

Añoranza y (des)identificación en composición musical: perspectivas latinoamericanas desde una mirada liminal*

Carolina Noguera Palau**

[RESUMEN]

Este artículo pretende mostrar un vector de diferenciación entre el nacionalismo y la autoetnografía en la disciplina de la composición musical. Busca penetrar en las razones más íntimas que modulan la elaboración de un lenguaje propio en el que nutrirse de elementos de músicas tradicionales, populares, urbanas, rurales, de tradiciones orales o escritas no implica una exaltación chauvinista o atisbos de un posible sentido de orgullo nacional: simplemente un estado de contemplación de la resonancia del afuera en el adentro, y viceversa, en una simbiosis que se cose de sonidos, a veces concretos y referenciales, otras veces abstractos. Se hace uso de la autoetnografía, de citas a pares que han emprendido búsquedas afines y entrevistas a distintos compositores. Una de las conclusiones más importantes es el desenmascaramiento de la idea de *identidad*, apoyada en la necesidad de hacer parte de un grupo (una nación), en que el arte como escucha del sí mismo puede ser suficiente comunidad o consuelo ante la soledad y el destierro que implican existir. El artículo aporta la idea de que el retorno al hogar, que, en ocasiones, perseguimos en la vida y en arte, precede al lugar/país de nacimiento y de supuesta pertenencia.

Palabras clave: autoetnografía; composición musical; nacionalismo; diáspora musical; identidad, desidentidad.

Doi 10.11144/javeriana.mavae21-1.acml

Fecha de recepción: 19 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2025

Disponible en línea: 1 de enero de 2026

* Artículo de reflexión

** Profesora asociada del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, en cuyo equipo, además de las funciones de investigación y docencia, asume la coordinación del énfasis en composición musical. Es maestra en Música de la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, tiene un MMus (MMus Course Prize 2006/2007) y un PhD en Composición Musical del Royal Birmingham Conservatoire como becaria del Banco de la República, Overseas Research Students Awards Scheme (ORSAS) y Colfuturo. Está interesada en la tensión entre el ruido y el lirismo, explorándola bajo distintos sistemas de organización musical y a través de diversos formatos instrumentales.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5185-7133>

Correo electrónico: noguerac@javeriana.edu.co



CÓMO CITAR:

Noguera Palau, Carolina. 2026. "Añoranza y (des)identificación en composición musical: perspectivas latinoamericanas desde una mirada liminal". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 21 (1): 92-113. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae21-1.acml>

Yearning and (De)identification in Musical Composition: Latin American Perspectives from a Liminal Gaze

Saudade e (des)identificação na composição musical: perspectivas Latino-Americanas desde um olhar liminar

[ABSTRACT]

This article intends to show a vector of differentiation between nationalism and autoethnography within the discipline of musical composition. It seeks to penetrate the most intimate motives that modulate the creation of a private language in which seeking nourishment in traditional, popular, urban and rural musical elements, as well as musical elements originating in both the written and oral traditions, does not imply some sort of chauvinistic exaltation or glimpses of a possible sense of nationalistic pride, but simply a state of contemplation of outer resonances in the inner world, and vice versa, in a symbiosis sewn of sounds, which are sometimes concrete and referential, and other times abstract. It makes use of autoethnography, of calls to peers who have undertaken similar investigations, and interviews with various composers. One of the most important conclusions therein is the unmasking of the idea of *identity*, based on the need to be a part of a group (a nation), in which art as its own listener can be sufficient community and consolation when facing the loneliness and sense of banishment that are inherent to existence. The article also suggests the idea that to return home, a pursuit often held in life and art, precedes our place/country of birth and supposed belonging.

Keywords: autoethnography; musical composition; nationalism; musical diaspora; identity, disidentity.

Este artigo objetiva mostrar um vetor de diferenciação entre nacionalismo e autoetnografia na disciplina da composição musical. Visa aprofundar-se nas razões mais íntimas que moldam a elaboração de uma linguagem própria na que se nutrir de elementos de músicas tradicionais, populares, urbanas, rurais, de tradições orais ou escritas, o que não implica uma exaltação chauvinista ou vislumbres de um possível senso de orgulho nacional: simplesmente um estado de contemplação da ressonância do afora no adentro, e vice-versa, em uma simbiose tecida de sons, por vezes concretos e referenciais, por vezes abstratos. Faz-se uso de autoetnografia, de citações de pares que empreenderam explorações semelhantes e entrevistas com diferentes compositores. Uma das conclusões mais importantes é o desmascaramento da ideia de identidade, baseada na necessidade de pertencer a um grupo (uma nação), em que a arte como escuta do si próprio pode ser suficiente comunidade ou consolo diante a solidão e o exílio inerentes ao existir. O artigo suporta a ideia de que o retorno ao lar, que por vezes, buscamos na vida e na arte, precede ao lugar/país de nascimento e do suposto pertencimento.

Palavras-chave: autoetnografia; composição musical; nacionalismo; diáspora musical; identidade, desidentidade.

[RESUMO]

Hablo como en mí se habla. No mi voz
obstinada en parecer una voz humana

sino la otra que atestigua que no ha
cesado de morar en el bosque.

Si vieras a la que sin ti duerme en un
jardín en ruinas en la memoria.

Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de
mí conmigo solo por saber si es verdad
que estoy debajo de la hierba. No sé
los nombres. ¿A quién le dirás que no
sabes? Te deseas otra. La otra que eres
se desea otra.
(Pizarnik 1968)

Introducción

► Siempre me ha acompañado un cierto pudor en relación con el riesgo de ser catalogada una “compositora nacionalista” por el hecho de haber hecho uso de elementos de músicas tradicionales y músicas populares colombianas en mi lenguaje como compositora colombiana. Para nada me considero una compositora nacionalista, nada más lejano en mí que sentir que el nacionalismo pueda ser una senda que oriente mis acciones, mi vida o mi creación. Sin embargo, haber permitido a estas sonoridades entrar en mi sonido interior, experimentando con la vida distinta que pudiera darles ese nuevo hábitat, ha sido una necesidad vital.

Asimismo, algunos colegas me han acusado de hacer extrativismo musical, desconociendo el sentido que me ha llevado a transitar a través de distintos sonidos, géneros, vocablos musicales, si se quiere, todo ello para llevar a cabo una de las tareas que considero más importantes en el arte y en la vida, como es el autoconocimiento, al margen de si se incursiona en formas que puedan tener, o no, la aprobación de la academia, la moda o la vanguardia, o cualquier otro tipo de agremiación.

Si bien he hecho indagaciones sobre el origen de este menester en mi propio proceso creativo, consignadas en mi bitácora autoetnográfica, en un artículo previo a esta reflexión (Noguera Palau 2018) y en mi tesis doctoral (Noguera Palau 2011), en este artículo hago manifiesta la manera en que me interpelan las motivaciones que han llevado a otras compositoras y otros compositores a incorporar elementos musicales de este tipo en su lenguaje. He dirigido esa pregunta hacia los casos en los que las obras resultantes no constituyen una estilización de las músicas aludidas, sino más bien un discurso en el que las evocaciones están filtradas por la individualidad e interioridad de quien acude a ellas, apareciendo absorbidas en una cierta

subjetividad semiabstracta, es decir, donde haya tenido lugar un proceso de traducción o de “comentario”, para usar palabras de Berio (2006).¹ Vale la pena aclarar que, en ningún sentido, considero que este tipo de obras tengan mayor valor que las que hacen parte de los repertorios de tradición oral, pero tampoco creo lo contrario; tampoco creo que las obras del repertorio de música escrita académica contemporánea, independiente de que tengan o no alusiones a músicas tradicionales o populares, sean inferiores a aquellas a las que hacen referencia, si la hacen. Creo que hay algo de incomprendión en acuñar el término *extractivista* para referirse a quienes han emprendido búsquedas estéticas, como la que menciono. Tampoco se trata de hacer “turismo musical”.² Se trata de una urgencia por conectar con la propia intimidad.

Dicho lo anterior, me detendré en explicar(me) algunas posibles motivaciones que han permitido dar lugar a generar puentes entre la música artística académica contemporánea y las músicas de tradición oral de zonas rurales y urbanas, pasando a transitar por los resbaladizos conceptos de *identidad* y *nacionalismo*.

Algunas motivaciones que han construido puentes entre músicas artísticas académicas contemporáneas y músicas tradicionales populares

En la mayoría de los trabajos de grado que he dirigido en los más de veinte años que llevo como docente de composición en el nivel de educación superior, he encontrado que el acercamiento a las músicas de tradición oral (rurales o urbanas) ha obedecido, o bien a una necesidad de no ser completamente absorbido por el sistema hegemonico que plantea la música artística occidental, o bien a una legitimación vulnerada por maestras o maestros que desdeñan las músicas que no hacen parte del “canon de conservatorio”. En ambos casos, he notado que se genera un dolor interno que clama en quien quiere encontrarse a sí misma o mismo a través del camino de la creación musical: una herida que vislumbra una contravención hacia la integridad propia.

En muchos de estos casos, he visto una confrontación entre las vidas que hemos vivido y amado, en la calle o en la casa, y el encuentro académico, con múltiples espacios y diferencias, que a algunas y algunos nos ha llevado a experimentar “un ‘sin sentido’, poca claridad sobre las representaciones y sentidos de pertenencia” (Peña Cuanda 2010, 129). Esto, en mucho casos, puede constituir “un momento de quiebre en las historias personales que nos pone en movimiento y dinamiza los procesos de identificación” (129), lo cual, por fortuna, puede llegar a impulsar y transformar las prácticas y metodologías pedagógicas, por un lado, y, por otro, ayudar a construir un camino de reconexión con el sí misma o mismo, y de sanación emocional y espiritual.

El interés por elaborar de manera personal relaciones, expansiones y vínculos entre el lenguaje compositivo en la práctica de música artística académica y músicas de tradición oral lo he conocido en colegas, maestras o maestros y estudiantes. Y en todos he podido ver una búsqueda que se nutre de un llamado del corazón. Para el propósito de este artículo, citaré dos casos de estudiantes cuyos trabajos de grado tuve el privilegio de orientar hace algunos años, no sin antes hacer una mención a uno de mis maestros de formación, Béla Bartók, cuya presencia persiste a través de su legado musical. También he consultado entrevistas en la red de compositoras y compositores contemporáneos con mi tiempo. De hecho, he entrevistado a una de ellos.

Béla Bárto, el naturalista

Uno de los maestros y compositores que tuvo vida en la Europa Oriental durante el siglo XX, pero que sigue vivo a través de su música, aun en estos tiempos y en estas latitudes, es el músico y etnomusicólogo húngaro Béla Bárto. Lo conocí cuando era niña en mis clases de solfeo en el conservatorio y desde ese primer encuentro sus polifonías díscolas, las simetrías y asimetrías chuecas y hermosas de sus *Mikrokosmos* me cautivaron en medio de su rareza.

Según nos ilustra Roberto Raschella (1979), el traductor al español de los *Escritos sobre música popular* del compositor, Bartók se consideraba a sí mismo un naturalista, cuyo objeto de estudio era un ser vivo, único como cada especie lo es, y que así observaba y estudiaba cada melodía de la música campesina balcánica. Añade que el compositor afirmaba que “la música popular enseña la esencialidad de la expresión”, en cuanto “es la manifestación de un desarrollo unilateral de personas que han vivido en una comunidad espiritual, al margen de la insensibilidad y la ansiedad que provee la vida moderna industrializada”. También menciona que “Béla se formó como sociólogo, etnólogo, antropólogo, biólogo y músico”, y que en cuanto musicólogo fungía como un “biólogo amoroso”. “Amaba a sus objetos, los objetos de una civilización extraña a la brutalidad de las guerras y de las rapiñas sociales, aunque padecedora de unas y otras”. Continúa indicando que a Bartók le seducían “los objetos de uso común... hechos en la propia casa... donde no circula todavía la decadente mercancía producida en serie en las fábricas, donde la forma y el estilo de las cosas varía de zona en zona, y a menudo de aldea en aldea” (15-25). Y luego iguala esa multiplicidad puesta ante el ojo a la pluralidad de las melodías campesinas, a partir de las cuales tejió una gran parte del repertorio que ha legado.

Si bien es posible detectar una cierta romantización de la vida bucólica, también pareciera manifestarse una necesidad casi como de salvar el alma al querer dejarse atravesar por las resonancias de las músicas campesinas, músicas naturales, como las llama. Y estudia este espíritu de la naturalidad en la música como salvaguarda ante el peligro de la apocalíptica insensibilidad industrial (ahora digital y artificial). Algunos, entonces, peregrinamos hacia la naturaleza en busca de su comprensión, su cura y su salvación. Otros, o los mismos, llegamos a la comprensión de que la naturaleza somos nosotros mismos, habitando en un lugar interior, paradójicamente, casi fuera de este mundo.

Diálogos con estudiantes de composición

Entre los compositores y compositoras cuyas tesis he dirigido, cito los casos de Rodolfo Alejandro Badel Castro y Juan David Muñoz Campo, quienes fueron estudiantes míos, uno en el programa de maestría y el segundo en el de pregrado. He dirigido muchos trabajos de grado en mi ejercicio docente, más de los que estoy aludiendo han tenido búsquedas afines. Pero no podría entrar a pormenorizar en cada uno de ellos sin exceder la extensión propuesta en este artículo, lo cual no significa que hayan sido menos contundentes para mí. De todos he aprendido enormemente y sigo haciéndolo día a día, por lo que siento una gratitud infinita.

Rodolfo Alejandro Badel Castro

En el caso de Rodolfo Alejandro Badel Castro, la memoria de la actividad musical de su padre y de los sonidos que le recuerdan su lugar de origen se ha constituido en un amparo contra el posible borramiento de los lazos que aún lo unen con su historia familiar, de suerte que su actividad de escucha es de sonidos de antaño, lejanos, que le hablan de realidades

D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sul pont.

p

ff

X4

attacca...

* keep a minor second interval at indefinite pitches.

> >

Figura 1. *Cantos cruzados* de Rodolfo Alejandro Badel Castro. Canto 4. Transcripción y reelaboración de lamentos, cantos y clamores
Fuente: Badel Castro (2022).

Sin Canto

(Minuto de silencio)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

$\text{♩} = 60$

60"

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

silencio...

con legno battez

cue

p

f

silencio...

> >

Figura 2. *Cantos cruzados* de Rodolfo Alejandro Badel Castro. Canto 6. Traducción de golpes y timbres de tambores al cuarteto de cuerdas
Fuente: Badel Castro (2022).

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

ff

sf

silencio...

zimile...

y existencias distintas a las cuales se enfrentó cuando entró a estudiar en la universidad. Rodolfo Alejandro, en la introducción de su tesis de maestría, tras describir de manera sucinta la naturaleza híbrida y compleja de lo que define como lo latinoamericano, se plantea el problema de la identidad, como resultado, en parte, de una comprensión incompleta que tiene la academia. Asimismo, sintiéndose en un lugar de enunciación privilegiado por la cercanía con la diversidad de manifestaciones musicales de la costa atlántica colombiana, su tierra natal, se propone establecer diferentes maneras de traducción entre las dos vertientes musicales y cuestionar las posibilidades de su voz personal o, como lo llama, la construcción de una identidad musical que dé cuenta de su proceso en la música. Lo anterior se establece como una dualidad que representa tanto un problema como un tema de exploración y fuente de inspiración (Badel Castro 2022).

El resultado de esta travesía, hasta donde he tenido el privilegio de conocer, es una imbricada exploración textural, que atiende a cada mínimo detalle de las fuentes aludidas, a lo emotivo, a lo que tiene que ver con la dicción, la entonación y el ritmo de la voz, no solo como canto, sino como lamento, clamor o galimatías, como puede apreciarse en su cuarteto de cuerdas *Cantos cruzados* o en *Solipá*. En *Cantos cruzados*, hay alusiones a las músicas, al ritual y al contenido religioso de los cantos fúnebres de San Basilio de Palenque, y en *Solipá* a gritos de monte de la costa atlántica colombiana (Córdoba, Sucre y Bolívar), tomando como inspiración directa la voz y de alguna forma la vida de una de las más grandes exponentes de cantos de vaquería y gritos de monte, María de los Santos Solipá. En esta obra, pueden encontrarse imitaciones de sonidos de animales y del monte mismo, elementos integrantes del ecosistema en el que Solipá convivía en una simbiosis armónica, siendo parte fundante de él (figuras 1-3).

Juan David Muñoz Campo

En el caso de Juan David Muñoz Campo, la hibridación bellamente lograda en sus obras la veo como un acto de resistencia política. Sin que necesariamente haya una intención particular de militancia o rebeldía, sí creo que hay un posicionamiento vital, como si se tratara de un sistema inmunitario que no permite ser derribado por otro que pueda devorarlo. En sus años previos a la etapa de formación pregradual, Juan David tocaba el cuatro, el tiple y la guitarra, instrumentos que quedaron luego excluidos de los formatos y repertorios estudiados en la universidad, pero que en sus años de formación posgradual ha recuperado en obras de cautivadoras amalgamas rítmicas y texturales. Una de las motivaciones que ha tenido Juan David en la búsqueda por la traducción e hibridación entre las músicas de tradición oral de distintas zonas rurales de Colombia y su lenguaje compositivo es la situación social de marginación y violencia que históricamente se ha dado en las poblaciones de origen de las músicas tradicionales que ha buscado. Considera que sus sonoridades son símbolo de estas condiciones, que surgen y se desarrollan en simultáneo con una serie de problemas que afectan a un gran porcentaje de la población rural colombiana desde hace siglos. Este hecho le ha permitido tanto asociar la música con ciertas condiciones sociales adversas como, en sus palabras, solidarizarse con tales pueblos. Por esta razón, cuando emplea estos sonidos en sus composiciones intenta plasmar una parte fundamental de su visión frente a una historia que le atañe, le inquieta y le duele, pese a que no necesariamente sea percibida de manera directa o explícita en el resultado sonoro (Muñoz Campo 2019).

Hay varias obras en las que Juan David ha reelaborado la textura y, como resultado, el flujo de la dirección temporal. En su *Septeto*, plantea soluciones personales y creativas para abordar el problema de la grafía y la notación musical, dejando libertad para entrar en el éxtasis que plantea la espontaneidad del canto, el grito y el lamento de los cantos de trajo usuales en los Llanos Orientales colombianos, como puede observarse en la figura 4.

Score

SOLIPÁ

(para soprano y electrónica)

Un homenaje a María de los Santos Solipá.

Rodolfo Badel

Texto: Martha Liliana Polania

> >

Soprano: $\text{♩} = 84$, *Quasi ad libitum*.
1. *Jugar libremente entre 5 y 8° y continuar.*
nasal - *jugar mientras se corta el manteo*
n.jm n.jm n.jm n.jm
graxado
ue que jué
2. *Jugar libremente entre 5 y 8° y continuar.*
nasal - *jugar mientras se corta el manteo*
n.jm n.jm n.jm n.jm
13-15°
Sólo ambiental (pájaros, grillas, chicharras, cígaras)
play tape 1

Electrónica:
S. E.
5 - 8°
escuchar para iniciar
j (palillo) j j
0. ja u.ja u.ja
Jugar libremente entre 5 y 8° y continuar.
a a u.ja a u.ja e

Figura 3. *Solipá* de Rodolfo Alejandro Badel Castro. Traducción de gritos de monte, de la tradición oral a la escrita Fuente: Badel Castro (2022).

Por fortuna, en muchos programas musicales de educación superior (no solo en Colombia), hemos ido abandonando la vetusta idea que bifurca la creación humana entre alta y baja cultura, y las músicas populares y tradicionales tienen cátedras, talleres y áreas en las que se abordan no solo como objeto de estudio desde la musicología, sino como práctica viva y campo para la creación. Sin embargo, la inclusión de estas manifestaciones todavía constituye espacios compartimentados: por un lado, están las áreas consagradas a las músicas tradicionales y populares, y, por otro, el corpus general que constituye la música clásica (del periodo histórico que sea). Algunos intentamos ponerlas en diálogo y, en varias ocasiones, esto es exitoso. Sin embargo, en ciertas circunstancias, tendemos a seguir siendo clasistas, defendiendo la música clásica europea por encima de las demás, incluso, de la música que se ha hecho en los últimos cincuenta años, desde los lugares más cercanos a la zona donde nos encontramos.

Considero que la música también está en cada uno de nosotros y que no tendría por qué desdenarse nuestra multifónica resonancia interior.

Voces de compositoras latinoamericanas

Admiro a una gran cantidad de compositoras y compositores en ejercicio de su oficio, que están vivos en el momento en el que escribo este artículo, y que han crecido y vivido en el mismo tiempo que me ha tocado a mí. Con los que tengo más comunicación y hacia los que siento mayor afinidad en la cuestión de este artículo, es con los latinoamericanos y, junto con ellos o ellas, he intentado pensar la pregunta por lo latinoamericano. En los días de escritura de este artículo, ocurrió la muerte del querido compositor mexicano Javier Álvarez, cuya música siempre me ha emocionado. Y en las redes leí un comentario respecto de este suceso de una compositora, la venezolana Adina Izarra. Su comentario decía: "De las soluciones a este mundo latinoamericano de identidad y de ritmos y de investigaciones, él me daba las respuestas más certeras con su música" (EARS Composers 2023).

The musical score consists of five staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bb), Viola (Vla.), and Cello (Cello). The score is in common time, with a key signature of one sharp. Various performance techniques are indicated, such as 'pizzicato' (pizz.) for the strings, 'ff' (fortissimo) for the woodwinds, and specific vibrato and glissando instructions like 'vib.' and 'gliss.' with arrows. The score is divided into sections by double vertical bar lines.

Vary the enclosed fragments: Repeat, hold the notes for more time, exaggerate the vibrato and glissando, increase the dynamics until the sound is distorted and use techniques that increase the volume of the instrument.

This section of the score is titled 'Gradual increase in tension' and leads to a 'highest tension level'. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bb), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Piano (Pno.). The piano part features a dense, multi-layered texture of notes and rests. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and includes instructions for vibrato and glissando. The page number '***25' is at the bottom left, and 'attaca' is at the bottom right.

Adina Izarra³

Figura 4. Septet de Juan David Muñoz Campo. Segundo movimiento, "Cantos de trabajo"
Fuente: Muñoz Campo (2019).

Adina Izarra reconoce que existen obras que, teniendo un tinte nacionalista, han superado el quedarse siendo un mero *souvenir*, donde las etiquetas y las marcas más notorias y superficiales pueden ser traspasadas para ver una mirada subjetiva, viva, única, deseante y sufriente, que es consciente de que la tradición de la música que hace, que escribe, es prolífica en los países del centro y que su realidad como creador o creadora está rodeada de distintos problemas, de distintas culturas, gustos, sonidos, intereses y urgencias. La compositora también observa que hay compositores que han hecho arreglos u orquestaciones de danzas populares o tradicionales, pero que no han hecho más que estilizar en un sonido sinfónico músicas preexistentes que suelen tener una vida más activa en circuitos y sonoridades distintas. Entre los compositores que reconoce que han hecho una especie de nacionalismo más sofisticado y que se han atrevido a proponer algo nuevo a partir de algunos elementos de las músicas populares, se encuentran los mexicanos Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Javier Álvarez, así como Alberto Ginastera en Argentina y Antonio Estévez de Venezuela, entre otros u otras. Adina Izarra considera que el nacionalismo en la música se manifiesta como una intención de invocar unos materiales de origen del compositor o compositora y que esto funciona como una especie de declaración: "yo soy de aquí", "yo soy de este lugar". Este "yo soy de aquí o de este lugar", además, ha logrado ser reemplazado por un "yo soy moderno", que equivale a un "yo estoy en diálogo con los compositores contemporáneos de Europa o Estados Unidos". Pero para Adina Izarra esto a veces resulta abstracto. Para ella, puede llegar a ser tan necio decir "yo soy venezolana" como decir "yo soy mujer". ¿Acaso puede escucharse que hago música venezolana si no estoy usando merengues y joropos? ¿Acaso puede escucharse en mi música que yo soy mujer? (Izarra, 2023c). Pero, quizás, esta afirmación del "yo soy" es una proclamación para tratar de encontrar un lugar en el mundo, mi lugar en el mundo.

Plumismo

>>

Figura 5.
Fragmento de la obra *Plumismo*
para flauta sola de la compositora
Adina Izarra. Citada con el permiso
de la Editorial Lafipublishers.

A pesar de que no he encontrado de manera evidente merengues o joropos en la música de esta maravillosa compositora, he descubierto un diálogo, de los más bellos y vitales, con distintos tipos de aves, a los que les da un tratamiento muy especial. Cuenta la compositora en un taller en línea (EARS Composers 2023) que su vida en Caracas siempre estuvo acompañada de muchos pájaros y que desde la década de 1980 tuvo la oportunidad de colaborar con Luis Julio Toro en su obra *Plumismo* (1986) (figura 5), trabajo a partir del cual continuó la investigación de la relación entre aves, flautas, entonación, timbre, recursos electrónicos y el espacio en general. Su trabajo contiene exploraciones a partir de cantos de pájaros, por lo general de Venezuela, como el conoto berraco, el querrequerre o la paraulata llanera, en los que lo que más la cautiva es el aspecto rítmico y la riqueza tímbrica, en búsqueda de una belleza no tan idealizada, pura y lírica, como la que se encuentra en compositores europeos clásicos y de épocas anteriores que también han invitado a las aves a habitar sus obras, pero, quizás, de una manera más exuberante, antifonal, ruidosa y alborotada.

Mientras conversaba con la compositora, pensaba que la necesidad de afirmar “¡Yo soy esto y ¡no! aquello!” tiene su origen en una urgencia por diferenciarse. Se me ocurría que, si uno de repente se encuentra inserto en algún grupo al cual siente que no pertenece, y calla respecto de esta extrañeza, cae en peligro de extinción. Si no se dice: “¡Yo soy esto y no aquello!” creo que se corre el riesgo de mimetizarse, acallando el alma, doblegándose en una eterna obediencia, en una punzante mentira: una soledad honda y una opaca homogeneización que lentamente irán apagándolo todo por dentro. El grito del “yo soy” es un intento por sobrevivir a la indiferenciación, que puede ser de la música de vanguardia o la música de salón. O cualquiera que no tenga la vitalidad necesaria para cada quien. Me pregunto si quizás esto podría significar una postura nacionalista; Adina Izarra, de alguna manera, le da ese calificativo. Sin embargo, me doy cuenta de que el término me resulta problemático y, por eso, quisiera reflexionar sobre él más adelante.

Canela Palacios

En 2021, supe de la existencia de la maravillosa compositora boliviana Canela Palacios. Hasta hace poco nuestra comunicación había sido solo por intercambios epistolares, breves conversaciones o encuentros en Facebook y su presencia en videollamada en una de mis clases de análisis musical a cuya invitación aceptó conectarse amable y generosamente. En esa clase, comentó sobre *La permanencia* (figura 6), obra en la que usa 24 *tarkas*, que son instrumentos de viento artesanales bolivianos. Esta obra suena como gritos de felicidad estruendosa, ahogada, dándolo todo, muriendo en el límite del universo humano de la respiración. En la búsqueda de su lenguaje compositivo, Canela Palacios se ha hecho la pregunta por aquello que hace que la música sea dicha desde el lugar donde existe, La Paz (Bolivia), por aquello que hace que una música sea boliviana. Para esto, ha acudido a pensar en las músicas tradicionales andinas en las que ha encontrado grupos homogéneos, sonoridades ricas y una idea que la cautiva y que usa en muchas de sus obras: la idea de un sonido multiplicado, como de una multiplicación de uno mismo (Centro de la Revolución Cultural Bolivia 2022). Quizás me atrevo a pensar que en esa sonoridad múltiple tal vez sienta una resonancia de sí misma, de su propio ser. Una comunidad cóncava que la recoge y le permite escuchar su interior.

Canela Palacios escucha con tanta atención, en un estado de contemplación tan inmersivo, que el sonido que parece destemplado de una guitarrilla o un charanguito de juguete se convierte en un *loop* minimalista, infinito y extasiante a partir del patrón rítmico del guano boliviano, y llega a recrearlo de manera asombrosa, violenta, danzaria, agresiva y alegre, en una explosión tímbrica que por momentos recuerda al *Klangfarbenmelodie* vienes o la síntesis acústica espectral, excediendo los alcances emotivos en ambas referencias, en *La matraca* para trío de violín, piano y percusión.

La música de Canela Palacios habla de felicidad eufórica en medio de sonidos que provienen de lugares interiores, que coinciden con unos que podrían identificarse como latinoamericanos, tal vez por la conjugación de sus gestos rítmicos, tímbricos o de entonación o articulación. Al escucharla, personalmente siento que no se necesita mirar a ningún lugar afuera o lejos y que no requiere validación o aceptación de ninguna cultura, institución o sociedad invisible. ¿Será esto una postura nacionalista?

Identidad y desidentidad en la existencia y en el ejercicio de la composición musical

Suele haber una herida o ruptura en el fondo de las motivaciones de los casos que he mencionado, o una perplejidad, un estar fuera de sí. También una necesidad de autoafirmación, de darse un lugar más certero. A veces, se trata de una desconexión que busca enlazar de nuevo. Y, asimismo, un discurso que engloba estas necesidades creativas, que tiene que ver con la identidad: una búsqueda de identidad, una crisis de identidad. Una pregunta por validar o averiguar quién se es, quién se ha sido, quién se debería ser o quién se puede ser. O como lo ha descrito el sociólogo Stuart Hall citando a Michel Foucault, un proceso mediante el cual se da una “necesidad de concentrar la atención en sí mismos, descifrarse, reconocerse y admitirse como sujetos de deseo, poniendo en juego [una relación] entre unos y otros, [permitiéndose] descubrir, en el deseo, la verdad de su ser” (Hall 1996, 31). La escritora y psicoanalista Constanza Michelson lo plantea desde otro ángulo del pensamiento: “¿Qué nos hace ser la misma persona desde que nacemos hasta el final? ¿Qué tiene que ver ese primer cuerpo rechoncho con la tela de cebolla terminal? Hay una gravedad que orienta, el yo que vamos construyendo a partir de todo aquello con lo cual nos vamos identificando. De algún modo somos lo que amamos” (Michelson 2022, 217).

En esta medida, en la posible o parcial identificación con las músicas populares, tradicionales, urbanas o rurales, las músicas que amamos, y la posible o parcial diferenciación o distanciamiento respecto de las músicas más clásicas, académicas, ortodoxas o canónicas, que, aunque muchos también amamos, es la que, en primera instancia, se nos enseña en el conservatorio o la universidad, hay un movimiento pendular entre la adhesión que busca un temporal *nosotros* y la diferenciación respecto de *los otros*. Pero ambos extremos se confunden a veces, y el *nosotros* se mezcla con el *los otros*, haciéndonos desorientar, deambular sin órbita y sin gravedad, en una noche oscura, ingrávida y no sé si placentera o dolorosa, o ambas, aunque sí sé que solitaria. Esta urdimbre de hilos que se encuentran y se alejan pretende tejer la idea de un yo, uno frágil, falaz o temporal, que se instala en lugares intermedios que protegen de los extremos del anonimato, de la individualidad y de la originalidad, por un lado, y de la masificación, por el otro. En este sentido, Hall (1996) añade que “el ideal del yo está compuesto de identificaciones con ideales culturales que no son necesariamente armoniosos”, pero que “necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso”, ya que el “yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros ‘yos’, más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común”, que “pueden estabilizar, fijar o garantizar una ‘unicidad’ o pertenencia cultural sin cambios, están sujetas a un constante proceso de cambio y transformación” (17). De hecho, “en el [ser humano] nada —ni siquiera su cuerpo— es suficientemente estable para servir de base al autorreconocimiento o a la posibilidad de comprender a otros [seres humanos]” (28). En este sentido, “las identificaciones pertenecen a lo imaginario; son esfuerzos fantasmáticos de alineación, lealtad, cohabitaciones ambiguas y transcorpóreas que perturban al yo; son la sedimentación del ‘nosotros’ en la constitución de cualquier yo, el presente estructurante de la alteridad en la formulación misma del yo” (36). Un nosotros que aplana la individualidad en homogeneizaciones ecualizadas, pero que a veces pueden resultar mentirosas, silenciando y aplacando la fuerza del deseo genuino de nuestros yoes interiores, secretos, contradictorios, opuestos, vivos y salvajes.

El yo no es un problema hasta que se pierde.

El yo también es algo que puede hipertrofiarse. A veces se insiste demasiado en ser la misma persona y el resultado es una especie de mueca trasnochada de sí, como cuando no se saca el maquillaje a tiempo.

El yo es el nombre de la continuidad de la identidad. Y si bien orienta, cansa. Le Breton llama blancura [...] al acto de deshacerse del centro de gravedad, dejándose llevar a un no-lugar como despojamiento del máximo de identidad. Aunque pueda ser dolorosa para los cercanos, no es la nada. Puede implicar una nueva discreción, una lentitud, una humildad, que puede ser un aire, una despedida o una reserva de libertad. Perderse, como lo pensaba Benjamin, es una forma de hacer espacio. Si en la línea del tiempo solo se puede ser lo que se es —un ser para la muerte—, en el espacio es posible ser otro que sí mismo. (Michelson 2022, 218)

En un sentido similar, Carolina Sanín (2020) habla de que “el deseo hace que la identidad sea inestable y flexible”. De hecho,

si se nos dice que cada persona coincide con las definiciones que se impone a sí misma y con aquellas a las que otros la afilian, encontramos que la identificación patriarcal del apellido se multiplica en las determinaciones del género, la nacionalidad, la ideología, el oficio, la etnicidad, la clase social, la edad y el partido político.

Y volviendo a la mirada psicoanalítica, para Michelson (2020), la identidad puede llegar a funcionar como una droga. De acuerdo con las postulaciones freudianas, sostiene que somos sujetos atravesados por lo inconsciente, sujetos incompletos que, sin embargo,

Figura 6. Fragmento (cc. 52-65) de obra *La Permanencia* de Canela Palacios. Usada con el permiso de la compositora.

tienden a caer en la ficción de completarse a costa de caer en la adicción a la sustancia que sutura la grieta.

La identidad también promete completarnos, pero nos deja amarrados, igual que una droga, a lo perverso: a lo que es siempre igual. Completarnos nos convierte de alguna manera en cabezas de bomba, porque el mal debe ser depositado siempre en el otro. La clausura identitaria nos convierte en individuos, pero eclipsa la singularidad. Esta última es justamente la relación que cada uno tiene con esta condición "rota", es lo que cada uno hace con la vida. De ahí que el llamado individualismo de masas consiste en la repetición; aunque el abanico de posibilidades parezca diverso, lo clausurado se vuelve homogéneo. (58)

Pasando al terreno musical de este problema, Oscar Hernández Salgar (2004) señala que, precisamente, "la función del otro es proporcionar a quien lo observa una base de identidad más o menos permanente, una referencia que debe ser lo más fija posible para que el yo tenga derecho al cambio, a ser dinámico" (7). Es decir, entiendo que tiene la función de liberarnos mediante la estereotipación.

Por esta razón cualquier país, cualquier grupo de individuos, cualquier institución y cualquier persona necesita delimitar y describir a sus otros. El tipo de relación con el otro casi siempre consiste en un deseo y un rechazo simultáneos. Deseo, porque necesito al otro para acceder a una idea de mí mismo; rechazo, porque no puedo permitir que ese otro traspase mis límites y me invada. Por ello, al ser el otro una amenaza permanente para la seguridad ontológica, es necesario controlarlo y la mejor forma de hacerlo es a través de la enunciación: darle un nombre, crearlo en el discurso y asignarle unas características esenciales y fijas. (7)

Hernández Salgar (2004) sostiene que lo más importante de este punto es que

la marcación de ciertas músicas como otras, más allá de ser una representación simplista, implica la puesta en marcha de unos procesos de subjetivación complejos que en muchas ocasiones producen efectos discriminatorios. La gente que escucha estas otras músicas es con frecuencia la gente que se siente otra porque también ha sido marcada como tal en las representaciones hegemónicas. (15)

Si bien entiendo este engranaje de perspectivas de figuras y fondos, de *otros* esenciales y fijos vs. *unos* deseantes y cambiantes, creo que también puede ocurrir que nos sentimos *otros* cuando creemos que somos *unos*. Es decir, podemos absorber un estereotipo de identidad fija pero hegemónica, obedecerla en nuestros procesos de formación y, sin darnos cuenta, engañar al deseo aguantando una máscara gastada y ajena, no por el miedo a ser *otros*, sino por el miedo a no ser *ningunos*.

A partir de estas reflexiones sobre el concepto de *identidad*, puede concluirse que coinciden en decir que la identificación difícilmente se completa y que la personalidad misma es una narrativa móvil, sin una forma definida, de naturaleza amorfa. Se me viene a la mente una capa, algo que cubre pero que puede ondear al compás de los vientos vitales. Y es que, de hecho, el origen etimológico del término *persona* nos llega de la teología patrística griega y tiene precedencia en la palabra *prósopon*, que significa "delante de la cara, máscara". En el antiguo teatro griego, se usaban unas máscaras para que la insuficiente potencia de la voz pudiera llegar a los espectadores. Se llamaban *per sona*, "para sonar". De ahí que la personalidad podría ser nuestra máscara, algo que utilizamos para hacernos oír, para transitar por el mundo dándole voz a esa blandura-fragilidad invisible que llevamos dentro (¿el ser?, ¿el alma?, ¿el deseo?). Y "máscara" nos llega del árabe *mashara*, que significa payaso y este de *sakhira*, que, a su vez, significa ridículo, o *sahir* (burlador),

denotando que la máscara no es otra cosa que una impostura, una ficción, un ardid para burlar la realidad, o protegernos de ella; que el humor, y sus lógicas de desfase, distorsión y dislocación, puede protegernos de la cruenta realidad a la que estamos arrojados.

En este sentido, en la imbricación musical propia y de los compositores o compositoras, cuyas intenciones he comentado, se urde un tapiz de unas voces y de otras, de unos sonidos que provienen de unos lugares y otros de otros, en una aleación mestiza que trae un conjuro sanador. Porque puede ocurrir que *nos sentimos otros* cuando estamos dentro de la academia, en la sala de conciertos, pero también en la intemperie, cuando las músicas suenan en la verbena, en la vereda o en la calle. En realidad, la sensación de exclusión que describe Hernández Salgar (2004) sobre lo otro, la otredad, esa discriminación se experimenta no solo en lo discursivo, en lo social y en lo político, sino, sobre todo, en lo afectivo. Si bien entiendo el punto que Hernández Salgar (2004) y Hall (1996) defienden sobre las identidades fijas periféricas que nos permiten ser dinámicos, e incluso libres, pienso que la sensación de *ser otro* se nutre también del desdén y la incomprendición, además de la generalización, que puede darse cuando también *una* se siente *otra*, que no pertenece, en los sonidos de las músicas que la mayoría comparte y disfruta.

Dicen que la mejor manera de aprender, de entrar en la cultura, es imitando. La mayoría de las veces hemos entrado en el lenguaje imitando las palabras de mamá o los cuidadores cercanos. Y el afecto valida el balbuceo hasta que la palabra logra fluir con una cierta naturalidad. ¿Pero cómo hemos entrado en la música? ¿Cuál ha sido el sentido que la música ha dado a nuestras vidas? Casi siempre hemos sentido que pertenecemos, cuando el afecto valida nuestro balbuceo o nuestro discurso musical, sonoro o instrumental, permitiendo que nos sintamos acogidos como parte de una comunidad. Pero, a veces, aun en esos escenarios, puede ocurrir que hablamos una lengua ajena. Y que nos falta virtuosismo, nivel o, incluso, sabor, tumbao, *swing* o *groove*. Ser población urbana no garantiza pertenecer a la tradición de música artística académica, ni siquiera cuando es esa la que se hace por oficio. Por supuesto, tampoco a ninguna música de tradición oral. Y en esa orfandad uno configura una especie de clan, de lo que lo rodea, de los afectos sonoros, para, al menos, no sentirse *otro* respecto de sí mismo.

Pero volviendo a los otros *otros*, cuando en las amalgamaciones musicales experimentales transitamos imaginando que somos *esos otros*, que podemos sentirnos un ratico *ellos*, que podemos confundir su experiencia intersubjetiva, sónica y comunitaria con la nuestra, desbaratamos la idea fija de identidad y quizás ahí nos permitimos, momentáneamente, ser más empáticos con *esos otros* que son *ellos* y que *podríamos querer ser nosotros*. Porque la literalidad plantea el fin de la imaginación, y es el arte, precisamente, ese espacio que legitima el derecho a ella. Al fin de cuentas, todas las músicas son ajenas, todas las que no hacemos nosotros mismos y han sonado afuera, en cierto sentido, lo son. Pero están en el aire, las escuchamos, se nos meten en el ser y, a veces, se quedan adheridas a la memoria, al corazón, a la piel. ¿Ahí no se vuelven propias? Quizás son ajenas al inhalarlas, pero al exhalarlas se han transformado y salen para hacer parte del inmenso ecosistema sonoro de lo vital, de lo que existe. Entiendo que quienes defienden a ultranza el derecho de autor no comulguen con estas ideas *hippies*. Pero, si ponemos entre paréntesis, por un segundo, las lógicas de mercado, si hacemos una tregua momentánea con el capitalismo, o, incluso, sin necesidad de invocaciones utópicas, de lo que se trata es de dialogar, de compartir, de ofrecer, de cantar, de entonar, de resonar, desde el interior al exterior, recibiendo lo que nos sea posible del exterior para mantenernos vivas, vivos, en nuestro mundo roto, con nuestro microcosmos y su reflejo en el macrocosmos, ambos llenos de dolor.

Nacionalismo, tradición, obediencia, libertad y orfandad

He mencionado la manifestación de la necesidad de no sentir una escisión tan marcada entre los mundos que nos habitan y los que nos hacen. Y el mestizaje sónico y compositivo logrado por los compositores o compositoras cuyo trabajo he comentado abre un universo lleno de belleza esplendorosa y sanadora. No obstante, cuando el calificativo “nacionalista” emerge para nombrar estas intenciones, estas se desvirtúan y se reducen, a mi manera de ver, en nombre de la salvaguarda de un *nosotros* que no siempre cobija, que no abraza, que, por el contrario, aplana e invisibiliza; por esto, me parece importante entrar en las definiciones y genealogías del término.

El nacionalismo surge de una versión orgánica de la sociedad, propia del romanticismo alemán decimonónico, según el cual los valores más importantes de un individuo están determinados por su pertenencia a un grupo mayor, en este caso, la nación, valores que deben estar por encima de cualquier otro aspecto y nada debe oponérsele. (González 2007, 12)

Según Anderson (1993):

La nacionalidad, o la “calidad de nación”, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular [que fueron creados a finales del siglo XVIII] como la destilación espontánea de un complejo de fuerzas históricas discretas; pero que, una vez creados, se volvieron “modulares”, capaces de ser trasplantados, con grados variables de autoconciencia, a una gran diversidad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondientemente amplia de constelaciones políticas e ideológicas [generando apegos profundos, y un tanto alegóricos]. (21)

Sin embargo, Anderson (1993) advierte que constituyen comunidades imaginadas, de ahí el título de su canónico texto, porque “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (23).

Puede hablarse de la noción de *comunidad* cuando quiere entenderse el término *nacionalismo*. Hay un *nosotros* por encima de un *yo*. Sin embargo, en las continuas y equívocas transferencias entre el afuera y el adentro, el *yo* y los *yoes*, el *yo* y el *nosotros*, el *nosotros* que no nos contiene y se vuelve un *ellos* y el *yo* un otro o una otra, hablar de comunidad y nacionalismo nos devuelve al concepto de Anderson (1993) en el que todo ello queda en el terreno de lo imaginario, incluso, de lo falaz.

En música, en particular, Riley y Smith (2021) hablan de una ideología nacionalista que comprende ideas de autonomía, unidad e identidad nacional, junto con valores decisivos, como la dignidad, la continuidad, la autenticidad y la patria nacional. Además, para los autores, el término *nación* reúne los rasgos de un tipo de grupo cultural o político que puede ser definido como

una comunidad humana denominada y autodefinida cuyos miembros mantienen memorias, mitos, símbolos, valores y tradiciones comunes, residen y están ligados a lo que perciben como una tierra natal histórica, crean y diseminan una cultura pública distintiva y observan costumbres y leyes comunes. (21)

Esto les permite a ellos, a su vez, definir el concepto de *identidad nacional* “como la continua reproducción y reinterpretación de los patrones de memorias y tradiciones que componen la herencia distintiva de la nación y la variable identificación de los miembros de

la comunidad con esa herencia" (21), quizás, para encontrar unos símbolos que permitan hallar semejanzas y alienten a alzar la voz para decir "Yo soy de este lugar", "Yo soy esto", recordando las palabras de Adina Izarra.

Estas anotaciones confirman el precepto según el cual el nacionalismo se centra en la exaltación de ideas favorables sobre la nación, lo que, por supuesto, dejaría de lado los sentimientos ambivalentes de intersubjetividad, tales como extrañeza respecto de la nación, incomodidad o sensación de aislamiento o no pertenencia, cuestionamiento a sus regímenes políticos o garantías de bienestar para las personas que la constituyen, entre otros posibles ángulos de problematización no tan proclives a generar complacencia.

Considero importante hacer la distinción entre la intención nacionalista, en la cual se siente un regocijo, una satisfacción de ser hijo de un padre (una patria), en la que, al exaltar lo que genera tal vínculo de filiación, se obedece a los rasgos distintivos, que permiten generar la asociación con esa región o lugar. Por el contrario, en el ánimo que vislumbro en el trabajo de las compositoras mencionadas, aparece algo menos descifrable: una forma de hacer un tanto insondable, tal vez un punto de encuentro entre escribir música siendo mujer, madre o compositora que conoce las vanguardias centroeuropeas y norteamericanas, y hacerlo siendo algo que tampoco se sabe qué es, porque somos un misterio, incluso, para nosotros mismos o nosotras mismas. Algunos llaman a esta manera de hacer hibridación, pero siento que es más una forma diáspórica, en éxodo constante, movido por el ímpetu de la añoranza de volver al sí misma o sí mismo, en un ejercicio de desidentificación y de desobediencia al establecimiento, cualquiera que sea: la vanguardia, la academia o, incluso, la nación. Un camino de reencuentro y de fidelización hacia el sí misma.

En este sentido, el saber "dejar," que Michelson (2022) cita de Jacques Derrida, para ella, y para mí, "es una de las cosas más bellas, arriesgadas y necesarias en la vida. Está muy cerca del abandono, del don y el perdón". En este caso, el saber dejar los elementos de las músicas tradicionales, populares, nacionales, clásicas, de vanguardia, experimentales, con una distancia en el medio que nos devuelva una singularidad orgánica, deseante y vital. "La experiencia de una deconstrucción nunca ocurre sin eso, sin amor [...] comienza por homenajear aquello, aquellos, con los que se las agarra". En esta medida, "dejar vivir, tanto como dejar algo, es para Derrida hacer algo con la herencia. No es refundación sobre el vacío. Primero hay reconocimiento, deuda, luego un movimiento singular, un dejar. Dejar agranda el mundo. No dejar es la fatalidad de la repetición". Quizás algo o mucho de esto hay en estos procesos de aleación mestiza, alquímica y musical mencionados.

Epílogo y canto interior

Considero especialmente liberador poner en tela de juicio el concepto de *identidad*, que, para muchas personas, es considerado fundamental, o, al menos, de gran importancia para las políticas culturales oficialistas. Creo que esta demarcación legitima y refuerza el derecho a una intimidad secreta, desconocida, incluso, por sus propios "dueños", que reivindica el derecho a perderse, a cambiar de opinión, a sentirse raro, a querer y necesitar cambiar de traje y de camino, aun de piel. Al respecto, Michelson (2022) advierte:

La palabra "lost" viene de *los*, del nórdico, palabra usada para disolver un ejército: rompan filas... y piérdanse. Tomen su camino, sin insignias, sin estrellas. *Lose yourself* es también perderse y soltarse. Se usa para decir: relájate. A veces ocurre lo contrario, y se les dice a los sufrientes: sé tú mismo y relájate. Imposible. Ser uno mismo es una estrella que seguir; una estrella que, como escribió Blanchot, finge dar un orden al azar de arriba. Hay quienes solo pueden andar con las estrellas en el uniforme. No pueden salir de un rol o ir más allá de lo que conocen. (215)

La cita anterior resulta ciertamente reparadora. En lo personal, todas las veces que he sentido que me pierdo han sido momentos de angustia y culpa ante una supuesta deslealtad. Una de las veces más significativas en que eso pasó fue cuando me gradué como compositora de la universidad. Me había llenado de sonidos, herramientas, técnicas y discursos raros y sofisticados. Eran raros para mi cuerpo, para mi alma, si bien quizás no para mi intelecto. Y, de repente, me sentía demasiado extraña siendo quien era, particularmente cuando me sentía confrontada por personas de escenarios ajenos a esa especialidad musical adquirida. La música ya no parecía música, la música también se había vuelto rara. En esa ocasión, esa incomodidad me llevó a buscar en el afecto y en el deseo, en sonidos anteriores a la formación académica, para ver con qué resonaba. Y fue ahí cuando inició mi exploración con las hibridaciones y amalgamas que buscaban mostrar la manera en que había escuchado las músicas populares y las músicas tradicionales siendo niña:⁴ un poco por fuera del sabor, perdiéndome en el sonido, olvidándome que se podía bailar o cantar, o que era de un género u otro, culta o popular, o que había que escucharla con una actitud particular. Simplemente sonaba y podía estar ahí, existiendo con ella y con otros, sin códigos que obedecer.

Haber acudido, entonces, a la posibilidad de hacer converger el pasado, la calle, el campo y la provincia con el presente urbano y todo el entorno académico cosmopolita que había constituido mis últimos años de vida me permitió reconocerme, no sentirme *otra* respecto de mí misma. Y fue sanador.

Esta aleación, de la mano de la cual desarrollé el lenguaje que me acompañó durante mis estudios de posgrado en el exterior, y que ha contribuido a moldear un pequeño trozo de mi vocabulario musical, constituyó casi una experiencia alquímica. Y aunque este periodo de formación ocurrió lejos de mi país de origen, la indagación descrita en ningún momento tuvo atisbos de nacionalismo. Soy consciente de que la nostalgia sí se coló, contribuyendo a hacer más visceral el discurso, pero no el orgullo o la certeza. Siempre la duda y la turbación.

En lo particular, me resulta especialmente importante la distancia respecto del concepto de *nacionalismo*, ya que es común que ocurra que los compositores o compositoras que incluyen elementos de músicas populares o tradicionales de su país de origen en sus obras sean catalogados con ese apelativo. Pero habiendo expuesto el universo que enmarca y describe lo nacionalista, tan ligado a la satisfacción por una identidad fija y homogénea, que filia con individuos que las más de las veces ni siquiera se conocen, me parece importante insistir en ese deslindamiento. Pienso que en mi trabajo lo que he hecho es intentar rehacerme cuando me he sentido rota, proponiendo una nueva versión de mí misma, con tenues, lejanos y, a veces, confusos ecos del pasado, agarrando cada rincón calientito de donde se pudiera sentir afecto, para coser un sonido que arropara del frío intelectual de lo que pudo significar en algún momento la formación académica, la música clásica o contemporánea, habitando la intermediación con la placidez de la honestidad.

En algunas de mis obras, he invocado el sonido de la marimba de chonta, instrumento oriundo del Pacífico colombiano, el cual he anhelado no solo (o no tanto) por constituir la sonoridad que acompañó la melancolía de estar en mi lugar de procedencia, sino por haberme permitido habitar el momento y el lugar previos a haber sido tan juzgada, como lo fui en la universidad y en la capital colombiana, por calentana, por tercermundista, por inculta, o por lo que fuera; las posibilidades podrían ser infinitas: siempre hay voces poco compasivas juzgando y haciendo querer huir. Menos mal también aparecen otras en contrapunto, con miradas más fraternas. Lo dijo, incluso, el poeta bogotano Juan Gustavo Cobo Borda alguna vez (en un sentido distinto de como lo expresó el poeta nicaragüense, Rubén Darío): “Colombia es una tierra de leones” Y aunque a veces estos rugidos son amplificaciones de voces interiores que nos hacen sentir debilitar hasta desaparecer en una soledad oscura e infinita, logran tener un eco reverberante en muchas situaciones de la vida. Entonces erramos torpemente buscando comunidad (comunidades imaginarias), y

creamos y escuchamos músicas que generan la ilusión de una cofradía incorpórea y transparente, quizás, incluso, inexistente. Será por eso que al cineasta Naguib Mahfuz se le acuña la frase “Tu hogar no es donde naciste, tu hogar es donde tus intentos de escapar cesan.”

Y eso es algo que expresa Harpur (2015) en relación con el viaje interior, hacia donde se encuentra el oro que buscamos: el hogar fundamental, estableciendo la conexión junguiana entre alquimia y psicoanálisis.

Describir esta pasión es tan difícil como explicar la nostalgia que se siente al estar lejos de casa a alguien que nunca la ha sufrido. Esta añoranza es, en efecto, un estado de lo más instructivo, pues, en mi caso, me proporcionó el primer atisbo de lo lejos que puede llegar el deseo de conocer lo incognoscible. La añoranza es un ansia infinita, un pozo sin fondo en el estómago, un indescriptible dolor en el corazón. ¿Un ansia de qué? Del hogar, por supuesto. Pero [...] Ningún lugar, ninguna persona —tal vez nada en el mundo entero— puede contener el vasto y amorfo dolor universal de la añoranza, como no sea ese jardín que Adán recordaba con espantosa nostalgia mientras araba la tierra baldía del pecado y de la muerte.

Porque el secreto de la auténtica añoranza es el ansia de reposo del alma, un ansia de la que la añoranza de nuestro hogar es solo un pálido reflejo. El exilio menor evoca el mayor: la existencia misma. Nuestro corazón desea descubrir ese lugar de reposo donde todas las contradicciones de la existencia se reconcilian. (108)

¿Conclusiones?

Escribí este artículo tratando de sanar un anhelo de unidad, una herida de separación, de juicio, que hice evidente en las voces de otros y otras compositoras. Pero el origen de ese canto lo escuché primero entonado en mi propio corazón.

En mi lenguaje compositivo, he usado elementos de músicas de tradición oral, músicas populares tradicionales, como sostuve, no por un sentido de orgullo nacionalista: de regocijo y celebración de pertenecer a una comunidad, una nación, un país, un lugar, un *nosotros*, sino, más bien, porque, en mi formación musical, aprendí a escribir la música después de haber tocado solo la que estaba escrita, memorizándola en la mente, no sé si en el corazón.⁵ Y entonces añoro tanto la infancia, el momento anterior a que ocurriera esa enajenación, que lo que hago es evocar las músicas que no me enseñaron, sino las músicas que fui, o que no fui. Así, a las texturas abstractas de música académica las “empuercó y tuerzo con mi deseo”, las “ensucio de mí”, citando las palabras del educador Eliécer Arenas (Congreso de Músicas Colombianas 2016), para sanarlas de la frialdad racional, mental, docta y solitaria de ese sitio oscuro que constituye el no pertenecer a ningún lugar concreto, pero con suficiente información sobre los lugares lejanos.

Gracias a la posibilidad de ser una *yo* anterior, que se funde entre la música y el existir (sin academias, sin saberes, sin prejuicios), puedo ser muchos (en masculino, sí) y olvidarme de que tengo que ser esta *yo*, y traicionar lo que la academia o la sala de conciertos podrían esperar que escriba o no escriba, para perdonar a esas *yoes* que no fui, que no pude ser.

“Ser o no ser”, advierte Michelson (2022),

no es la pregunta de una identidad, sino del acto. ¿Quién soy si hay un asunto pendiente? Un asunto que me llama a restituir. Dar o no esa batalla, dejarlo ir, pedir perdón, perdonar, mirar en otra dirección. Esas son las preguntas difíciles. Dejar, soltar, perderse, volver, perderse más, y cada tanto volver a mirar al cielo, a ver si se encuentra alguna estrella. (218)

[NOTAS]

1. Berio (2006) entiende el proceso de volver a textos preexistentes abordándolos en distintos niveles y experimentando con las diversas relaciones que pueden establecerse con ellos. Según este autor, las transcripciones pueden darse en diferentes niveles, según qué tan activo, complejo o creativo es nuestro acto de acceder al texto. Cuando la transcripción se deriva de una pieza del repertorio de la tradición oral, esta equivale a una traducción a otro idioma. El resultado es un nuevo texto que necesariamente excluye algunos elementos por su aproximación y generalización al sistema visual y gramatical de la notación clásica. Este tipo de transcripción puede hacer emergir una más compleja, dado que es posible enriquecerla con elementos y desarrollos musicales nuevos. Asimismo, este autor considera otras formas indirectas de transcripción que implican procesos más elaborados y que tienen funciones diferentes. Tal es el caso de la transcripción como comentario, en el cual la referencia al texto externo tiene una importancia temática y los elementos extraños y las experiencias del pasado son asimiladas o confrontadas.
2. Este término se lo escuché por primera vez al compositor Lamberto Cocciali (uno de mis maestros durante mis estudios de posgrado), quien señaló los acercamientos a culturas ajenas para una apropiación de sus elementos de manera aislada y descontextualizada, y con fines meramente decorativos o exóticas. Desconozco si este concepto fue acuñado previamente por alguien más.
3. Adina Izarra es una compositora venezolana que actualmente vive en Guayaquil (Ecuador), vinculada a la Universidad de las Artes como directora del programa de Maestría en Música. La publicación mencionada la leí en su muro de Facebook el 24 de mayo de 2023, al día siguiente del fallecimiento del compositor.
4. No incluyo la música clásica, pues esta última la escuchaba en el teatro, donde había que estar solemne y aburridamente quieta, y a la que había que escuchar sin hacer ningún sonido, un poco rígida, dejando de ser yo en ese momento.
5. Me interesa hacer esta distinción porque considero pertinente la manera en que se dice saber o aprender una música de memoria en inglés (to know by heart, “saber con el corazón”).

[REFERENCIAS]

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badel Castro, Rodolfo Alejandro. 2022. "Cuestiones de identidad". Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana.<https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/2ff49046-6d20-4ae6-95e0-341cd5c2ff7e/content>.
- Berio, Luciano. 2006. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
- Centro de la Revolución Cultural Bolivia. 2022. "Documental Canela Palacios". <https://www.youtube.com/watch?v=ezzfpnxnq0xM>.
- Congreso de Músicas Colombianas. 2016. "Eliécer Arenas Monsalve parte 3". <https://www.youtube.com/watch?v=GsjcRTn0Nw>.
- DECEL (Diccionario Etimológico Castellano En Línea). 2025. "Persona". <https://etimologias.dechile.net/?persona>.
- EARS Composers. 2023. "Para que el canto permanezca - Charla con la compositora Adina Izarra". <https://www.youtube.com/watch?v=a0uv9EWi318>.
- González, Jorge Enrique, ed. 2007. *Nación y nacionalismo en América Latina*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Hall, Stuart. 1996. *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harpur, Patrick. 2015. *Mercurius*. Girona: Atalanta.
- Hernández Salgar, Oscar. 2004. "El sonido de lo otro: Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1, n.º 1, 4-22. <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023445001.pdf>.
- Izarra, Adina. 2023b. Publicación en Facebook, 24 de mayo de 2023
- Michelson, Constanza. 2020. *Hasta que valga la pena vivir*. Santiago de Chile: Planeta Chilena.
- Michelson, Constanza. 2022. *Hacer la noche*. Santiago de Chile: Paidós.
- Muñoz Campo, Juan David. 2019. "Tres danzas suspendidas". Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana.<https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/e797f2ae-7564-4bba-99b6-4a47dc46ee03/content>.
- Noguera Palau, Carolina. 2017. *Carnivalesque expressions in musical composition: A Colombian perspective. Volume 1: Analytical commentary. Volume 2: Portfolio*. Tesis de doctorado. Birmingham City University. <https://www.open-access.bcu.ac.uk/4895/>.
- Noguera Palau, Carolina. 2018. "Formas de recuerdo sin territorio". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, n.º 1: 233-264. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/download/17642/12>.
- Peña Cuanda, María del Carmen. 2010. "Diásporas, identidades y movimientos poblacionales no transnacionales". *Liminar: Estudios Sociales y Humanísticos* 8, n.º 1: 122-136. <https://doi.org/10.29043/liminar.v8i1.111>.
- Pizarnik, Alejandra. 2016. *La extracción de la piedra de la locura*. Madrid: Visor Libros.
- Raschella, Roberto. 1979. Introducción a *Escritos sobre música popular* de Béla Bartók, 7-33. México: Siglo XXI.
- Riley, Matthew y Anthony Smith. 2021. *Nacionalismo y música clásica*. Traducción de Patrick Alfaya McShane y Javier Alfaya McShane. Madrid: Alianza.
- Sanín, Carolina. 2020. "Soñar o conformarse: La poética de la desidentidad". *CTXT: Contexto y Acción*, n.º 264. <https://ctxt.es/es/20200901/Culturas/33541/desidentidad-poetica-teatro-humanismo-renacimiento-comedia-carolina-sanin.htm>.
- SoundCloud. 2013. "Izarra Adina Plumismo para piccolo flauta solo". <https://soundcloud.com/adina-izarra/izarra-adina-plumismo-para>.
- SoundCloud. 2015. "Venezuela: Adina Izarra - Plumismo (1986)". <https://soundcloud.com/microcircuito/plumismo>.
- SoundCloud. 2021. "La permanencia (2007) Canela Palacios". <https://soundcloud.com/oein/la-permanencia-2007-canela-palacios>.