Lo fragmentario como tópico característico tropical en *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco

Mención Honrosa Premio Samuel Claro Valdés 2024

Diego Morales
Universidad Simón Bolívar
diegomorales@usb.ve

Resumen

Dentro del destacado catálogo de composiciones de Alfredo Del Mónaco (1938-2015) las piezas electrónicas y mixtas tienen una participación protagónica: *Trópicos* (1973) resalta por numerosas razones. Esta obra aparece en el medio de los estudios doctorales del compositor mientras trabajaba en el Columbia-Princeton Electronic Music Center. En ella se conjugan muchas inquietudes de Del Mónaco, como la necesidad de hacer una música que esquivara el elitismo que había signado hasta entonces la música por computadoras y encarar una música comprometida con la sociedad. Como materiales principales Del Mónaco operó con fragmentos de grabaciones de campo que emprendió él mismo, grabaciones que tomó como citas de distintas músicas tradicionales o populares o de protesta, música electrónica preparada por él mismo, radionovelas, manifestaciones y discursos políticos. Todo se conjuga en un "inmenso *collage*" (Del Mónaco 2015) que busca retratar nuestras realidades agrietadas, formada por fragmentos dispares, comentada y traducida por el artista, y que podemos tener como un posible tópico común en distintas obras de la época compuestas desde el mismo trópico. *Trópicos* (1973) se inscribe dentro del paisaje sonoro –del tipo irreal (Vargas y Sigal 2023)–, el agitprop y la posmodernidad musical (Punceles de Benedetti 2012).

Palabras clave: Alfredo Del Mónaco; música electrónica; paisaje sonoro; música testimonial; *Trópicos*.

The Fragmentary as a Characteristic Tropical Topic in *Trópicos* (1973) by Alfredo Del Mónaco

Abstract

In Del Mónaco's (1938 - 2015) outstanding catalog of compositions, electronic and mixed pieces play a protagonist role: *Trópicos* (1973) stands out for many reasons. This piece was composed during Alfredo Del Mónaco's doctoral studies while working at the Columbia-Princeton Electronic Music Center. Many of the composer's concerns are reflected in the piece, such as the need for music that avoids the elitism surrounding the computer music scenario so far and propose music that engages with society. Del Mónaco's primary materials were fragments of field recordings that he had made, recordings that he had taken as quotations of different types of music, such as traditional, popular, or protest music, electronic music

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial"
http://doi.org/10.7764/res.2025.56.3.

that he had composed for the montage, radio novels, political strikes, and various political meetings. All of this is articulated in an "immense *collage*" (Del Mónaco 2015) that tries to represent our broken realities, formed by different fragments, commented on and translated by the artist, which we can take as a possible topic shared by different other works of the same period composed from the same tropics. *Trópicos* (1973) is inscribed in the sphere of soundscape–, the surreal type (Vargas and Sigal 2023) –the agitprop and the musical postmodernism (Punceles de Benedetti 2012).

Keywords: Alfredo Del Mónaco; Electronic music; Soundscape; Testimonial music; *Trópicos*.

Introducción

> El teatro está en la calle. La calle le pertenece al pueblo.
> Liberen el teatro. Liberen la calle. Empiecen.[1]
> *Paradise Now*

Alfredo Del Mónaco (1938 – 2015) fue un pionero: no solo compuso las primeras obras de música electrónica en Venezuela, sino que fue el primero en divulgar este tipo de música en el país en los años "62, 63, 64, y [el repertorio era] principalmente [de la música] concreta de Pierre Schaeffer, entre otros" (Noya 2007, 70), selección que se alimentaba de la colección personal de discos del compositor. Para los años 67 y 68, muy significativos para la carrera de Del Mónaco, ya tenía, junto a Gustavo Artiles, Alfredo Gerbes y Miguel Ángel Fuster, un programa fijo de música contemporánea en la Emisora Cultura de la Radio Nacional.

A pesar de enfrentarse al nacionalismo venezolano, la música de Alfredo Del Mónaco se vio asociada con las mismas fantasías de estilo, las preocupaciones que convocaban a todo el grupo de compositores de la "Escuela de Santa Capilla" y las mismas vindicaciones ideológicas. Encontramos, por ejemplo, un joropo[2] fugado en el tercer movimiento de su *Sonata para dos violines, viola y violonchelo* (1965), la segunda obra que inicia su catálogo luego de *Dos fugas académicas para orquesta de cuerda*[3] (1964). A partir de estas obras llegan los primeros experimentos electrónicos –*Cromofonías I* (1967) y *Estudio electrónico I* (1968)–, la primera obra orquestal –*Cromofonías II* (1968)–,[4] y el fonograma[5] para ocho voces solistas *La noche de las alegorías* (1968), Premio Nacional de Música "José Ángel Montero", género vocal. Las siguientes obras dentro de su catálogo surgen en la estadía neoyorkina del compositor en el medio de su residencia doctoral en el Columbia-Princeton Electronic Music Center (CPEMC) y conforman un núcleo de desarrollo de su lenguaje y consolidación de su figura compositiva. Sin embargo, no bien comienza su trabajo en el CPEMC aparecen obras como *Solentiname* (1973), para flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y tres percusionistas, que nace de la impresión que le dejó la lectura de los libros de Ernesto Cardenal; la obra está dedicada

1. Texto original en inglés, recuperado por Ryder Ryan et al. (1971). Traducción propia: "The theatre is in the street. The street belongs to the people. Free the theatre. Free the street. Begin".

2. En Re mayor, tonalidad muy cercana al género.

3. También "ajoropadas" en cierta medida.

4. Las tres basadas en estudios sobre clústers integrales dinámicos que agrupaban toda la extensión de las series dodecafónicas de cada obra.

5. En otros lugares se refiere a la obra como "cantata".

a Cardenal y al sueño de Solentiname en Nicaragua. Ya consolidado completamente surge *Tupac-Amaru* (1977),[6] para orquesta sinfónica, no como "un homenaje a su persona, sino a la actitud por él asumida: fue el último Inca; y tal vez el primero en defender la identidad cultural de su pueblo", tal como rezan las palabras que acompañan a la obra. En el medio de esta inclinación latinoamericana se encuentra *Trópicos* (1973), ocupando un lugar destacado. También estuvo trabajando, así lo aseguraba en un par de entrevistas radiales que no pudimos datar con exactitud,[7] una suerte de episodios tangueados para violín y orquesta que parece que no llegó a completar.

Estos datos nos sirven para, más allá de lo anecdótico, evidenciar la apuesta de Del Mónaco, siempre amplia y, también, demostrar su compromiso con la accidentada topografía venezolana y todo el trabajo que queda por hacer. Apuesta y compromiso que se hacen patentes en las mismas bases de *Trópicos* cuando se propone desmitificar su propia música electrónica, trascender una posible torre de marfil que se había erigido en contra de su propia difusión: había una necesidad de que la obra tributara una mayor presencia social. Un viraje de esta magnitud, un cambio de paradigma tan mayúsculo traía retos importantes:

> Este nuevo género llevaba a plantearme nuevas técnicas del tratamiento sonoro, en cierto modo muy contrarias a mi usual manipulación sofisticada del sonido. Aquí se trataba, más bien, de montajes y ediciones del sonido en crudo que afianzaran la veracidad del testimonio recogido, que fuese siempre inteligible, y que, a su vez, la obra mantuviese una proporción de duración y un balance de reparto entre los distintos eventos contrastantes, tal y como debe suceder en todo arte sonoro (Del Mónaco 2015, 23).

Esta nueva vía impuso sus propios criterios que terminaron tendiendo hacia el uso de grabaciones y su agrupación en forma de *collage*, lo que acercó al compositor hacia los ámbitos de la plunderfonía y el paisaje sonoro, anticipando los propios términos, y lo llevó a compartir espacios con obras paradigmáticas que pasaron a formar parte de la literatura como *Presque rien N° 1* (1967-1970) de Luc Ferrari o *Soundscapes of Canada* (1974) de R. Murray Schafer.

Las grabaciones que conforman la integridad de la obra tienden todas al fragmento. De una unidad entera despedazada se forma otra que tiene a la grieta y a la herida, y cómo se responde a estas circunstancias, como característica. En *Trópicos* (1973) Del Mónaco registra y documenta su ciudad, Caracas. Presenta un retrato personal con las alteraciones y manipulaciones naturales que se instalan y planean sobre cualquier intento de traducción. Al final se nos permite ver una inclinación autobiográfica. *Trópicos* (1973), en este sentido, es un autorretrato, no solo del compositor sino de la idiosincrasia caraqueña; un ejercicio en el cual el compositor se reconoce a sí mismo como un actor más dentro de esa comunidad.

El 30 de octubre de 1938 se radió a las 8 pm en la red de CBS un especial de Halloween del programa *The Mercury Theatre on the Air* donde Orson Welles actuaba la invasión marciana

6. En varias entrevistas el compositor asegura que la pieza la dilucidó a partir de producciones anteriores, las que podemos incluir dentro de ese período "abstracto" de consolidación y que se alejan de cualquier relación representativa o programática. Es destacable, entonces, que haya resignificado estos materiales. Nos hace pensar que, desde su abstracción lejana, ya albergaba relaciones llenas de signos que apuntaban a estas posiciones reveladas definitivamente en *Tupac-Amaru* (1977) como convicciones ideológicas eminentemente latinoamericanas.

7. Archivo personal, sin publicación.

a la Tierra que se describe en *La guerra de los mundos* de Herbert George Wells (Pooley y Socolow 2013). Los periódicos aprovecharon la oportunidad para mostrar su descontento con la radio y vieron en el episodio –que utilizó las cabeceras usuales de las noticias para enmarcar la actuación– la ocasión esperada para la arremetida de desprestigio. Ahí comenzó el mito de que esta emisión radial había generado sucesos de histeria colectiva en la población. El mito, sin embargo, se hizo realidad muchos años después en la Venezuela de los años sesenta, pero no con alienígenas sino con música concreta.[8] La anécdota, según cuenta el mismo Del Mónaco en el programa "Gaceta Metropolitana" a finales de los años setenta,[9] se decanta por el escándalo que produjo en la población escuchar en la radio estas músicas y cómo los escuchas llamaban alarmados por aquellos "ruidos", indignados por las presuntas "deficiencias de la señal". Relacionar la anécdota alienígena neoyorkina y la anécdota concreta caraqueña parece un hecho relevante por cuanto refleja una dimensión sumamente significativa para contemplar nuestra obra de estudio a través del lente de las locaciones opuestas de Nueva York y Caracas, la participación de la radio y el radioteatro/radionovela, lo profético, la música electrónica y su relación con lo narrativo y lo ficcional: todos elementos protagonistas en *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

1. Identidad y topografía sonora

Trópicos (1973), de 19 minutos y 44 segundos y realizada en el CPEMC, es una obra electroacústica encargada por The Living Theatre[10] de Estados Unidos a Alfredo Del Mónaco para una gira que iba a hacer el grupo teatral a Suramérica.[11] La obra se construyó a partir de treinta horas de grabaciones de campo realizadas por el compositor y el montaje duró diez meses (*El Nacional*, 19 de agosto de 1973). La gira nunca se materializó.[12]

La obra registra una intención documental. Así nos lo cuenta el propio compositor:

> [...]. Así nació mi obra *Trópicos*, un documental fonológico de la realidad venezolana en donde se escucha el discurso diario de la calle, juegos, 5 y 6,[13] discursos de políticos que nunca cumplieron, en un inmenso *collage*. [...].
>
> Esa es un tipo de obra documental que hoy en día llaman paisaje sonoro (*Voz de los creadores* 2015, '14:00-15:03').

8. No deja de ser curiosa la alternativa real del mito.

9. Archivo personal, sin publicación.

10. Compañía estadounidense de teatro experimental creada en 1947, fundada por Judith Malina, Julian Beck y Hanon Reznikov. Más información en https://www.livingtheatre.org/history.

11. Punceles de Benedetti (2012) asegura que *Trópicos* (1972) "es un extracto, en montaje reducido, de uno de los fragmentos que componen la obra *Nosotros somos...*" (83). Sin embargo, no encontramos mención a esta composición ni en el *dossier* personal del compositor ni ha salido mencionada en las entrevistas que hemos podido revisar o en los trabajos de grado que se han emprendido estudiando la producción del compositor.

12. Quizás la gira a la que se refiere Del Mónaco en su comentario estaba planificada como una experiencia luego de la gira que hicieron a Brasil en 1971, donde terminaron encarcelados y deportados, documentada por Ryder Ryan et al. (ibid.) en su artículo.

13. Forma de apuesta hípica en donde se gana si se eligen seis caballos de seis carreras consecutivas que lleguen en primer lugar.

La composición se propuso en un primer momento como una gran instalación para 32 canales de audio. En el reportaje del diario *El Nacional* (ibid.) el compositor había reducido la cantidad de canales a "dieciocho" y, entendemos que por la perspectiva de la gira truncada y las pocas posibilidades de encontrar un espacio con estas características –que además requería de una logística de montaje como explicaremos luego–, Del Mónaco arregló una versión doméstica de dos canales que es la versión que estudiaremos y la que se reprodujo en el disco *Un mundo dentro de un mundo. Bajo el signo de lo postmoderno* (1996).

Quizás el único registro que tenemos de esa primera versión puede ser lo rescatado por la compositora y musicóloga venezolana Josefina Punceles de Benedetti (2012) en referencia a cómo el compositor se expresaba de su obra: "un espectáculo sonoro y visual, integral, en el que no hay pautas definidas para el montaje" (83) y que seguro tiene que ver con las exposiciones fotográficas de Paolo Gasparini en Caracas y México (93). Encontramos acá una invitación a los compositores, dramaturgos y actores para imaginar, a partir de estos *Trópicos*, el espectáculo que se proponía en un principio y que parece estar perdido ahora.

Punceles de Benedetti (2012) ha sido de las pocas investigadoras en revisar *Trópicos*. Nos dice que en la obra:

> Escuchamos una ciudad venezolana en la que la modernidad (sonidos de carros y motocicletas) interactúa con elementos propios de siglos anteriores que se niegan a sucumbir (tañidos de campanas, por ejemplo). Una ciudad en la que se escuchan pregones típicos de los mercados populares o de vendedores ambulantes en una época en la que existían sofisticados supermercados. Una ciudad en la que la religión católica, herencia de nuestros conquistadores, se encuentra en franco antagonismo a la prédica de los pastores evangélicos, subproducto de la cultura norteamericana contemporánea. Una ciudad en la que destaca una fuerte presencia de las actividades de distracción predilectas del venezolano, como lo son escuchar radionovelas; practicar juegos de cartas y de dominó; seguir radiofónicamente los datos sobre los posibles ganadores en las carreras de caballo de cada domingo; escuchar salsa y promesas de políticos venezolanos. Una ciudad en la que también existen conflictos culturales y políticos, destacando la pugna entre el arte de vanguardia y el arte popular, reflejado el primero en la voz de la soprano hacia el final de la obra y en los puentes electrónicos divisorios de los diversos fragmentos, y el segundo en muchos de los elementos a lo largo de la pieza (la salsa y los cantos de protesta). Una ciudad en la que, desde la arenga discursiva propia de la época, escuchamos las confrontaciones discursivas de políticos venezolanos y extranjeros en la que no están exentos los disparos que lamentablemente son parte de la trágica cotidianidad sonora de la gran mayoría de las ciudades "tropicales" (Punceles de Benedetti 2012, 84-85).

Este panorama documental dentro del que se inscriben Del Mónaco y su obra es alcanzado a través del *collage*. El mismo compositor se refiere a su obra, en el reportaje que ya hemos citado antes, como una suerte de "álbum de fotografías sonoras". Esta situación destinó al discurso de la pieza a construirse a partir de extractos de esas grabaciones que sumaban treinta horas de duración.

Estos extractos, o deducciones, que podemos entender como citas de la realidad, por un lado, y por otro, citas estrictamente musicales, apelaron, tal como describe Judkovski (2020), a "lo fragmentario". Podemos, entonces, tener como característica definitoria de *Trópicos* (1973) esta misma condición fragmentaria que define su origen y su destino.

Trópicos (1973) es una composición que buscaba representar la realidad venezolana y, a su vez, establecer vínculos entre la propia idiosincrasia y la del resto de nacionalidades hermanadas por el trópico. De alguna manera el compositor nos dice que lo que une y representa a todo el trópico es esa inclinación hacia el fragmento, el retazo: lo estructural en lugar de lo tímbrico.

2. Condición tropical en el repertorio

Estas características tropicales que ya se perfilan en las pocas descripciones que hemos compartido de *Trópicos* (1973) también las podemos encontrar en otras obras que nacen igualmente del trópico y que se hermanan, sin saberlo, por esa misma condición catalizadora. Alfredo Del Mónaco, en nombre de varios compositores y obras de la época, confiesa que

> sentíamos la necesidad, algunos de nosotros, de tomar la realidad como elemento sonoro y hacer documentales de la realidad; porque se decía que el trabajo electroacústico era un poco muy aislado y entonces nosotros decidimos bajar a la calle y tomar eventos (*Voz de los creadores* 2011, '14:00-15:03').

El compositor hace énfasis en que "varios compositores de esa época, conocidos míos, hicieron lo mismo, sin ponernos de acuerdo, decidimos bajar a la calle y hacer obras en un *collage* de la realidad" (ibid.). Aseguraba en 1973 que "el micrófono es una nueva arma de denuncia y de mayor penetración que la pluma. Lo grabado es el testimonio más directo que existe" (*El Nacional*, 19 de agosto de 1973).

Esta circunstancia, que hibrida lo electrónico con la realidad, y que ha movido a los compositores a la acción creativa, es confirmada por Graciela Paraskevaídis (2006) en su trabajo "Reflexiones sobre música y dictadura en América Latina":

> No sorprende que las posibilidades del estudio electroacústico (aún analógico en esos años) sean utilizadas frecuentemente para la realización de obras testimoniales del acontecer contemporáneo, pues permiten una mayor difusión que las instrumentales –dependientes de varios músicos, ensayos y ejecuciones–, y un copiado y reproducción por medios bastante asequibles.
>
> La realidad musical se presenta descarnada a nuestros oídos o es procesada dialécticamente, en forma de símbolos de sobreentendidos inconfundibles. Lo individual cede su lugar a una conciencia colectiva, lo histórico se vive como necesidad absoluta. Es el momento de luchas por utopías e ideales continentales (Paraskevaídis 2006, 6).

A estas consideraciones no escapó la propia Paraskevaídis cuando compuso *A entera revisación del público en general* (1981). En las notas de programa de la composición se puede leer: "Esta pieza es un documental sonoro (cuyos antecedentes hay que rastrear en obras

previas de Eduardo Bértola y Joaquín Orellana) que intenta recoger y reflejar algunos eventos característicos de mi paisaje sonoro cotidiano" (Solomonoff 2023, 3).

Las obras de Bértola y de Orellana a las que se refiere Paraskevaídis pueden ser aquellas que la propia compositora menciona en su artículo "Tramos": *Humanofonías* (1971) e *Imposible a la X: imágenes de una historia en redondo* (1980) de Joaquín Orellana, así como la propia obra de Bértola que da título al artículo, que sirve de espacio para discutir sobre la producción electroacústica latinoamericana de la década de los setenta.

Año	Compositor	Obra
1969	Maiguashca, M.	*Hör zu, konkrete und elektronische Music*
1970	Antunes, J.	*Auto-retrato sobre paisaje porteño*
	Kusnir, E.	*La panadería*
1971	Orellana, J.	*Humanofonías I*
	Maiguashca, M.	*Ayayayayay*
1973	Del Mónaco, A.	*Trópicos*
	Orellana, J.	*Iterotzul*
1974	Maiguashca, M.	*Öldorf 8*
1975	Bértola, E.	*Tramos*
	Kusnir, E.	*Orquídeas primaverales*
	Maiguashca, M.[14]	*Oeldorf 8*
1979	Orellana, J.	*Rupestre en el futuro*
1980	Orellana, J.	*Imposible a la X: imágenes de una historia en redondo*
1981	Paraskevaídis, G.	*A entera revisación del público en general*

Tabla 1 / Lista parcial de documentales sonoros latinoamericanos. Elaboración propia.

Esta lista que presentamos en la Tabla 1, utilizando las propias palabras de Paraskevaídis en su trabajo sobre Bértola, no pretende, ni de lejos, ser exhaustiva, sino ofrecer una muestra significativa de la inclinación creativa de las preocupaciones de los compositores latinoamericanos de la época. Preocupaciones comprometidas, profundas, conmovidas, hondas. Sin embargo, podemos encontrar ejemplos, allende nuestras fronteras, como es el caso del compositor turco Ilhan Mimaroglu[15] y su obra *Tract*.

Para Del Mónaco lo que sustenta sus excursiones en el campo del paisaje sonoro o la música testimonial, y quizás también las obras que podemos entender como inscritas en la misma idea que *Trópicos* y que denominamos acá como "repertorio tropical", es el movimiento agitprop.[16]

14. Pieza motivada por la formación del Grupo Oeldorf integrado por Pëter Eótvös, Joachim Krist, Dietrich Frische, Gabriele Schumacher y Mesías Maiguashca.

15. Es destacable que Mimaroglu también trabajó en el Columbia-Princeton Electronic Music Center durante los años sesenta.

16. Contracción de *agitación* y *propaganda*. Fue un movimiento que buscaba cambiar el orden establecido a través de "poner las cosas en movimiento" (Arditi 2007, 201) "sacudiendo a las masas para llevarlas a la acción" (ibid.) política comprometida. Comenzó como una sección del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (Rusnock 2003). Este compromiso político se puede observar en las obras de Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Luigi Nono, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis o Pier Paolo Pasolini.

Pero mucho más allá de la inscripción en uno u otro movimiento, el compositor sostenía que:

> La música electroacústica –decía el artista– también puede plantear denuncias sociales si la ideología y la técnica marchan conjuntamente, si el material recogido en las calles, personas y eventos absurdos, es procesado para la difusión electroacústica. Es como traer las contradicciones de un país a una sala de conciertos o proyecciones, cosa que no puede hacer la música tradicional (*El Nacional*, 19 de agosto de 1973).

De la lista parcial que proporcionamos es quizás Del Mónaco quien comienza, o por lo menos de los primeros en comenzar, esta deriva electrónica vindicativa y comprometida. Lo acompañan Orellana, Maiguashca, Bértola y Paraskevaídis. Todos se proponen músicas testimoniales, álbumes de fotografías sonoras, documentales fonológicos o paisajes sonoros que dan cuenta de su ubicación geográfica. Sin ninguna comunicación tipo congreso, reunión o conferencia internacional más allá de la sintonización de sus propias necesidades individuales y colectivas, todos comienzan a intervenir, comentar los materiales grabados, inscribiéndose en la práctica del paisaje sonoro que Vargas y Sigal (2023) llaman de lo "irreal",[17] lo ficcional, lo utópico, haciendo alusión a esas utopías que describía Paraskevaídis (2006) en su trabajo.

Muchos años después, la misma posición que plantearían estos compositores y, especialmente Del Mónaco desde la electrónica y el micrófono como armas de denuncia, la expondría Daniel Judkovski (2020):

> [...] el hecho de citar con evidencia músicas populares, folklóricas, manifestaciones de la ancestralidad americana o aun así sonoridades que dan cuenta de un arraigo y conexión con cuestiones políticas de común sensibilidad, pareciera fortalecer un intento de mantener cierto lazo "afectivo" con un público más abierto, dando a entender que, aun desde la vanguardia sonora no deja de haber un arraigo emotivo con cuestiones referentes a la historia, la política, la sociedad y la vida actual latinoamericanas. Podríamos pensar también en un intento de expresar, a través de vanguardias estéticas y técnico-sonoras (que, de alguna manera, provienen de otros continentes), cuestiones que se corresponden, atienen e impactan en la construcción de lo que complejamente denominamos lo "latinoamericano" (Judkovski 2020, 17).

Esa construcción de lo "latinoamericano", ligado a la cita, evidente o transformada, se relaciona, entre muchas otras cosas, con lo fragmentario, el recorte y el *collage*, elementos que observamos en *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

3. Cartografía de los símbolos

Para Punceles de Benedetti (2012) la obra se construye en base a "una serie de citas sonoras de situaciones o momentos entrelazados por cortos interludios abstractos construidos por sonidos derivados de las mismas grabaciones y deformados mediante diversos procesos electrónicos" (84), y agrega, con Metzer (2003), que este proceso de segmentación y

17. Original en inglés: *surreal*.

selección lo logra el compositor con una versión "propia" de la intermodulación que utilizara Stockhausen en *Telemusik I* (1966) y *Hymnen* (1967).

Para Del Mónaco esta convivencia inusitada y posiblemente absurda de materiales representa el humor trágico que caracteriza a la sociedad venezolana e inscribe a la obra dentro de la corriente postmoderna. Paul Feyerabend diría en su *Tratado contra el método* (1975) que "todo sirve" (12). Sin embargo, Del Mónaco parece rehuir de toda condición anárquica[18] y se planta con presentar un documento que registra su sociedad, y el velado desconcierto que se percibe en la elección de los materiales se entiende al tener estas características como definitorias de nuestra sociedad: decidida, autónoma, voluntariosa y necesariamente anárquica. El compositor dice que sus materiales fueron extraídos de su entorno natural y puestos a "funcionar como símbolos"[19] (*El Nacional*, 19 de agosto de 1973). Los fragmentos, insiste Del Mónaco, "son productos espontáneos [cargados del] humor trágico [que distinguen a] nuestras realidades, [y que nos permiten, puestos en una panorámica como esta, asistir a] una mayor conciencia crítica, existencial y latinoamericana" (ibid.).

Del Mónaco explica que en *Trópicos*: "hay de todo, mercado libre, sermones, té canasta, cinco y seis, culebras de radio, discursos de políticos... los sonidos del acontecer diario de nuestras ciudades" (ibid.). Estos materiales pueden sintetizarse en tres categorías distintas: las intervenciones electrónicas, las citas musicales y las grabaciones de personas. Dentro de las dos últimas también podemos encontrar otras distinciones. Las campanas, los disparos, las sirenas o el tráfico, desde lo concreto,[20] y las canciones, desde lo específico o plunderfónico; dentro de las grabaciones de la gente encontramos los anuncios radiales, la gente en el mercado, la manifestación y los juegos, por un lado, y por el otro, los discursos de los políticos. Sin embargo, necesitamos una mayor especificidad.

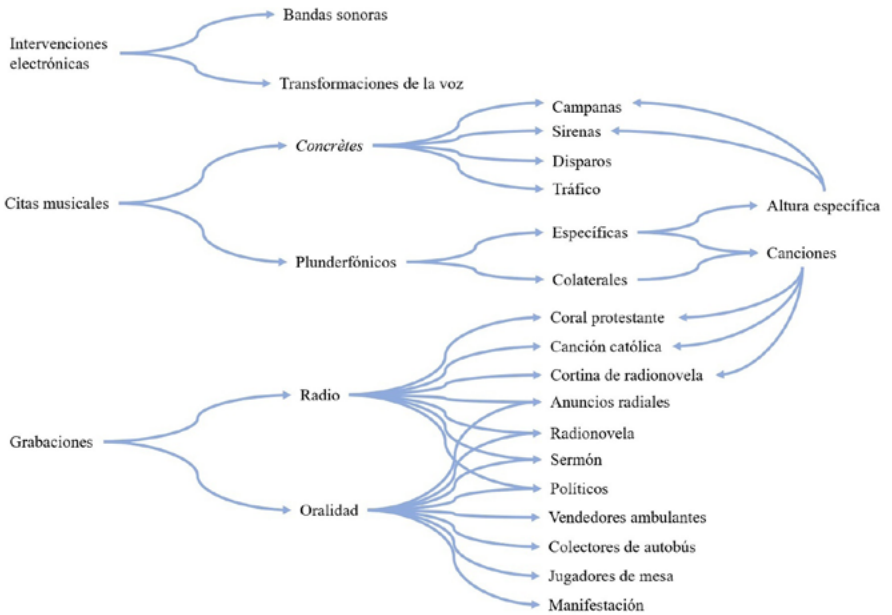

Figura 1 / Tres tipos de materiales operados en *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

18. Como se hará patente cuando consideremos la arquitectura de la pieza.

19. La misma característica que sostuviera Paraskevaídis (2006).

20. Los ruidos concretos que formaron parte del repertorio recurrente de la *musique concrète*.

Ayudados de la Figura 1 podemos darnos cuenta de que la participación de los materiales no sigue una línea de inscripción en un solo sentido sino un camino más complejo. La participación de cada material sonoro alude a su condición simbólica. El caso de los fragmentos musicales es paradigmático en este sentido.

La posición de cada uno responde a una cuidada estrategia narrativa dentro del discurso autónomo que se propone la pieza: las canciones de protesta registran una intención marcadamente política que busca ensalzar y azuzar el debate con la poesía y la música de esas revoluciones, incluyendo al himno nacional venezolano; el caso de la canción folklórica, con Gualberto Ibarreto, representa una manera de dinamizar la escena de paseo por un mercado popular en tanto es un tipo de canción y un cantautor que se puede escuchar todavía hoy. En ese paseo, además, escuchamos a distintos animales que normalmente escoltan esos tránsitos. Podemos pasar a evaluar cada tipo de material de forma aislada.

3.1 Las intervenciones electrónicas

Encontramos dos tipos de participaciones electrónicas. La primera responde a una morfología de bandas sonoras o "pedales sonoros", que Hernández (2002) sostiene son términos frecuentemente usados por Del Mónaco. Esta participación electrónica es característica de sus *Dualismos* (1971), para flauta, clarinete, trombón, piano y electrónica fija, como se puede ver en la parte superior de la Figura 2, y la podemos encontrar en la primera parte de *Trópicos* —la Parte A— a modo de comentario o intermedio entre un material y otro, siempre con niveles dinámicos bastante estáticos, comportándose ya como acompañamiento —entre 00:55 y 01:16, y de 02:26 a 02:42, como capas de fondo—, ya como fragmento autónomo y desempeñando un rol más destacado —de 02:50 a 04:16, cuya primera parte comienza con la grabación cortada de las mismas campanas del principio y sirve de fondo durante los primeros segundos de su participación para los últimos anuncios radiales y la primera intervención de la canción católica; y, luego de la culebra de radio, de 06:24 a 7:06—.

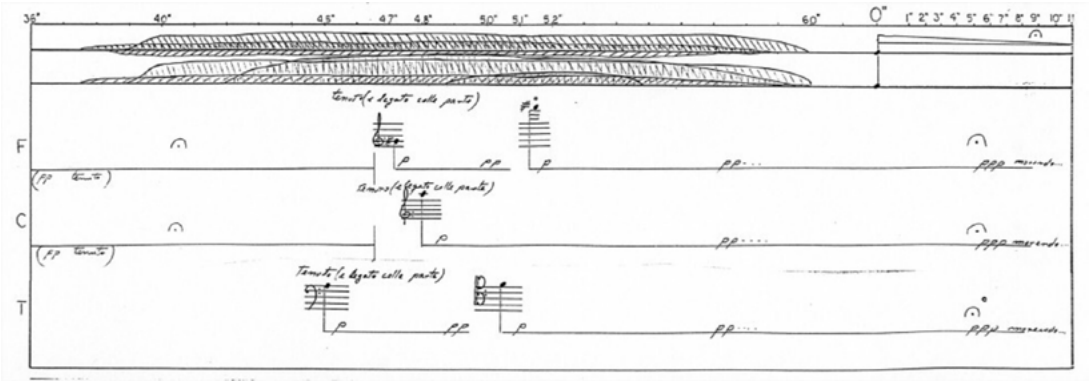

Figura 2 / Banda sonora en *Dualismos* (1971) para flauta, clarinete, trombón, piano y electrónica ('4:48 a 5:22').

El segundo tipo de participación electrónica, las transformaciones de la voz o transformaciones fonológicas, las encontramos en la última parte de la pieza —la Parte C— sirviendo de fondo estratégico, y recuerdan a los experimentos llevados a cabo en *Metagrama* (1970) tres años antes. No hay juego electrónico de bandas o transformaciones fonológicas en la Parte B de *Trópicos*.

Detrás de estas intervenciones electrónicas, y la propia vena acusmática puesta definitivamente en libertad al final de la composición, está la mano de quien conjuga la experiencia, de quien relata su visión.

3.2 Las citas musicales

Con "citas musicales"[21] identificamos aquellos registros de origen concreto como las campanas o el tráfico, o aquellos plunderfónicos de grabaciones reconocibles como las canciones de Celia Cruz o Gualberto Ibarreto o el himno nacional venezolano o las igualmente canciones deslizadas "colateralmente" en las grabaciones de radio (subsección 3.3.1) de la radionovela o el sermón protestante.

3.2.1 Citas concretas

Por un lado, tenemos al tipo de grabación concreto de las campanadas, que sitúan a cualquiera, no solo en el espacio –en una plaza, en una iglesia– sino en el tiempo: son las 12:00 del mediodía; también tenemos que contar acá los disparos, las sirenas y el tráfico. Si bien a las campanas y a las sirenas las atraviesa una realidad concreta siguen conservando una identidad sonora específica e inteligible musicalmente que las vincula con aquellas otras citas explícitas o literales.

3.2.2 Citas explícitas o literales

Dentro de las canciones citadas encontramos el himno nacional ('15:30 – 15:33'), "Sopita en botella" de Celia Cruz ('10:19' – 10:23', '10:45 – 10:50' y '11:27 – 11:32'), y dos canciones que ubicamos gracias a Punceles de Benedetti (2012): "Guerrillero guerrillero" del cantautor puertorriqueño Noel Hernández ('17:03 – 17:38' y '18:29 – 18:47') y "Te lo prometió Martí" de los cubanos Nicolás Guillén y Adolfo Celdrán ('17:39 – 18:24'). También podemos contar una canción citada ('01:45 – 01:55') que presumimos puede ser del cantautor venezolano Gualberto Ibarreto.[22] También tendríamos que contar la cortina de la culebra de radio[23] que acompaña la narración desde el principio y que no podemos identificar con certeza, así como tampoco podemos hacerlo con la canción católica ('3:08 – 3:14', '6:47 – 7:08', '8:02 – 8:08', '8:21 – 8:26' y '9:42 – 10:08').

21. El resto de citas son igualmente musicales.

22. De ser así, resulta destacablemente profética: apenas el cantante comenzaba su carrera comercial en esos años.

23. De esta manera se expresa el compositor en la nota de prensa que hemos revisado desde el comienzo. Con *culebra* quiere decir *culebrón* y, en todo caso, a la radionovela que toma como un elemento más de su *collage* sonoro.

3.3 Las grabaciones de campo

Estas grabaciones corresponden a aquellas en las cuales las personas son los protagonistas –ya locutores profesionales, políticos o personas normales y corrientes–, y el lugar en donde podemos comenzar a considerar la dimensión real del trabajo de grabación de campo que emprendió el compositor impulsado a la calle. A estas grabaciones pertenecen el sermón protestante, los anuncios radiales, los discursos políticos y la radionovela, así como las grabaciones de las/os vendedores ambulantes, los colectores de autobús y los jugadores de dominó, canasta y 5 y 6.

3.3.1 Radio

Sobre la importancia de la radio nos parece oportuno citar al propio García Márquez en *Amor en los tiempos del cólera* (1985) cuando retrata a una viuda burguesa en una Colombia finisecular seducida por los avances de la radio y que nos ayuda a contextualizar la penetración de las ondas hertzianas en las vidas de las personas:

> Se aficionó de tal modo a las novelas radiales de Santiago de Cuba,[24] que esperaba con ansiedad los capítulos continuados de todos los días. De vez en cuando oía las noticias para saber lo que pasaba en el mundo, y en las pocas ocasiones en las que se quedaba sola escuchaba con el volumen muy bajo, remotos y nítidos, los merengues de Santo Domingo y las plenas de Puerto Rico (García Márquez 1985, 433).

Hasta hace poco las novelas radiales seguían siendo emitidas en Venezuela y acompasaban las mañanas de tantas gentes en los autobuses que los conducían a sus lugares de trabajo[25] o los devolvían a sus hogares por las tardes. También en la radio se dieron cita los sermones protestantes, como afirma Punceles de Benedetti (2012), así como la transmisión de los discursos políticos, las canciones de moda y las publicidades de los anuncios radiales que participan de la subcategoría que hace énfasis en la oralidad.

3.3.2 Oralidad

La calle representa un espacio dotado de mucha musicalidad. Lo componen no solo los ruidos del tráfico o de los edificios, sino aquellos que producen sus gentes. Impulsarse a la calle convocaba una poesía distinta de aquella que el compositor conjugara en *Metagrama* (1970), por ejemplo. Sin embargo, la estrategia de los primeros pasos entre ambas obras se parece: grabar a Sonia Sanoja recitando la poesía de Alfredo Silva Estrada en *Metagrama* y grabar a las gentes recitar la poesía que responde a sus propias realidades en esta nueva obra. El énfasis en la oralidad en ambas piezas es agudo y determinante en tanto se conjura su posibilidad de generar sentidos más allá de su inteligibilidad. Un retrato de la calle sin escuchar a las personas que hacen vida en ella estaría incompleto. Esto lo sabía Del Mónaco y por eso seleccionó extractos de anuncios radiales, discursos políticos y, sobre todo, grabó a personas en las

24. Cuba fue el primer país latinoamericano en hacer y exportar radionovelas de éxito.

25. Quien escribe este texto da fe de esto por lo menos en Caracas.

calles, manifestando su descontento con la política o recitando sus lirismos para convencer al consumidor incauto o mediando entre conductor y pasajeros en el autobús o cantando la mano en una partida. Todos representan símbolos en este inmenso collage que somos y que nos representa.

La forma de expresarse de los vendedores y las gentes y sus ademanes reproducidos también representan un símbolo en sí mismo. Pablo Vargas y Jorge Rodrigo Sigal (2023) aseguran que el paisaje sonoro es una práctica artística que otras disciplinas –más allá de la música y la acústica– emplean en sus estudios, tales como la ecología, estudios del medioambiente, la preservación de la fauna o el reconocimiento del habla. A pesar de la distancia que nos separa hasta hoy, sin problemas deducimos que estos vendedores y estas gentes son de Caracas, de una Caracas remota a la que acompañan unas publicidades que también configuran un espacio delimitado y permiten que una persona se haya sentido representada o deducir que otra la pudo haber experimentado como propia de forma empática.[26]

Los últimos protagonistas en aparecer son los políticos venezolanos, cubanos y colombianos que inauguran una suerte de plenaria internacional y clausuran la pieza con premoniciones y lecciones que aprender.

4. Primeros esquemas

En el artículo que hemos comentado antes (*El Nacional*, 19 de agosto de 1973), y en ocasión de explicar el reto más complejo que enfrentó la obra, encontramos una pista que devela la estrategia arquitectónica detrás de la pieza: Del Mónaco asegura, de paso, que el sermón está localizado en la mitad de la obra y que funciona "a manera de *intermezzo*" (ibid.). En la Figura 3 podemos observar la extensión completa de la obra, la ubicación del sermón y la posición exacta de su mitad.

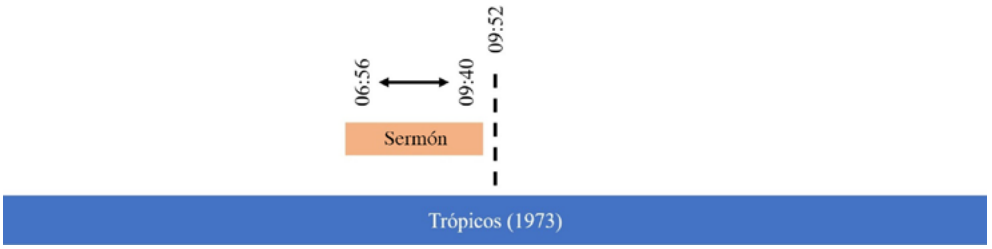

Figura 3 / Ubicación del sermón y la exacta mitad en *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

Esta función mediadora que el compositor otorga al sermón no la podemos observar por los momentos en el primer esquema, Figura 3, ya que se posa a la izquierda de la mitad. Sin

26. Para aquellos que no son venezolanos, o para aquellos que sí lo somos pero que no vivimos en los años setenta y que escuchamos hoy estas publicidades, estos anuncios de radio o estas formas de expresión, o para aquellos que, a más de cincuenta años de distancia, no recuerdan ya estos usos y hábitos, no existe una conexión real más allá de reconocer la cadencia usual del habla del venezolano y los protocolos usuales seguidos en algunas situaciones. Sin embargo, para la gente del 73, y contemporáneos de las décadas inmediatas, estas grabaciones, estos manejos del idioma y estos procedimientos frecuentes tuvieron una significación relevante en tanto configuran un retrato de su identidad: se veían identificados, tal como hoy nos significan y enmarcan otros sonidos y otras modulaciones del lenguaje como los que se articulan en las redes sociales.

embargo, la podemos escuchar si concedemos a esa paulatina develación de intenciones que concurre debajo una suerte de modulación taimada típica de los intermedios. Como vemos en la Figura 3 la situación es un poco más compleja y requiere de la participación de un agente dinamizador de formas como es la sección áurea.

5. Sección áurea

En oportunidades investigativas anteriores[27] nos hemos topado con la operación de la sección áurea con un interés organizador de la forma musical, y en *Trópicos* (1973) vuelve a repetirse el mismo arquetipo formal. En este sentido, para poder terminar de dilucidar todo lo que ocurre a nivel estructural fue necesario ubicar dentro de nuestro esquema la participación de la sección áurea ('12:20') y la sección de juegos de azar ('10:13').

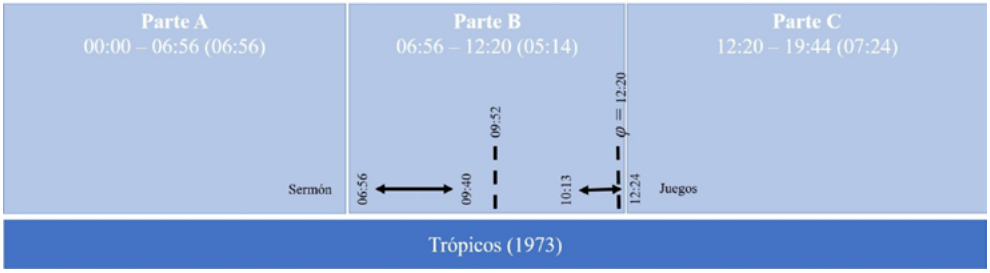

Figura 4 / Ubicación del sermón, juegos, sección áurea y mitad exacta de *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

Al observar la Figura 4 vemos que es posible agrupar en una sola sección tanto al sermón como a los juegos. Con la llegada de la sección áurea (φ) se inaugura la última parte y el comienzo del sermón correspondería al final de la primera. Así, en *Trópicos* tenemos una construcción tripartita: desde '0:00' a '06:56', la primera parte (Parte A, 6:56); desde ahí hasta '12:20',[28] la segunda (Parte B, 5:14), y desde ahí hasta el final, la última parte (Parte C, de 12:20 a 19:44, es decir, 7:24 de duración). Las tres partes están sumamente equilibradas y bien balanceadas en proporciones: son casi idénticas en duración.

La parte A se caracteriza por la presentación del paisaje, un paseo por las calles de esta ciudad y lo que al paso puede percibir el oído: se describe con las campanadas –que Punceles de Benedetti (2012) sostiene que son de la Catedral de Caracas (52) y que, además, nos ayudan a situar el contexto con el reloj: son las 12:00 del mediodía–, el tráfico, la gente y los vendedores ambulantes, la canción popular, los anuncios de radio capturados al paso, la radionovela, fragmentos de una canción católica y unas intervenciones electrónicas que terminan de unir –y anuncian lo que será la última parte– todos los materiales. Podría decirse que son elementos inocentes, prácticamente descomprometidos, desvinculados, aparentemente aislados unos de otros.

27. En dos oportunidades hemos podido observar estas formas de manipulación estructural. Una todavía espera el trabajo riguroso de análisis y edición, y otra fue aceptada para su publicación en julio-agosto de 2025: Morales, Diego. 2025. "*Metagrama* (1970) de Alfredo Del Mónaco o una aproximación a 'Hacia el refugio axial y diferido' de Alfredo Silva Estrada: un poema del poeta-traductor traducido en música". *Revista del ISM* 27.

28. La sección áurea, como puede observarse en la Figura 4.

La segunda parte, la parte media, el *intermezzo* para Del Mónaco y la parte B en nuestro esquema, lo configuran no solo el sermón evangélico sino también los juegos ('10:13 – 12:24') de canasta, dominó y 5 y 6. A la segunda parte la podemos identificar, además, porque no cuenta con ninguna intervención electrónica, aunque sí son intervenidos los juegos por "Sopita en botella" (música que bien podría acompañar cualquier encuentro lúdico de estos descritos), o el propio sermón por una canción católica. En la parte B también se sigue un equilibrio estricto entre sermón y juegos de azar, el primero con 02:44 minutos de duración y el segundo con 02:11 minutos.

La tercera parte, la parte C, sin embargo, se erige sobre una aglomeración de citas; es la parte más densa de la composición, alquitranada por la denuncia política evidente y un fondo electrónico de principio a fin, en donde se escuchan transformaciones fonológicas como aquellas que Del Mónaco emprendiera en *Metagrama* (1970). En esta tercera parte aparecen también los discursos de los políticos, las canciones de protesta, manifestaciones, disparos, y vuelven a aparecer también los vendedores ambulantes, las mismas gentes del principio, que reclaman una recontextualización y se definen como relacionables y no aislados ni inocentes.

6. Dispositivo partitura

Para comprender esta estructura tripartita y ofrecer un esquema analítico de la obra, como el de Figura 5, hicimos varias escuchas previas intentando memorizar secuencias. Luego se catalogó cada fragmento para identificarlo de forma rápida y se tomaron sus medidas de proporción. Una vez enlistados se procedió a disponerlos en un espacio horizontal y, desde ahí pudimos acercarnos con una mirada analítica que evaluara la dimensión arquitectónica de la estructura de su organización. Luego de completar estas etapas previas y alcanzar nuestro esquema pudimos posicionarnos analíticamente sobre *Trópicos* y sostener la tripartición de su forma, la evolución de sus densidades, la articulación de un eje palindrómico y los alcances narrativos y discursivos de los materiales insertos en esta construcción.

En la Figura 5 se pueden observar todas estas consideraciones estructurales.

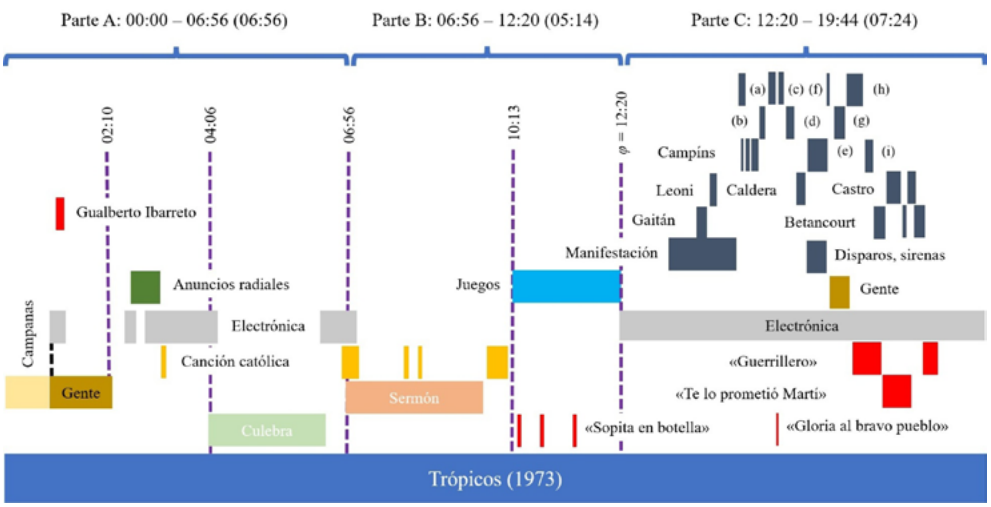

Figura 5 / Esquema analítico de *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

El esquema en la Figura 5 nos permite constatar que estamos en presencia de una forma tripartita cuyas proporciones fueron meticulosamente trabajadas: son prácticamente idénticas. Sobre esto es relevante volver a citar al propio compositor, ya que nos delata que esta consideración estuvo en sus planes desde el mismo comienzo de la composición como uno de los retos a encarar: que "la obra mantuviese una proporción de duración y un balance de reparto entre los distintos eventos contrastantes" (Del Mónaco 2015, 23).

La densidad característica de cada una de las secciones la podríamos medir tomando en cuenta la dinámica planteada por la cantidad y la variedad de elementos que se suceden y superponen y podríamos conseguir una representación de ese trayecto de densidades parecido a lo que muestra la Figura 6.

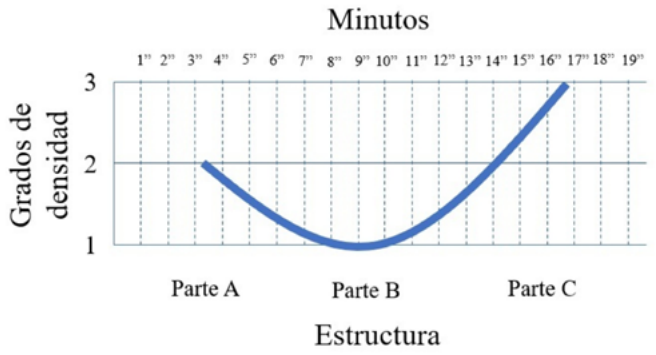

Figura 6 / Densidades de las secciones de *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

También podemos observar en la sección media una suerte de juego palindrómico que se refleja en las secciones extremas: tanto las grabaciones de los juegos como el sermón evangélico representarían, a nivel formal, un reflejo de la misma intención. Esta situación es conseguida gracias al trabajado juego proporcional que se propone el compositor.

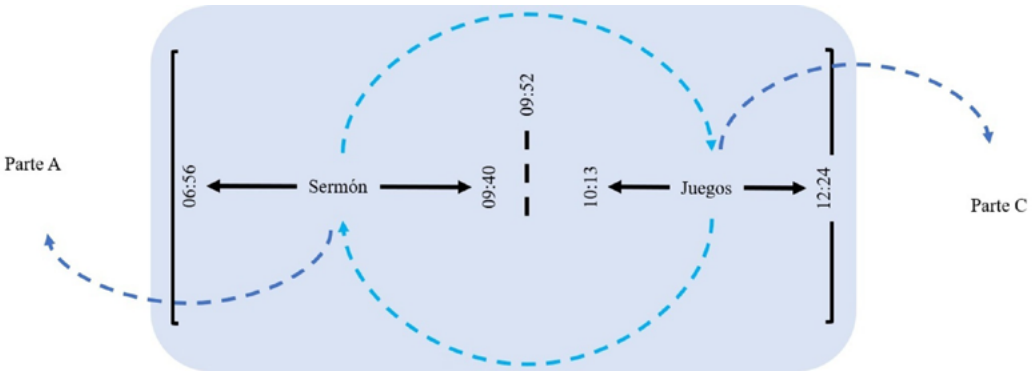

Figura 7 / Palíndromo en la parte central de *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

Punceles de Benedetti (2012) dice que existen "puentes electrónicos divisorios" (85) para los diversos fragmentos de materiales plunderfónicos. Cuando revisamos el esquema de la Figura 5 nos damos cuenta de que esto no es realmente así:[29] por un lado, en la sección media no hay intervención electrónica y, por otro, en la parte C encontramos una electrónica presente de principio a fin, que funciona como fondo a la urdimbre de citas. En donde existen participaciones breves es en la parte A. Sin embargo, de las cuatro participaciones que se registran en los primeros seis minutos de la obra las dos últimas parecen seguir esta función: la primera (02:50 a 4:16) cumple una función híbrida ya que su comienzo sirve de fondo para los últimos anuncios radiales y la primera intervención de la canción católica que dan paso a una larga reflexión que media entre estas ideas y la culebra de radio. También es el caso de la última meditación electrónica de esta parte A (06:24 a 7:06) que se ubica entre la culebra de radio y el sermón que caracteriza la parte B.

Es destacable que Bértola haya optado por una descripción tipo guion o libreto para ordenar y componer *Tramos* como queda explícito en el artículo de Paraskevaídis (1992) y que recuerda el propio "*schéma de montage*" de Luc Ferrari para su *Pres que rien: Le lever du jour au bord de la mer* (1967-1970). Para nosotros el análisis representa una instancia análoga a la composición y a la ejecución. En este sentido el analista opera en múltiples estados al mismo tiempo y, de esta manera, el esquema se impone como un dispositivo que rivaliza con la partitura. El esquema analítico que ofrecemos en la Figura 5 se propone también como una suerte de guion, por un lado, y de partitura, por otro. Esta es la última voluntad de cualquier esquema: que se trasparente por él la música que busca representar.

Esta estrategia que empleamos acá para dar con nuestro dispositivo, elucubrar las conclusiones y urdir significados se puede utilizar para músicas similarmente concebidas, con más o menos inteligibilidad musical –que puede incluirse en el mismo esquema– y con más o menos detalle incluidos a modo de símbolos que sinteticen los procedimientos. También funciona como una herramienta de organización del compositor previo al montaje y como una potencial partitura para ser re-interpretada de forma acústica, electrónica o mixta o en un espectáculo de *performance* teatral o para inspirarse y responder con una composición motivada por los mismos afectos que la inspiraron en un primer momento.

Por último, nos gustaría destacar la filigrana estereofónica que define a la onda de esta obra. Cada parlante se dedica a un material distinto y se producen modulaciones dentro de un mismo material distribuido entre ambos canales. Esta consideración espacial que evaluamos en la versión a dos canales nos parece que la hubiésemos podido conseguir en ambas versiones anteriores: a 32 canales y dieciocho canales luego.

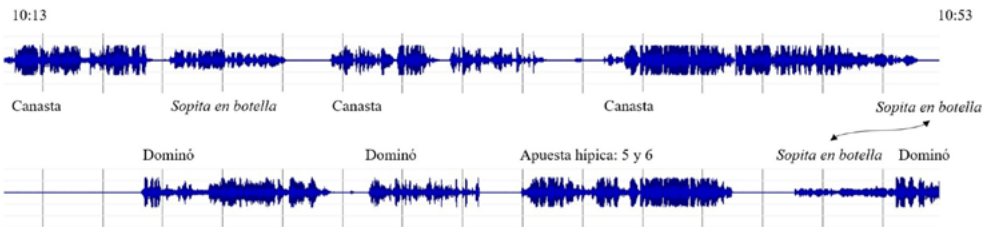

Figura 8 / Onda de la sección de juegos de azar ('10:13 a 12:24') en *Trópicos* (1973) de Alfredo Del Mónaco.

29. Entendemos que el trabajo de la compositora y musicóloga no se centró en la estructura formal de la obra.

7. Significados y alcances

Punceles de Benedetti (2012) asegura que

> Cuando examinamos obras como *Trópicos*, de Alfredo Del Mónaco, [...] nos enfrentamos a una particularidad: por más que intentemos abordarlas desde alguna teoría analítica existente, y aun cuando sea posible hacerlo en el marco de alguna de ellas, hay una cualidad que solapa cualquier otra consideración. Me refiero a la conceptualidad de la obra y el consiguiente diálogo que entabla con intérpretes y escuchas, lo que nos obliga a pensar en la música como texto discursivo (65).

En nuestra revisión hemos rozado en varias oportunidades el aspecto que destaca la compositora y musicóloga venezolana de la conceptualidad que vertebra la obra a nivel discursivo. Cada elemento juega un papel relevante dentro del entramado general de la composición y no es posible aislarlos a todos sin proporcionar las relaciones implícitas entre cada uno y sin atentar contra el posible significado velado. Esto quiere decir que cada material propone una historia que se ve enriquecida a medida que el resto de los materiales se van presentando.

Alejandra Morales (2017) sostiene que "[...] A nivel significante, el *collage* no produce una síntesis que permita unificar el significado de la obra. Por el contrario, se plantea como una destrucción de las relaciones de sentido tradicionales basándose en conexiones lógicas" (100). Las conexiones lógicas a las que apunta Morales (2017) son las redes lineales discursivas normativas en la construcción de una composición artística, sin embargo, en un *collage*, como el que nos ocupa, latinoamericano y decididamente tropical, lo no-discursivo y lo no-lineal se enfatizó y se llevó por divisa, tal como identificaba treinta años luego Aharonián (2000) como una tendencia de la composición de nuestras geografías.

Comenzar con unas campanadas la obra no solo sitúa a los escuchas en un ámbito estricto,[30] sino que inserta a la obra en una tradición ligada a una liturgia que compositores como Modesto Mussorgsky y el *Boris Godunov* (1874) o Sergei Rachmáninov y su *Concierto para piano y orquesta N° 2*[31] (1901) o anticipando, por muy poco, a Alfred Schnittke y su *Sinfonía N° 1* (1974), Gueorgui Svirídov o Valery Gavrilin, proponían. Por otro lado, el tráfico, las gentes, los vendedores ambulantes y los anuncios radiales forman parte de la documentación de un recorrido que, contextualizado por las campanadas del comienzo, invitan al escucha a elucubrar una cartografía que comprometa a todas las partes y a inventar mapas que se adapten a esa materialidad: se establece un diálogo con el auditor, se lo interpela e increpa. Se articula un paseo que comienza en alguna plaza, situada a cielo abierto y decididamente en la calle, y sigue por sus alrededores con el tráfico típico del mediodía. En los autobuses y en los autos y en las casas se escucha la radio y aparecen los anuncios publicitarios que anticipan la radionovela.

30. Quien escribe estas páginas vive en Caracas cerca de una iglesia que cada cuarto de hora anuncia que han pasado quince minutos y que a cada hora repica de forma especial para celebrar. Esto ocurre todos los días. Mi día se ve segmentado por las campanas de la iglesia y sin ellas me siento desorientado.

31. O en el *Preludio en Do sostenido menor Op. 3 N° 2* (1892) o en los *Etude-tableau Op. 39 N° 9* (1916) o en tanta música de Rachmáninov.

La radionovela vivió momentos de muchísimo éxito en Venezuela y el resto de Latinoamérica. Poco a poco fue declinando su fortuna con la llegada de la televisión y las telenovelas. Sin embargo, Flores (2009) sostiene que la radionovela vivió un resurgimiento[32] en el 2003, motivado por la convicción de que la telenovela venezolana había

> perdido el norte, para [*sic*] quedarse vagando en fórmulas vetustas que no corresponden con la intencionalidad de lo que debería ser un dramático en estos tiempos: en los que el público necesita urgentemente historias cargadas de signos y matices que reflejen la contemporaneidad (Flores 2009, 93).

Vemos que la radionovela se constituyó, entonces, en un artefacto de contestación estética y su uso, dentro del magma que configura la *erguidumbre*[33] de *Trópicos*, seguro responde a estos mismos procesos de posicionamiento. La escena de la radionovela que usa Del Mónaco en la obra parece valerse de la reproducción de arquetipos usuales "inocentes" para funcionar como metáforas de construcciones más profundas. Por otro lado, la desubicación que señala Flores (2009) cumple con los criterios tipificados por Soler Azolín (2015) como "telenovela de evasión o rosa" en su investigación sobre la telenovela latinoamericana y, la propuesta de Del Mónaco, y el resto de los compositores de la época que ya mencionamos en Tabla 1, se inclina, haciendo la analogía audiovisual con la telenovela, con la categoría que tipifica como "más avanzada" y que llama "telenovelas comprometidas con la sociedad".[34]

Si Del Mónaco buscaba presentar un retrato figurativo de la realidad venezolana, la radionovela tenía que aparecer. Desde su aparición en el país en 1934 (Flores 2009), se convirtió rápidamente en un pasatiempo distinguido del caraqueño. El escucha podía "fantasear con historias inverosímiles sin necesidad de moverse de su casa y, mejor aún, sin tener que pagar monto alguno por el disfrute del espectáculo" (49). Sin embargo, más allá de la participación de las radionovelas en la vida cotidiana de la época, sucedida luego por novelas en la televisión, y cohabitando con los elementos de distracción en los que acertadamente Punceles de Benedetti la cataloga, el tema que se plantea en la radionovela, que quirúrgicamente Del Mónaco selecciona, parece también expresar un mensaje más allá de la cursilería o el romanticismo gratuito. Nos permitimos transcribirlo completo acá:

> César, que no tenía ojos más que para admirarla, se sentó a su lado. Patricia le tomó una mano. Durante un rato largo ella estuvo haciendo planes, hablando sin cesar. Haciendo fácil todo aquello que a César le parecía tan difícil. Contagiándolo con su optimismo juvenil y ardiente.
>
> Patricia: Verás qué dichosos vamos a hacer, amor mío. Cuando seas mío enteramente, y yo tuya, pasaremos los días y los días tendidos aquí en esta arena, amándonos y mirando el mar.

---

32. En el que participaron diversas emisoras como 94.9 FM, Mágica 99.1 FM, Radio Rumbos 670 AM, Radio Capital 710 AM, La FM de la Gran Caracas 100.3, La Emisora Cultural de Caracas 97.7 FM (Flores 2009).

33. Palabra de cuño personal. Una posible traducción, peregrina, sin embargo, puede ser: la forma en la que se yergue algo y se vislumbra su autonomía en ese crecimiento. En este caso, la obra se va presentando independiente.

34. En el caso venezolano rescata la estatura de *Por estas calles* (1992) escrita por Ibsen Martínez y emitida por RCTV, como la "primera obra no titulada con un nombre de mujer, que marcó tendencia al abordar en la ficción muchas realidades que se estaban produciendo en el país caribeño, tales como las protestas, la corrupción o la inseguridad ciudadana" (Soler Azolín 2015, 118). Y también, como un ejemplo venezolano posterior, estudia el caso de *Mi prima Ciela* (2007).

> César sabía que aquellos sueños que él consideraba juveniles no podrían realizarse. Pero le halagaba sobremanera que ella hablara como lo estaba haciendo. Se sentía pesado en la magia de sus palabras. Patricia se cansó y quedó quieta con los ojos cerrados, pero tensa, apasionada, voluptuosa. César, sobrecogido, feliz y enamorado como un loco se limitaba a contemplarla sin atreverse ni a ponerle un dedo encima creyéndose poco merecedor de tanta dicha. Ella, con voz melodiosa le preguntó: 'No me das un beso de agua'. Extendió los brazos hacia arriba, en demanda de la cabeza de él, que ya se inclinaba sobre ella sediento de amor y deseos. Las olas murmuraban su eterno cuchicheo, entreteniéndose, juguetonas, en mojar con su espuma los blancos pies de Patricia (Del Mónaco 1973, '4:06-6:28').

El nombre de la protagonista, "Patricia", tiene un inusual parecido con "patria", parecido que no pasó inadvertido por el compositor; y el anhelo de César por esta "Patricia = patria ideal", se convierte, entonces, en el deseo de cualquier ciudadano, y todos nos transformamos en el César expectante del drama radial.

Por otro lado, también la prédica del pastor evangélico ('6:56 – 9:42') se puede entender desde estas mismas premisas si situamos a Caracas como esa misma ciudad ideal objeto de la denuncia, tomada por la demagogia, vencida por el autoritarismo, envilecida por el rencor, humillada por la miseria. En este sentido, el sermón también cumple una función dentro de la narrativa política, más allá de la relación de confrontación antagónica.

La canción de alabanza que representa a la religión católica, preponderante en Venezuela, también sigue una función más ligada a la figura opositiva del sermón evangélico que a la madrigalística[35] planteada en la primera parte, en donde encontramos otro artefacto que separa ambas construcciones. Su participación se reduce a intervenir el sermón evangélico. Por su parte, las circunstancias detrás de la radionovela, el sermón evangélico y los juegos de azar, parecen representar tres caras de una misma necesidad distractora o evasiva, utilizando el mismo término de Soler Azolín (2015).

Curiosamente, Del Mónaco interviene el discurso protestante con fragmentos de la canción católica y representa una de las tantas ironías sutiles que Punceles de Benedetti (2012) cuenta en su texto. Además, antes de pasar a los juegos, anteceden un coral protestante que termina la participación del predicador, y un silencio de cinco segundos. Con el sermón entroncamos el camino de la segunda parte de la obra. Siguen los juegos que la terminan de completar: la canasta, el dominó y el 5 y 6 intervenidos por "Sopita en botella" de Celia Cruz.

Para Punceles de Benedetti resulta claro que encontrar la canción de Celia Cruz dentro del contexto de la obra no solo refleja el gusto del venezolano por la salsa, sino un elemento de oposición entre arte popular y arte culto. A la luz de la evidencia podemos concluir que en el caso de *Trópicos* no asistimos a oposiciones estéticas, usuales en la musicología europea, como diría Aharonián (2000), sino a la fusión estética que proponen las nuevas vías latinoamericanas: cada elemento juega un papel protagónico a la hora de representar el panorama venezolano que se propone. Desde las canciones podemos identificar, además, que el compositor utiliza todas las posibles inclinaciones evolutivas de un devenir musical: música tradicional, música

35. De descripción.

popular, música revolucionaria, música religiosa, música de escena, y música de arte al final con las transformaciones fonológicas en el fondo de la trama compositiva. Todas estas instancias conviven y forman parte de una misma sociedad tropical.

En la segunda parte encontramos el palíndromo que vertebra *Trópicos* (1973), que no representa una estructura fortuita sino premeditada y que esconde una crítica velada en su articulación. Dentro de un palíndromo los extremos, de más próximos a más alejados, son circunstancias de la misma situación: acá tenemos a un sermón evangélico enfrentado a los juegos de azar; podríamos preguntarnos si también debemos considerar que son un reflejo de la misma situación a nivel narrativo desde ahí y en adelante. Si seguimos este planteamiento podríamos observar que los vendedores ambulantes fueron cambiados por los discursos políticos, los disparos y la manifestación; o los anuncios de radio y la radionovela por las canciones de protesta. Esta intención especular, muy afín a las construcciones arquitectónicas del compositor,[36] parece que, en esta pieza, cargada de signos con funciones narrativas evidentes, juega un rol de develación de identidades reales de cada situación.

En síntesis, observamos una presentación velada primero, y una denuncia evidente luego, contextualizando esos mismos materiales del comienzo. Lo que ocurre en la primera parte no tendría sentido si la segunda no viniera inmediatamente después y, luego de esta, la última sección. Es decir, poco a poco se va experimentando una suerte de alejamiento estratégico que permite ver el panorama completo, promovido, además, por el propio compositor, quien vuelve a utilizar algunos fragmentos del principio a manera de exigir un nuevo contexto.

En medio de su residencia doctoral y trabajando en el CPEMC, Del Mónaco se entendía como un compositor orientado hacia la electrónica. Si consideramos que la obra no es solo un retrato de la ciudad y su gente sino, al mismo tiempo, un autorretrato del propio compositor, la presencia de los comentarios electrónicos en la primera y última parte de la composición, que preparan y lubrican los espacios agrietados, da cuenta de una inclinación hacia las metaestructuras: podríamos decir que articula un autorretrato a partir de fotografías de sí mismo.

En la tercera parte asistimos a la profecía aguda que ya adelantábamos antes. En este sentido, la denuncia política, metafórica en la culebra de radio, se hace cada vez más evidente, primero en el sermón evangélico, luego en los juegos de apuestas hasta alcanzar la apuesta política.

8. Profecías que "no se pueden contar sino cantar"

El arte cuenta dentro de sus posibilidades proponer soluciones a temas muy serios y ajenos a él como en el campo de las ciencias, tecnologías, ingenierías y matemáticas (CTIM) o las ciencias sociales y las humanidades. Las soluciones normalmente no son directas sino tangenciales y alternativas. El oficio creativo impone una dinámica particular que le permite a la/el artista espacios hondos de reflexión. En la última parte de *Trópicos* de Alfredo Del Mónaco escuchamos una suerte de cumbre política internacional acompañada por manifestaciones, disparos y sirenas: escuchamos a diversos políticos venezolanos como Rafael Caldera, Luis Herrera Campíns, Raúl Leoni y Rómulo Betancourt; de Cuba escuchamos a Fidel Castro y, de Colombia, a Eliécer Gaitán.

36. Como lo demuestra muy temprano en *Noche de las alegorías* (1968).

Para Punceles de Benedetti (2012) la presencia de la cita de Eliécer Gaitán resulta llamativa y hasta profética, en palabras de Attali (1995), en tanto se evalúa la participación de Gaitán y cómo a partir de su muerte se desencadenó el Bogotazo. La autora sospecha que, consciente o no, parece que Del Mónaco pudo haber intuido que en Caracas se iba a gestar una suerte de réplica del movimiento bogotano de 1948 (88). Del Mónaco se adelanta casi veinte años al estallido del Caracazo.[37] Dice Ludovico Silva en su *Teoría poética* (2008) que "nadie más apto que un latinoamericano para presentir un Apocalipsis. La tierra misma del continente es apocalíptica" (211). Esa condición apocalíptica seguro es la consecuencia de tantas heridas que pueblan nuestras topografías, y estas son las que están detrás de aquella inclinación que fragmenta y reúne en *collage* materiales que se pueden escuchar en tantas composiciones latinoamericanas, y que, particularmente, encontramos en Del Mónaco y *Trópicos*.

Con relación a los políticos venezolanos, y la política bipartidista de la época, el compositor utiliza discursos del presidente del momento, Rafael Caldera (1969-1974), copeyano,[38] y lo pone a conversar con Rómulo Betancourt (1959-1964) y Raúl Leoni (1964-1969), adecos.[39] Además, predice la siguiente candidatura copeyana e incluye a Luis Herrera Campíns (1979-1984) como contertulio del resto de políticos en este debate imaginario y necesario de confrontación horizontal de ideas. La presencia de Castro también resulta interesante, y no inocente o colateral, cuando observamos que sus intervenciones pueden ser interpretadas como interrupciones del discurso de Betancourt, político con el que tuvo no pocos desencuentros, situación que Del Mónaco plantea de forma directa.

En nuestro esquema analítico se puede observar que hay fragmentos muy pequeños, específicamente en la tercera parte, indicados con letras de "a" hasta "i", que no pudimos identificar. Estos extractos están o deliberadamente distorsionados por el compositor o tienen defectos de origen que impiden su correcta categorización.

Esta reconstrucción del presente histórico que hace Del Mónaco rechaza el lenguaje erudito, como dice nuevamente Silva (2008); se aleja en cuanto plantea un diálogo horizontal con los materiales y "asume [en la historia desde la creación poética] su más alto sentido, logra su más alto propósito: traer al mundo presente, mediante un lenguaje genesíaco, los hechos que permanecen al fondo de los siglos" (222). Insiste Silva (2008) en decir, con relación a Palomares y su *Homenaje a Caracas*, pero que nos parece que encaja bien en relación con *Trópicos* y a Alfredo Del Mónaco, que estas historias "no se pueden contar sino cantar" (223). Como recuerda Flores, el periodista Adolfo Herrera le otorga a la radionovela un poder catártico particular y la sitúa dentro de aquellas formas de comunicación que permiten "llegarle a la gente por medio de las emociones y no a través de las razones" (2009, 42). Este posicionamiento se gesta en ocasión de advertir, en una entrevista que le hiciera Gabriel García Márquez a Félix Caignet –uno de los más importantes escritores de radionovelas–, una

37. Y no erraba el tiro porque en una de las presentaciones de noticias, en 02:36, escuchamos a un comentarista relatar: "¡Última hora! Hasta los perros comenzaron a protestar por el aumento del pasaje en los autobuses". Podemos recordar que uno de los últimos detonantes del Caracazo fue la subida del pasaje urbano. No sabemos si cuando usan "perros" en la oración lo hacen para referirse de forma despectiva a algún grupo etario. La misma duda nos salta luego, en 02:43, cuando otro habla de que "las moscas se reproducen por millones".

38. El partido socialcristiano COPEI, *Comité de Organización Política Electoral e Independiente*, fue uno de los protagonistas del bipartidismo que distinguió a la democracia venezolana desde 1958 hasta 1998. Sus partidarios son llamados *copeyanos* y su color identitario es el verde.

39. El partido socialdemócrata AD, *Acción Democrática*, fue uno de los protagonistas del bipartidismo que distinguió a la democracia venezolana desde 1958 hasta 1998. Sus partidarios son llamados *adecos* y su color identitario es el blanco.

frase que resumía, en palabras de Márquez, "un tratado de estética". Sobre su éxito, Caignet decía que partía de la "base de que la gente quiere llorar. Yo solo le doy el pretexto" (ibid.). Todo esto se vincula fuertemente con la deducción estética que hace Ludovico Silva sobre la producción latinoamericana: "cuando el público latinoamericano y el público del mundo entero ven en un poema descrita con violentos colores la destrucción total, se siente invitado u obligado a meditar, cuando no tira el libro en un gesto de horror. Ese gesto de horror es catarsis, curación por el espíritu" (212), y son estos vistazos del abismo, el guiño horroroso del desacierto, el recuerdo de los disparos y el desastre, lo que presenciamos al final de *Trópicos* de Alfredo Del Mónaco y, al final de la obra, la invitación del compositor, la última interrogación cursada al auditor a reflexionar y meditar.

9. Resacas tropicales

> [Úrsula] se empeñó en un callado aprendizaje de las distancias de las cosas, y de las voces de la gente, para seguir viendo con la memoria cuando ya no se lo permitieran las sombras de las cataratas.
>
> García Márquez, G. 1967. *Cien años de soledad*.

Con *Trópicos* (1973) Alfredo Del Mónaco erige un mundo virtual y real al mismo tiempo. Se convoca una realidad fáctica y fantasiosa; todos los materiales conjuran su materialidad original. Esta obra es una que soporta múltiples declaraciones de intención –documental sonoro, paisaje sonoro, álbum de fotografías sonoras, música testimonial– que se decantan, por un lado, en un propósito pictórico y, por otro, más específico y delimitado, en una certidumbre fragmentaria que ubica su ámbito en el "*collage*", o la agrupación en racimos de materiales cuya disposición dentro del espacio responde a una estrategia discursiva, todos acompañados por la música que distingue y caracteriza cada revelación fotográfica.

La arquitectura de la obra exige y proyecta un espacio único y entendimos que debíamos ubicar cada material en su propio lugar, en las maneras de la Úrsula Iguarán del epígrafe, de forma de alcanzar un dispositivo que funcionara como una partitura y, desde ahí, deducir, ayudados por la narratividad implícita de cada material escogido, las decisiones compositivas que llevaron a Del Mónaco a emplazarse por tal o cual distribución y que configuran el análisis que se solapa con las etapas de la imaginación, la composición y puesta en música, la propia interpretación musical y su recepción en los oyentes.

El empleo de la cita sostenida y la inclinación por lo fragmentario vinculan a *Trópicos*, por un lado, a una postura de estética posmoderna, tal como lo entiende Punceles de Benedetti (2012) y, por el otro, a la participación de la construcción e inauguración de algunas de las tendencias compositivas que Aharonián (2000) documentaría como vigentes en el repertorio latinoamericano casi treinta años luego: procesos no discursivos, la utilización de bloques expresivos no discursivos y no direccionales, la consciencia ideológica, y, especialmente, la búsqueda de un replanteamiento del lenguaje musical que supere la dicotomía entre la música de arte y la mesomúsica. Si estas últimas descripciones planean sobre *Trópicos*, y hemos demostrado que es así, y sobre un amplio repertorio latinoamericano, podríamos decir, entonces, que no solo se relacionan con *Trópicos* sino con lo *tropical*, particularmente la iniciativa de presenciar la totalidad, horadar su completitud y utilizar sus partes luego para formar otra estructura autónoma e independiente.

Se puede colegir que en la obra se ordenan los materiales de forma de articular una parsimoniosa revelación que trasciende a los propios personajes protagonistas de las grabaciones y su retrato individual. Del Mónaco participa de un colectivo, se sabe parte de una idiosincrasia, de una cultura con unas características que reconoce, examina y desde las que reflexiona e invita a los que conoce, sus pares, a la misma toma de conciencia.

Como ya se ha mencionado, la concepción de la obra inició con una comisión que destinaba a la música a acompañar una *performance* en la gira suramericana que iba a realizar The Living Theatre. Una ocasión de estas magnitudes destinó a la obra a apostar por un despliegue espacial de 32 parlantes. Las condiciones de la comisión cambiaron radicalmente y la obra siguió su propio camino, primero a dieciocho canales (*El Nacional*, 19 de agosto de 1973) hasta un arreglo más modesto de dos canales. Cuando revisamos la onda vemos un detallado trabajo estéreo que nos provoca pensar que estuvo presente en las dos versiones anteriores. Nuestro esquema analítico, ya guion o partitura, también permite abrir el espacio a nuevas interpretaciones de la obra; también se erige como una invitación a experimentar con su forma, con su contexto, a contestarle y ofrecer unos "nuevos trópicos", a mostrarla definitivamente dentro de una *performance* teatral como estuvo planificada en algún momento.

Tomando en cuenta el nivel de complejidad de la arquitectura de la obra, de las relaciones desplegadas por cada material, de la dimensión del trabajo de grabación de campo que emprendió el compositor para poder dar con la pieza, podemos decir que Alfredo Del Mónaco siguió una estrategia de "plan multiescala"[40] (Roads 2015) que le permitió pensar en una posible estructura con la participación de materiales específicos, agendar la grabación de treinta horas de materiales –tanto plantearla como la propia logística de la grabación–, cribar el resultado una primera vez para actualizar los planes estructurales previos, e ir modificando el plan de ruta desde entonces, yendo de lo específico a lo general y de lo general a lo específico en una forma dinámica.

Nuestra revisión, como hemos intentado demostrar a lo largo de este artículo, siguió una linealidad ajena a la pieza. Sin embargo, nos sirvió para acercarnos a los múltiples significados que trascienden los dos canales de grabación, o los dieciocho o los 32, a través del aislamiento de cada material. Diseccionar de forma individual los materiales no era una meta que nos trazamos sino lo contrario: identificar, evaluar, vincular los juegos de azar con los vendedores ambulantes, situar a los vendedores ambulantes dentro de un entramado palindrómico que los relacionara con los políticos, volver a armar el *collage*, regresar a la composición y, como todo análisis, recomponer la obra.

La compositora argentina Graciela Paraskevaídis (2005) en su artículo "Eduardo Bértola" rescata una reflexión del compositor en donde declara que "en Europa, he aprendido a conocer América Latina y cada vez creo más en ella, en su revolución social y en su liberación cultural" (19). Este acercamiento y esta conciencia parece que también despertaron en Del Mónaco afectos igual de movilizadores desde los rascacielos neoyorkinos que le motivaron a recrear y reimaginar el rumor vital de su ciudad. En *Trópicos* no solo escuchamos el "discurso diario de la calle" (*Voz de los creadores* 2015, '14:24'), sino que respiramos el mismo aliento tropical que le insufla vida a nuestra accidentada topografía y nos anima a nosotros, sus protagonistas.

40. Original en inglés: *multiscale planning*.

Bibliografía

Arditi, Benjamín. 2007. "Agitado y revuelto: del 'arte de lo posible' a la política emancipatoria". *Ciências Sociais Unisinos* 43 (3): 200-210. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93843302.

Aharonián, Coriún. 2000. "An Approach to Compositional Trends in Latin America". *Leonardo Music Journal* 10: 3-5. http://www.jstor.org/stable/1513369.

Del Mónaco, Alfredo. 1971. *Dualismos*. Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Latin American Electroacoustic Music Collection. https://www.fondation-langlois.org/html/f/oeu.php?NumEnregOeu=o00002689.

_____. 1972-1973. *Trópicos*. Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Latin American Electroacoustic Music Collection. https://www.fondation-langlois.org/html/f/oeu.php?NumEnregOeu=o00001394.

_____. 1987 [1977]. *Tupac-Amaru*. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", Caracas: Venezuela.

_____. 2015. "Mi experiencia en la música electrónica y afines". *Ideas sónicas, Sonic ideas* 8 (15): 20-24. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.

Feyerabend, Paul. 1975, ed. 1986. *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Editorial Tecnos.

Flores, Robert. 2009. "La radionovela caraqueña del siglo XXI. Un espacio para la divulgación de clásicos de la literatura". Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela.

García Márquez, Gabriel. 1967 [1982]. *Cien años de soledad*. Espasa: Madrid, España.

_____. 1985. *Amor en los tiempos del cólera*. Editoral Oveja negra: Bogotá, Colombia.

Hernández, Jesús Alberto. 2002. "Análisis formal y tímbrico de la obra *Solentiname* de Alfredo Del Mónaco". Trabajo de grado de maestría, Universidad Simón Bolívar, Venezuela.

Judkovski, Daniel. 2020. "La cita en la música electroacústica latinoamericana: fragmentación, memoria y resignificación". *Innova Untref. Revista Argentina de Ciencia y Tecnología* 6.

Morales, Alejandra. 2017. "La operación collage-montaje como punto de encuentro entre las artes visuales y las artes escénicas contemporáneas". *Revista de Teoría del Arte* 30: 99-108.

Morales, Diego. 2025. "'Metagrama' (1970) de Alfredo Del Mónaco o una aproximación a 'Hacia el refugio axial y diferido' de Alfredo Silva Estrada: un poema del poeta-traductor traducido en música". *Revista del ISM* 27.

Noya, Miguel. 2007. "Venezuela AC/DC: análisis del desarrollo de la música electrónica en el país". Trabajo de maestría no publicado, Universidad Simón Bolívar, Venezuela.

Paraskevaídis, Graciela. 1992. "Tramos". Recuperado de: www.latinoamerica-musica.net. Acceso a través de https://web.archive.org/.

_____. 2005. "Eduardo Bértola". *Revista Del ISM* 1 (8): 12–59. https://doi.org/10.14409/ism.v1i8.534.

_____. 2006. "Reflexiones sobre música y dictadura en América Latina". Recuperado de: www.gp-magma.net. Acceso a través de https://web.archive.org/.

Pooley, Jefferson y Michael Socolow. 2013. "The Myth of the War of the Worlds Panic". *Slate*, 28 de octubre. https://slate.com/culture/2013/10/orson-welles-war-of-the-worlds-panic-myth-the-infamous-radio-broadcast-did-not-cause-a-nationwide-hysteria.html.

Punceles de Benedetti, Josefina. 2012. *La estética postmoderna en la música venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Posgrado.

Registro Nacional Voz de los Creadores. [Registro Nacional Voz de los Creadores] (8 de julio de 2015). Alfredo Del Mónaco (Premio Nacional de Cultura, mención Música 1999) [Video]. YouTube. https://youtu.be/uXx3vxBjSjQ?si=wV2XrACFOAgSH6ZR.

Roads, Curtis. 2015. *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*. Oxford: Oxford University Press.

Ryder Ryan, Paul, Julian Beck y Judith Malina. 1971. "The Living Theatre in Brazil". *The Drama Review* 15 (3): 20-29. doi:10.2307/1144678.

Rusnock, Andrea. 2004. "Agitprop". En *Encyclopedia of Russian History*, editado por James Millar, 15. Nueva York: Macmillan Reference.

Silva, Ludovico. 2008. *Teoría poética*. Miranda,Venezuela: Equinoccio.

Soler Azolín, Laura. 2015. "Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana". Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante, España.

Solomonoff, Natalia. 2023. "*A entera revisación del público en general* (1981), de Graciela Paraskevaídis: una manera de escuchar el mundo". *Revista Del ISM* 23: e0038. https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0038.

"Trópicos: sonidos de Venezuela en la última pieza de Alfredo Del Mónaco". 1973. *El Nacional*, 19 de agosto.

Vargas, Pablo y Jorge Rodrigo Sigal. 2023. "Soundscape Composition, Hearing the Real and Surreal". *Revista Música* 23 (2): 277-289. https://doi.org/10.11606/rm.v23i2.217203.

R