C.A.M.E.R.A.
Las cosas por su nombre

VARIOS AUTORES**
Centro Artístico de Música
Experimental Remijio Acevedo

Objetivos del C.A.M.E.R.A:*

Mantener el cultivo de la tradición experimental artística en eldominio musical de nuestra región; pues cultivando la música en su condición de experimento cada cual encuentra en ella su propia parte que, compartida a su vez en otras, circula en una continuidad generacional cuyo acontecer histórico llamamos cultura. Desde aquí formulamos en primer lugar los objetivos que nutren nuestros fundamentos éticos:

- Instaurar un espacio de estabilidad donde la certeza de la permanencia garantice la concreción de un dominio afectivo ordenado y respetuoso a la convergencia de las emociones individuales.
- Cultivar, desde la convergencia de las emociones individuales su propio proceso solidario, que siendo el fundamento mismo de ésta, nutre la cohesión amorosa de la comunidad.
- Asumido el ejercicio del movimiento en su condición rector de la existencia, convocar desde allí su espacio de relaciones donde lo crítico y lo constructivo se constituyan en un cuerpo anímico de proyección profesional íntegro e integral.
- Formar jóvenes que en cuanto futuros adultos sean capaces de discernir la decisión por sobre la elección ante la disyuntiva de actuar. Y, finalmente, como principio de nuestros fundamentos éticos:
- Pedagogizar la música; es decir, fomentar en cada región de su práctica el valor de enseñar y la virtud de aprender articulando así la cadena social en donde el recién formado, por tradición, se constituye en eslabón de nuevos formadores. De este modo y en la cristalización de la unidad ético-educativa surgen, a consecuencia misma de su fusión, los siguientes objetivos específicamente pedagógicos:
- Sistematizar y ordenar el estudio de las diversas áreas históricas de la música integrándolas a partir de la Composición, dado el vínculo genealógico original que las primeras heredan de esta última.

* Este texto es una parte del documento con el cual CAMERA está gestionando, actualmente, su personalidad jurídica.

** Participan en este artículo Andrés Alcalde, Javier Bustos, Marcelo Collao, Andrés Daneris, Christian Donoso, Karina Fischer, Luis Alberto Latorre, Guillermo Lavado, Franklin Muñoz, Mauricio Muñoz, Julio Retamal y Rodrigo Villarroel y varios alumnos del CAMERA.

- Orientar el estudio de la música entendiendo la acción y la reflexión como experiencias aprehendidas desde lo cotidiano en la tensión constructiva que el músico experimenta al componer.
- Vigilar la vocación del compositor en su formación y desarrollo que, en cuanto verdadero patrimonio cultural humano, necesitamos preservar en la convicción de saberlo constructor de nuestras realidades al mantener vivo el juego del lenguaje.
- Actuar en la inter-alfabetización musical de la región ahídonde lo rural y lo urbano se comunican depositando recíprocamente sus propias sabidurías.
- Formar alumnos desde la observación de su actualidad musical para acercarlos a una actualidad musical adulta; esto es, respetar su cosmogonía musical presente conduciéndola paulatinamente desde una representación práctica realista y objetiva a una consolidación ética crítica y responsable.

LAS COSAS POR SU NOMBRE

La indeterminación artesanal -una vez extinguida la ideología del uso- define nuestro oficio, en su técnica, como un dominio ético y, simultáneamente en su ética, como un dominio técnico. Volvemos a leer para no consumir, y en el releyendo somos consumidos por la lectura: lo original deviene originario: marca plural de origen singular: léxico individual de naturaleza social: diccionario colectivo, anagrama personal.

Las palabras imaginan las cosas y, digamos las cosas por su nombre: el pie es la palabra que camina, que camina la lengua del andar.

La escritura figura el ritmo
con el rigor de la franqueza.
Es como estar haciendo,
es mirar, ver,
escuchar- oir;

_____:Siendo el oír facultad perceptiva vinculada a la fisiología del oído y a la presencia de las estructuras que lo posibilitan, el escuchar, en cambio, corresponde a una relación en un espacio social, a una actitud amorosa que atiende y considera al otro reconociendo continuamente su presencia. Escuchar es abandonarse sin la molesta irrupción del ego que genera palabras no dichas y emociones ausentes, convirtiendo al otro en algo así como un espejo. Abandonarse, eso sí, no abandonando la crítica, pues la crítica involucra a las personas y entrelaza las miradas; escuchar es entonces tocar.

cantar y bailar;
es la
obsesión

_____: Necesaria energía constructiva que en la insistencia encuentra una manera de conocer y de acotar la amplitud de las ideas. La obsesión mirada así tiene que ver con el aceptar y querer nuestros fantasmas y también con el respetar la deriva que la reflexión posee.

del juego
y su
discontinuidad formal

_____: El oficio de componer se practica, como cualquier otro, en momentos de trabajo. La disciplina propia de la Composición impone un lugar: el escritorio de mi casa; un horario: el Lunes de 8:30 a 13:30 y 19 el Viernes de 10:30 a 15:30; una rutina: el análisis de un trozo de una pieza de Donatoni, la improvisación al piano, la reconstitución de lo último escrito, la entrega al trabajo de la invención; y la repetición obsesiva de ciertos ritos: un café, la regla en cierto lugar...

La partitura resultante, acumulación orgánica de estos momentos de trabajo, muestra su recorrido y su sentido. La partitura tiene así también sus "momentos", sus

"impulsos", sus "arcos", aquellos diferentes espacios inventivos con sus respectivos rostros que al mirarlos nombramos como "figuras". ¿Quién al mirar la pieza N° IX del *Toy* de Donatoni no reconoce ya en sus tres primeras páginas, tres distintos paisajes? El continuo de secuencias de sonidos ligados *pianissimi* que abre la pieza, da lugar en la página siguiente a pequeños conjuntos de dos o tres sonidos, ocasionalmente alguno mayor, separados por silencios con tímida participación del clavicémbalo. Posteriormente, trinos de la viola son complementados por espasmódicas intervenciones de los violines y un clavicémbalo haciéndose presente con grupos de notas virtuales.

Este ejemplo, junto a muchos otros, contribuyó a que poco a poco, en mi historia de trabajo al interior del Taller comenzara a comprender esta temporalidad del componer parcializada en momentos tanto en el ejercicio del oficio como en el rostro de la escritura.

En esos instantes, entendiendo la dinámica de Taller (con sus lugares, su horario, su rutina y su sentido ritual), sumado a los continuos esfuerzos que desplegaba a fin de romper el incomprensible mutismo que caracterizaba mi presencia en él, sentí que comenzaba a constituirse mi oficio de compositor. Cada viernes era un momento esperado ansiosamente por mí para compartir con mis compañeros de Taller el fruto del trabajo que durante la semana había realizado. Intervalo, perno, complemento, formante fueron palabras que comencé a descubrir no desde una definición libresca, sino del constante "manipular" y pensar esas realidades. Las experiencias del mirar, del dar vuelta, del rellenar, del reproducir se repetían y relacionaban situándome, de esa manera, en el espacio vivo del conocer. Así, trozos de mi primera composición para piano en el Taller fueron quedando escritos.

Sin embargo, en la concentración que cada operación me imponía, me encontré con la dificultad que entrañaba el encadenamiento orgánico de los diferentes momentos de trabajo. Cada parte escrita constituía su propio arco que una vez trazado entraba en una suerte de relación inerte con el que le sucedería. El intento de mantener un hilo de continuidad formal entre dos planos animados cada uno por un distinto aliento operacional parecía ser una empresa que me paralizaba: acabado un impulso constructivo el no saber qué hacer se hacia presente junto a los desesperados palos de ciego.

Ciertamente, la forma musical ha constituido siempre un campo de preocupación en el dominio de la Composición. Existen tratados que se hacen cargo de su estudio y de la elaboración de una propuesta didáctica para su aprehensión (J. Bas, Zamacois); la academia tradicional de la Composición considera necesariamente cursos de Análisis de la forma musical dentro del curriculum del compositor en formación. Gustavo Becerra dedica uno de los artículos que componen su escrito "Crisis de la enseñanza de la Composición en Occidente" a la revisión de la didáctica de la forma en el estudio de la Composición y esboza lo que llama una neotécnica, es decir, un camino renovado para la adquisición de la comprensión y dominio formal. Ahora

bien, es urgente precisar que la forma en el espacio de la música actual difiere de su concepción tradicional en que se entiende ésta como un esquema preestablecido que se debe cumplir a cabalizad. Aún Gustavo Becerra en su neotécnica considera la forma como "un plan orgánico y jerárquico", "un plan proyectivo", silueta que se delinea de antemano, perfil trazado a priori. La Composición se organiza a partir de un diseño final previo a la fijación de cualquier sonido. Así componer no es más que rellenar, darle realidad sonora a un esqueleto ya existente. Lo nuevo de la idea de Becerra es únicamente situar la forma en la subjetividad del compositor. Cada creador determina su propio plan a cumplir; la forma ya no es por ejemplo una sonata, en donde el esquema formal se impone a todo compositor por igual. En ella, es tan sólo "el contenido" el que distingue a una sonata temprana de Mozart de una de su madurez. Cual más cual menos, todas las sonatas responden a un recorrido consistente en una exposición que enfrenta dos temas - uno en la tónica, el otro en el tono de la dominante -un desarrollo, espacio de divagación tonal y mutación de los temas y una reexposición encargada de resolver el conflicto tonal de la exposición volviendo a presentar los temas ahora ambos en el tono original. En los dos casos, tanto bajo la consideración de Becerra como en la aplicación de un esquema formal tradicional, quiérase o no se produce una escisión entre "forma y contenido", "forma y fondo", "forma y medios". Si bien Becerra se encarga de precisar que la oposición entre "forma y fondo" es falsa, señalando que este último "no es la agregación de contenido sino la esencia única que se transfiere" no se puede desconocer que la organización a priori de un plan formal hace que la forma sea un elemento diferenciable de la coordinación de los sonidos.

Precisamente es este el punto en el que se explicita la diferencia entre el sentido de la forma en la música actual respecto de su concepción tradicional. La elasticidad formal que la historia de la Composición muestra llega al punto en que ya la música serial de principios del siglo XX desarticula en la práctica el concepto tradicional de la forma. El ejemplo citado del *Toy*, bastante más actual por cierto, estamos seguros no responde al cumplimiento de un programa trazado antes del comenzar a escribir sino a la degustación de la deriva constante en todos sus aspectos, incluso el formal. La forma que antiguamente se entendía como un plan preconcebido, un proyecto, una hipótesis de trabajo, es en la actualidad forma en construcción, en derivación continua. Lo que antes se mostraba como el campo donde el impulso estructural se vertía es ahora su sentido formal que se identifica con el despliegue de la estructura. Giselle Brellet en su escrito "Música y estructura" dice: "La obra musical ya no se rige por esos esquemas preconcebidos que siempre fueron, en mayor o menor grado, las "grandes formas". Y más adelante agrega: "El ideal del músico de vanguardia sería precisamente una estructura vivida en el tiempo mismo (en el tiempo de componer) y no en un tiempo espacializado por una forma exterior y preexistente" (el paréntesis es nuestro).

De esta manera, las dificultades que surgieron en mi trabajo para mantener la continuidad formal se enmarcan dentro de esta concepción actual de la Forma. Mis dificultades entonces consistían no en la imposibilidad de cumplir un plan trazado a priori, sino en sobrellevar el peso de una concatenación de espacios figurísticos en apariencia distintos mediante la derivación estructural sin la preocupación retórica de la transformación.

Hoy me parece comprender que mi formación en el espacio musical contemporáneo se ha llevado a cabo en el Taller de Composición desde sus aspectos más básicos. La teatralidad musical, la soltura gestual han sido también aprendizajes gestados en estos años de trabajo. Señalo

esto porque me parece que en el momento que este texto describe comencé a gozar del operar, del descubrir en el multiplicar sin constituir aún un espacio vivido de "paisajes" musicales. Así, entiendo que el encadenamiento orgánico de los distintos momentos de trabajo me paralizaba dada la ausencia de un imaginación gestual.

Fue en ese momento en que el devenir dialogante del Taller derivó en la propuesta pedagógico-poética de parte de Andrés de escribir un conjunto de pequeñas piezas para piano en donde la preocupación fuese nada más que abocarse a la aprehensión de un impulso el cual una vez constituido diese lugar a la suspensión del trabajo hasta la apertura de la siguiente pieza. La irrupción de un nuevo impulso significaría el comienzo de una nueva composición. El goce de la constitución gestual dentro de un campo acotado desprovisto de la responsabilidad de encadenarlo con otro sería mi tarea y mi espacio formativo en el dominio de la Composición. Así nació *Ricordi*.

es el Eco del cálculo;
la
tradición

_____: Hilo continuo desplegado en un dominio cualquiera que enlaza el pasado con lo actual y que considera la herencia reflexiva dejada por otros como fundamento de su constitución; esto es, que sus cultores se reconocen en sus pares viviendo el trabajo hecho por éstos como apoyo e impulso para el movimiento.

del amor;
de la civilidad
y de la invención;
es la plasticidad de Adorno
en la simetría del arabesco;
el lenguajear de Matta
en la poética
del
entendimiento

_____: Más que un momento de empatía, el entendimiento corresponde a un espacio de disfrute y consideración por el otro en donde el detenerse y reposar sobre una idea constituyen necesarios mecanismos. De disfrute, porque el comprender algo conlleva alegría, emoción que amerita desplegarse sin el vértigo de la urgencia; y de consideración por el otro pues el gravitar lentamente sobre algo dá la calma necesaria para sentirse acompañado.

En música leer un texto significa saborear sus componentes sin la obligación de recorrerlo de principio a fin; congelar un espacio y escudriñarlo en su estructura hasta ver que en los rostros se dibuja lo tranquilo; repetir una secuencia, coordinar un momento vertical y quedarse allí; en fin, detenerse en un paisaje e inventar las experiencias que permitan entenderlo.

y la intuición de Borges
en el neologismo de Cortázar.
Es la regla de Bach
en la artesanía de Schoenberg
y la relectura de Donatoni
en el desapego de Maderna.
Es la pedagogía de Cirilo;
la institución
es
la
ética

_____: Emoción que nos vincula con el otro desde la preocupación por las consecuencias de lo que hacemos, preocupación que es particular en cada espacio social ya que la definición de "otro" varía según la mirada. En nuestro dominio la ética es el valor fundacional: aquí el "otro" es considerado como un igual y las consecuencias derivadas de tal mirada guían cada decisión cotidiana y dentro de ellas las del espacio inventivo.

de Maturana
en la emoción
del
compartir;

_____: Acción ética de ofrecer a otros lo que se tiene por propio, sin cálculos interesados. Teniendo conciencia que todo movimiento realizado afecta, involucra y es también de otro se niega la moral egoísta que se aprende junto con el miedo a ser perjudicado.

La educación materialista y "mal educada" del tener y ganar atenta contra el amor que significa querer para otros lo que se quiere para uno mismo. Ser mal educado con alguien y no compartir el último pan que queda en la mesa (porque yo tengo mucho hambre) no sólo pisotea y arrasa descarnadamente al otro, sino que también destruye el espacio de convivencia que -irónicamente- comparten.

la música experimental
de
Webern,
de Berg
y
Boulez
la condición de posibilidad
de la utopía.
Es también,
el texto de Barthes
o el fragmento de Wittgenstein
la conciencia de Foucault
y la simpleza de Pessoa,
es la
deriva

_____: Vivir en coordinación lúdica con el entorno en donde cada decisión que una persona toma es consecuencia de la observación amorosa de cualquier realidad en que ésta habite; una composición o la existencia misma. De esta manera desaparecen los determinismos y las formas prefijadas haciendo de la vida y, por lo tanto, de la creación un lugar no solamente infinito sino libre. "*Caminante no hay camino se hace camino al andar* " (A. Machado).

de Fellini
la
permanencia

_____: La permanencia tiene que ver con la necesidad de vivir ligado afectivamente a las cosas del mundo. Sólo dentro de la permanencia es posible un real espacio de conocimiento.

de lo cotidiano.
Son
la práctica
y el respeto
al
estudio;

Entrar a una habitación, conocer la ubicación de cada objeto, sus recodos, sus colores, sus olores, ser cuerpo que pretende contener quien lo contiene hasta que el tiempo lo desplace en creciente soltura ya que todo alrededor se va tornando familiar y visible.

Estudiar es pues comprender el dominio en que se desea estar, comprensión ejercida responsablemente ya que el estudio, además, nos conecta a las condiciones de posibilidad contempladas en la tradición. Y si estudiar es también reflexionar, el conocer gatilla el movimiento haciendo de esta pequeña habitación un espacio en construcción continua.

la observación crítica
y
el
cumplimiento;

_____:Nuestro ethos. Nuestro orden de entendimiento. Al cumplir entendí; cumplo porque entiendo. Nos ahoga la vergüenza de la soledad al no llevar a cabo el compromiso manifestado al interior de una comunidad. Digo en voz alta. "mañana vengo" y, luego, simplemente llego.

Es la primera y única ley constitutiva del CAMERA. Su entendimiento y vigencia es pilar que levanta nuestro centro, sostiene nuestras relaciones e impulsa nuestras ideas.

En composición es pensar en escribir una secuencia y, a continuación, escribirla; querer proyectar una estructura particular y, sin rezongos ni dudas existenciales, hacerlo; preocuparse por la relación escritura - vida y comprometidamente habitarla en todos sus pliegues.

Porque en una coordinación directa, transparente y lúdica del pensamiento si manifestamos alguna preocupación y esta preocupación no es una mera apariencia o una blanca mentirilla, entonces, dicha preocupación -manifestada a la comunidad que en pasiva gratuidad nos ha escuchado-ha de ser vivida en la cotidianidad más absoluta de nuestras vidas como un principio rector de nuestros actos.

Así, por ejemplo, si me hago llamar "alguien", he de cumplir sin vacilar todas las tareas que me atañen como tal. Porque si las llevo a cabo a medias, entonces, no soy un "alguien", soy un "medio alguien" y no está bien que me diga "alguien". He de decirme "medio alguien" y he de medio hacer las media tareas que medio me atañen.

En definitiva, se es cumplidor sólo en la honestidad y sinceridad de nuestras declamaciones que, a través de nuestros actos nos coordinan y co-ordenan con nuestros pares.

Decimos y hacemos lo que dijimos que haríamos; esto es, cumplimos.

Al fin de cuentas, nos hacemos Francos.

el gesticular
de la
actualidad

_____: La decisión de comenzar a trabajar en los Talleres de Composición dirigidos por Andrés significó necesariamente para mí un movimiento constructivo orientado a aprehender de la forma más viva aquello que llamamos actualidad.

Una historia personal que me señalaba como el prototipo del alumno estudioso y responsable me hacía creer pretenciosamente que la actualidad era algo por mí conocido. Ciertamente había acumulado lecturas que si bien, en su gran mayoría, no aludían a la actualidad musical sí formaban parte de la contemporaneidad literaria hispanoamericana; presumía de mis irresponsables acercamientos al cuarteto de libros por excelencia tachados de largos, difíciles, fundamentales y transgresores de la narrativa hispanoamericana actual: *Rayuela, Cien años de Soledad, El obsceno pájaro de la noche* y *La casa verde*, sumado esto a cierto conocimiento de una buena dosis de artículos y cuentos borgianos. Había sido centro de acaloradas discusiones respecto de las máximas existencialistas y me había entregado a la tarea de coleccionar sin distinción imágenes de pinturas que abundaban en manchas. Matta o Pollock eran para mí lo mismo, pues participaban de aquello que me daba pie para presumir de conocedor de las vanguardias. Un pequeño montón de grabaciones, queridas en ese momento más por su extravagancia que por su conocimiento, me pusieron en contacto por igual con Berio, Webern y con grupos rockeros defensores a ultranza del *slogan* de progresivos como Magma, Gong y Thriunvirat. Practicaba una suerte de discurso apologético de todo aquello que se nominara bajo el rótulo de actual y hoy al escribir estas líneas no me cabe dada que mi ingreso a los Talleres estuvo marcado por una gran cuota de esa pretensión y moneria.

Ya al iniciar mi primera composición en el Taller e incluso desde los primeros intentos de diálogo que allí trenzamos con Rodrigo, Julio, Franklin y Andrés fui descubriendo que muchas sentencias que en mí reposaban, como aquella que hablaba del sentido revolucionario y rupturista del arte contemporáneo, no eran en mi más que un sonsonete fijado en la memoria por completo desconocido. Descubrí también que la invitación que mis compañeros de trabajo me hacían no era ni el robustecimiento de ese discurso ni la eliminación de él sino más bien reconocer como puerta de entrada al mundo de la actualidad el abrazo a aquellos objetos que encarnan el pensamiento contemporáneo.

Comencé a escuchar repetidamente ciertos nombres Schoenberg, Donatoni, Maderna; comenzaron a resonar en mi, de manera distinta, los sigilosos intervalos Webernianos; los *Klavierstücke* de Stockhausen comenzaron a mostrarme los trazos que en un pentagrama hacen visible el pensamiento musical actual; comencé a acercarme al piano a esbozar tímidamente espasmódicos acordes que intentaban asemejarse a aquellos que en la 2da. sonata de Boulez me sorprendieron, comencé a teatralizar en la intimidad de mi estudio los signos que en partituras aleatorias de Lutowslawski o Berio se me mostraban prestos a ser aprehendidos; comencé a articular un conjunto orgánico de referentes no sólo musicales, junto a los artículos de Adorno y Messiaen se colaban Maturana y Wittgenstein, conformando un circuito naturalmente mucho más amplio que hasta el día de hoy me acompaña en la emoción del descubrir; comencé a participar de una comunidad que lúdicamente constituía y vivía la actualidad mediante el ejercicio del trabajo cotidiano, nuestro Taller.

El despliegue de cada una de estas experiencias me fue mostrando que ellas estaban animadas por una voluntad de actualidad concretizada en una forma de encarar el

actuar. Poco a poco fui, y aún hoy continúo, descubriendo que en muchos sentidos la actualidad está marcada por la convicción de que las emociones son posibles de conocer y más aún deben conocerse. El psicoanálisis y toda la psicología posterior son determinantes en el impulso siempre presente en el siglo XX de lanzar constantemente una mirada introspectiva con ánimo analítico. El signo de lo actual es no creer ya que la emoción es un efecto psicológico que tiene un origen y un transcurso ignoto. En ese sentido, la actualidad se define por una actitud: la de hurgar, la de observar y estudiar las emociones, la de hablar de ellas, la de coordinar y coordinarse en base al conocimiento del propio emocionar. La emoción hoy ya no es perturbadora del pensamiento, muy por el contrario, es uno de sus alimentos básicos. De tal forma, participar de un dominio de coordinaciones actuales es decidirse a entablar una relación de observación y estudio de las emociones, considerarlas en el despliegue del pensar y, en nuestro caso particular, modularlas en el acto de componer.

Del mismo modo, tales experiencias han fijado en mí la comprensión de que ese vivir la actualidad desde el conocimiento y coordinación de las emociones es algo que está animado por cierto sentido del deber. Para un músico dedicarse a la música actual es un ejercicio de responsabilidad histórica. Que exista música que no es actual no tiene nada de particular, pues el sólo paso del tiempo transforma lo presente en pasado, pero sí es muy curioso que existan compositores e intérpretes que practiquen esa música tan afanosamente que lleguen a olvidar y desconocer la época que les ha tocado vivir.

No se trata pues de negar la música del pasado sino de que es a través de su estudio que se forja el sentido del deber que impulsa la vocación por la actualidad. Es la observación de la radical actualidad que esa música, ahora del pasado, tuvo en su momento la que determina que hoy sólo sea posible consagrarse a la música actual.

En estricto cumplimiento de esa necesidad, nuestros Talleres de Composición han amparado y constituido el ejercicio de mi vocación como lo fue siempre por lo demás.

en la construcción de su paréntesis.
Es el perno y su nombre,
Taller,

_____: Un conjunto de personas que se reúnen a practicar un dominio y a reflexionar sobre él: he allí un Taller.

Nosotros conformamos un Taller, nuestro dominio es la Composición. Precisamente el hecho de practicar la Composición en forma comunitaria, y en comunidad compartir los pensamientos que a ella se refieren, determina el sentido que la Composición tiene para nosotros.

La experiencia de Taller implica necesaria y urgentemente la búsqueda del entendimiento. Mi trabajo cobra sentido únicamente cuando quien está a mi lado se hace cómplice de las necesidades que mueven las operaciones que en el pentagrama voy fijando. Para ello no hay más camino que un diálogo atento, intenso y sincero. Quien quiera conocer la forma en que trabajamos tiene en esta última frase su descripción más certera.

Nuestro trabajo, al centrar su mirada en el gozo comunitario expresado en el entendimiento, hace que la Composición abandone su tradicional estatus de dominio erudito. No practicamos la Composición como un saber, sino como un ejercicio del entender. No nos interesa la evaluación que puedan tener nuestras obras como producto acabado en términos de calidad; sí nos interesa el cálido gesto de afirmación de quien nos acompaña cuando la invención que desplegamos lo conmueve y lo sitúa en la emoción del entender.

Al interior del Taller sólo existe la convivencia, desprovista de cualquier reserva. Puesto que no es la calidad del producto ni la erudición lo que nos renueve sino la comprensión comunitaria, las ideas fluyen con entera libertad en el diálogo, sin reclamar pertenencia; todas ellas se trenzan y se funden en un solo entender. La propiedad intelectual no nos preocupa pues no queremos un "yo te entiendo a ti" o "él me entiende", sino simplemente un "nosotros entendemos".

Es este espacio de trabajo el que me ha acogido y el que se ha transformado en el modelador de mi vida de compositor y de mi formación en el ámbito musical contemporáneo. El Taller de Composición, campo poblado de emociones vivas amalgamadas en el diálogo, se me ha mostrado como una invitación constante a descubrir el sabor de la actualidad musical.

El Taller es un espacio actual. Su compromiso con la vida contemporánea se sostiene en la efervescencia de su actividad reflexiva pues ésta, para ser verdaderamente tal, debe decir relación con los campos de preocupación propios de la Composición hoy día.

La experiencia de Taller como propedéutica a la contemporaneidad surge precisamente de aquello que al inicio de este escrito señalamos como constitutivo del Taller: el conjunto de personas que reunidas practican un dominio y comparten su reflexión sobre él. El Taller se articula sobre experiencias que se muestran, sobre emociones que se revelan; en la atención, sinceridad e intensidad del diálogo se cuelan nombres: de boca de Andrés supimos de la existencia de Wittgenstein, Rodrigo fue quien puso sobre la mesa el nombre de Brian Ferneyhough; del mismo modo, se comparten lecturas: de pronto es el desapego de Fernando Pessoa que Andrés nos muestra, o el entusiasmo borgiano de Julio que nos contagia o bien la inventiva de Matta que Franklin nos comenta, y así Maturana, Eco y tantos otros. En la conversación se disfrutan ideas, se mastican en el gozo frases que cuelgan de un texto de Adorno o Foucault; otras voces no es más que algún recuerdo, alguna historia de la Facultad o una experiencia con Donatoni que palpita en la emoción de Andrés y que nos hace sorprendidos y felices cómplices. Así, se va tramando un conjunto de referentes cuya organicidad proviene únicamente de haber sido gozados en la simpática vibración del entender.

Lo que quiero decir es que el valor como escuela del Taller es estar conformado por personas que trabajan por entenderse, que muestran su pensar, que acuden al llamado del pensar del otro, que ponen sobre la mesa sus emociones y se muestran abiertos a la derivación que en el diálogo ellas puedan tener. El valor como escuela del Taller es ser un caldo en donde la cercanía de las relaciones confiere un voto de confianza a las emociones que el otro muestra como constitutivas del estar en el mundo de hoy. La escuela del mundo contemporáneo que nuestro Taller es, consiste tan sólo en abocarse confiadamente a la tarea de

acompañar el flujo de las emociones de quienes trabajan conmigo.

la cercanía entre folklore y dodecafonia,
entre Sartre y Remijio Acevedo,
y entre piano y bit.
En fin,
la simple consideración
del ámbito para fijar
la
polarización

_____: Registración. Fijación de un sonido en una tesitura definida.

Reconocemos la historia del *sol*, proyectamos aquel intervalo de cuarta aumentada, decidimos que ese *si bemol* del oboe sea , el más bajo posible para este instrumento, leemos esa música y ubicamos los nuevos sonidos lo más cercano a la frecuencia de las notas leídas... polarizamos. El pensamiento está en movimiento vivo cuando decidimos donde escribimos cada sonido.

de una secuencia
puede ser,
sin
sobrenombre,

_____: Los nombres viven en las palabras y las palabras nacen de una pura y simple invención derivativa.

Los nombres surgen como dedicatoria del mundo hacia las cosas del mundo y en ellos, la vida va reposando esa andante necesidad rítmica de convivir con las cosas desde la complicidad buscada al nombrarlas. Así, el mundo con su invención derivativa le hace caso a cierta necesidad rítmica de compartir con un trozo de existencia, y generoso le entrega un ritmo a ese trozo con patas y cubierta. Lo llama mesa o silla o cuadrado con patas o techo plano con extremidades multiformes o mulexplatecuasime...[*sic*]. Aquí nos bastará con mesa, gracias mundo.

El sobrenombre puede estar sobre el mundo o, descaradamente, sobre el nombre. Si ese es el sentido, aquella derivación será ansiedad incesante de sobrepasar al mundo. Si el sentido descuida el cariño hacia el nombre con todo su ritmo latente, se olvidará la ternura del nombre Ricardo y al querer expresarlo tiernamente, diremos Riky o Rik para sobrepasar en ternura al nombre Ricardo. Si el sentido no utiliza al nombre en su derivación; si lo comprende solamente en complicidad, no existirá algo sobre ese nombre y la invención derivativa querrá nombrar algo que no habitaba en ese nombre porque será un nuevo nombre, un ritmo nuevo.

la más franca y (objetiva)
definición del CAMERA
y de su escuela
de
Composición.