración de dos de sus principales tendencias. De entre esos rasgos, la *diferenciación* estará conectada al argumento principal de este trabajo. Se mostrará cómo, en la búsqueda de la diferenciación, el *campo* pasa a ser más una construcción intelectual que una condición física. A través de la preparación apropiada, la construcción intelectual del *campo* hará posible la orientación de un proceso de aprendizaje a partir de la experiencia. Así, una preparación apropiada haría posible establecer relaciones entre un trabajo de campo llevado a cabo en la Selva Amazónica y *Tombeau pour l'Amazonie*. La construcción de una estructura simbólica para la interpretación de las experiencias vividas en la selva en función de la pieza, hará posible *experimentar* un mundo y relacionar esa experiencia compleja a la música.

## **Trabajo de campo: conceptos y rasgos básicos**

El trabajo de campo es usado por los científicos sociales como herramienta para orientar un proceso de aprendizaje a partir de la experiencia. Al experimentar los procesos sociales a través del trabajo de campo, los investigadores pueden obtener datos para establecer conclusiones de investigación válidas. Fue utilizado por primera vez por los antropólogos para conocer aquellos conceptos internos que las sociedades construyen en relación con sus propios procesos sociales.

Una situación clásica de trabajo de campo situaría al investigador en una estadía a largo plazo en el seno de una sociedad no occidental. En ese periodo, se esperaría que el investigador venza las barreras culturales para ser capaz de *participar* en los procesos sociales de esa comunidad. Sin embargo, él debe ser capaz de *observar* y *describir* desde una perspectiva académica al mismo tiempo que participa. Mientras la participación provee de un medio para aprehender las concepciones internas de esa sociedad, la observación y la descripción son necesarias para establecer conclusiones de investigación que puedan ser comunicadas al mundo académico. Ese rol dual del investigador, que tiene que *participar* y al mismo tiempo *observar* y *describir* es uno de los rasgos principales del trabajo de campo antropológico.

Como ya se ha mencionado, el investigador tiene a una sociedad no occidental como objeto de estudio en un trabajo de campo clásico. Esa circunstancia le otorga al antropólogo la condición de la *alteridad*. Por ello, una de las tareas más difíciles para un trabajador de campo clásico es lograr la aceptación de la comunidad para poder participar. Sin embargo, en un trabajo de campo llevado a cabo por un miembro de la comunidad-objeto de estudio, la situación sería muy diferente. La no existencia de barreras culturales permitiría una participación total. No obstante, la dificultad estaría en lograr la *diferenciación*<sup>3</sup> de la comunidad para ser capaz de *observar* y *describir* desde la perspectiva correcta.

En este caso, el investigador debe construir el *campo* a partir de un contexto familiar para lograr la diferenciación. Mientras en una situación clásica el *campo* podría ser percibido como un lugar físicamente distinto al cual los investigadores se desplazan

---

<sup>3</sup>El concepto de *diferenciación* fue tomado de *un sentido de diferencia* como es explicado por Honorio Velazco and Ángel Díaz de Rada, *La Lógica de la Investigación Etnográfica* (Madrid: Trotta, 2009), 28.

para realizar el trabajo de campo, la consideración de un contexto familiar como el *campo* hace pensar en una perspectiva diferente. En esa situación se hace claro que el *campo* es más una construcción intelectual que una condición física. En busca de la diferenciación, la manipulación del investigador de sus propios procesos intelectuales es lo que le permitirá *interpretar* un contexto familiar como el *campo*. Es solamente a través de ese marco mental-simbólico construido por el investigador que será posible obtener los conocimientos necesarios a través de la experiencia. El entrenamiento previo antropológico le permite a los antropólogos construir tales marcos mentales.

En relación con la interpretación musical, la construcción de un marco simbólico a través del cual una experiencia vital pueda ser referida a la música será un paso crucial en la construcción intelectual del *campo*<sup>4</sup>. Tal construcción permitirá la realización de un trabajo de campo que permita un proceso de aprendizaje a través de la experiencia. A través de ese proceso, los músicos podrían ser capaces de lograr una reconstrucción compleja de aquellos contextos a los cuales la música puede hacer referencia, incluyendo los aspectos que no pueden ser reconstruidos a través de las lecturas y la imaginación. En la próxima sección, se introducirá un ejemplo de música que se refiere explícitamente a otros contextos, como se desprende de las palabras del compositor. Un estudio de caso centrado en *Tombeau pour l'Amazonie* y sus relaciones con la selva, proveerá los prolegómenos para la construcción de una experiencia de trabajo de campo diseñada para optimizar la interpretación musical. Aquí, el paisaje uniforme y sin estructura espacial de la selva lluviosa proveerá un mundo que debe ser experimentado para poder ser reconstruido.

### **Tombeau pour l'Amazonie de Paul Desenne**

*Tombeau pour l'Amazonie* es la pieza que servirá como ejemplo en esta discusión. Fue compuesta por Paul Desenne como segundo movimiento de la suite para violoncelo solo *Jaguar Songs* (2002).

En esta parte del artículo, se ofrecerá una discusión de la pieza tomando en consideración los siguientes puntos: un examen de dos documentos que contienen la

---

<sup>4</sup>Esa estructura simbólica, como se mostrará luego, debe ser profundamente informada por el texto musical, la investigación de las perspectivas del compositor y lecturas relacionadas con temas específicos de la música y el trabajo de campo.

perspectiva del compositor acerca de la pieza y su relación con la selva; una relación de la selva lluviosa en la que se consideran los nexos selva-música establecidos por el compositor, con un énfasis especial en la selva como lugar no estructurado en términos de tiempo; y un breve análisis musical que permita establecer relaciones entre la organización sonora de la pieza y la selva.

### **Tombeau pour l'Amazonie: las perspectivas del compositor**

Al investigar cómo la música puede ser referida a otros mundos<sup>5</sup>, es útil comenzar por una revisión de las perspectivas del compositor. Los compositores pueden ser explícitos en su adscripción de determinados contextos a obras musicales, como sucede en la música programática. Por otra parte, cuando no existe información explícita, es posible realizar entrevistas a los compositores o revisar fuentes escritas. En este caso, se cuenta con dos documentos que hablan acerca de esas perspectivas: las notas de programa escritas por el compositor<sup>6</sup> y la correspondencia escrita entre el compositor y el autor de este artículo<sup>7</sup>.

A lo largo de esos documentos, el compositor especifica explícitamente cómo la pieza se relaciona con tres características de la selva: el canto shamánico es relacionado con un “concepto diferente de tiempo” que además es caracterizado con las palabras “estático”, “regularidad” y “lento”; las flautas yupururú tocadas por los indígenas amazónicos son relacionadas con “una oscilación entre notas *profundas* [en el registro grave]<sup>8</sup> y notas agudas”; y las motosierras son relacionadas con motivos *ostinato* de cuaternas *sul ponticello*, arpeggios y troncos que caen.

En el último párrafo se ha señalado cómo, en relación con la pieza, el compositor concibe a la selva como un lugar donde tienen lugar tres tipos de acciones específicas, escogiendo esas características como representativas del vasto mundo selvático para lograr construir una metáfora sonora del Amazonas. Por ello, para establecer cómo la selva se refleja en la organización sonora de la pieza, será necesario observar con profundidad tanto al mundo selvático como al texto musical. En los próximos párrafos,

---

<sup>5</sup>Es importante aclarar que no se está sugiriendo que la música *siempre* se refiere a mundos externos. En lugar de ello, se dice que la música se refiere a mundos distintos al texto musical *en ciertas ocasiones*.

<sup>6</sup> Paul Desenne, “Program notes” consultado el 15 de Noviembre de 2011 <http://www.pauldesenne.com/latin-concert-music-program-notes.php>

<sup>7</sup> Paul Desenne, correspondencia con el autor, 29 de marzo de 2007.

<sup>8</sup> Aclaratoria del autor del artículo.

la discusión será dirigida hacia la selva tal y como ha sido representada en la pieza. La consideración de la selva lluviosa como un lugar sin estructura temporal, el canto shamánico, la música de las flautas yupururú y la actividad de las motosierras proveerá la base para mostrar las fuentes en las que se inspiraron algunos procedimientos compositivos.

### **La Selva Amazónica: la naturaleza y el paso del tiempo**

A pesar de que la naturaleza no fue considerada directamente en las notas del compositor, aquí se sugiere la utilidad de revisar algunas de sus características. Como marco omnipresente para todo trabajo de campo con grupos humanos realizado en la selva, el paisaje natural puede influir en la percepción del tiempo. A continuación, se mostrará cómo un *outsider*<sup>9</sup> puede ser influido por la naturaleza en su percepción del paso del tiempo.

El Amazonas es la selva lluviosa más extensa del mundo. Compartida por nueve países, cubre cinco millones y medio de kilómetros cuadrados de la cuenca del río Amazonas. Es hogar de una parte importante de la biodiversidad del mundo, y además alberga actividad humana. Una de sus características es la uniformidad del paisaje. Allí, la alta tasa de biodiversidad produce el mismo efecto que la baja tasa que tienen los desiertos. Cada metro de suelo está cubierto por una capa de animales y plantas en descomposición, y está habitado por animales y plantas que van desde los pequeños arbustos hasta los grandes árboles. Los insectos pululan y los sonidos de la selva vienen de todas partes. Un outsider podría pensar que cada metro de terreno es igual, con la excepción de las diferencias establecidas por cosas como el flujo o la acumulación de agua, o la acción humana. A un outsider que se mueve a través de la selva amazónica, le resultaría muy difícil percibir algún cambio estructurado en el paisaje.

Otra de las características del Amazonas es la organización de la biodiversidad en términos espaciales verticales. Los ecosistemas amazónicos están organizados en cuatro capas verticales. Respectivamente llamadas *capa emergente*, *canopio*, *sotobosque* y *suelo del bosque*, cada una tiene un ecosistema específico formado por animales, plantas, hongos, líquenes, etc. Tal división en capas influye en la distribución de la luz

---

<sup>9</sup> Se utiliza aquí la palabra *outsider* para denominar a una persona que no pertenece al sitio al que se hace referencia, que llega *desde afuera*.

solar. Debido a la densidad del follaje en las capas superiores, el suelo del bosque solamente recibe el dos por ciento de luz. Por ello, en el suelo de la selva se hace muy difícil la percepción del movimiento aparente del sol en el cielo. Así, la existencia de capas de biodiversidad hace difícil la percepción en el suelo de uno de los principales procesos a partir de los que se infiere el paso del tiempo. Esto, unido a la uniformidad del paisaje, hace a la selva lluviosa un lugar carente de una estructura clara que pueda servir de plataforma para la inferencia del paso del tiempo.

Antes de continuar con la selva, se presentará una consideración de la idea del *paso del tiempo* como algo que puede ser inferido solamente en relación a otros procesos, que ayudará a establecer las conexiones entre el paisaje de la selva y ese *concepto diferente de tiempo* propuesto por Desenne. Las relaciones entre la percepción del tiempo y otros procesos han sido exploradas por Thomas Reiner. Según Reiner, “únicamente los procesos que están dentro del horizonte perceptual humano hacen posible inferir una existencia del tiempo”<sup>10</sup> y, “en términos semióticos”, “para poder identificar el significado de la expresión *el paso del tiempo*, es necesario referirse a procesos distintos al paso del tiempo en sí”<sup>11</sup>.

Entonces, a causa de que la percepción de cambios en la selva sería una tarea difícil para un outsider, la inferencia del *paso del tiempo* en la selva amazónica sería difícil para alguien que no habita en ella. Si tal outsider viene de un lugar estructurado y dinámico (de una manera distinta, perceptible para él) como una ciudad moderna, el contraste sería más profundo. Por ejemplo, se puede considerar que las sociedades complejas muestran una vasta diversidad de fenómenos como sus manifestaciones culturales en las ciudades modernas. A medida que un habitante de la ciudad se mueve en ella, este observará y experimentará una variedad continua, que hará que su experiencia de vida sea dinámica, o en otras palabras, una vida en la que el cambio es percibido constantemente. Además, las ciudades modernas están construidas como un paisaje arquitectónico bien definido y diverso. Las ciudades despliegan un amplio conjunto de lugares bien distintos que proveen una estructura espacial a aquellos que se mueven alrededor de esos lugares.

---

<sup>10</sup> Thomas Reiner, *Semiotics of Musical Time*, (New York: Peter Lang, 2000), 3.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 33.



Esos procesos dinámicos de una experiencia de vida dentro de un paisaje estructurado darían un significado al *paso del tiempo* que sería muy diferente al significado obtenido de la experiencia uniforme y poco estructurada de la selva. Un outsider que viene de una ciudad moderna a la selva estaría en un lugar muy diferente a todo lo que conoce. Viviría una experiencia multisensorial que no sería posible reconstruir a partir de lecturas y la imaginación. El estar en un lugar oscuro y poco estructurado –siempre verde- tendría el potencial de producir sentimientos de desorientación en términos de tiempo y espacio que serían muy difíciles de recrear sin experimentarlos en la realidad.

### **La Selva Amazónica: un mundo referido por la música**

Una breve consideración de las características de la selva mencionadas por el compositor muestra que las tres tienen algo en común: todas son acciones llevadas a cabo por humanos en la selva. Sin embargo, solamente la ejecución de las flautas *yupurutú* es caracterizada como una acción realizada por un grupo específico de gente que habita en lugares específicos de la Amazonía. Por otra parte, aunque el canto shamánico y la actividad de las motosierras también suceden en la selva, éstas son mencionadas como actividades generales sin especificación de lugar, tiempo o grupo humano. Por ello se ha considerado conveniente comenzar con un examen de la ejecución de las flautas *yupurutú* para luego moverse a los fenómenos más generales del canto shamánico y las motosierras.

Las flautas *yupurutú*<sup>12</sup> o *máwi* son parte de la cultura expresiva de los indígenas amazónicos de la etnia *Wakénai*. Estas flautas son tocadas en pares. Las melodías construidas por esos pares de flautas consisten en la alternancia de la flauta macho-guía y la flauta hembra en una continua urdimbre de notas<sup>13</sup>.

Las flautas *máwi* son construidas con ramas vaciadas del árbol *máwi*<sup>14</sup>. Al no poseer hoyos que permitan manipular la longitud del ducto de aire, las flautas producen un único sonido fundamental a partir del cual se obtienen diversos armónicos naturales<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup>La palabra *yupururú* usada por el compositor parece referirse a *yupurutú*, palabra que es usada por los investigadores para designar flautas ejecutadas en pares por los *Wakénai* del Amazonas.

<sup>13</sup>Jonathan Hill, "SoundscapingtheWorld" en *Burst of Breath, Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, ed. Jonathan Hill y Jean Pierre Chaumeil (Lincoln: University of Nebraska Press, 2011), 108.

<sup>14</sup>Ibid., 108.

<sup>15</sup>Ibid., 108.

Aunque una sola flauta no podría producir un intervalo melódico de segunda, la diferencia de afinación de un tono entre las flautas macho y hembra<sup>16</sup> permite movimientos melódicos similares a los movimientos conjuntos occidentales mediante la alternancia de ambas flautas. Ejemplos de la música de las flautas *máwi* anotados por Toro muestran como la segunda es el intervalo más usado en las melodías<sup>17</sup>. De esa manera, una de las principales características de las melodías de dúos de flautas *máwi* es la alternancia constante de ambas flautas para construir melodías de segundas en el mismo registro<sup>18</sup>.

Mientras los dúos *máwi* son desplegados por un único grupo étnico, el canto shamánico es una actividad llevada a cabo por muchos grupos dentro y fuera de la selva amazónica. Sin ser adscrito a un único grupo o ritual, el canto shamánico es mencionado por el compositor como una categoría general de actividades que conduce a “un concepto diferente de tiempo”. El canto shamánico como categoría está subsumido en la categoría más amplia del ritual. Desde un enfoque científico, los antropólogos han conducido investigaciones acerca de rituales shamánicos en todo el mundo. Sin embargo, los antropólogos han afirmado que no se pueden establecer generalizaciones que funcionen fuera del ámbito de una investigación de un caso específico<sup>19</sup>. Por ello, sería difícil pensar en un único concepto de tiempo “diferente” que sería válido para el canto shamánico como categoría general. Tomando en consideración la última idea, aquí se han interpretado las palabras del compositor de una manera un poco distinta. En este contexto, la idea de un canto shamánico amazónico sería usada para *sugerir* una idea diferente de tiempo asociada con un proceso que es estático, regular y que muta muy lentamente<sup>20</sup>.

Considerando las afirmaciones de Reiner previamente citadas acerca del *paso del tiempo*<sup>21</sup> se puede inferir un “concepto diferente de tiempo” a partir de un proceso que es estático, regular y que muta lentamente. La imagen de un canto shamánico en el uniforme y siempre verde –inmutable- paisaje de la selva amazónica sugeriría una idea

---

<sup>16</sup>Luis Toro, “Las Flautas Yupurutú”, *Fundef I* (1990), 34.

<sup>17</sup>Ibid., 38-39.

<sup>18</sup>En el análisis musical se mostrará cómo esta alternación origina dos registros distintos como recurso para construir una textura a dos voces.

<sup>19</sup>Clifford Geertz, *La Interpretación de las Culturas*, (Barcelona: Gedisa, 2005), 36.

<sup>20</sup>Estas ideas surgen de las perspectivas del compositor acerca de la obra, expuestas en las páginas 7 y 8 de este artículo.

<sup>21</sup>Ver la página 11 de este artículo.

del paso del tiempo diferente. Esta idea a su vez sería semejante a aquella que puede ser inferida a partir de un proceso musical que despliega el cambio de una manera muy lenta.

La última actividad amazónica mencionada por el compositor es la de la motosierra. Uno de los principales problemas de la selva es la deforestación como amenaza a la biodiversidad. Los sonidos de las motosierras y la caída de los árboles son poderosos índices de la deforestación. La percepción de estos sonidos y la experiencia de la deforestación pueden causar múltiples impresiones. El sonido intenso y prolongado de las máquinas molestaría a muchas personas. Algunos sentirían tristeza a causa del daño causado a la naturaleza. Sería muy difícil lograr la misma inmediatez en los sentimientos a partir de lecturas acerca de la deforestación. Estos son los sentimientos referidos por el compositor. La palabra *Tombeau* designa a un género musical usado para conmemorar la muerte de una persona. Con esta palabra, el compositor dice que él no se está refiriendo solamente al sonido de la motosierra. Va más lejos al referirse a los efectos nocivos que ésta tiene sobre la selva amazónica. En realidad está sugiriendo que el Amazonas está siendo asesinado. Los sonidos de las motosierras son usados entonces para significar a la experiencia real de la muerte de animales y árboles producida en la selva por los humanos. Es ésta la experiencia que debe ser vivida en el trabajo de campo.

En la última parte ha sido descrita la selva tal y como puede ser imaginada a partir de la consideración de las palabras del compositor. El Amazonas ha sido representado como un lugar sin estructura en el cual la inferencia del paso del tiempo sería confusa. A partir de las afirmaciones de Desenne, también se ha hecho una revisión de los fenómenos específicos referidos por la pieza. La revisión de dichos fenómenos ha clarificado la información dada por el compositor de la siguiente manera: los dúos de flautas yupurutú despliegan una melodía que se mueve principalmente en intervalos de segunda por la alternación de ambas flautas; el canto shamánico ha sido usado por el compositor como una categoría general que *sugiere* una idea distinta del paso del tiempo, conectada con un proceso lento y regular; y las motosierras y la caída de los árboles han sido usadas como índices de la deforestación. Es el momento de mover el argumento hacia el examen del texto musical. En la próxima sección, se mostrará cómo dichos elementos son desplegados en la pieza en términos de la organización de la obra musical.

### **Tombeau pour l'Amazonie: sonidos de la selva**

En esta parte del artículo se mostrará cómo se reflejan en la pieza algunos rasgos del Amazonas. Es conveniente advertir primero que el objeto principal de este trabajo no es mostrar un análisis musical profundo de la obra. En lugar de ello, las técnicas analíticas serán usadas localmente para mostrar cómo las técnicas compositivas son manipuladas para lograr una representación de las características del Amazonas referidas por el compositor. A partir de la consideración de las palabras del compositor y la revisión de los rasgos de la selva amazónica, se ha decidido aplicar las siguientes técnicas analíticas:

- Una representación gráfica de las alturas tal y como son desplegadas a través del tiempo en los compases iniciales indicará el uso de dos registros diferentes.
- Un gráfico schenkeriano de dos niveles intermedios de los primeros compases de la pieza mostrará el comportamiento de las líneas melódicas.
- Un gráfico schenkeriano de la estructura básica armónico-contrapuntística de la pieza arrojará luz sobre el movimiento lento referido por el compositor.
- Una breve discusión de las características motívicas de la obra facilitará el entendimiento de los siguientes aspectos referidos por el compositor: la simbolización indéxica de las motosierras y la caída de los árboles a través de *ostinati* y arpeggios; el carácter estático e inmutable referido a “un concepto diferente de tiempo”.

Se comenzará la discusión con una breve descripción formal para situar a los lectores a medida que avance el argumento.

El material musical de *Tombeau pour l'Amazonie* está ampliamente organizado como una forma binaria con coda reexpositiva. En el siguiente esquema se representan las secciones y subsecciones de la obra con sus números de compases:

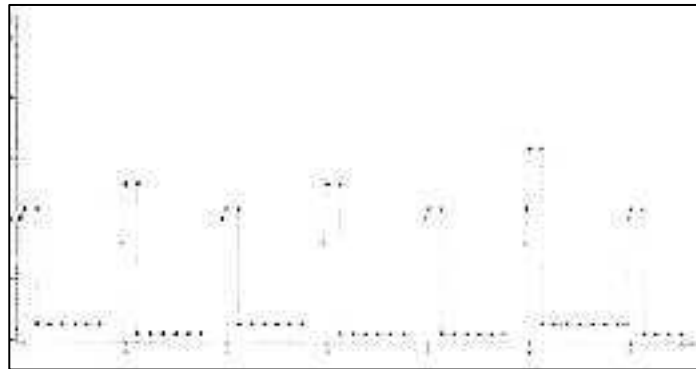
<b>A (Aa – Aa' – Aa'')</b>	<b>B</b>	<b>Coda (A')</b>
<b>1 – 41</b>	<b>42 - 78</b>	<b>79 – 83</b>

El motivo principal de la pieza da cuerpo a las tres subsecciones de A. A su vez, esas subsecciones están separadas entre sí por cortos interludios. La sección B está basada en amplios intervalos armónicos (de hasta tres octavas mas una tercera menor) largamente sostenidos que establecen dos registros a través de un flujo continuo de semicorcheas con ligeras variantes. En ese flujo, los intervalos alternan con intervalos melódicos más cortos usados para prolongar ciertas notas y con arpeggios que conectan los registros. La coda final está constituida por una reexposición del material desplegado en A.

### **Tombeau pour l'Amazonie como dúo de flautas: composición a dos voces y cambio de registros**

En relación con el dúo de flautas yupurutú, la pieza está construida como una composición en dos registros en

la cual el motivo principal despliega el movimiento conjunto con cambios de registros. La *figura 1* es una representación de las alturas en términos de corcheas tal y como se despliegan en la sección A.



**Fig. 1** Gráfico de alturas de los primeros siete compases de la pieza. La línea inferior despliega figuras de tiempo, y la línea superior despliega las alturas. Los puntos señalan los puntos inicial y final de las notas y las líneas punteadas muestran la trayectoria melódica.

La indicación inicial del compositor “*a 2 voci*” (compás 1) es confirmada por una clara separación entre el bajo y la voz superior tal y como se puede ver en el gráfico. Hay una clara diferenciación entre la línea del bajo en el registro inferior y una voz superior mostrada por el comportamiento de las líneas y la separación interválica. Mientras el bajo despliega un movimiento conjunto con saltos cortos, la voz superior despliega principalmente movimientos disjuntos. Además, el espacio mínimo que hay entre las dos voces es de una décima. La separación entre la voz superior y el bajo puede ser parcialmente explicada por el uso de armónicos naturales en la voz superior<sup>22</sup> en relación con el uso del registro grave del instrumento. La cualidad distinta de la

<sup>22</sup>Debe recordarse que los armónicos naturales se comienzan a producir a partir de una octava sobre la nota más grave del registro del violoncelo. Además, esos armónicos desplegarían intervalos amplios al principio de la serie (una quinta y luego una octava sobre el primer armónico). Entonces, aún usando los primeros armónicos, estos estarían separados de las notas del registro grave.

sonoridad de los armónicos en una voz y los sonidos naturales de la otra agudizan la diferencia entre las dos voces.

Por otra parte, la *figura 2* (primer sistema) muestra el despliegue del motivo principal en los primeros compases (compases 1-4). El movimiento conjunto de la línea del bajo está dividido aquí en dos registros diferentes<sup>23</sup>. Este comportamiento puede ser observado a través de toda la pieza cuando el motivo principal es usado localmente.

Tombeau pour l'Amazonie

**Fig. 2** Gráfico schenkeriano de dos niveles intermedios del principio de la pieza. Las ligaduras conectan la línea melódica en movimientos conjuntos desplegada a través de los cambios de registro. En esta línea, NP indica nota de paso, SC indica salto consonante y NV indica nota vecina.

Como fue señalado anteriormente, el uso de dos voces es derivado de los dúos de yupurutú. También el uso de una línea conjunta dividida en dos registros puede ser derivada de tales dúos. Mientras las flautas despliegan un movimiento conjunto real, los cambios de registros pueden haber sido utilizados en el cello como un recurso para construir el movimiento conjunto y al mismo tiempo crear dos voces distintas. A través del uso del cambio de registros, la participación de dos voces en una línea de

<sup>23</sup>La interpretación del motivo principal de la línea del bajo como una línea que se mueve por movimiento conjunto debe ser mejor explicada. El trabajo de grado de Horacio Contreras “La Suite Jaguar Songs de Paul Desenne: un análisis schenkeriano”, Trabajo Especial de Grado, Universidad de Los Andes, 2010, muestra cómo el motivo principal del bajo da estructura a toda la pieza. Además, en los compases 20 – 27 el motivo principal es desplegado con el movimiento conjunto real en la línea del bajo. En este sentido, la discusión se basa en una explicación de la construcción de las líneas en la teoría schenkeriana como es explicada por Allen Forte y Steven Gilbert en su *Introduction to Schenkerian Analysis*, (London: W. W. Norton & Company: 1982).

movimientos conjuntos sería clara, aún aunque dicha línea sea enteramente ejecutada por un solo instrumento monódico como el violoncelo.

### **Tombeau pour l'Amazonie como canto shamánico: lentitud en el desarrollo armónico, repetición y la inferencia del paso del tiempo**

Se ha argüido con anterioridad que el canto shamánico sería usado aquí como categoría para sugerir una manera diferente de percibir el paso del tiempo. En esta parte se mostrará cómo el compositor construye la pieza como un proceso musical

altamente repetitivo y de lento desarrollo. El argumento se basará en una breve descripción motivica en términos de alturas y ritmos, y un gráfico schenkeriano de dos niveles intermedios de la pieza.



Fig. 3 Desarrollo armónico-contrapuntístico de la obra. Para este gráfico se usa notación schenkeriana.

Un vistazo rápido a la variación en el uso de alturas y figuras rítmicas en la pieza muestra cómo el discurso musical se construye de una manera lenta y repetitiva. Una de las características principales del *Tombeau* es la repetición. En términos de alturas, solamente en los primeros diez compases la nota mi bemol es repetida 25 veces en el mismo registro, y 19 de esas repeticiones son corcheas. Además, como se dijo antes, la sección *B* consiste en intervalos largamente sostenidos desplegados por un flujo continuo de semicorcheas. De esa manera, la poca variación de alturas y ritmos emerge como uno de los criterios a través de los cuales el compositor construye un desarrollo lento.

No obstante, esos intervalos largamente sostenidos también tienen consecuencias armónicas. La *figura 3* muestra cómo el movimiento armónico a nivel estructural se limita a la prolongación de un solo acorde de do menor a través del movimiento conjunto del bajo en el rango de una tercera menor.

En esta estructura, la sección *A* despliega simples variantes del motivo principal de la línea del bajo con carácter repetitivo. Como se dijo antes, la sección *B* agudiza el discurso repetitivo al prolongar sonoridades de intervalos de dos notas durante espacios

de hasta cuatro compases a través de un ritmo de semicorcheas continuas. La prolongación de un único acorde a través de una estructura motivica muy simple y repetitiva resulta en una impresión de estatismo. A nivel local, hay muy poca variación en alturas y ritmos. A nivel estructural, el discurso es limitado a la prolongación de una única armonía por el movimiento continuo de la línea del bajo en el rango de una tercera menor. Se puede sugerir aquí como metáfora que la música *apenas se mueve*.

Así, una estructura motivica altamente repetitiva es usada para desplegar un proceso armónico muy simple que contrasta con el mundo dinámico del potencial público moderno. Ahora es claro cómo el compositor utiliza la repetición y la simpleza armónica para sugerir un “concepto diferente de tiempo” inspirado en un canto shamánico realizado en la selva lluviosa. Como obra de arte musical occidental, *Tombeau pour l'Amazonie* está dirigida a ser escuchada por habitantes de las ciudades modernas. Entonces, su proceso musical lento, repetitivo y estático sería muy distinto de aquellos procesos dinámicos que se despliegan en una ciudad moderna a diario. Asumiendo que el paso del tiempo puede ser inferido únicamente a partir de otros procesos que se ubican dentro del horizonte perceptivo humano, un proceso que es muy distinto de aquel que el público potencial experimenta a diario podría generar un proceso de significación diferente para el paso del tiempo en las audiencias.

### **Tombeau pour l'Amazonie como motosierras y árboles cayendo**

La sección *B* comienza con un flujo de semicorcheas en conjunción con una sonoridad *cuasi sul ponticello*. Este flujo se alterna con rápidos arpeggios ascendentes que conectan los registros (compases 44, 51, 61 y 71 – 72) y con silencios ocasionales. La intensificación de los motivos de semicorcheas es lograda a través del uso de figuras más cortas junto a *crescendi* (compases 56 – 61, 66 – 71). Además, cuando se comienzan a utilizar las figuras más cortas, aparece una indicación de *franco ponticello*. En pocas palabras, rápidos arpeggios ascendentes, distorsión del sonido, sonoridades prolongadas y motivos melódicos cortos en una estructura rítmica casi inmutable son las principales características de la sección *B*.

Cuando comienza la intensificación, esos rasgos crean una sonoridad incómoda cercana al ruido que culmina en dos arpeggios ascendentes (compases 61 y 71 – 72). El material altamente repetitivo desplegado a través de un sonido distorsionado y similar al ruido



puede ser considerado un índice de las motosierras por la similitud de la música con su ruido ensordecedor. A su vez, los rápidos arpegios ascendentes que se ubican luego de los *sulponticelli* pueden ser vistos como índices de árboles cayendo. Siendo los únicos recursos compositivos que conectan al bajo con el registro superior, los arpegios pueden actuar como índices al moverse *verticalmente* de una manera continua y violenta. Aunque los troncos descienden al caer, el movimiento ascendente de los arpegios puede ser considerado como un recurso para intensificar el gesto a medida que éste transcurre. A través del movimiento ascendente junto a *crescendi* violentos, se logra un gesto que se puede identificar con el movimiento acelerado de los pesados troncos al caer.

En esta sección se ha mostrado cómo se utilizan los recursos compositivos para significar algunas características de la selva amazónica. En resumen, las características del Amazonas están presentes en la pieza de las siguientes maneras: *los dúos de yupurutú* como el origen de una textura a dos voces en la que se despliegan continuamente cambios de registro; *el canto shamánico* en el inmutable y carente de estructura paisaje amazónico como sugestión para un concepto diferente de tiempo reflejado en la simplicidad armónica y el discurso repetitivo; y *ostinati distorsionados* y rápidos arpegios ascendentes como índices de la acción de las motosierras y sus consecuencias. Ahora, el argumento continuará hacia la siguiente sección que estará dirigida a mostrar cómo debe ser preparado el trabajo de campo en este caso particular para lograr orientar un proceso de aprendizaje a través de la experiencia real de esas características. Se dará una atención especial a cómo se pueden relacionar esas características con la obra.

### **La Música, la mente y la construcción del campo**

Hasta ahora, se han tratado dos temas: el trabajo de campo en términos genéricos y la pieza que sirve aquí como ejemplo en sus conexiones con la selva como *campo* potencial. Sin embargo, el punto principal de este argumento es discernir cómo se puede *construir el campo* de manera que se pueda establecer una relación directa con la obra. Entonces, en los próximos párrafos se mostrará cómo se puede relacionar una experiencia en la selva amazónica con la pieza a través de la interpretación.

La antropología interpretativa considera a la cultura como un sistema simbólico y a la antropología como una disciplina interpretativa cuyo fin es la interpretación de la

cultura<sup>24</sup>. Aunque este artículo no trata de interpretar una cultura, un trabajo de campo efectivo dirigido a optimizar la interpretación musical puede seguir siendo considerado un proceso semiótico. En ese proceso, los sucesos experimentados *en el campo* serían interpretados a través de una estructura de pensamiento simbólico previamente construida. A su vez, tal estructura estaría profundamente informada por la obra musical y una investigación acerca de sus relaciones con mundos diferentes al texto musical.

Ahora debería quedar claro que, en el caso del ejemplo aquí citado, el potencial trabajador de campo debe investigar primero la pieza y sus relaciones con la selva. Luego de ello, debe ir al Amazonas a vivir la experiencia de fenómenos específicos, a saber: el paisaje uniforme y sin estructura de la selva; la ejecución de dúos de flautas yupurutú; el canto shamánico; y la deforestación por el uso de motosierras. También debería estar claro que esas experiencias por sí mismas no serán capaces de enriquecer la interpretación de la pieza. Lo que arrojaría significación sobre esas experiencias sería su interpretación a través de una estructura simbólica previamente construida. Como ya fue mencionado, esa estructura de pensamiento debe estar enraizada en el entendimiento de la pieza y sus relaciones con la selva como *el campo*.

No obstante, hay otro aspecto que debe ser tocado en la construcción de tal estructura de pensamiento en el caso de los músicos: el trabajo de campo como tal. No es posible asumir que todos los músicos estarán familiarizados con este tipo de procesos de aprendizaje por experiencia. Por ello, un músico que desee hacer trabajo de campo tiene que tener un contacto previo con los conceptos y prácticas relacionados con esa metodología. De esa manera, el músico entenderá que en el trabajo de campo es necesario tener la conciencia en una alerta permanente hacia todos los sucesos que ocurren. Cuando esos sucesos tienen lugar, el trabajador de campo debe estar listo para establecer las asociaciones apropiadas que le permitan construir una interpretación significativa. Por esto se sugiere que sería de gran utilidad incluir lecturas acerca de la metodología del trabajo de campo y algunos ejemplos de productos de investigación arrojados por el trabajo de campo.

---

<sup>24</sup>La antropología interpretativa es ampliamente representada por los trabajos de Clifford Geertz, y especialmente por *La Interpretación de las Culturas*, (Barcelona: Gedisa, 2005).

El primer paso concreto para el trabajador de campo sería obtener un conocimiento profundo de la obra con la que se quiere relacionar el trabajo de campo. A su vez, ese conocimiento debe ser obtenido a partir de la ejecución de la obra, la consideración de las perspectivas del compositor y un análisis del texto musical. A partir de la ejecución, el trabajador de campo experimentará en su cuerpo los gestos musicales tal y como se reflejan en gestos técnicos-corporales. En el caso que aquí se trata, la regularidad en el ritmo y las alturas, el movimiento lento y los cambios rápidos de registro a través de arpeggios serían realmente experimentados corporalmente a través de la ejecución de la pieza. Por otra parte, la consideración de las perspectivas del compositor que fueron en este caso extraídas de las notas de programa y entrevistas comenzarían a establecer relaciones concretas entre la música y el campo. A la luz de esas perspectivas, la selva comenzaría a ser construida mentalmente como un *campo* potencial, que puede ser interpretado en relación con la música. Luego, sería necesario un análisis del texto musical (como el utilizado en este artículo) como medio para clarificar aquellos aspectos referidos por el compositor. Con tal análisis, el trabajador de campo tendrá algunas ideas precisas de lo que tendrá que buscar en el campo. Él sabrá qué características particulares de los gestos o sucesos experimentados en el trabajo de campo tendrá que relacionar a la obra, y al mismo tiempo tendrá una idea de cómo establecer esas relaciones.

En lo que se refiere a las relaciones de la pieza con el campo, en este caso los temas del tiempo y la selva surgen de las perspectivas del compositor. Primero, se utilizarán de nuevo las palabras de Reiner para justificar una aprehensión de los conceptos de tiempo para el trabajo de campo propuesto. Según Reiner, “la simbolización del tiempo en el caso de la música constituye un tipo específico de estesis del tiempo musical: una estesis que involucra, además de los dos interpretantes obligatorios involucrados [aquellos relacionados con el tiempo y la música], la aprehensión de una analogía”<sup>25</sup>. Siguiendo la discusión de Reiner, esas relaciones analógicas “pueden determinar una conciencia particular del oyente con respecto al tiempo musical”<sup>26</sup> bajo tres condiciones, una de las cuales es “que un oyente posea, es decir, que ya haya adquirido ideas o conceptos acerca de, o asociados con el tiempo”<sup>27</sup>. Según esas afirmaciones,

---

<sup>25</sup>Thomas Reiner, *Semiotics of Musical Time*, (New York: Peter Lang, 2000), 71.

<sup>26</sup> *Ibid.* 72 – 73.

<sup>27</sup> *Ibid.* 73.

serían necesarias algunas preconcepciones acerca del tiempo para inferir “un concepto diferente de tiempo” a partir de la obra de Desenne, que además se relacione con el canto shamánico en un paisaje selvático. De esa manera, los trabajadores de campo deben estar conscientes de ciertos conceptos de tiempo y de la inferencia del paso del tiempo a partir de otros procesos para ser capaces de interpretar ciertos sucesos (de naturaleza musical o no musical) como analogías de tiempo. Es por ello que se recomendaría en este caso la revisión de trabajos que traten de los conceptos del tiempo y sus relaciones con otros fenómenos como la música. A través de la adquisición de conciencia de los conceptos de tiempo, un trabajador de campo podría interpretar la desorientación en un lugar sin estructura espacial en relación con un concepto diferente de tiempo.

Finalmente, el trabajador de campo debe hacer algunas lecturas acerca de aquellos fenómenos que quiere experimentar a través del trabajo de campo. En este caso particular, el conocimiento previo acerca de las flautas yupurutú ayudaría al trabajador de campo a discernir la textura a dos voces. Las lecturas acerca del canto shamánico ayudarían a comprenderlo como un fenómeno distinto de los otros por su naturaleza ritual. Las lecturas acerca de la deforestación ayudarían a crear una conciencia de las consecuencias de este fenómeno en el ecosistema de la selva. Esas lecturas, junto a las lecturas acerca del trabajo de campo y el tiempo y un conocimiento profundo de la pieza, completarán la construcción de la estructura de pensamiento simbólico a través de la cual se interpretará a la selva como *el campo* en el ejemplo utilizado aquí.

Ahora el trabajador de campo estará listo para *ir al campo* y orientar un proceso de aprendizaje por la experiencia directa de los fenómenos referidos por el compositor. A través de una preparación apropiada como la que se ha descrito, el investigador estará provisto de una estructura de pensamiento simbólico que le permitirá establecer las relaciones apropiadas entre una experiencia de trabajo de campo y *Tombeau pour l'Amazonie*. Con una experiencia de trabajo de campo así preparada, un músico será capaz de ir al campo y *experimentar* realmente cómo la música puede referirse a mundos diferentes al texto musical en sí.

## **Conclusión**

Aquí se ha descrito cómo se debe preparar un trabajo de campo para lograr una experiencia significativa en relación con la interpretación de una obra específica. En términos más generales, se ha mostrado cómo algunos contextos musicales (tales como la selva amazónica) no pueden ser reconstruidos en su complejidad a través de lecturas y la imaginación. En esos casos, el trabajo de campo como proceso semiótico puede permitir un proceso de aprendizaje orientado a través de la experimentación. Se trata en este caso de experimentar la complejidad de aquellos mundos a los cuales la música puede referirse que no pueden ser comprendidos en su totalidad a través de las lecturas. Por ello, el trabajo de campo puede ser un complemento a los enfoques de la interpretación musical orientados hacia una lectura del texto musical. Como herramienta para la interpretación de una experiencia compleja y multisensorial a través del establecimiento de relaciones concretas con la música, el trabajo de campo puede ampliar las perspectivas proporcionadas por lecturas y el estudio del texto musical.

En términos de la enseñanza, un trabajo de campo correctamente preparado puede ser usado junto a música que se refiera a contextos familiares para el estudiante. Si bien no se sugiere aquí que la música puede ser mejor interpretada por aquellos que están familiarizados con su contexto, se propone que la música local puede ser utilizada como un recurso del que se puede disponer para mostrarle a los estudiantes cómo la música se refiere a contextos externos a ella. El entendimiento de las relaciones entre la interpretación musical y contextos externos logrado de esta manera ampliaría el conjunto de fuentes para la interpretación musical en los estudiantes de música.

## **Bibliografía**

Contreras, Horacio. "La Suite Jaguar Songs de Paul Desenne: un análisis schenkeriano." Trabajo Especial de Grado, Universidad de Los Andes, 2010.

Desenne, Paul. "Program notes" consultado el 15 de Noviembre de 2011  
<http://www.pauldesenne.com/latin-concert-music-program-notes.php>

Forte, Allen y Steven Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*, London: W. Norton & Company, 1982.

Geertz, Clifford. *La Interpretación de las Culturas*, Barcelona: Gedisa, 2005.

Hill, Jonathan. “Soundscaping the World” en *Burst of Breath, Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, ed. Jonathan Hill y Jean Pierre Chaumeil, Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. 93 – 122.

Reiner, Thomas. *Semiotics of Musical Time*, New York: Peter Lang, 2000.

Ricoeur, Paul. *Du texte a l'action, Essais d'hermeneutique II* Paris: Éditions du Seuil, 1986.

Toro, Luis. “Las Flautas Yupurutú”, *Fundef I* (1990): 32 – 50.

Velasco, Honorio y Ángel Díaz de Rada, *La Lógica de la Investigación Etnográfica* (Madrid: Trotta, 2009).