

Algunos aspectos 'minimalistas' en la obra de María Cecilia Villanueva

Some minimalist aspects in the work of María Cecilia Villanueva

Luciana Orellana Lanús

Facultad de Artes y Diseño, UNCUYO / CONICET

lucianaorellanalanus@gmail.com

ORCID: 0009-0000-8612-9486

Recibido: 4 - septiembre – 2024

Aprobado: 28 - octubre – 2024

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.7.2024.pp58-80>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo evidenciar los rasgos del 'minimalismo' latinoamericano, tal como lo postulan Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís, en la obra de María Cecilia Villanueva. Para ello, inicialmente, se señalan ciertos cuestionamientos surgidos en torno a la búsqueda de una identidad latinoamericana en un grupo de compositores desde 1970. Posteriormente, en vías de arrojar luz sobre esta categoría conceptual, se presenta una síntesis acerca de los rasgos musicales del 'minimalismo' latinoamericano. Con base en estos datos se realiza el análisis de la obra *Birlibirloque* (1988) de Villanueva a través de la teoría de los micromodos y la metodología sintáctico-temática de Francisco Kröpfl. Finalmente, se destaca que esta publicación contribuye a la producción de contenido sobre una generación posterior a la del Centro

Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y aborda aspectos que, según se argumenta, se manifiestan en la música culta latinoamericana.

Palabras clave: Villanueva-Minimismo latinoamericano-Identidad

Abstract

This paper aims to highlight the characteristics of Latin American ‘minimismo,’ as proposed by Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaídis, in the work of María Cecilia Villanueva. To achieve this, it first addresses certain questions that have arisen around the search for a Latin American identity among a group of composers since 1970. Subsequently, to shed light on this conceptual category, it provides a synthesis of the musical traits of Latin American ‘minimismo.’ Based on this information, the analysis focuses on Villanueva's work *Birlibirloque* (1988) through the theory of micromodes and Francisco Kröpfl's syntactic-thematic methodology. Finally, it is highlighted that this publication contributes to the production of content about a generation that follows the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) and addresses aspects that, it is argued, are manifested in Latin American art music.

Keywords: Villanueva- Latin American minimalism- Identity

Introducción

Para este artículo pretendemos evidenciar rasgos del ‘minimismo’ latinoamericano, postulado teórico de Coriún Aharonián (1940-2017) y Graciela Paraskevaídis (1940-2017), en la obra de María Cecilia Villanueva (1964). De manera de comprobar estos, en un primer momento presentamos ciertos cuestionamientos que surgen de la búsqueda de una identidad latinoamericana que aglutina a un colectivo de compositores desde 1970. En una segunda instancia, y para ofrecer una alternativa divergente a las obras de los autores que proponen estas teorizaciones, realizamos un análisis de la obra *Birlibirloque* (1988) de María Cecilia Villanueva con la teoría de los micromodos y la metodología de análisis sintáctico- temática de Francisco Kröpfl. Además de que estos métodos son familiares para quien escribe el texto, entendemos

que también funcionan como una herramienta analítica que pone en valor las producciones locales. Asimismo, esto constituye un aporte al análisis de compositores que pueden ubicarse en una generación posterior a la del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Por último, de manera incipiente, damos cuenta de determinados aspectos que consideramos se manifiestan de una generación a otra y forman parte del quehacer latinoamericano.

‘Minimismo’ e identidad

En vías de constatar en la música de Villanueva rasgos que comprueben una presencia ‘minimista’ en sus obras, en principio es necesario reflexionar sobre la pregunta sobre identidad a la que han estado sometidos los compositores que hipotetizan estos postulados. En este sentido, comprendemos que la identidad es entendida como un proceso dinámico y complejo, imbricado y atravesado por aspectos culturales, históricos e interacciones sociales. Autores como Stuart Hall (1993) y Alejandro Grimson (2011), enfatizan que la identidad no es estática ni unívoca, sino que se forma a través de múltiples identificaciones y negociaciones discursivas. Esta noción de identidad se constituye a través de la interacción con discursos y prácticas sociales, y no como una forma fija, sino como un proceso de adhesión temporal a posiciones subjetivas. La visión dinámica se complementa con la idea de que las identidades culturales latinoamericanas también se enfrentan a la influencia de modelos culturales hegemónicos, lo cual genera tensiones y resistencias en la postulación de una posible identidad.

Por tanto, partimos de la hipótesis de que los compositores han intentado responder a los cuestionamientos sobre la identidad y con ello, expresar una sonoridad latinoamericana, situándose como propios de estas narrativas y evitando ser percibidos, en este caso, como europeos o norteamericanos. Por estos motivos, nos cuestionamos cómo estos compositores han utilizado la música como un medio para resistir a las hegemonías culturales y construir una identidad musical distintiva. En particular en una generación¹ de productores, como los compositores becarios del Centro

¹ Abordamos la noción de generación desde la postura teórica de Pierre Bourdieu (1988), quien además de incorporar la noción de ‘campo’ plantea la solución al estudio sociológico de lo generacional, contemplando para su definición que existan las mismas condiciones sociales, económicas y culturales, y no solamente la franja etaria: “No podemos hablar de generación más que en la medida en que se

Latinoamericano de Estudios Musicales: Aharonián, Paraskevaídis, Mariano Etkin (1943-2016), Joaquín Orellana Mejía (1937) y otros que no fueron becarios como Cergio Prudencio (1955), estas postulaciones se evidencian en la adopción de contramodelos estéticos que buscan representar y, en cierto modo, defender la diversidad cultural de Latinoamérica.

Desde esta postura, la música no solo da cuenta de las identidades culturales, sino que también participa activamente en su formación y resistencia, funcionando como un espacio de pugna discursiva y de expresión de la cultura latinoamericana. Este enfoque dinámico y crítico en pos de la construcción de una noción de identidad en la música, subraya su papel como medio para la autodefinición y la afirmación en contextos dinámicos. Por lo tanto, en este recorrido, se construye una narratividad que funciona como elemento clave respecto a las posibles respuestas identitarias. Es decir, las obras musicales manifiestan narrativas que ayudan a definir y fortalecer identidades individuales y colectivas.

En el caso de Aharonián, menciona que algunas de estas respuestas tienden a homogeneizar la identidad latinoamericana, ignorando la existencia de múltiples culturas con identidades propias. Asimismo, el compositor también expresa su pensamiento acerca de la cultura, posicionándose en la época de la colonia como punto de partida para argumentar que en Latinoamérica se adoptan los modelos culturales impuestos, reconociendo únicamente La cultura europea u otros apéndices de ella, como la cultura norteamericana. Desde este punto de vista, la crítica que realiza es que esta representaría la única y como consecuencia: “la cultura de otro pueblo es no-cultura, o cultura inferior, o cultura más pobre” (Aharonián, 2012: 76). Vale la pena aclarar que, cuando se refiere a este paradigma de cultura heredada, coloca a la música como un ‘arma’ que pueden utilizar los principales centros de poder para impedir la independencia y la construcción de una identidad cultural propia.

A su vez, Etkin, quien manifiesta su constante preocupación por la noción de una identidad en sus escritos, propone que esta ausencia de una identidad propia en la música latinoamericana se debe principalmente a la falta de comunicación con

comparta, además de una contemporaneidad cronológica, una misma situación en el espacio social -que comporta unas mismas condiciones materiales y sociales de producción de individuos-.” (Martín Criado, 2009: 3)

determinados receptores potenciales. Etkin explica que la principal causa de esta ausencia es la “reproducción en un país subdesarrollado de las corrientes estéticas de países desarrollados” (Etkin como se citó en Paraskevaídis, 2013: 69). Por estos motivos, resulta esencial revisar el rol que asumen los discursos musicales en los procesos de construcción de identidades.

En la misma línea, el compositor argentino argumenta en sus escritos de 1980 que componer en Latinoamérica es una actividad de resistencia cultural y de construcción de una identidad. Explica que esta resistencia requiere contramodelos de producción artística, siempre y cuando se opte por transformar la dirección de los procesos de mimesis característicos en la cultura musical heredada. La música culta en Latinoamérica debe, “como una representación sonora de la diversidad de las culturas musicales, sonar diferentemente que en Europa —ella debe ser mestiza” (Mello, 2014: 84). Este precepto, en cierto modo, establece una expectativa sobre lo que debe ser e hipotetiza la producción de músicas que logren separarse del modelo europeo y deban, casi como una obligación ética, generar una música disidente.

Sobre estos supuestos se presenta el ‘*minimismo*’ latinoamericano que se posiciona como una respuesta teórica a una noción de la identidad musical en América Latina, dentro del contexto de la música culta contemporánea. Este concepto, explorado sobre todo en las postulaciones de Aharonián y Paraskevaídis, surge como un supuesto que imparte ciertas características estéticas y evidencia, en cierto modo, el pensamiento atravesado por un contexto político-cultural en las obras de compositores latinoamericanos desde la década de 1970 hasta fines de 1980. Es decir, Aharonián junto a Paraskevaídis proponen al ‘*minimismo*’ no sólo como una estrategia metodológica musical, sino también como una posible respuesta ideológica y estética a las hegemonías culturales y musicales de Europa y de Estados Unidos.

Esta categoría, asimismo, se distingue por su austeridad, la utilización de procesos reiterativos no mecánicos, y un interés en las cualidades tímbricas y texturales del sonido. En contraste con el minimalismo estadounidense, el ‘*minimismo*’ latinoamericano enfatiza una inquietud por mantener una escucha alerta y activa, evitando la pasividad asociada a determinados rasgos observados en las producciones de Steve Reich (1936), Philipp Glass (1937) y Terry Riley (1935). Esta perspectiva crítica y reflexiva sobre la música no sólo busca afirmar una identidad musical latinoamericana

distintiva, sino también confrontar y reinterpretar los paradigmas estéticos adquiridos desde los centros hegemónicos.

Por lo tanto, el análisis del 'minimismo' latinoamericano revela su importancia como una herramienta para la articulación y afirmación de identidades culturales dentro del panorama musical global. Aharonián y Paraskevaídis, al cuestionar y diferenciar el 'minimismo' latinoamericano del minimalismo *newyorkino* (expresión acuñada por Prudencio), subrayan la necesidad de reconocer y valorar las especificidades estéticas y contextuales de la producción local. Esta propuesta manifiesta un enfoque distintivo y, como hemos mencionado, arraigado en una postura ideológica que rechaza los paradigmas europeos y anglosajones. Fundamentado en rasgos como la no discursividad y la austeridad, el 'minimismo' se define en ciertos aspectos musicales incorporando la repetición no mecánica de los elementos musicales, evitando tanto la estructura lineal europea (asociada al desarrollo) como la repetición hipnótica del minimalismo estadounidense. De algún modo, busca maximizar la expresión musical con los recursos mínimos, vinculándose estrechamente con tradiciones advertidas en las culturas antiguas de América del Sur.

Por otro lado, el concepto de austeridad, tal como lo presentan Oscar Bazán (1936-2005) y Paraskevaídis (esta última adopta el término que propone el compositor), implica una economía de materiales sonoros y una expresión emocional que contrasta con la percepción de una automatización advertida en ciertas producciones minimalistas. De igual forma, el 'minimismo' también se relaciona con la temporalidad no lineal, donde la música se experimenta más como un ciclo que como una narrativa lineal progresiva, en consonancia con las concepciones precolombinas del tiempo circular y del ritual. En efecto, en varios de los escritos y entrevistas, se destaca por sobre el resto de los rasgos, que el compositor latinoamericano posee, al momento de componer, una concepción del tiempo distinta que la de otros productores (de otros países no latinoamericanos).

Sumado a estas características, la reducción de medios expresivos y la integración del silencio como parte estructural de la materia sonora son características distintivas. Esto no solo plantea una estrategia desde la experiencia auditiva, sino que también refleja una postura crítica hacia el arte desde un posicionamiento estricto y radical, y un compromiso con la exploración sonora experimental no discursiva. El silencio como parte de la estructura, en la época donde estos productores coexistían con

el silenciamiento de la dictadura, se muestra como una herramienta estructural que interpela al auditor en tanto signo expresivo.

Mínima biográfica de María Cecilia Villanueva

María Cecilia Villanueva, es una compositora y pianista argentina que nace en la ciudad de La Plata en 1964. Estudia piano con Leticia Corral y Elizabeth Westerkamp. Como solista interpreta numerosas piezas y en diferentes provincias del país. Estudia, asimismo, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata. Su gran referente para la época fue el compositor Mariano Etkin con el que escribe numerosos artículos sobre músicas contemporáneas.

Su música ha sido ejecutada por las principales orquestas de las radios alemanas, entre ellas: WDR, HR y BR; y la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina. También por reconocidos ensambles de música contemporánea, entre ellos: *Ensemble Modern*, *Musikfabrik*, *Ensemble Aventure*, *KNM Berlín*, *Ensemble Resonanz*, *Ensemble SurPlus*, *Thürmchen Ensemble*, *Freiburger Schlagzeugensemble* y *Auryn Quartett*.

Antes de abordar el análisis de la obra seleccionada para este escrito, nos detendremos en una hipótesis formulada en torno a las composiciones de Villanueva. La hipótesis consiste en afirmar que existe una herencia de las técnicas de los compositores becarios del CLAEM en compositores de generaciones posteriores. Para Villanueva, el Centro fue de gran importancia para la conformación de una serie de compositores con la que luego se capacitaría: “nosotros somos los que estudiamos con una generación que pasó por el Di tella” (Villanueva en entrevista con la autora, 2023)

Surge entonces la necesidad de indagar si algunos de los procedimientos que advertimos en torno al ‘minimismo’ se encuentran en obras de su producción temprana. Sumada a esta conjetura, Aharonián propone en el artículo² “Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica” ([1977] 2012), determinadas obras en donde residen dos piezas de esta autora. Como puesta en valor y para corroborar la incorporación de *Birlibirloque* (1988) al corpus de obras que analiza el

² Aharonián lo escribe para demostrar que existe una falencia metodológica para analizar músicas producidas por compositores latinoamericanos y para otorgar una mirada específica sobre ciertos aspectos, que asume, forman parte de las búsquedas de una sonoridad local. El recorte temporal de Aharonián abarca obras desde 1970 hasta 1994 (aproximadamente).

compositor, nos proponemos indagar sobre estos aspectos de manera tal de poder identificar rasgos del 'minimismo' latinoamericano en una generación de compositores posterior a la del CLAEM, y esbozar una posible repercusión de la estética de Etkin en la producción de Villanueva.

Para finalizar este apartado, destacamos que, en la entrada de la *Enciclopedia Routledge del modernismo*, Etkin define, desde su perspectiva, la música de su colega:

La música de Villanueva es un testimonio de su independencia estética. Se distingue de sus colegas por la originalidad de sus enfoques técnicos y su interpretación de ideas muy personales. La densidad expresiva de la música de Villanueva se desarrolla en torno a una compleja elaboración de materiales, que, en algunos casos, conviven con elementos de extrema simplicidad. (Etkin, 2016 Tr. propia).

Birlibirloque (1988)

Birlibirloque es el punto bisagra en la carrera de composición de Villanueva. Esta pieza y *Erosiones* (obra que sufrió una ampliación y revisión en el 2007) pertenecen a los dos últimos años de la carrera de composición en La Plata de la autora:

Podría decir que, desde el comienzo de mis estudios de composición en el ámbito universitario, la confrontación con las características más físicas y concretas del sonido ha sido un factor decisivo en la manera de imaginar la música. Es así como el timbre, el registro y la intensidad fueron- y son- mucho más importantes que la altura. Asimismo, el énfasis en la textura y la forma fue un eje central desde la época de mis estudios. Todas estas características, junto con el uso de pocos materiales, expuestos a procedimientos de mínima variación, enfocando la cuestión de la identidad de los objetos sonoros utilizados, siguen siendo importantes en mi música hasta el día de hoy. (Villanueva, 2007: 205)

La obra está escrita para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, trompeta, trombón y un piano. Comienza introduciendo un campo rítmico uniforme en la viola que en principio se plantea como una "línea monorrítmica y monotímica" (Corrado, 1999: 96), en el que se va presentando una secuencia de alturas que comentaremos más adelante. Según avanza la pieza observamos que, desde las alturas con las que inicia esta secuencia, la compositora plantea una maleabilidad del registro hacia el grave y hacia el agudo (ver imagen 1). Esto permite inferir, habiendo observado el comienzo del piano en *Caminos de Cornisa* (1985) de Etkin (imagen 2), que existe un inminente vínculo con su maestro y colega. Además, el ámbito en el que

se presenta no supera la octava. Generalmente, a lo largo de la pieza utiliza un ámbito estrecho de sexta a una octava aumentada (como máximo).



Imagen 1: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, manuscrito del autor. c. 1 al 6



Imagen 2: Mariano Etkin, *Caminos de cornisa*, manuscrito del autor s/c

Si observamos los primeros micromodos³ en la obra de Villanueva, podemos destacar la sistematicidad entre la alternancia de un micromodo menor uno⁴ y un micromodo menor dos (luego se introduce un micromodo mayor uno). Respecto a la elección de estas clases de alturas (1 y 2) deducimos que la compositora no plantea una

³ El micromodo es el concepto propuesto en la metodología de Francisco Kröpfl para el análisis de las músicas no tonales. Con una raíz en la “Teoría de los conjuntos de grados cromáticos” de Allen Forte, Kröpfl describe al micromodo como la red interválica más pequeña que puede darse en una permutación de sonidos. Así, en el total cromático, existirán doce permutaciones posibles. En oposición, el macromodo consiste en la sensación generalizada en donde predominan ciertas relaciones interválicas.

⁴ “Me dije: el primero, el menor 1 (el intervalo inicial del que parto para construir los grupos de ‘micromodos’ básicos: segunda menor, segunda mayor, tercera menor y tercera mayor) tiene tendencia atonal, pero el segundo, el menor 2 tiene tendencia tonal, y esta es la diferencia con otros sistemas clasificatorios que sólo tienen en cuenta los intervalos y no la jerarquía.” (Kröpfl como se citó en Monjeau, 2021:70)

repetición mecánica de los elementos rítmico-melódicos, sino que introduce un desvío de la simetría⁵ esperada. A continuación, colocamos los primeros 10 compases a modo de ejemplo de lo que estamos comentando:



Imagen 3: análisis de micromodos en el repertorio de alturas hasta el c. 10

Con las alturas llevadas a las mínimas distancias y a través de esta imagen, observamos una intención por parte de la compositora de utilizar los intervalos como si constituyeran una sucesión de alturas que es mínimamente variable. Los intervalos destacados a través de los micromodos, entendemos funcionan como núcleos estructurales de la composición o como motivos⁶: la segunda mayor y la segunda menor (o semitono). Este motivo de alturas se mantiene estable hasta el compás 10 y luego se presentan los mismos intervalos, pero tal vez no de una manera sistemática. Además, estas sutiles modificaciones (se pueden observar en el ejemplo seleccionado) se van transformando de acuerdo a su red estructural ya que, por ejemplo, en el compás 78 (imagen 4), la secuencia de la viola comienza a alternar tonos y semitonos con una tercera menor.

⁵ Nos referimos a simetría entendiendo que, sin considerar el contorno melódico, los micromodos uno y dos parecen repetirse de manera sistemática. Sin embargo, esto se ve modificado a partir del compás 10.

⁶ Kröpfl explica que el intervalo posee distintas funciones en las músicas no tonales: “Una función es la motívica, que nos permite recordar motivos y temas. Otra es la función de enlace, que es cuando no percibimos un intervalo como una entidad porque opera como conexión entre unidades motívicas, es una transición entre elementos gestálticos. Finalmente está la función como red interváltica, a veces la llamo ‘campo armónico’, y que subyace como factor de unidad de segmentos sintácticos.” (Kröpfl como se citó en Monjeau, 2021:72)



Imagen 4: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, manuscrito del autor. c. 77-82

Por otro lado, Villanueva coloca dos acentos de ejecución en las primeras dos alturas de la línea y esto debe repetirse de la misma manera (talón y punta). Asimismo, estas indicaciones generan un apoyo en cada altura destacando la periodicidad de los eventos sonoros, como así también el campo rítmico uniforme. Del mismo modo, solicita que esta sucesión se realice con la sordina, en una dinámica *pp* y sin vibrar. Estas indicaciones se vinculan con el aspecto tímbrico y proponen para el auditor un campo estático/lejano que va abriéndose en el espacio virtual de las alturas y que invita a contemplar la elasticidad de sus elementos en cuanto se presenta en el registro agudo, en el medio o en el grave.

Aunque esta presentación tan particular del material sonoro implique en primera instancia un determinado estatismo, este se diluye a medida que se van introduciendo otros materiales en el resto de los instrumentos. En el compás 17 el piano toca un -la- (con la indicación *lasciar vibrare*) en la mano derecha. El resultado en simultaneidad con la línea de la viola genera una disruptividad desde el punto de vista acentual. Este ataque sutil, de una corchea, comienza a despojar a la obra, como hemos mencionado, de cierto estatismo. Es así que podemos observar los eventos sonoros y sus apariciones, y coincidir con lo que indica Corrado: “En *Birlibirloque* una línea homorrítmica y monotímbrica implacable, de interválica restringida, atraviesa el discurso, puntuado o sostenido por el conjunto. En ocasiones, el gesto se hace más energético, percusivo y entrecortado (...)” (Corrado, 1999: 926)

Con respecto al aspecto tímbrico, así como lo explicábamos al comienzo, podemos deducir que existe un interés en generar modificaciones desde este punto de

vista. Por ejemplo, en el compás 26 el violín y el violonchelo en una dinámica *ppp* se entrelazan con la línea monorrítmica y acompañan con *sul tasto* y armónicos que invitan a considerar variantes desde el punto de vista tímbrico. En el compás 40 ingresa el contrabajo con las mismas indicaciones. A raíz de ello, podemos inferir que se aplica el concepto de la micro variación o ‘microprocesos’⁷, que no solamente se vincula con los sutiles permutaciones y cambios en las alturas, sino también con las variantes tímbricas.

Por otra parte, se produce un cambio significativo en la escucha cuando la flauta (imagen 5) introduce un complejo rítmico de duraciones proporcionales (lo mismo sucede con el clarinete, el piano, y el segundo violín); es el momento en que comienza a ocurrir una mayor cantidad de eventos. El violín I en el compás 73 incorpora un tremolando; la flauta toca con *frullato* y el clarinete con trino. La trompeta, en mismo compás, así como lo había hecho el trombón anteriormente, interpreta sus alturas con sordina. Nuevamente, advertimos cómo el timbre, ahora conjugado a un engrosamiento textural y a una complejidad rítmica, genera una nueva propuesta sonora y, por lo tanto, esto propone un desvío o discontinuidad en el discurso.



Imagen 5: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, manuscrito del autor c. 72 a 76

⁷ Aharonián entiende al ‘microproceso’ como las sutiles variantes utilizadas como recurso compositivo, en donde el uso de la repetición no mecánica (vinculada, además, con las culturas antiguas latinoamericanas) es primordial: “[...] esos microprocesos son a menudo la reiteración de células sonoras—es decir, una repetición no mecánica sino sutilmente enriquecida de elementos *ostinati* [...]” (Aharonián, 2012: 99)

Por otro lado, como la flauta presenta un motivo muy distinto a lo que veníamos examinando en la viola, analizaremos el contenido de sus alturas con los micromodos:

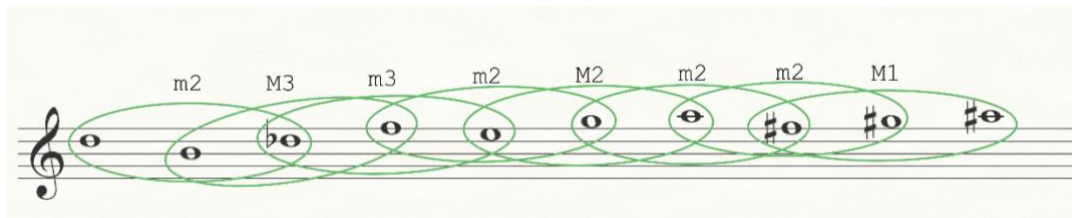


Imagen 6: micromodos aplicados en el repertorio de alturas de la flauta.

Como distinguimos, la última secuencia de intervalos (-la#-si#-do#) recuerda una escala por tonos enteros o escala hexáfona. Sin embargo, en este complejo melódico se evidencia casi el total cromático. Asimismo, considerando la incorporación de este perfil melódico, junto con un sutil cambio en la presentación de los eventos rítmicos (hemos mencionado las indicaciones proporcionales) y las variantes tímbricas, permiten inferir que existe un grado de ruptura de lo que se ha presentado como continuo. Agregando a lo anterior, los micromodos analizados en la flauta también pueden advertirse en la línea que realiza la viola (especialmente el micromodo mayor uno). Sin embargo, aun observando ciertas sistematizaciones en las alturas, como si fueran mínimos conjuntos motivicos que vuelven a presentarse en distintos timbres, la compositora no considera fundamental la elección y sistematicidad de este parámetro:

Un punto de partida fundamental en mi trabajo de composición es la elección de los instrumentos. El factor tímbrico, las posibilidades instrumentales y las potenciales combinaciones que generarán texturas específicas son definitorias, no así la selección de alturas, que tiene un papel subordinado al timbre y registro elegido. Ese diálogo con la materia sonora no se superpone a una delimitación previa de la forma: ésta surge de las cualidades del material elegido para cada obra. (Villanueva, 2007: 205)

Por tanto, comprendemos que existe una idea de generar continuidad introduciendo mínimas variaciones desde el punto de vista rítmico y tímbrico. En la cita, Villanueva manifiesta también una supuesta delimitación de la forma. En su narrativa musical, sin embargo, se ponen en evidencia otros aspectos como el principio de movilidad interna y no movilidad, la continuidad o discontinuidad, y la densidad textural.

Resulta complejo segmentar este gran *continuum* en segmentos a un nivel macro. A pesar de ello, podemos destacar que, en determinados momentos, por ejemplo,

en los compases 91 al 93 (imagen 7), se introducen ataques que generan una divergencia acentual. De alguna manera estos, como hemos mencionado, plantean una ruptura del estatismo.

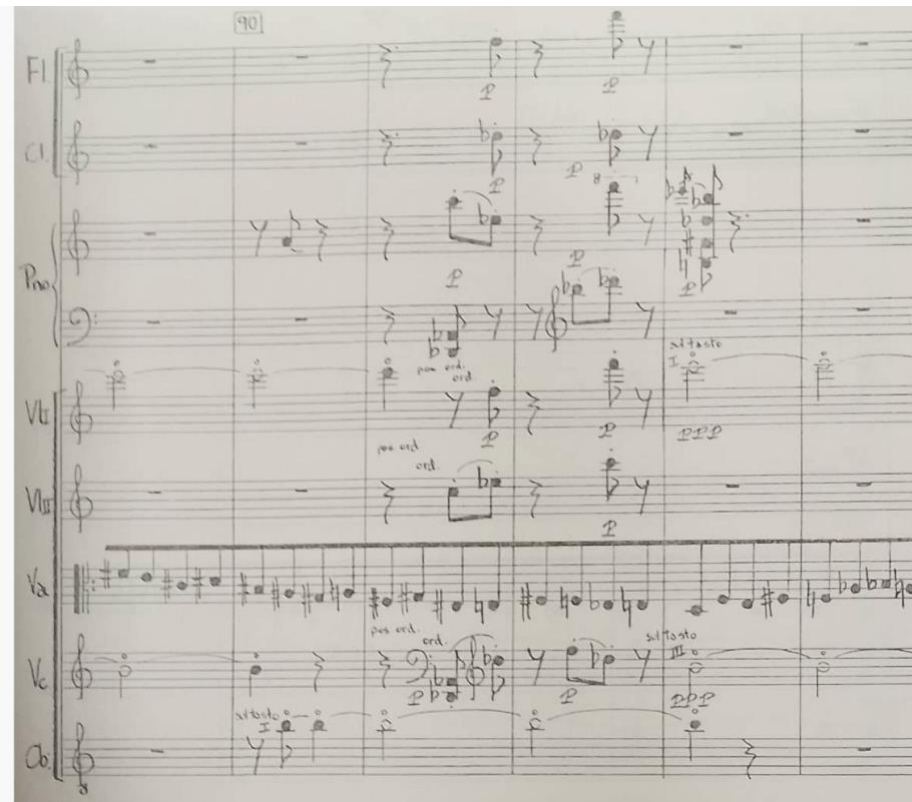


Imagen 7: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, manuscrito del autor

Revisemos este ejemplo. En la imagen podemos observar cómo el violonchelo y el piano están ingresando (en un ataque en simultáneo) en la segunda negra del compás escrito, en el tiempo débil del metro. Esto se repite en el compás siguiente con más instrumentos, reforzando la contradicción acentual entre el tiempo débil y el acento métrico. Además, existe un grado de periodicidad de estos acentos que se presentan en divergencia con el campo rítmico uniforme: el estímulo inicial o acento posicional (de la viola), el acento tónico en algunas alturas (como por ejemplo en el violonchelo), y el acento jerarquizado por los ataques en simultáneo en la flauta, el clarinete y el segundo violín. Esto produce un cambio de sonoridad en la obra que podemos relacionar con lo que Aharonián menciona como “eventualmente violento” o “placer por el detalle sonoro” (Aharonián, 2012: 100). Similares situaciones se dan en los compases 97-98, 119-120, 133, 172, 181-182 y 203.

Reparamos entonces en un discurso que a nivel macro o desde un análisis de la forma contorno⁸ puede estar vinculado no solamente con la densidad textural, sino también por las divergencias acentuales y los detalles rítmicos que precisamente aportan diversidad y discrepan con el estatismo que propone la viola desde el punto de vista rítmico. Preferimos la idea de contorno ya que el planteo formal de la pieza está dado sobre todo por la continuidad/discontinuidad (como hemos observado) y por cómo estos eventos aislados van introduciendo mínimas variaciones.

Con respecto a la densidad textural advertimos que predominan de 3 a 4 voces y cuando se introducen los elementos más bien rítmicos en ataques simultáneos, se introduce una nueva densidad textural que va desde 7 a 8 voces. Este planteo se repite hasta el final de la pieza. Sin embargo, en el compás 183 damos cuenta de la mayor cantidad de voces: 10. A partir de este punto la textura se mantiene a 6 voces hasta el compás 195, y ya hacia el 200, desciende a 4. En el 203 nuevamente ingresan ataques en simultáneo, y lo mismo sucede con el compás 213, lugar donde el contrabajo, al unísono, acompaña a la línea monorrítmica de la viola.

Por último, desde el punto de vista de las alturas, la obra comienza con un -sib- y finaliza con un -si natural. De este dato pareciera inferirse que no existe una polarización o jerarquización de ninguna altura que funcione como eje. Sin embargo, hasta el compás 145 y de una manera intermitente hasta el final, notamos que la altura-re- se releva entre los distintos instrumentos. Podría considerarse que esta nota sería una suerte de polarización dentro de la selección de alturas que realiza Villanueva. De la misma forma, existen otras alturas jerarquizadas, como el -sol- y el -mi-, pero en cuanto a la predominancia del -re-, observamos que es la que permanece durante toda la pieza. Sí, podemos deducir que existe una diversidad en la manera que la viola va presentando su línea por los distintos registros. Es decir, comienza en un registro más bien medio y luego se mueve desde el grave hacia el agudo y viceversa. También, notamos que los otros instrumentos introducen un registro más bien grave (hacia la mitad de la obra) y más agudo hacia el final lo que implica una masa tímbrica que pareciera ir modulando en su cualidad espectral. Por ende, podemos deducir que la forma de esta pieza está

⁸ Forma contorno es la traducción al español de un concepto que plantea Douglas Green para establecer una noción de forma para las variaciones. Aunque esta pieza no sea tratada como un tema con variaciones, nos resulta pertinente, dada la transformación que va sufriendo el material y los sutiles cambios. En este sentido, la segmentación a nivel global de la forma nos parece forzada para esta narrativa que transcurre como un *continuum* de eventos sonoros.

dada por la representación de la distribución de la energía sonora en el espectro. En palabras de la autora, esto queda consignado de la siguiente manera:

En *Birlibirloque* hay tres estratos independientes, superpuestos y diferenciados por sus características tímbricas, de registro y modos de articulación; uno de esos estratos – el más importante- está tocado por la viola, cuyo movimiento melódico perpetuo define la estructuración y duración total de la obra. No hay ninguna interrupción: cuando ese movimiento perpetuo se detiene la obra termina. (Villanueva, 2007: 206)

En la misma línea de estas apreciaciones, retomamos lo que Etkin menciona en torno al timbre, en sus postulaciones sobre las músicas latinoamericanas: “El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que ‘musical’, es expresión de lo latino, de un goce de momento en sí, de una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material.” (Etkin, 1989: 54).

De algún modo, al vincular estas ideas con los postulados de Gerardo Gandini (1936-2013) sobre la composición en Argentina durante la década de 1980⁹, entendemos que este tipo de producciones se aborda la materia sonora de una manera particular. Sin embargo, esto no impide la manifestación de ciertos procedimientos que han sido más frecuentemente utilizados en músicas europeas o anglosajonas durante los siglos XIX y XX. Para abordar estas circunstancias de manera más útil, sería provechoso observar no solo los aspectos contenidos en el ‘minimismo’, sino también aquellos que podrían destacarse como rasgos auténticos del quehacer compositivo latinoamericano. Respecto de ello, Etkin, recordemos que, en los años 1980 postula:

A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aún esa materia pre musical es para alguno de nosotros como la tierra americana: bárbara, inhóspita, tenebrosa; estamos frente a ella con estupor y espanto. Por ello, su manejo es más lúdico que ornamental o decorativo. Como hecho relacionado, vemos que la especulación desprovista de todo contacto con lo perceptivo – tal como aparece en Europa y Estados Unidos- está casi ausente de la música latinoamericana. (Etkin, 1989: 55)

⁹ Están los que, habiendo pasado la vanguardia del ochenta y experimentado el “hastío de pasado inmediato”, han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquellos que creen que este es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad, los que consideran a la imaginación como el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario [...] Nosotros creemos que este es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical en este momento. (Gandini como se citó en Fessel, 2023: 40)

En otras palabras, Paraskevaídís y Aharonián relacionan estas nociones acerca de la materia, incluso al tratamiento de los materiales, con mecanismos más latinoamericanos. Por ejemplo, para Aharonián el compositor latinoamericano deja de considerar la producción musical como un texto con una narrativa propiamente europea (así como lo plantea Etkin en la cita anterior):

La macroestructura de las composiciones, en general, ha dejado de ser discursiva. El concepto de “tradicional” europeo burgués del discurso musical (cuya crisis en todo caso, comenzó en la propia Europa antes de finalizar el siglo XIX) es sustituido por una sucesión de bloques texturales y expresivos. La microestructura tiende a basarse en una elaboración de células reiterativas no mecánicas. Ya sea el concepto macroestructural ya el microestructural parecen ser consecuencia de la gravitación de las tradiciones no europeas que rodean al compositor. (Aharonián, 2012: 71)

Desde este punto de vista, observamos cómo la noción de identidad, junto con otros rasgos advertidos, reabre el panorama sobre la categoría postulada como ‘*minimismo*’. Aun así, y para dialogar sobre estos conceptos, nos interesa destacar cómo Villanueva distingue también una noción de tiempo latinoamericano distinta a la de los compositores de otros países. Inclusive sin posicionarse en un colectivo de compositores o sentirse interpelada por las discusiones que se fundaban sobre la identidad latinoamericana en la década del 1970¹⁰, Villanueva menciona:

Nuestra distinción radica en la peculiaridad de nuestro pensamiento, nuestra manera de vivir y nuestra percepción del mundo. Por consiguiente, la organización de los materiales difiere en función de estos aspectos. Aunque compartimos sistemas y materiales, nuestras realidades circundantes, experiencias auditivas y enfoques varían significativamente. La distancia se manifiesta en la manipulación de estos. Por ejemplo, la percepción del tiempo difiere notablemente de la concepción centro europea. Además, se observa una tendencia hacia la adopción de múltiples criterios de variación o micro variaciones en la transformación de los materiales, en contraposición al desarrollo típico del compositor europeo. Esto implica comprender la mínima variación hasta alcanzar un proceso de variación más amplio, manteniendo siempre la identidad del material a lo largo de la obra. (Villanueva en entrevista con la autora, 2023)

En estas expresiones podemos hipotetizar dos ideas. En primer lugar, que determinadas nociones en torno a la micro variación y a la noción de un tiempo distinta, se relacionan con los postulados teóricos de Aharonián y Paraskevaídís. En segundo

¹⁰ Hacemos la salvedad que generacionalmente Villanueva, en el recorte temporal estudiado para establecer nociones sobre el ‘*minimismo*’ latinoamericano, pertenece a una generación de compositores posteriores a la del CLAEM enmarcados en otro contexto socio-político y cultural de Argentina.

lugar, se evidencia, aunque no de un modo directo, ciertas premisas impartidas por Etkin en las afirmaciones de la compositora. Sin embargo, aclaramos que esta última hipótesis deberá ser demostrada en futuras investigaciones.

Por su parte, Gerardo Gandini, en concordancia con el pensamiento que caracteriza la noción de un tiempo distinto de acuerdo con el contexto o al medio circundante, como así también con una presunción del quehacer latinoamericano (o argentino), expresa:

(...) cuando se habla de un compositor y se dice de qué manera representa a su país, como en este caso, la Argentina, pienso que el compositor que tomaba el tranvía en Villa del Parque para ir al colegio todos los días, después tomaba el subterráneo, pasó las mil y una por ahí rebuscándose las para trabajar acá o allá... representa eso: eso es su país, lo que él vivió.” (Gandini como se citó en Fessel, 2023:25)

Aunque Gandini es un compositor que pareciera estar ajeno a esta trama de cuestionamientos sobre la identidad latinoamericana, pareciera afirmar en estas líneas que el contexto influye de maneras distintas en la producción de los compositores. Sin embargo, finaliza estas postulaciones mencionando “no se puede decir que se representa al país por tal o cual cosa, porque si vos supieras que lo hacés [sic] por tal o cual cosa, seguramente no lo harías” (*Ibidem*).

Por otra parte, una cita del trabajo para la Diplomatura Superior en Música Contemporánea de Griselda Giannini (2021), nos lleva a reflexionar sobre ciertos rasgos que permanecen y retornan sobre la categoría mencionada. Indica Giannini en sus conclusiones:

(...) la obra de María Cecilia Villanueva resulta del hecho acústico en sí mismo, a través de la tensión que se produce por la utilización de la materia sonora, la ambigüedad textural, la mínima variación y el uso registral de los instrumentos elegidos. Su música es austera, directa y sin artificios. (Giannini, 2021)

Como observamos, estas afirmaciones realizadas en torno al análisis de la obra *Tulipanes Negros* (1990), consideran la presencia de rasgos que hemos rescatado en las hipótesis establecidas como propias de lo mínimo en oposición a lo maximalista del desarrollo europeo, y a las acciones mecánicas y repetitivas del minimalismo anglosajón. Sumado a esto, la compositora describe un acercamiento a las propuestas más latinoamericanas en sus maneras de apropiarse del material sonoro:

La música, en particular la que representa a los argentinos y a los latinoamericanos, se caracteriza por su capacidad de detenerse, de lo abrupto y el contraste. Es una música que sugiere que en cualquier momento algo puede cambiar o suceder, creando tensiones y momentos que se perciben como cortes bruscos en lugar de una continuidad. Este enfoque en la discontinuidad refleja las experiencias cotidianas marcadas por cambios constantes y contrastes, tanto en la naturaleza como en los paisajes urbanos y naturales. Estos contrastes son más explícitos en nuestra realidad que en la de otros contextos, y tratar de encontrar un equilibrio o traducir estos conceptos a nuestro entorno, es un desafío interesante. (Villanueva en entrevista con la autora, 2023)

Algunas consideraciones finales

La pieza analizada, con un título sugerente, transita desde la linealidad de sus eventos sonoros a la simultaneidad de ataques que, de forma conjunta con la micro variación, la selección de materiales y su reiteración, mantienen durante toda la pieza una gran continuidad que funciona como un elemento de quietud. La sorpresa está dada por la presentación de eventos que enriquecen la narrativa y establecen un diálogo con la línea monorrítmica presentada en la viola. La percepción de estos eventos se acrecienta cuando los registros se van ampliando o contrayendo, como así también en los sectores en donde los ataques resultan más cercanos en el tiempo. Las capas se configuran en una trama textural compleja que propone un *birlibirloque* (como por arte de magia) de sonidos que, como un *continuum* sonoro, desafían la atención y el paisaje imaginario del oyente. Si la intención de la compositora era la de crear una expectativa, esto se logra a través de una ecuación que podría funcionar para esta imagen: mínimos materiales y tratamiento tímbrico/registral. Es decir, mientras existan menos elementos, existe más impacto: la ecuación que define la comunicación efectiva de esta narrativa.

En *Birlibirloque*, primera obra que considera Villanueva dentro de su propia producción, se evidencia su particular enfoque en cuanto a la composición y a la manipulación del material. A través de este análisis, tanto de la estructura como de los procesos advertidos, deducimos que se revela una preferencia por la exploración de aspectos físicos y concretos del sonido, como el timbre, el registro y la intensidad, que predominan sobre la organización de las alturas.

La pieza presenta una trama de micro variaciones, en donde las alturas (micromodos menores y mayores) y la alternancia entre ellas, se ubican en un segundo

plano. Este proceso de alguna manera presenta una novedad en su técnica ya que trabaja con una noción de continuidad/discontinuidad, del timbre y de los registros como elementos estructurales.

La densidad textural y la forma en extrema dependencia configuran la obra junto con una cuidadosa atención a los detalles sonoros y a la interacción entre los distintos estratos instrumentales. La introducción gradual de nuevos materiales y la transformación de la densidad en la textura revelan una estrategia de desarrollo musical alejada de los modelos narrativos lineales en favor de una exploración abstracta y fragmentaria del sonido.

A través de la perspectiva compositiva de Villanueva, *Birlibirloque* sugiere una noción de tiempo y espacio musical distintiva, influenciada por la experiencia y la percepción que en apariencia se afirma como latinoamericana. Esta visión se alinea con las propuestas de Aharonián, Etkin y Paraskevaídís, quienes destacan la importancia del hecho acústico en sí mismo y la necesidad de explorar nuevas formas de expresión musical que reflejen la cultura en la que están inmersos.

Para finalizar, cuando Aharonián analiza los rasgos de la creación latinoamericana y la posible emancipación (en la década de 1970) de los modelos preestablecidos, reconoce:

Existe, en general, una gran potencialidad creativa e incluso particularidades culturales (tales como el hecho de que la duración promedio de obras es sensiblemente menor que la que se da en los compositores europeos, hecho que refleja un tiempo perceptivo común a los latinoamericanos diferenciado del de la metrópoli). Casi todos los compositores jóvenes mencionados comparten inquietudes de rompimiento de pautas de lenguaje con los más lúcidos de sus coetáneos europeos y norteamericanos. (Aharonián, 2012: 52)

Aun cuando el autor se refiere a un grupo de compositores que han nacido entre 1930 y 1940, vemos cómo las nociones de un tiempo psicológico distinto, procesos como la micro variación y algunos destellos del 'minimalismo', conjugados a una 'situacionalidad' dada por el contexto, se renuevan en las generaciones posteriores.

Bibliografía:

- Aharonián, Coriún. 1994. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y Mestizaje”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 15 (2): 189–225.
- _____. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Tacuabé.
- _____. 2002. *Introducción a la música*. Montevideo: Tacuabé.
- _____. 2012. *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé.
- Budón, Osvaldo. 2014. “Materialidad sonora y ‘desarrollo estático’ en Magma VII de Graciela Paraskevaídis”. En *Sonidos y Hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, coord. por Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel, pp. 43–51. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00000592/BIA_156_043_050.pdf
- Corrado, Omar. 1999. “Villanueva, María Cecilia” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Casares Rodicio, E. et. al. (dir). España: Sociedad General de Autores y Editores. p. 926
- _____. 2014. “Coriún Aharonián: Desde el Sur” Entrevista realizada por Omar Corrado. *El oído pensante*, 2 (2): 130–144.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7447/661>
- _____(coord.). 2014. *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Etkin, Mariano. 1983. “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”. En *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires: Editorial Ricordi. pp. 75-81
- _____. 1989. “Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina”. *Revista Del ISM*, (1): 47–58.

- Etkin, Mariano; Cancián, Germán; Matropietro, Carlos y Villanueva, María Cecilia. 2005. “La repetición permanentemente variada. Las Seis melodías para un violín y teclado (piano) de John Cage”. *Revista Del ISM*, (8): 60–69. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i8.535>
- Fessel, Pablo. 2007. *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gandini, Gerardo. 2023. *En el final de aquel verano interminable*, ed. por Pablo Fessel y Ezequiel Grimson. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Giannini, Griselda. 2021. “La poética musical de María Cecilia Villanueva. A partir de *Tulipanes negros* para clarinete y contrabajo”, Trabajo final de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea. Buenos Aires: Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.
- García, María Inés. 2011. “Metodología de Análisis Sintáctico-Temática: Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical”. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Green, Douglas. 1965. *Form in tonal music*. Estados Unidos: Holt, Reinehart y Winston, Inc.
- Grimson, Alejandro. 2011. *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Hall, Stuart. 2003 [1996]. “Introducción: ¿quién necesita la identidad?”. En *Cuestiones de Identidad Cultural*, ed. por S. Hall y P. du Gay, pp. 13–39. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martín Criado, Enrique. 2009. “Clases de edad / Generaciones”. En Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México.
- Mello, Chico. 2014. “Coriún Aharonián y mimesis a la constitución cultural latinoamericana”. *Sonidos y Hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. En *Sonidos y Hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, coord. por Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlshlegel, pp. 83–92. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Monjeau, Federico. 2009. Edición facsimilar de la revista *Lulú*. En colección *Cuadernos de Música*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

_____ 2021. *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires: Gourmet.

Paraskevaídis, Graciela. 1989 [1986]. “El minimismo latinoamericano a través de la obra Piano piano del compositor uruguayo Carlos da Silveira”. *Revista Pauta*, IV-VI (30): 74–83.

_____ 2013. “La presencia de los compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”. *Revista Argentina de Musicología*, (14): 53–76.

_____ 2014. “Las austeras de Oscar Bazán”. Versión electrónica disponible en: http://www.gp-magma.net/es_bio.html. [Fecha de último acceso: 20-8-2020].

_____ 2014. “Notas sueltas sobre la música culta reciente en América Latina”. Conferencia dictada en el marco del Festival “Sonido Presente”, organizado por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

Rodríguez, Edgardo. 2014/2015. “El CLAEM y la modernidad musical argentina”. *Revista Argentina de Musicología*, (15-16): 221–230.

_____ 2022. “Apuntes sobre Lo que nos va dejando de Mariano Etkin”. Publicación de las 10^o Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias (JIDAP). ISBN: 978-950-34-2166-6

Villanueva, María Cecilia. 2007. “Comentario”. En *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, comp. por Pablo Fessel, pp. 205–216. Buenos Aires: Colección Libros de Música, Biblioteca Nacional.

Otras fuentes bibliográficas:

Partitura de *Birlibirloque* cedida por María Cecilia Villanueva.

Partitura de *Caminos de Cornisa* cedida por Edgardo Rodríguez.