

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Tetexcalhuiliztli de Marcelo Toledo: La pluralización del tiempo, La heterogeneidad de los espacios

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9qr0x8k8>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 11(2)

Author

Mesa Zabala, Luis Yesid

Publication Date

2026-08-21

DOI

10.5070/D8.68712

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Tetexcalhuiliztli de Marcelo Toledo: La pluralización del tiempo, La heterogeneidad de los espacios

LUIS YESID MESA ZABALA
Researcher, INTERMUS
Centro Intersocial de Ciencias
Musicales Bogotá, Colombia

Resumen

El artículo propone una interpretación crítica de Tetexcalhuiliztli, obra del compositor argentino Marcelo Toledo. A través del uso de instrumentos semióticos efectúa una aserción de significado, valor y sentido, fundamentada en procedimientos que interrelacionan acontecimiento estético, análisis formales de la partitura y reconstrucción de circunstancias sociopolíticas contemporáneas que circundan e integran el devenir personal del compositor, las cuales inciden en la concreción de unas ideas artísticas y la determinación de unas estrategias creativas. Así, identifica lo argentino, mexicano - desde lo originario hasta lo ciudadano contemporáneo- y neoyorkino como fuentes culturales a partir de las cuales es factible concretar un discurso crítico artístico actual y particular. En este contexto, el proceso analítico recurre de manera consecutiva e interrelacionada al método psicológico formal de análisis musical propuesto por Dante Grela, a cuatro entrevistas al compositor, a documentos arqueológicos provenientes de la cultura mexica, utoazteca y azteca, y a la relación con concepciones y estrategias creativas de otros creadores como Conlon Nancarrow para postular en la pieza una síntesis poética, ética y política representativa de la vida social latinoamericana que deviene más amplia que el espacio geográfico y tiempo de origen y desarrollo histórico de los pueblos republicanos que conforman la basta sociedad y cultura latinoamericana.

Palabras clave: modernidad latinoamericana, simbolismo utoazteca, pensamiento abismal, ruido fluido, sonidos rituales, diáspora e identidad cultural en la composición

Abstract

This article proposes a critical semiotic-hermeneutic interpretation of Tetexcalhuiliztli by the Argentine composer Marcelo Toledo. It advances an interpretive assertion of the work's musical meaning, aesthetic value, and cultural significance through analytical procedures that interrelate the aesthetic event, formal analysis of the score, and the reconstruction of the contemporary sociopolitical circumstances shaping the composer's creative trajectory. The study identifies Argentine, Mexican—from Indigenous traditions to contemporary urban culture—and New York cultural contexts as interconnected cultural horizons through which the work constructs a distinctive and critically engaged artistic discourse. The analytical process combines Dante Grela's formal-psychological method of musical analysis with four interviews conducted with the composer, archaeological evidence relating to the broader Uto-Aztec cultural tradition, the Mexica people, and the Aztec imperial world, and a comparative examination of the creative concepts and compositional strategies of figures such as Conlon Nancarrow. The article argues that Tetexcalhuiliztli embodies a poetic, ethical, and political synthesis of Latin American social experience whose symbolic horizon extends beyond the historical and geographical limits of the republican nation-state, revealing interpretive dimensions of contemporary Latin American art music that remain beyond the explanatory reach of formalist analysis.

Keywords: latin american modernity, uto-aztec symbolism, abissal thinking, fluid noise and ritual sounds, diaspora and cultural identity in composition

Las circunstancias no son las mismas en dos lugares ni en dos tiempos distintos en cuanto, constituidas en el devenir, las acecha el cambio, la transformación. En espacios y tiempos distintos yace lo múltiple por conocer al paso de la experiencia. Estas sentencias, que se presentan como inequívocas desde la visualización del matemático, se agotan muy pronto para el esteta que puede constituir en factible un hombre intentando que la mano con que se afeita vaya más rápido que su propia imagen en el espejo, como en el cuento de García Márquez. El esteta considera una realidad virtual, posible, que el matemático contrasta con factores materiales para darla por imposible. En este contexto, en un ámbito posterior a la controversia entre lo posible y lo imposible, acorde a un modo elemental de comprensión del mundo y la realidad causal, se considera más lógico hablar de la posibilidad de dos lugares que de la de dos tiempos sin que su mención engendre vacilación o una intrincada elucubración sobre la perspectiva: lo que está en un lugar inicial puede estarlo en uno o varios posteriores en el tiempo que, en contraposición al espacio, en su lógica empírica es uno, irreductible, absoluto y lineal, en él todo transcurre.

Lo que transcurre lo hace en el tiempo, sin objeción, por la posibilidad del último como condición del transcurrir y de su conocimiento mismo. En el tiempo nos es posible determinar que el transcurso está compuesto de un número infinito de desplazamientos o transformaciones que emplazan la cosa o afectan su semblanza respectivamente, un raciocinio crítico aforístico cuya validez se encuentra en su origen empírico o, con mayor alcance, pragmático -apenas mencionado aquí-, que comprende la naturaleza elemental física y existente de las aporías fundamentales del tiempo y el espacio teorizadas, a través de las cuales se establecen los atributos y predicados de las cosas, de su esencia y su existencia.

Estas razones las elabora el sujeto de un conocimiento específico, sin embargo. Este mismo sujeto, consciente, se reconoce en relación con el mundo, se distingue de este en virtud de su consciencia que emerge, desde una perspectiva como la que plantea Emmanuel Levinas en *Totalidad e Infinito*, a partir del primer momento de distinción entre él y lo otro, en la que su yo existe. Esta categoría, mundo, en tanto comprensión sensible de aquello en lo cual lo que es existe, comprensión central para Levinas, descubre el tiempo singular como aprestamiento del sujeto que se vive a sí mismo desprendido de lo histórico a través de sus intrínsecas y libres motivaciones morales, estéticas y políticas. Mas, sobre la categoría se yergue, desde otra perspectiva, el origen de la suerte de contubernio entre el tiempo y el espacio del que derivan las sagas evangelizadoras de las historias autoerigidas por el conquistador bajo concepciones y formas de expresión totalizadoras, homogeneizantes, jerárquicas y rotuladas como ortodoxas.

A este respecto, a través de un intento de generalización parcial, podría decirse que para el conquistador la aporía del tiempo -absoluta- deriva acaso la doctrina y la totalización de la pretenciosa categoría de La Historia, cuyo estribo solo es posible en un espacio elegido, como presumía Hegel. Por su parte, de la comprensión de la categoría mundo, que implica la singularidad sensible del existente, singularidad por el sentido, en el tiempo y el espacio, emerge la multiplicidad de los espacios-tiempos de las realidades creadas en virtud de la comprensión de circunstancias cuya apariencia es de un orden heterodoxo, puesto que sus sustentos morales y políticos en las relaciones intersubjetivas rehúyen los marcos abismales – en tanto tal facticios- de consideración de los ámbitos fundamentales del devenir social, esto es, lo que conserva la vida en sí misma, lo que la organiza y lo que la representa como su propio existir genuino. Así, la representación -de lo sensible por lo

sensible- como modo de comprensión de lo existente por el esteta impele la lectura de lo real que alcanza un sentido general y una semblanza particular, en cuanto confluyen las distinciones y las síntesis de espacios-tiempos.

Como puede referirse, en la precedente elucubración delimito la perspectiva y el alcance del presente ensayo a través de una generalización necesaria que acerca a las subsiguientes elaboraciones descriptivas, analíticas y especulativas. En este marco propongo desentrañar el carácter representativo de lo individual y lo social en Tetexcalhuliztli del compositor argentino Marcelo Toledo por medio del análisis complejo de su forma substancial como fundamento de posibilidad misma de interpretación en cuanto consciencia de mundo. Metodológicamente considero importante la indagación por el origen de los materiales para la creación, los procedimientos constructivos en que ellos intervienen o a través de los cuales son tratados y la función que cumplen en la concreción de la experiencia poética y las posibilidades especulativas en torno a su sentido expresivo como realidad posible. La propuesta es así, en sentido amplio, una interpretación analítica, reflexiva y elucidatoria de un problema de carácter, a un tiempo, general y particular. Este es, en efecto, el problema inherente a la confluencia de tiempos y espacios que parecen caracterizar la miríada de posibles representaciones estéticas musicales de la vida social latinoamericana a través de Tetexcalhuliztli, cuyo proceso creativo condensa características conceptuales que dimanen de las condiciones intrínsecas de la vida práctica y sus construcciones políticas, a través de una forma musical sin fisuras, con un sentido de extensión telúrica, pues en virtud de las primeras -vida práctica y construcciones políticas- emergen la pluralización del tiempo y la heterogeneidad de los espacios que devienen inseparables del discurso artístico de la obra y del discurso latinoamericano e inextricables de los procesos creativos en sí mismos.

Por lo anterior, toman valor de suyo consideraciones latinoamericanas en torno a la vanguardia, de las cuales apelo a aquellas relevantes que me permiten explicar el mundo posible formulado por un artista latinoamericano -nuestro esteta. Este mundo, como sus mundos adyacentes o tangenciales, se verá a través de Tetexcalhuliztli, es producido por los entrecruces de tiempos y espacios que suceden de modos tan diversos¹ como distintos en cuanto es concebible a partir de una visualización crítica de la modernidad desde su propia doctrina, es decir, desde los fundamentos que ofrece lo histórico, que implican un espacio y un tiempo definido en la dialéctica simple de la superación de lo antiguo por lo nuevo, la cosa primitiva por la moderna. En cuanto el trabajo se adentra en la definición del carácter subjetivo de la obra, la determinación de los entrecruces se expande hasta el hallazgo de cualidades discursivas notables, reveladoras de una dimensión auténtica de predeterminaciones estéticas, conceptuales e históricas por Marcelo Toledo, que justifica la circunscripción por el relato de la experiencia individual en relación con una sociedad específica o unas sociedades específicas en que trasiega el compositor.

En este ámbito se reconoce que tal trasiego y esas sociedades en su carácter específico se encuentran bajo el signo de algún modo de cosmovisión contenido por el discurso de contraposición entre lo cultural originario y lo etnocéntrico. Pero, en nuestro caso concreto su consuetudinaria

La obra está dedicada al poeta infrarealista mexicano Mario Santiago Papasquiaro.

¹ Este término lo incluyo a pesar de su connotación neocolonial desde la crítica a los estudios culturales por Homi Bhabha, pues aquí permite una pluralidad abierta. Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differences", in *The Post-Colonial Studies Reader* (New York: Routledge, 2006), 155.

confrontación entroniza lo estético latinoamericano, de cuya mirada de posibilidades Toledo representa una que rezuma un matiz propio de la consciencia cultural latinoamericana, como vivencia sintética de tiempos y espacios acumulados en una Latinoamérica sentida telúricamente, territorio construido incluso en New York en cuanto sentido afectado de la distancia, probablemente con una visión que precisamos referenciar en la que consiguieron de sí mismos los escritores latinoamericanos en la diáspora francesa de la primera mitad del siglo XX en cuanto experimentaron lo latinoamericano fuera de Latinoamérica.

En este contexto de espacios y tiempos múltiples, a través de los procesos descriptivos, analíticos y especulativos propongo, así mismo, una interpretación fundamentada en correlaciones entre lo vivencial y su estructura de representación por el pensamiento en la creación. Es decir, elaboro un significado en virtud de un conocimiento emergente de la revelación de las ideas que iluminan la concepción de la pieza por el compositor y mis propios análisis del contenido simbólico, determino un valor y elaboro un sentido en cuanto conceptualización de la creación a partir de experiencias social y políticamente cercanas, con un propósito en el acto creativo que relaciona la multiplicidad específica denotada por lo mexicano y lo argentino como tradición originaria en el primer caso y de origen en el segundo, del mismo modo que lo estadounidense contemporáneo e internacional como agentes de los discursos de modernidad latinoamericana.

Del drama

Tetexcalhuilztlí², palabra en lengua Nahuatl, cuya traducción es salto al abismo, sintetiza la pulsión creativa de origen de la pieza. Esta expresión, que nombra la obra, presenta el horizonte de las posibles lecturas del origen subjetivo y social de la idea creativa, en estrecha relación con el significado, el valor³ y sentido expresivo que penetran la consciencia creativa del compositor, la cual trasciende los procesos y las estrategias por los que la obra existe. De este modo, ya en las primeras páginas se reconocen cinco eventos fundamentales generativos de la forma que denominaremos a, b, c, d y e, que en un proceso progresivo se presentan de modo que e aparece ya en el compás 17. Estos devienen verosímiles con el contexto en cuanto construcciones referenciales de circunstancias sociales localizables, que los medios musicales connotan (ejemplo 1). En tanto que conforman un material introductorio, los eventos son ya connotativos de lo social que el salto al abismo representa y que sus circunstancias rituales materializan, así como lo que significa para Toledo en el contexto de la experiencia creativa. Representan, en el sentido de la creación, un encuentro primigenio que sigue a una búsqueda personal e íntima que revela una subjetividad, en tanto tal política también, que despliega el impulso hacia un espacio de discusión imaginado en la cultura utoazteca⁴ en general - como se puede interpretar-, aunque no dentro del orden de producción de sentido con un carácter icónico primario, sino materializado por síntesis precisamente connotativas a través de una técnica

² En adelante utilizaremos la apócope Tetex para simplificar la palabra Tetexcalhuilztlí.

³ Estos dos elementos junto con la volición constituyen los procesos de interpretación de la realidad que determina Victor Turner en *Anthropology of Performance* (1988). A ellos suma el sentido como modo de comprensión total de la experiencia y sus circunstancias en el presente.

⁴ La denominación Utoazteca comprende las diferentes culturas que circunscriben Mesoamérica, es decir, territorios que se extienden desde California, Yuta, Sonora, Chihuahua, Sinaloa, Nayarit, altiplano central de México hasta el Salvador en Centro América. Esta denominación se ha difundido como la más común, aunque los hablantes de estas lenguas y en virtud del conocimiento de los procesos históricos de asentamiento y migración se identifican con la gran cultura Mexica que los anteceden.

de integración de medios -por el impulso como estrategia- con un propósito expresivo predeterminado que se escucha concreto en la forma substancial a la que supone arribar la interpretación del Ensamble Cepromusic, agrupación para la cual Marcelo Toledo pensó la obra. Este campo discursivo de desarrollo de la idea creativa general comienza a ser estructurado, así, por la composición de los eventos **a** y **b** que se relacionan referencialmente con el silbato de la muerte inicialmente, a los que sigue un tercero contrastante con los anteriores que introduce el silbato agudo **c** -no lo representa- y posteriormente en el compás 16 el salto al abismo **d**. En esta perspectiva, el primer evento, lo mismo que lo serán los restantes, se presenta como circunstancia compuesta de los medios elegidos como recurso de connotación narrativa de la palabra en lengua Nahuatl, junto con su significado textual. Desde una comprensión intrínseca, las estrategias creativas conscientes del compositor y los límites próximos de sentido, los dos primeros y los venideros eventos contenidos en la forma connotan una suerte de palimpsesto de sagas culturales que se entrelazan unas a otras y se deducen, palimpsesto en que se distingue la heterogeneidad y pluralidad espaciotemporal de significado de los medios técnico expresivos elegidos como un organismo que es producto de reacciones entre contextos distintos que circundan y que emergen con el desarrollo progresivo de la obra. Así se presenta la primera meso unidad formal, que llega hasta el compás 11, cuya función formal y dramática presenta la idea representativa general de la obra que relaciona, por tanto, el silbato de la muerte y el salto al abismo.

Pero, más allá de lo denotativa que puede resultar la discriminación de los eventos, el texto que construyen puede significar muchas cosas desde diferentes contextos, aunque podamos determinar tan solo algunas concretas desde una perspectiva poética, especialmente. En un contexto interpretativo posible el texto nos cuenta lo legible a partir de las circunscripciones de su ocurrir formal y dramático, así como las cosas nos dirán algo de una historia singular predispuesta. Mas aquí la substancia de la pieza, su significado y proyección se relacionan con la determinación posible del carácter del contenido que alcanza una existencia compleja, que es complejo en virtud de esta, como lo es en sí mismo en cuanto lo social se despliega y apela al saber de distintos orígenes, intentando comprender o, en una arista pre-ontológica como la planteada por Emmanuel Levinas en *Fenomenología de la Intuición*, apenas experimentar la semblanza de lo diferente u otro, emplazada en un lugar político que deriva de la síntesis de lo social y humano latinoamericano producido, adicionalmente, en condiciones de una diáspora de características singulares, de vida entre otros y con otros. Así deviene lo prescrito por el recurso a una visión óptica⁵ subcontinental e incluso preontológica cuando recurre al intento de una percepción en sí, anterior a las distinciones de la conciencia de los fenómenos en la naturaleza en la que se identifica un territorio construido e ideado -lugar de lo que permanece-, de lo ritualizado como consecuencia de una inteligencia expresada territorialmente.

La composición e interrelación compleja de los eventos, en este ámbito expositivo introductorio, es ya lo que constituye un primer indicio de una visión óptica y pre-ontológica de su devenir creativo. Óptica en cuanto reconoce su composición dentro de los límites poéticos culturales de vivencia de lo latinoamericano que el primer evento presenta a través de la estridencia sonora que invoca el ritual escatológico en que el Silbato de la Muerte interviene y del cual es símbolo. Esta es, dicho sea, una irrupción que señala la heterogeneidad integrada por el espacio y el sentido del tiempo

⁵ Definible desde la decolonialidad como el límite que inscribe la experiencia en relación con su contexto vivencial específico, es decir, Latinoamérica cultural, social y políticamente. Dussell, *Filosofía de la liberación*.

que acerca a la condensación de significados de su modernidad en la resultante amalgama entre las posibilidades técnico-expresivas del timbre, junto con sus regiones de color, características de la música de arte de origen europeo, por una parte, y el sonido de uso y función ritual originarios de la América meridional, por la otra. Así se escucha la microunidad **a** -compases 1 a 4- en la que se encuentra ya plasmada una síntesis tímbrica, de registro amplio y textural, predominando sonoridades de percusión como se lee en el ejemplo 1.

Respecto del proceso que conduce esta síntesis explica Toledo:

Los tres primeros compases de la obra están contruidos a partir de siete estructuras rítmicas superpuestas. Estas estructuras son ejecutadas por varios instrumentos a la vez, creando un enmascaramiento tímbrico complejo de cada estructura rítmica. Por ejemplo: la flauta, el corno y el contrabajo forman una capa rítmica unificada. Las sonoridades de cada instrumento, sin embargo, difieren mucho tímbricamente: Tongue Ram (golpe de lengua) en flauta, Sfz secco en corno y pizzicato a la Bartok en contrabajo. Todo el material posterior deriva de esta unidad inicial, por lo que considero que la primera sección se cierra en esos tres compases. Allí se establece el principio del enmascaramiento tímbrico que continuará luego con diferentes estrategias a lo largo de la obra.⁶

Tal como puede escucharse en la grabación de Darmstadt y leerse en las indicaciones concretas sobre la partitura, el rol de cada uno de los instrumentistas implica el uso de artefactos- las cañas, los silbatos, rollerball, palitos chinos, etc.- para alcanzar la amalgama sonora concreta resultante del enmascaramiento (Tabla 1), diseñada por Toledo:

En Tetexcalhuilztlí es importante distinguir entre el instrumentista —flautista, clarinetista, oboísta, fagotista, corno inglés, etc. — y el instrumento que toca a cada momento ya que estos cambian constantemente. Por ejemplo, al inicio de la obra, el oboe y el fagot soplan tres cañas de oboe y de fagot respectivamente, generando la sonoridad aguda y penetrante que caracteriza ese pasaje. Más adelante flauta, oboe y clarinete tocan Silbatos agudos y luego todos los instrumentistas de viento producen sonidos complejos con Silbatos Aztecas. Cada una de estas combinaciones instrumentales sumadas a los instrumentos tradicionales amplía enormemente la paleta de sonoridades de Tetexcalhuilztlí.⁷

A partir del compás 4 emerge la microunidad **b** (ejemplo 2), un tutti casi homorrítmico, que comienza *ff* y asciende hasta un *sfz* en general, en el compás 5. Esta acentuación proporciona el carácter específico a **b** y constituye el modo de articulación interior, a la que contribuye la densidad sonora del tutti, precisamente, que conforma, junto con **b** y la subsiguiente microforma **c**, que introduce el silbato agudo en el compás 11 (ejemplo 3), la primera unidad de pequeñas proporciones que llamaremos **1**. El acento es coadyuvado por el ataque simultáneo en tutti que constituye la síntesis ritmo-timbre -componente inicial de la textura de la obra- sobre el primer tiempo del compás 5, en 3/16 -. A partir de este momento **b** deviene importante materia composicional de la mesounidad **A** y recurre eventualmente a través de la obra, en especial hacia su final, contando con los medios y un proceso que hacen posible articular las microunidades entre sí:

En el compás 4 se produce un proceso de filtraje tímbrico. Se silencian la flauta, los clarinetes, el corno, la percusión, viola, cello y contrabajo. Continúan las triples cañas de oboe y fagot junto a los violines I y

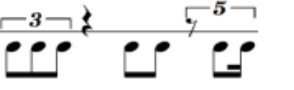
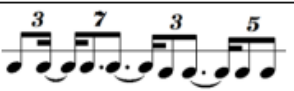
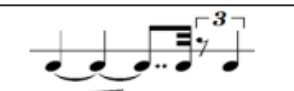
⁶ Luis Yesid Mesa, Entrevistas a Marcelo Toledo, 25 de noviembre 2022, primera parte, min 16 y 18.

⁷ Entrevista, 25 de nov. 2022, min 18.

II, todo esto envuelto en la resonancia del piano. El filtro tímbrico se abre a la sonoridad completa de los 3 primeros compases en bloques temporales breves de 3/16; 3/8 y 3/16 (Hoja 2 de la partitura).⁸

En lo descrito ya se lee la interacción de lo culturalmente diferente como imaginario de la identidad latinoamericana que connota el compositor a través de la introducción de la sonoridad del Silbato de la Muerte junto con un carácter expresivo. Parece suceder en cuanto deseo metafísico, aquello que se profundiza perenne en la consciencia social, en la consciencia individual, como el sentido en el valor⁹: búsqueda del lugar otro de lo otro estético que es histórico-político. Lo propone Toledo como convergencia de situaciones que pueden ser explicadas a través de categorías de origen que permiten localizar justamente lo heterogéneo, que abre en ese lugar un espacio interior, espacio dado a la creación, producido por la fricción entre la idea y los medios -fisilidad. Ya lo vislumbra su primer evento en tanto determinante dramático compuesto por el sentido de presagio escatológico de las sonoridades miméticas de silbatos utoaztecas. Estos son instrumento de estrategias con una intensión expresiva, es decir, objeto simbólico sonoro fundamental que construye la forma a través de la elucubración musical en torno a su mítico lugar, representados hasta ahora de modo alegórico en los glissé y la incisiva amalgama tímbrica de registro extremo, aguardando los silbatos que pronto estarán incluidos dentro de la sección de los vientos de modo que su realidad misma proporciona mayor acento a la idea de lo poético, entre simbólico y alegórico.

Tabla 1. Enmascaramiento tímbrico: Patrones ritmo-timbre.

Tipo	Estructura tímbrica	Estructura rítmica
1	Flauta, Corno, Clarinete bajo.	
2	Piano, Violoncello	
3	(Oboe) tres cañas, (Percusión I) Sartén + Flexatón.	
4	(Fagot) tres cañas bajo, (Percusión II) Sartén + Flexatón	
5	Clarinete glisando con multifónicos + Violín II	
6	Clarinete bajo gliss multifónicos + viola	
7	Violín I	

⁸ Mesa, *ibid.*, min. 19.

⁹ Desea más allá de lo que puede simplemente colmarlo... lo deseado no lo calma, lo profundiza. Levinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, Sexta Edición (Salamanca: Ediciones Sígueme, Gráficas Varona, 2002), 58.

El proceso creativo de la obra emerge, así, en virtud de la espontaneidad del impulso como estrategia constructiva de la forma, constituida a partir del gesto. Este, en cuanto compuesto de elementos mínimos de significado es, así mismo, acción. En esta última se presume como implícito el evento generativo fundamental *a*, a través de unidades con un sentido que se dilucida a partir de su devenir estructural formal y funcional dramático contextual. Su forma de compleción, la transformación funcional de las ideas musicales representativas del silbato y el salto al abismo predominantemente comprende las consideraciones sintéticas del conjunto de los elementos musicales como el magma expresivo de un discurso. Este se encuentra delimitado, sin embargo, por la composición tímbrica como principal instrumento orientador del discurso, constructivo de la forma y componente central del significado. En cuanto perspectiva, proceso y estrategia creativa, ya Toledo la había concebido 20 años atrás en la composición de *Encuentro en los Abismos*, obra que compuso para el *Ensamble Intercontemporáneo* de París¹⁰ y cuyo carácter introspectivo en el origen de las ideas creativas las relaciona por lo menos tangencialmente. Así define en sus palabras los procedimientos que dan lugar al gesto como germen de la obra en tanto creación musical,

Desde el inicio de la obra, la instrumentación, utilizada de forma específica, genera una sonoridad densa y compleja que da origen al gesto que identifica a la obra. Este se compone de un entramado tímbrico con un mínimo de cuatro y un máximo de catorce materiales, correspondientes a los catorce instrumentos. La combinación de timbres funciona como una aleación metálica: produce una nueva materia sonora indivisible, aunque a lo largo de la obra estos timbres vuelven a diferenciarse progresivamente.¹¹

Ahora, la dilucidación de una o unas ideas musicales centrales, de otra parte, induce por lo menos dos consideraciones especulativas posibles. Bien, se intenta una relación retórica de acuerdo con un grupo de convenciones observables que poseen un papel exclusivo en la reconstrucción del texto musical, que revela lo significativo de las ideas fundamentales de un acto -caer-, de un sentimiento trascendente y reflexivo en torno a una conjetura vivencial -la caída-, en el sentido de lo que estaría dejando de ser o comenzando a ser -el cambio; o bien, se considera el sentido del sonido en sí mismo, como si fuese un organismo autopoyético, es decir, exclusivo y autónomo, en busca de lo nuevo, sin referencia denotativa de lo simbólico a la realidad en un ámbito de elaboración de un ícono primario, como una intención de lo otro, de lo radicalmente crítico en tanto alternativa a alguna cuestión. La solución a esta doble posibilidad aguarda el cuerpo de elucubraciones siguiente sobre el curso compositivo del que es posible adelantar, sin embargo, que, a la manera del lenguaje, sus procesos poseen características sintagmáticas que proporcionan una identidad y sentido en sí misma a la obra y construyen su carácter poético, aunque no implica necesariamente la construcción de un discurso retórico.

Retornando sobre la primera unidad -compases 1 a 11- valga poner en perspectiva el contexto espacial del silbato como una de las dos ideas musicales centrales de la obra, junto con la caída al vacío que sintetiza el salto al abismo. De modo extenso, relativas al mismo carácter compuesto de la pieza en sí, se despliegan las dos perspectivas posibles, constructivas de su significado en tanto coadyuvantes de eventos musicales: una, la de alusiones referenciales dramáticas simbólicas, esto es, una forma que se estructura bajo la interdependencia, para la conformación del sentido, entre el

¹⁰ Mesa, Entrevistas y conversaciones I, min 11:30 a 13:02.

¹¹ Mesa, Entrevistas y conversaciones I, min 14:00 a 16:20.

sonido en sí y un sistema significativo de convenciones preestablecidas fuera del sonido mismo; la otra, de inminentes relaciones constitutivas de una forma autopoyética, que se presenta en cuanto sentido conformado al discurrir sobre sí misma y aparecer su sí mismo material apenas relativo a alguna circunstancia distinta de un estar vital e independiente como organismo autónomo.

La última perspectiva estaría comprendida dentro del ámbito musical en sí mismo. Sería un campo de significados y significantes autónomos de cuya referencia a la realidad, en cuanto cosa producida, las convenciones preestablecidas estuviesen descartadas, esto es, que sería un objeto significativo y significado en sí mismo¹². Esta perspectiva evolucionaría a partir de una alusión concreta y connotativa de la idea que se despliega a través de un espacio que integran la amalgama tímbrica y rítmica dentro de un amplio registro, todo lo cual presentan los primeros tres compases, como se ha expuesto. La primera circunstancia, por su parte, es evocativa de la experiencia posible en virtud de la misma evolución de la forma a través de la sucesión de componentes que, igualmente, poseen una estructura orgánica, pero son partes con funciones delimitadas dentro un sistema simbólico lógico, comunicativo, de convenciones, comprensibles a través de estas, en el que el silbato connota un objeto simbólico y este implica al menos uno de los ritos escatológicos correspondientes a la preparación para el más allá o a la sugestión sobre el adversario en la guerra y sus rituales dentro de la tradición utoazteca, como los relaciona el investigador de aerófonos y resonadores mexicanos Roberto Velázquez Cabrera.¹³

Nuevamente, adentro del contenido y la composición formal del segmento inicial -compases 1 a 11, ya su primera microunidad, compases 1 a 3 -primera página de la partitura-, presenta, así mismo, la composición rítmica fundamental de la obra de modo tal que se distingue en ella una función también coadyuvante estructural de la forma en cuanto constituida texturalmente a través de los procesos descritos de fundición de los materiales de orden tímbrico y rítmico, a la vez que integran el evento generativo fundamental de la forma *a*, tal como se lee en la partitura y lo expresa el propio compositor: “Junto con la materia tímbrica, otro elemento esencial son las cuatro estructuras rítmicas entrelazadas. Cada una está conformada por tres timbres específicos que le son exclusivos”.¹⁴

Así, el primer compás presenta tal interrelación a través de una conformación de un ritmo de subdivisiones internas consecutivas de cinquillo, tresillo, nuevamente quintillo y septillo dentro de una agrupación métrica de cuatro negras a las que corresponde la amalgama tímbrica contrabajo, corno y flauta, tal como las presenta la tabla 1 arriba introducida. Del mismo modo se presentan interrelaciones de los restantes instrumentos bajo una concepción constitutiva semejante, como sucede entre oboe y sartén con flexatón, entre la mano izquierda del piano y el violonchelo o el clarinete en Bb y el violín II que reúne el *enmascaramiento*.

¹² La distinción se relaciona con la concepción posmoderna de emancipación del significante que asume la condición de significado en sí mismo. De acuerdo con Hal Foster la posición posmoderna ha dejado vacío el significante de un contenido. Sin embargo, en nuestro análisis, en virtud de una idea expresiva desarrollada en un horizonte espacio temporal, cuanto acontece es la elusión de los significantes tradicionales y sus convenciones, no el contenido que se presenta claramente delimitado.

¹³ Roberto Velázquez Cabrera, “‘Silbato de la muerte’, Generador de ruido con aeroducto tubular o ehecachichtli”, Documento consultivo en afinación.

¹⁴ Mesa, Entrevistas y Conversaciones I, min 16:33 a 16:57.

Desde una lectura connotativa, que supone relación con la intención expresiva a través de una forma constituida con tal propósito, es posible ir sobre la pregunta por el origen de esta idea, junto con su constitución y semblanza de algo otro. El intento de respuesta permite suponer algún tipo de relación de significado y sentido de los materiales fundamentales de la idea con el lugar específico - contexto y arista- desde el cual y en el cual emergen esta y la perspectiva social que la engendra, en cuanto revelación de un problema o una visión problemática por la cual Textexcalhuiztli fue imaginable. Aquí devienen representativas circunstancias de la realidad de Toledo que son de orden político, en sentido genérico, que constituyen estados de localización de su subjetividad, como la diáspora o la inmigración. Esta circunstancia es su localización en un lugar material de su actualidad, pero proyectada desde otro, perenne en la imaginación, que se encuentra en un origen, del cual surge la esencialización de un territorio que, en tanto tal, es espacio y tiempo de connotaciones sensibles en virtud de historias íntimas y una historia de nación. En síntesis, un pensamiento que integra un estar fuera del origen, conexión con ese espacio del pasado y relación con una nueva sociedad receptora.¹⁵ A este respecto Toledo sostiene: “Mi hogar mental se encuentra en el sur..”¹⁶ y asiente que es una circunstancia creativa trascendente:

No creo que hubiera escrito la música que compongo si hubiera tenido otro pasado. Si hubiera nacido en Nueva York, con padres inmigrantes, no existiría la misma relación ni la carga personal, vivencial y emocional que impulsa mi búsqueda de determinadas situaciones musicales.¹⁷

Este lugar mental en el sur condiciona lo creativo, deviene específicamente su lugar de enunciación de lo creativo por el compositor que se comprende dentro de una Latinoamérica sentida, pensada y recreada particularmente, como experiencia entre la densidad de un pasado político signado, en su caso, por los vejámenes de la dictadura argentina de los años 70, entre sus doce y diecinueve años de edad, de la fatigosa intrusión del estado en la intimidad y la contraposición de lo paradójicamente abierto de la intimidad de lo esencial en Nueva York, como lo expresa Toledo mismo a este respecto y lo señala también acerca del modo de ser latinoamericano en esa ciudad,¹⁸ circunstancia devenida compleja y característica junto con el recuerdo esencial de un territorio que resuma, acaso, la ilusión de la arcadia perdida:

Esta sociedad donde vivo hace décadas, me permite preservar un mundo individual y privado, a diferencia de Latinoamérica, donde lo político, social y económico penetra profundamente en la vida personal. Aquí el entorno no interfiere con la misma intensidad; se puede observar sin ser invadido. Aquí es posible tomar distancia. Esa distancia me permite una objetivación de casi todo lo que me importa. Abre un espacio para trabajar con la memoria, las emociones, la experiencia. El distanciamiento permite acercarme con mayor claridad a referencias artísticas que me son significativas.¹⁹

¹⁵ Mireya Fernández, “Diáspora: la Complejidad de un Término”, *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, Vol. XIV, No. 2 (2008): 305-326.

¹⁶ Entrevistas y conversaciones I, min. 18:42 a 18:47.

¹⁷ Entrevistas y conversaciones I, min 18:47 a 19: 37.

¹⁸ Entrevistas I, min 20:15 a 23:19.

¹⁹ Entrevistas I, min 20:25 a 23:19.

Desde este contexto de enunciación de lo creable y lo creado por Toledo, Nueva York constituye su espacio-tiempo de construcción de un significado y un sentido de lo latinoamericano: Un fenómeno social que, caracterizado el orden de la diáspora, es circunscripción de la gran nación del sur en otro espacio como un gran sujeto político y estético consciente de una perspectiva propia, distinta en virtud de lo vivencial que la trasciende y la hace trascendente. Estas características devienen a través de la experiencia y, en tanto lo hacen, estriban en la esencia constitutiva de un permanecer, hacer y sentir, es decir, en territorio propio. Más allá, en esta arena, lo neoyorkino práctico es asentamiento. Sostiene Toledo: ... Me permite reflexionar sobre mi percepción más íntima del espacio y, desde ahí, trabajar la música, en medio de un entorno complejo y diverso de múltiples humanidades, culturas.²⁰

Es en este contexto en el que toma carácter en sí mismo pensar sus procesos creativos, sus estrategias de producción de la cosa-obra, de la propia producción de sentido como lo artístico en sí, interrelacionado con la consciencia de lugar en que el sur se torna en origen y horizonte. A través de esta actitud lo comparable entre Toledo y los escritores latinoamericanos en el París de la primera mitad del siglo XX toma sentido de suyo, aunque no termina en esta generalización, sino que se extiende, dentro de un modo característico de comprensión de la realidad latinoamericana, a resemantizaciones que poseen un fundamento cultural de arraigo penetrante en la multivocidad cultural que revela palmariamente la propia vida del pensamiento latinoamericano en sus complejas características lingüísticas en particular y simbólicas en general. Aquí emplazo un fenómeno como la diglosia²¹ determinado a partir de la relación entre las lenguas originarias y la lengua del invasor español, por las que en el castellano practicado en múltiples regiones latinoamericanas perviven variedades de las lenguas originarias. Esta multivocidad integra trazos de lo creativo latinoamericano en el ámbito de lo musical, que puede hacerse paradigmático, a la manera en que escritores como Cesar Vallejo constituyen un paradigma de elaboración distintiva de lo moderno latinoamericano, reconocido en cuanto fenómeno asociado a una diáspora que distingue, justamente en relación a un origen y un horizonte, una perspectiva temática específica que desdice los latinoamericanismos reivindicatorios frente a un modelo etnocéntrico para desplegar lo específico connotativo de su cotidianidad en que,

...no aparecerán los incas sensuales y finos de Darío y Chocano, sino los indios tristes, las pallas, los yaravíes, los llanques, los huacos y los coraquenques de una celebración discreta pero decididamente unificadora de la variedad dentro de la población y las tradiciones indígenas andinas.²²

Veamos el segmento que transcurre entre los compases 32 y 41, por presentar uno (ejemplo 4). Su curso despliega esta concepción creativa, que fluye a través de la música misma, como estrategia para la elección y trabajo del timbre, a la par de la textura como espacio en que es factible escuchar la diglosia musical en el abigarramiento sostenido del sonido, de una parte, y la producción de colores característicos de los aerófonos y percusión utoaztecas, de la otra. Sucede de un modo tal que, cuanto pudiera parecer a una audición desde otro marco, sería la manipulación experimental de

²⁰ Entrevistas I, min. 29:12 a 29:22 (23:40...)*

²¹ Uso de dos variedades de una misma lengua o de dos lenguas distintas.

²² Jose Antonio Mazzotti, "Vallejo migrante y la diáspora latinoamericana", *Archivo Vallejo* Vol 1, No 1 (enero-junio 2018): 83-102.

los parámetros del sonido como un juego especulativo exclusivo. Pero, desde la observación de un procedimiento de diglosia puede leerse, como entretexto, la fuerza expresiva de una alegoría del carácter de lo lingüístico en tanto problema de origen colonial -que encarna aquí la simultaneidad de lo originario y las tradiciones citadina mexicana, tanto como lo internacional, de actualización y defamiliarización de los medios- en cuanto concepción significativa a la comprensión, implícita o explícita, que traspasa los procesos creativos- y el uso de medios, tanto como la concreción de los materiales, para la producción de la obra. Así, a la manera en que a la problemática cultural y política religiosa colonial respondió el sincretismo, la práctica de la diglosia revela la problemática política del lenguaje en sí mismo, y es esto lo que en términos de un sistema simbólico puede dilucidarse aquí. En consecuencia, con el precedente análisis, la experiencia de Toledo, en la que es admisible leer en lo musical una suerte de diglosia adicionalmente y de la que puede estimarse algo del origen de lo poético musical, está signada por la visión desde la literatura de un modo más próximo al contexto poético de la obra, acaso esencial, que es una de sus experiencias del sur propiamente argentino y su vivencia misma desde Nueva York, como se ha dicho, inseparables de su carácter creativo, dentro de un horizonte más amplio que ocupa otras fuentes de lo latinoamericano, literario y musical, presentes tácitamente en la composición de tal carácter:

Vivir en Nueva York me ha permitido destilar aspectos esenciales de mis experiencias en el sur y también de mis lecturas. Estas últimas funcionan como un elemento de continuidad, un puente, entre lo vivido en el sur y el norte. Especialmente la obra completa de Juan José Saer, cuya palabra y pensamiento me atraviesan profundamente. No se trata solo de vivencias de lecturas, sino de una forma de leer el mundo. Lo mismo ocurre con la escucha. Sigo escuchando música popular y contemporánea latinoamericana, y me voy quedando con aquello que me resuena más profundamente. En ese sentido, hay un ejercicio consciente de esencialización.²³

Una semblanza de otra cotidianeidad latinoamericana es esenciada a través de Tetex en los segmentos de la obra que comprenden los compases 17 a 28, 75 a 86 y 129 a 143 que desarrollan el evento generativo **e**. Estos connotan la música de organillo con carácter sintético, práctica sonora citadina mexicana, contenida en una idea artística musical que implica la interrelación del timbre y la textura del piano en virtud de una superficie musical sinuosa, superpuesta a otros estratos discontinuos e inestables -desarrollos posteriores de los eventos generativos iniciales que representan el silbato de la muerte como objeto simbólico **b**, el silbato agudo **c** y el salto al abismo **d**- que despliegan los restantes grupos de instrumentos conformando una polifonía de realidades sonoras, realidad y símil a la vez. Desde una arista diferente, no menos importante, esta idea es significativa en cuanto constituye un contexto social y cultural cuya semblanza Toledo comparte como territorio sonoro con Conlon Nancarrow²⁴ -a quien conoce personalmente-, para quien deviene de suyo un espacio en que su concepción composicional de música para piano toma una orientación definitiva y que Toledo elabora hacia un diseño propio también (ejemplo 5). Un espacio y tiempo, Ciudad de México, en el que subsiste la práctica de los organilleros a partir de la cual Nancarrow visualiza una nueva posibilidad de modelación del ritmo, el timbre, la textura y la forma por medio del sistema de grabado de las obras en los rollos que, impresos con las secuencias de ataques, ponen en ejecución el sistema de mecanismos del piano. Este contexto compuesto por al menos dos aristas guarda relación implícita con la construcción de un sentido que plasma Toledo, sin duda, desde una

²³ Entrevistas 1. Min. 30:50 a 34:34.

²⁴ A este respecto Toledo encuentra una relación entre su tratamiento del piano y la concepción técnica expresiva que Nancarrow plasma a través de su obra para piano, especialmente.

concepción personal y evidente de las relaciones que integran el discurso y la narrativa de la tímbrica en la creación al origen creativo de la obra, de una parte, en su experiencia misma de los organillos en Ciudad de México, como Nancarrow, la cual se revela en su concepción creativa de Tetex y de la que esta da cuenta en cuanto circunstancia sobresaliente en el proceso transformador del sonido en su objeto simbólico tal como reflejan los sucesivos desarrollos de **e**.

Un preámbulo de esta polifonía de sonoridades ya se encuentra a manera de anacrusa entre el compás 14 y 16. La proporciona la interrelación de dos ataques sucesivos en el estrato de las cuerdas, que domina el violín, de corchea de tresillo en anacrusa y una corchea sobre acento que se efectúa en la primera negra del compás (ejemplo 6), luego variada, con indicación dinámica de silencio a pianísimo, superpuesta a una figuración rítmica en el piano de segunda corchea de tresillo, negra y primera corchea de tresillo que, haciendo un glissé con rollerball a lo largo de la cuerdas, parecen volver sobre la idea del silbato agudo introducida en el compás 11. Esta unidad se extiende hasta la tercera negra del compás 16. En el compás 17 comienza la nueva unidad de pequeñas proporciones que llamaremos **2**, con una densidad rítmica considerablemente menor que **a**, la primera unidad de tales proporciones de la pieza que abarca los 16 compases iniciales de la obra. Esta contiene la microunidad **e** y sus consecutivas variaciones, a la que antecede **d**, microforma correspondiente al evento generativo que simbolizamos como el salto al abismo por su diseño referencial.

En la cuarta negra de este último compás emerge la microunidad **e** cuyos patrones rítmicos y texturales constitutivos difieren de las otras cuatro microunidades componentes de la unidad de pequeñas proporciones **1** que, valga expresarlo aquí, apela al calderón como modo de articulación con unidades yuxtapuestas. Esta característica, común en obras de formas extensas que eluden la estructura dramática clásica tradicional predominante en el ámbito austrogermano, dependiente de las tensiones estructurales tónica-dominante de la tonalidad y su resultante forma dialéctica desarrollativa, plantea la pregunta contextual – óptica- en torno a su relación con aspectos rituales o simbólicos que son frecuentes en las formas de tradiciones con un contenido ancestral predominante. Pero, como ya se explica arriba, en las tres anteriores negras aparece, en el piano, **d**, material nuevo, evento generativo cuyo contenido referencial del salto al abismo antecede en el tiempo la experiencia citadina de los organillos de Ciudad de México arriba presentada, comprendida en la concepción del piano por Nancarrow, de lo cual emerge la posible connotación a su contenido. A partir de este material se puede inferir el diseño que presenta una fortalecida relación significativa a través de su dualidad entre su diseño que aparece introductorio del salto al abismo -acto de caer-, pero también, en virtud de tal diseño junto con su emplazamiento justo antes de la presentación de **e**, de una textura de filigrana espacial transversal, derivada de la relación ritmo-timbre, que deviene invocación de las sonoridades de los organillos.

Así, del amplio horizonte de recursos técnico expresivos que suplen sentidos posibles, que efectúa la semiosis, como acto individual y subjetivo, Toledo elige unos específicos que sitúa en su espacio- tiempo. A estos los constituye en significantes -timbre y textura del piano- de circunstancias problemáticas en cuanto significativas, en este caso concreto, del sentido personal que implicaría de modo subconsciente la tradición de organilleros de Ciudad de México, constituyendo una decisión sobre los medios en virtud de la expresión y el significado contextual de esta práctica que no satisface la recurrencia al reservorio de conformación de significantes tradicionales para la construcción de nuevos significados. Esto expresa Toledo acerca del espectro propio de medios técnicos expresivos

que desarrolla en función de su intención creativa y carácter artístico individual en este momento de la obra:

...la escritura pianística en Tetex no tiene precedentes que yo conozca²⁵... aunque poseo memoria e influencias musicales, al componer no pienso en nada fuera de la música misma y de lo que es necesario, en el sentido de la representación, para lograr el resultado sonoro imaginado.²⁶

De este modo es posible comprender la función formal contextual del piano bajo el fundamento del origen que se encuentra predominantemente en el interior de la intención expresiva del propio compositor. Esta no conserva una relación denotativa con algún conjunto de medios técnicos expresivos preexistentes, como supondría una visualización histórica tradicional. Desde esta perspectiva su concepción creativa y artística se distancia considerablemente de rótulos convencionales de posmodernidad, y Tetex deviene, por el contrario, una creación original en el sentido de un tiempo específico reconocible dentro de los límites de las vivencias de lo latinoamericano idealizadas como aquellas referidas por Cristian Parker y Pedro Morandé en tanto un fenómeno que no es “... ni premoderno ni posmoderno sino latinoamericano”,²⁷ de una parte, en virtud de la pervivencia de tiempos y espacios a través de la forma que fluyen y conservan el rito como ese modo de construcción de la realidad por los pueblos originarios americanos, predominante aquí sobre el logos, y a través de la actualización y defamiliarización de los medios subordinados a la condición problemática histórica latinoamericana que compone la ancestralidad invertida en la modernidad de origen europeo. En este contexto la obra en tanto realización asume de suyo un plano social diferencial frente a la modernidad una vez el ritual deviene instrumento de sentido consecuente con su pluralidad sentida en el espacio y el tiempo de la interpretación como *res publica* que denota, entonces, valor político.

Aquí aparece la substancia representativa de su contemporaneidad situada, esto es, el ámbito de relaciones establecidas dentro un radio espacial y temporal como marco ideoestético propio de referencia. Este admite su reconocimiento, en tal radio, de concepciones o experiencias que trascienden los procedimientos constructivos y los materiales musicales de la obra de compositores como Conlon Nancarrow, Julio Estrada y Helmut Lachenmann²⁸ representativos, a su vez, de perspectivas que pudiesen contener una visión creativa inmanente, que emplaza algo individual y de sujeto político siempre presente, afectado del sentido transitorio de la cotidianidad, condensado en lo disímil de lo representado de la vida social por medio de la *fisilidad* entre los medios y la circunstancia social que deviene idea creativa. En este contexto, de experiencias y concepciones, se encuentran la defamiliarización radical por Lachenmann, los organillos y el estudio de sus posibilidades

²⁵ Entrevista 1. (03:51).

²⁶ Ibid. (04:20).

²⁷ “Nosotros sostenemos que, en la base de la mentalidad sincrética religiosa del pueblo latinoamericano, en el código estructural de su pluralidad multiforme palpita un tipo de antropología vitalista, la cual es alternativa a la antropología prometeica del modernismo occidental. [...] no se trata del hombre primitivo inmerso en el mundo natural o el hombre moderno occidental, sino del hombre latinoamericano, ni pre ni posmoderno”, en Santiago Castro Gómez, *Crítica de la Razón Latinoamericana* (Barcelona, Puvill Libros, 1996), 53.

²⁸ Entrevista 1, min. 5:20, Aquí Toledo comenta que en su memoria pueden estar Estrada y Lachenmann, pero su propia música no suena a ninguno de ellos, caso en que preferiría no componer.

reproductivas por Conlon Nancarrow, así como su contexto mexicano, lo mismo que los procedimientos de construcción de significantes y significados por Julio Estrada que parecen un tratado onomatopéyico de la expresión del sonido instrumental. Sin embargo, esto no implica una influencia directa sobre la concepción del sonido y los procesos creativos a través de los cuales es modelado, respondiendo al carácter creativo propio, tal como lo expresa Toledo acerca de Lachenmann, por ejemplo:

... cuando compuse *Para el Encuentro con los Abismos*, mi tesis doctoral en Columbia, primero escribí la obra y luego un texto reflexivo sobre ella. En ese proceso comprendí que me interesaba, ante todo, la exploración de los sonidos complejos, sonidos inarmónicos o de alta densidad, pero no como elementos estáticos, sino como materia en permanente evolución. A diferencia de otros compositores que trabajaron con sonidos complejos estáticos, (influenciados quizás por la experiencia de la música electroacústica de los 60's) me interesaba que esos sonidos complejos se desarrollaran internamente, fueran más expresivos.²⁹

Tal representatividad, que aquí consistentemente relaciona a estos compositores al discurso de lo nuevo y la vanguardia, los interconectaría predominantemente a través de la defamiliarización y actualización de los recursos técnico-expresivos o los medios, como los denomina Adorno³⁰. Por su parte, Toledo particulariza este procedimiento creativo específico en común a través del ruido fluido, su concepción y procedimiento constructivo del discurso musical, como se ha explicado, que inclina el proceso creativo y los procesos constructivos hacia una conciencia de un discurso entretejido sintagmáticamente como consecuencia de la evolución y sentido nuclear de los eventos generativos, en tanto procedimiento constructivo de una forma expresiva. Lo hace apelando enfáticamente a los tres modos en que el silbato de la muerte se presenta en Tetex, es decir, en cuanto este es representativo de lo mesoamericano que disrumpe la relación timbre-función estética tradicional de la música artística de concierto, pero, también, en cuanto a los recursos expresivos comunes de los instrumentos tradicionales son agregados otros, esto es, los multifónicos, el uso de uncel (hicopor) sobre las cuerdas de los violines y las violas, rolleball en el piano, etc. que, en efecto, defamiliarizan su ejecución y su producto es algo sonoro que puede estar afuera de la distinción entre lo occidental de origen y lo originario, como materia de construcción de un nuevo significante simbólico o alegórico que es discursivo y en tanto evoluciona (ejemplo 7).

En este contexto se encuentra en proceso de desarrollo discursivo lo que parece reafirmar el trasiego por lo latinoamericano esencial. Es decir, se encuentra la búsqueda de su sí mismo, opuesto a la ruptura absoluta de su propia tradición en que encarna el concepto de defamiliarización en el interior de lo nuevo y la vanguardia europea: una reafirmación de lo latinoamericano que aquí consiste en una lectura compuesta de la realidad que decantan sus estructuras sociales heterogéneas, esto es, una lectura de su tiempo que se distancia de la linealidad hegeliana y una visión unificadora posible de lo estético, lo político y lo práctico que sobrevive a su desarticulación.

Ahora, los silbatos antiguos y la composición sonora que dimana de su conjunción con los demás instrumentos que integran la orquestación de Tetex no son solo autodescriptivos, se infiere. Por el contrario, representan el sentido de la experiencia escatológica de los ritos sociales ancestrales y telúricos que proporcionan una connotación específica al sonido. Desde esta concepción lo

²⁹ Segunda parte Entrevistas 1. 31/05/2022, min. 10:47.

³⁰ Peter Burger, *Theory of The Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 18.

referencial deviene antecedente del significado y el sentido -en cuanto producidos históricamente, desde su pasado hacia su presente-, como el estado último de la creación de la obra, de interpretación de una realidad y de interpretación de sí misma. Es decir, el sentido en sí deriva incluso de algo que la obra hace inminente en cuanto creación a partir de la realidad de una cosa que es objeto de una mirada, una observación histórica, situación o ser de lo cual el sentido intenta su esencia. Así, los silbatos y el ensamble restante en su totalidad despliegan la impresión que la cosa cultural hace sobre el mundo individual, sobre la Weltanschauung, en ella misma y desde ella misma como intuición a través de unos medios técnicos expresivos (ejemplo 8).

A este respecto Toledo acota el título que, en tanto circunscripción del origen y la experiencia de la obra, puede leerse denotativa y connotativamente como revelación del vacío que implica asumirse conscientemente fuera de lo que antecede para crear lo propio, individual, subjetivo o, de otro modo, el vacío como metáfora de la angustia vital. Así, la obra contiene lo sustantivo de lo existencial sin ropajes que ocupa a Toledo: su reflexión en torno al proceso creativo, sus procedimientos y su origen creativo rondan el sentido de su realidad misma,

Yo hablo de la caída al abismo. La caída al abismo es estar sin ninguna referencia, realmente, incluso referencias de uno mismo, porque las otras músicas a mí no me sirven cuando escribo... no me sirve la experiencia de haber escrito otras obras y es por esto que ocurren nuevas situaciones.. Nunca escribí el piano de esta forma...³¹

Simbolismo Utoazteca y pensamiento abismal

La ambivalencia y dualidad del pensamiento y el simbolismo utoazteca representan la contrapartida de la dialéctica occidental en sí misma dentro de su contexto y la dialéctica en cuanto recurso narrativo abismal. En este ámbito emplazo una postura no abismal en que la simetría de las diferentes relaciones estéticas, morales y políticas no es de proporciones geométricas sino el producto de una concebida unidad de constitución del poder simbólico de aristas complementarias, sin los antagonismos exclusivos y excluyentes, lo cual hacen posible las interpretaciones cosmogónicas que sintetizan el pensamiento originario de la América meridional, por ejemplo. En esta arena, el modo específico de una interpretación en sus acepciones y estados de lo hermenéutico y lo semiótico, lo comunicativo decanta un reconocimiento del origen de la idea a la que instrumentaliza y orquesta el Silbato Azteca de la Muerte. Aquí tiene lugar una escucha característica de una idea sensible del timbre y sus posibilidades -de mundo, de su sentido natural- que, contrastando, diversifica la retórica usual de recepción por el receptor-el auditorio como último intérprete-, del creador y el cocreador, en cuanto el silbato despliega una apariencia de realidad connotada a partir de lo que supone un uso y sentido cotidiano como totalidad en sí, con la filigrana de las aristas posibles de su cotidianeidad, énfasis.

Desde la misma perspectiva se plantea una relación intrínseca entre la forma y la materia musical en que estas se hacen mutuamente indistinguibles, como puede inferirse de las estrategias creativas de Toledo. Leído así Tetexcalhuiliztli, la indistinción es consecuencia de la actitud creativa frente al sonido en cuanto, interpreto, expande las fronteras ya como una sustancia constituida y tratada en la integración de sus posibilidades espacio-temporales. Es decir, en el proceso creativo el sonido del silbato asume el ordo de sus propiedades dinámicas, no estáticas, en contraste con las convenciones retóricas tradicionales en las que los parámetros aparecen más o menos solubles en el

³¹ Entrevista 1, min. 06:00.

proceso de su interacción mutua y son acotados por la preconcepción convencional de sistemas de relaciones de alturas y la acepción tradicional del ritmo, preconcepción que convencionaliza, por supuesto, la notación en sí misma.

A este respecto se sitúa una relación antagónica entre los procesos creativos y el pensamiento abismal occidental arriba mencionado en la perspectiva analítica a través de la cual desentrañar lo implícito, en el entretexto de la obra, como una posibilidad de lo constitutivo latinoamericano. De la forma y la experiencia del sonido en Tetexcalhuiliztli abstraigo, por tanto, una explicación fundada en dos aristas que acercan a la posibilidad de lo latinoamericano en la obra, de su proceso creativo, el contexto - mundo- desde el cual se crea y hacia el cual confluye como experiencia comunicativa. De una parte, discurren perspectivas creativas que apelan a concepciones de sistemas tradicionales etnocéntricos occidentales de relación de los sonidos en música, de relación de las alturas en una instancia inmediata, que los ubica en la construcción de situaciones intermedias, lo cual deriva en varias posibles lecturas distantes entre sí -de los materiales, de la forma y el contenido- o la posibilidad de sumergirse en lo connotable, mágico, de la ambigüedad -de los materiales, de la forma o de los contenidos, impregnados del *ethos* y el *eros* que trasciende las cosmogonías originarias, *ethos* y *eros* que engendran la forma y el sentido de sus ritos.

El conjunto de recursos y el horizonte pueden ser intuitivos, de este modo, como opción de perspectiva etnocéntrica. Sin embargo, la vuelta a la crítica política y estética que ilustra la condición de lo latinoamericano -que implica la vivencia de lo latinoamericano como constructo territorial incluso más allá de su origen geográfico, en virtud de una problemática propia contemporánea-materializada por la crítica al pensamiento abismal también, permite observar lo poético de la composición como contrapartida a los modos en que lo sincrónico de diferentes realidades es eludido por una de ellas, al contrapeso de las circunstancias prácticas en que se presentan, se superponen o contraponen. Este segundo contexto, una forma de establecer límites éticos, morales y estéticos a través de la subordinación epistémica, lo podemos visualizar como el horizonte preclaro en que la semiosis y la hermenéusis de la idea musical sobrepasa el límite de la línea de tiempo etnocéntrica para dar paso, acaso, a la línea de la historia particular de lo que deviene producido por la intimidad del sentido y en este contexto lo creativo es producción de una realidad no prescrita sino escrita. Esta realidad contiene los matices de la inmanencia que aparece ante lo prescriptivo del juicio etnocéntrico, es decir, lo que constituye el carácter continuo histórico de obra desde que es creada y que permanece en ella: en el caso concreto de Tetex lo escatológico en el sonido, que proviene del rito originario de la América meridional utoazteca, permanece en la obra constituyendo su carácter más allá de la diversidad de variaciones y elaboraciones posibles a través de la forma completa.

Veamos una situación concreta, entre otras posibles, que es aclaratoria del horizonte fundado en la visión abismal.³² La concepción de la octava en esta visión de occidente descubre y legitima usos dentro de tradiciones que circunscriben a través del rótulo mundo natural y que acoge lo exótico en cuanto categoría que estratifica la producción simbólica entre oriente y occidente. Su práctica implica la determinación de unas características interiores que difieren entre uno y otro contexto -oriente u occidente- bajo la predeterminación de la doctrina de La Historia, unidimensional, que explica un conjunto de relaciones entre los sonidos. Estas relaciones, de modo sintético, son reconocidas como

³² Boaventura de Sousa Santos, "Pensamiento Abismal", en *Pluralismo epistemológico* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009), 32.

tales a partir del raciocinio físico acústico en cuanto fundamento objetivo de una estética de lo bello musical conducible como proceso histórico. Es de este modo que la historia explica la expansión paulatina de las posibilidades técnico expresivas de las alturas que referencia, así mismo, en su observación de las circunstancias de la vida social para elaborar convenciones que sostienen jerarquías de poder político y económico, algunas veces de modo explícito, otras subrepticamente.

Aquí lo latinoamericano, ubicadas las tradiciones originarias en un contexto no etnocéntrico, se presenta a través de la cosa-obra que lo despliega en el sistema geopolítico convencional y expresa un modo de apreciación del mundo ya abierto a lo singular, localizado e inmanente. Así se puede leer y escuchar en varios segmentos cuya composición revela tal consideración de las alturas que constituyen gestos exclamativos característicos de los rituales referidos – enterramiento y terror sobre el adversario- en pasajes como los comprendidos entre los compases 20 y 28, segmento que culmina en cuanto retorna la unidad de pequeñas proporciones 1, ahora variada hacia su final que la constituye en *a'*, así como otros pasajes posteriores semejantes (ejemplo 9).

Esto latinoamericano en que se halla lo utoazteca se contrapone, por tanto, a la doctrina de la historia y la verdad de un tiempo-espacio trascendidos teocráticamente -sin tiempo y sin espacio concretos-, en cuanto lo evidencian vestigios de sus tradiciones ancestrales que revelan la existencia de sistemas de alturas con funciones específicas dentro de contextos rituales concretos e intenciones expresivas predeterminadas, de las que se deducen sistematizaciones teóricas autónomas que presentan, por ejemplo, investigaciones arqueológicas desarrolladas en Teotihuacán, Estado de México y la Costa del Golfo que revelan el uso de flautas cuádruples a través de la cuales producían escalas complejas de 17 sonidos, no solo las más frecuentes pentatónicas habituales en diversas culturas antiguas.³³ De este modo, su misma unidad de sentido y comunicación se autoafirma como verdad lógica, coherente con sus propias circunstancias de mundo, en contraposición a la octava que, como punto confluyente de discusión en virtud de un desentrañamiento de la función de las alturas en Tetexcalhuilztlí, se despliega entre consideraciones lineales en la constante yuxtaposición de lo moderno y lo primitivo, sin desatar, por tanto, las ataduras de la retórica en la creación musical moderna con sus propias preconcepciones en cuanto convención de lo expresable por el discurso y la narración prescrita, esto es, la narración etnocéntrica occidental que constituye una de las expresiones unificadoras de la modernidad.

Aunque la búsqueda de algo esencial pueda leerse como subjetividad limitante, lo concreto de la discusión es, así, el sentido que se desprende de la superación por la obra de los límites y jerarquización deliberada de la octava. De este modo constituye en Tetex un horizonte más amplio, sujeto a la plasticidad del gesto como unidad expresiva fundamental que integra el complejo paramétrico. En este contexto las alturas construyen el sentido espacio temporal y color naturales en sus circunstancias de territorio, de un modo tal que lo nuevo es producido a través una estrategia endémica, por expresarlo de algún modo, de interrelación entre los medios de origen europeo y los propiamente ancestrales americanos para la realización de la cosa creada, como los componentes de su proceso creativo, es decir, de la idea creativa, los medios y la obra producida. La estrategia deviene, en consecuencia, la solución personal al problema inmanente de la contradicción que constituye a la fisilidad a partir de la cual se origina lo nuevo poético como inimaginable que, sostiene

³³ Todo Sobre los Instrumentos Precolombinos Mexicanos, min 6.33,
<https://www.youtube.com/watch?v=HypFqJgZKXY&t=7025> 05/11/2024.

Antonio Cornejo, estriba en lo sublime latinoamericano como consecuencia de la “fractura de la unidad mundo representado y modo de representación”³⁴ (ejemplo 10).

Instrumentos desarrollados por la crítica literaria latinoamericana, por su parte, hacen posible pensar el complejo específico originario-moderno que constituye rasgos connotativos de la creación latinoamericana. De modo específico vuelvo al papel de la diglosia lingüística como consecuencia de las relaciones de poder colonial³⁵. Como se ha expuesto encierra una práctica comunicativa relativa al sincretismo desde la perspectiva en que este es consecuencia de las relaciones del poder teocrático europeo con las sociedades originarias y mestizas que perpetúan inequidades radicales en la elección, elaboración y práctica de sus propios ritos religiosos por ellas. La diglosia emerge, de modo semejante, de la abrupta imposición de la lengua castellana como estrategia radical de ejercicio del poder colonial, que es disruptiva de los espacios lingüísticos y comunicativos originarios propios y los estratifica bajo las razones de la cultura del conquistador, en consecuencia. Así, un ejemplo entre muchos, el Códice Aubín en su última página revela la transformación de la cosmovisión del pueblo mexica a partir de la introducción en su comunicación del lenguaje del conquistador, pues, como se lee en este documento histórico los glifos expresan “ir hacia”, expresión que no existe en nahuatl.³⁶ Visualizado en este contexto, el Silbato de la Muerte presenta una arista comunicativa específica de lo latinoamericano frente al orbe etnocéntrico de la historia lineal. Constituye, en el interior y desde el interior de la obra, culto al valor simbólico de la cosa producida como una perspectiva representativa de su propia sociedad y a su función en cuanto reflejo del contexto originario de producción de objetos, así como el sonido útil y funcional en su contexto ancestral, respectivamente, que luego trasiega la consabida confrontación entre lo sacro religioso ibérico y los ritos paganos - para la mirada del ibérico- practicados por el pueblo mexica. Esta circunstancia permite desentrañar lo problemático de Tetex en cuanto emerge, por especulación, un rasgo singular de una suerte de diglosia sonora musical, implícita,³⁷ conformada por el sonido local del dominado que, circunspecto en el significado y el sentido de sus tradiciones, comunica alegorías de su propia insatisfacción frente al régimen del dominador. Es decir, se presenta la crítica a la concepción cultural autárquica de un poder simbólico dominante, entre un sonido local -arbitrario, sin duda, en tanto sistema simbólico-emplazado en una periferia materializada en la imaginación del dominador y otro, igualmente

³⁴ William Rowe, “Doing Time in Peru: The Poetics of Multitemporality as Method for Cultural History” en Robin W. Fiddian, *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), 105.

³⁵ José Antonio Mazzoti, “Vallejo Migrante y la Diáspora Latinoamericana”, *Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos, Archivo Vallejo*, Vol. 1, No. 1 (enero-junio 2018): 83-102.

³⁶ Guillermo Mendía Mejía, **Director. Antropológicas. Códices Mesoamericanos, Prehispánicos y Coloniales** (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Estación de Televisión Heipa, Canal Once del Distrito Federal y Estudio Rizoma, Acervos INAH, 2014). <https://www.youtube.com/watch?v=j4RVILrmros>, min. 17:30. 07/04/2024.

³⁷ Aquí es posible pensar en el uso de determinados términos de una lengua proscrita por el uso impuesto de otra y de sus significados que interactúan en contextos formales produciendo un sentido nuevo que es connotación. Así, los términos simbólicos de la música definen un comportamiento del orden del uso del lenguaje hablado que, en tanto lenguaje, es un sistema de símbolos conformado a partir de la articulación del timbre, la intensidad del sonido, las frecuencias, la velocidad, etc., del modo en que lo es la diversidad de relaciones entre los parámetros del sonido que contiene una obra musical, incluso siendo conscientes de que su mensaje no puede ser unívoco ni sus términos ser fijos como las palabras de una lengua cualquiera, sino, por el contrario, son siempre polisémicos y sus términos cambiantes.

arbitrario, determinado por este como su sistema de signos y significantes recíprocos de su concepción creativa de connotaciones propias.

En la arena de tales interrelaciones lo mesoamericano, territorio general, y lo específicamente mexicana como cultura particular presentan un espacio-tiempo reflexivo concomitante que fundamenta una idea expresiva con lugar propio de enunciación. Revelan un modo histórico local específico desde el cual lo substancial del sonido que posee unas funciones rituales de interés cosmogónico, de una filosofía primera local explicativo de su mundo, interrelaciona lo sonoro representativo originario americano del sur con los esquemas formales, funciones dramatúrgicas y convenciones discursivas de la música de arte, europea de origen³⁸ y se manifiesta. En cuanto objeto simbólico, puede propulsar, de modo subconsciente, una crítica y superación de la realidad abismal a través de la síntesis de sentido, de su función ritual y las funciones dramatúrgicas de los grupos orquestales tradicionales de origen centroeuropeo, cuyo resultado es la amalgama resultante que, Toledo explica, integra un procedimiento de concreción de la sustancia sonora compositiva.

En este contexto el Silbato es representativo de tres aristas interrelacionadas que interpretan una realidad. De una parte, a través de connotaciones dramáticas emergentes de la mencionada fisilidad representa el acto de caer, cuyo significante es una síntesis de la indeterminación del sistema de alturas -convención occidental contemporánea- o revela no lo estético en sí, sino un intento de función y uso prácticos dentro del contexto ritual y la función expresiva del timbre característica del silbato. De otra parte, tomando como punto de partida la crítica a la obra en cuanto creación simbólica o alegórica, esta sienta postura ante el límite espacial imaginado de lo histórico, que se piensa a sí mismo como *res cogita*, esto es, lo pensante, lo racional y no extenso, implícita en la elaboración consuetudinaria etnocéntrica del ser, para el que lo otro es el no ser, como lo explica Dussell³⁹, en el ámbito de negación de las manifestaciones de la vida práctica del otro, de sus creencias, de su estética y sus modos socioeconómicos de organización. De una tercera parte, se encuentra, en oposición, en sí manifestación extensa de intimidades innumerables, la experiencia que integran ritos y rituales de conservación estrecha del sentido, cuya materia primordial está en el origen, pero, como explico arriba, en un origen que es estado preontológico, es decir, estado de lo sensible en él mismo, ante lo racional, en tanto consecuencia de la reflexión en torno a la experiencia inmanente como fundamento objetivo, cuya lectura ubica la subjetividad del individuo en el lugar primordial de construcción de un discurso político actual.

Aquí, frente al conocimiento racional cuya relación con la experiencia empieza en la consciencia del ser, es decir en la consciencia primera de lo que se presenta ante los sentidos en relación con el consciente que es el ser, se presenta una forma óptica o preontológica de experiencia. Del lado del primero, lo racional, el pensamiento es abismal, esto es, sostiene una visión del conocimiento que, bajo la presunción de objetividad universal científica distingue, por ejemplo, la

³⁸ Esta estrategia que data el proceso de emancipación cultural a través del reconocimiento de una temática local que constituye problema creativo en cuanto reconocida como existente y propia, pero contenida dentro de los esquemas de forma europeos. Guido Podestá, "An Ethnographic Reproach to the Theory of the Avant-Garde: Modernity and Modernism in Latin America and the Harlem Renaissance", en *MLN* 106, no. 2 (March 1991): 401.

³⁹ Enrique Dussell, *Filosofía de la Liberación* (Bogotá: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Editorial Nueva América, 1996), 120.

cosa en sí de su observador y los procedimientos a través de los cuales observa la cosa como el único conocimiento aceptable del mundo. Frente a este se manifiesta la experiencia de las circunstancias como comprensión de una totalidad en la cual están inmersos el sujeto y la cosa en una interrelación perceptiva y catártica como modo de revelación de su propia realidad. Estas son formas de conocimiento y formas de la vida social en sí mismas invisibilizadas, como lo explica De Sousa Santos, por su parte, en tanto inimaginables por el sujeto que se encuadra del lado aceptable a partir de la línea imaginable,⁴⁰ que en una visión etnocéntrica constituye el sujeto cartesiano, continente del ser.

Examinemos esta perspectiva que establece un emplazamiento de lo simbólico dentro del marco de separación por la línea entre lo visible y lo invisibilizado. En este contexto la simbología del silbato como discurso expresivo latinoamericano asume de lo invisibilizado su carácter interpretante del mundo en su propio continuum, no extraído como práctica ideoestética consecuente con el lugar conceptual que lo primitivo posee en la línea de tiempo abismal, en que lo actual deviene negación de prácticas del pasado o, incluso, sus detritos y que haría concreto – por medio del silbato- a través de la visión exótica y, por tanto, del valor de las alturas producidas que subordinaría el espectro de alturas a los límites de la octava occidental, a pesar de su función y uso originarios que datan los hallazgos arqueológicos *in situ* arriba mencionados. Un evento musical significativo al respecto se encuentra presente en el mismo segmento comprendido por el ejemplo 9 y luego en un despliegue más profuso entre los compases 44 a 50 (ejemplo 10), cuyo contenido de los vientos posee una notoria semejanza con la resultante experiencia sonora de los aerófonos de barro que fabricaron las culturas del México prehispánico en su periodo preclásico medio entre el 1200 a.d.c y 300 d.c.⁴¹

En efecto, la línea de tiempo de desarrollo de los sistemas de relaciones de alturas que traza la historia eurocéntrica de la música puede considerar posibles estas ambigüedades luego de un largo proceso. Para esta historia da inició poco antes de la antigüedad clásica griega y las teorizaciones pitagóricas y aristotélicas, estribando en la contemporaneidad que reconoce racionalmente interrelaciones en un espectro emancipatorio que, sin embargo, desarrolla aún de modo predominante sus procesos dentro del marco restringido de las doce alturas como esquema fundamental general, en contraposición al carácter inmediato -de uso y función- del efecto escatológico esperado, deliberado, libre de construcciones convencionales retóricas.

En cuanto sea coherente sostener qué constituye la substancia feraz de lo latinoamericano actual, lo originario se decanta, entonces, como el problema en tanto emplazado en algún lugar y un momento histórico particular. Aquí que puede acotarse lo latinoamericano, es dado discutir cómo emerge en la forma de algo nuevo, en contrapartida de lo exótico, como constitutivo de las estrategias de producción de la obra que se comprende en la búsqueda de ese carácter no escuchado a una audición inmediata y hedonista, que se encuentra como pliegues de un todo que configura en general una superficie llana. Así se explicaría cómo la pieza se constituye en el interior de una historia íntima, personal y particular para alcanzar su propio carácter de posibilidad de lo simbólico representativo a través de la controversia del dualismo y el retorno verosímil sobre su realidad

⁴⁰ Boaventura De Sousa Santos, “Más allá del Pensamiento Abismal: De las líneas globales a una Economía de Saberes” en Lucas Sablisch, *Pluralismo Epistemológico* (La Paz, Bolivia: Muela del Diablo Editores, Concejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009), 31.

⁴¹ ArtCore Channel, Todo Sobre la Música Prehispánica. Documental, minuto 04:22
<https://www.youtube.com/watch?v=qIsVFuqwlSU> 5/11/2024.

advertida en tanto experiencia inmediata e inmanente que entonces vuelve a parecer pre-ontológica, en virtud de su apertura perceptiva a una totalidad fenoménica ella misma y óptica dentro del marco de organización de sociedades latinoamericanas y la sensibilidad de lo real para Toledo que se encuentran del otro lado de la distinción por lo legal, lo estéticamente aceptable, y lo demostrable ya en su mismo estar siendo, sin que deba ser verdadero o falso, sino existente. La creación de Tetex lleva, a este respecto y en consecuencia, implícito lo invisibilizado -los objetos con su significado en contexto que virtualizan sus sujetos concretos- que es objeto de los regímenes de colonialidad.

Esto es ya presentado a través de la sincronía de las dos historias que se confrontan en la realidad: una aforística, del orden de los objetos producidos por la subjetividad alienada a una línea predeterminada, y otra íntima e inconmesurable, del orden de la individualidad que afirma una subjetividad emancipada, cuyo carácter es tal en cuanto no precisa demostración ni parafernalia discursiva más allá de ser ella misma en lo que deviene, sin determinismos científicos o doctrinas legales, sino co-presencia crítica frente a las relaciones de poder de lo colonial y lo colonizante. A partir de este contexto la forma substancial de la obra es circunstancia en su instancia preontológica en tanto substancia de origen de lo estético como experiencia localizada territorialmente, realidad de suyo anterior al ser y definible como lo bello latinoamericano en tanto camino hacia lo otro descubierto por el sujeto concreto de las circunstancias en su devenir y estar en ellas y más allá de ellas, en el modo que señala Dussell la relación del artista al encuentro de la belleza distinta como el efecto de la belleza polinésica sobre Paul Gauguin⁴² uno y otro, lo estético y lo bello, advertidos por Toledo que, en cuanto sujeto íntimo localizado en *la res pública*, posiciona su propia circunstancia, en tanto condición humana y figura un *anatema* central, esto es, el tema otro del sujeto frecuente en lo artístico latinoamericano, signado por su carácter heterodoxo como manifestación, que se despliega a través de la cosa obra producida con sus medios característicos, expresivos de un valor social de lo producido, con un sentido recíproco de la heterodoxia frente a la narrativa del poder que aún elabora distinciones abismales.

Al respecto de la heterodoxia que contrapone la subjetividad a los regímenes de poder es posible relacionar la perspectiva de Toledo de que estar con el otro, ubicado en el lugar del otro, hace posible lo creativo y lo artístico: el otro de quien es factible comprender en perspectiva su modo de estar en el mundo,

... la vivencia de un espacio y la vivencia o percepción de una comunidad en particular puede impulsar a intentar plasmar en sonidos esa experiencia. En ese sentido muchas situaciones vividas en México a lo largo de muchos años (desde 1996, primera visita a México) estuvieron presentes en la creación de Tetex, un poco a la manera en que la fotografía que integra Ante el Dolor del Otro, Regarding the Pain of Others, puede revelar alguna arista del holocausto Nazi.⁴³

En Tetex lo bello emerge, de facto, del descubrimiento de lo otro como una vivencia de sujeto e individuo consciente de esa realidad contenida en su mundo. Esta conciencia de lo otro en su realidad implica aquella de creador -esteta, como hemos dicho- que representa el abismo integrado al rito de la muerte, a través del silbato azteca de la muerte, en tanto símbolo de su experiencia sensible de mundo, de su *weltanschauung*. Su materia característica predominante y significativa

⁴² Dussell, *Estética de la Liberación: 15 tesis sobre la belleza*, 117.

⁴³ Entrevista a Marcelo Toledo, Número 2, segunda parte, junio de 2022.

sonoro genérico de su contenido está compuesta por otro estrépito, elemento primordial de elaboración de la idea musical a partir del cual surgen lo escatológico en general y el diseño del descenso -al abismo- que es presentado por la microunidad **d** en el compás 16, pero cuyo significado discursivo se revela por primera vez en el compás 65 como la variación **d'** y luego entre los compases 73 y 74, **d''** (ejemplo 11). Su modo de complexión formal y dramática lo constituyen las transformaciones gestuales interpoladas. Estas, valga expresarlo, adscriben relaciones entre sí de un modo en que es probable pensarlas retóricamente en tanto formas dramáticas, no solo como funciones formales en sí, incluso bajo la consideración de emplazamiento hipotético de la obra como un organismo autopoyético en cuanto sus materiales, en sí emancipados, rehúyen la referencialidad constituyendo, de la manera arriba descrita, una relación de unidad entre el significante y el significado, aunque no de identidad -en el sentido de la pérdida de la referencia-, si bien pudiera escucharse como si la hubiese en cuanto no aparece explícita la connotación simbólica en el significante.

Pero este distinguirse de la perspectiva artística etnocéntrica la manifiestan los objetos imperativos en la conciencia de representación de la vida social por los dos contextos en contraste. Así, mientras desde la perspectiva europea en la estética clásica delimitada por Hegel el arte está atravesado por la experiencia mítica, moral y política de los dioses griegos, y es asumida como su origen,⁴⁴ la estética latinoamericana presenta y representa la ancestralidad en la heterogeneidad constitutiva del sentido propio a partir de procedimientos que interrelacionan los discursos de tiempo y espacio de la modernidad europea y la colonialidad como una de sus prácticas socioeconómicas y políticas. Esta circunstancia implica la emergencia de procesos creativos en que intervienen, de una parte, la práctica implícita de encuentro de lo múltiple producido por la incidencia de una actitud de orden sincrético y la diglosia en la construcción de los significantes, cuyo significado deviene ambiguo en tanto entretexto de la forma, como procedimiento que elabora los discursos de relevancia de la ancestralidad en sí y la contrapartida a la violencia contra ella, inmersas en la intención de lo representable de la intimidad subjetiva por el compositor como la solución: una ancestralidad que emerge desde la intimidad del sujeto para reafirmarlo políticamente, en contraposición a la violencia que acecha el estar desde la exterioridad.

Estas circunstancias vierten su substancia en el contexto concreto de la forma musical latinoamericana en general. Como se infiere de las elucubraciones de Mariano Etkin, la forma está impelida por una perspectiva que deriva de los procesos sociales de construcción de territorio⁴⁵. Así Etkin encuentra en esta perspectiva una relación importante entre la vida cotidiana y la forma cíclica predominante en la producción musical latinoamericana, una característica presente en las tradiciones folclóricas o en las músicas eruditas de concierto de modo indistinto, aunque él la refiere especialmente en las últimas.⁴⁶ Esta característica del entramado formal también caracteriza a Tetex y es legible a través del curso complejo que efectúa la presentación y el desarrollo de los cuatro materiales fundamentales que construyen el texto musical con unidad significativa -de contexto- de la forma sonora y expresiva que constituyen los cuatro eventos generativos de la forma -**a**, **b**, **d** y **e**. Esta es posible determinarla a partir de la interrelación de estos con el evento derivado **c** que asume

⁴⁴ Georg Friedrich Hegel, *Lecciones Estéticas* (Barcelona: Edicions 62, 1989), 70.

⁴⁵ Mariano Etkin, "Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina", *Revista del ISM*, No. 1 (1989): 54.

⁴⁶ Marcelo Toledo, *Strawinsky o la Escultura del Tiempo* (Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1993), 2.

autonomía y relevancia por sí mismo también, tanto como **f** y **g** que aparecen respectivamente en los compases 35 y 108, conformando juntos la consecución de microunidades presentadas como **a**, **b**, **c**, **d**, **e**, **f** y **g**, cada uno dramáticamente representativo y significativo de algo concreto y particular como se presenta al inicio de este cuerpo analítico: así, **a** representaría el estrépito escatológico del rito, **b** el silbato en cuanto objeto simbólico utoazteca, **c** presentaría denotativamente la sonoridad del silbato agudo que luego se desarrolla como construcción de los dramas sociales de la guerra y la muerte, **d** representaría el descenso al abismo, **e** representaría la experiencia sonora de la cotidianidad contemporánea y citadina de Ciudad de México contrapuesta a la tradición originaria del silbato de la muerte, **f** representaría la conexión telúrica que integra la unidad cosmogónica del rito entre el acá y el más allá, entre la tierra y el cielo,⁴⁷ **g** representaría el estado inmanente del rito. **d**, introducida en el compás 16, como se ha explicado, se desarrolla mucho más a partir del compás 73, constituyendo un evento dramático lógicamente gravitatorio como consecuencia de su forma y su ámbito significativo, contrastantes con los eventos generativos anteriores restantes. A través de la forma completa estos eventos retornan, con lo cual transcurre cíclicamente por medio del emplazamiento interpolativo de unidades que los desarrolla de manera progresiva. Este diseño es consecuente, de esta manera, con la concepción que sostiene Toledo del ruido fluido como sustancia orgánica en cuanto constitutivo de organismos de partes que integra funcionalmente.

Así se explican los dos retornos de **a** que se efectúan en los compases 29 y 90, lo mismo que el retorno de la unidad **e**, presentada inicialmente entre los compases 17 y 28 junto con sus tres primeras variaciones, luego en los compases 75 a 86 y finalmente en los compases 129 a 143. Por su parte **b** se desarrolla nuevamente desde el compás 32 hasta el compás 34 y sucesivamente entre compases 41 a 43 y 51 a 53 (ejemplo 12), en cuyo interior aparece **f**, y presenta un desarrollo del orden de la dialéctica dramática que determinan caracteres contrastantes, que en nuestro caso serían estados contrastantes que vivifican la idea expresiva y la función del silbato en su contexto ritual. Tal sucede aquí a través de la reproducción de un sonido que, aunque algo trémulo, su carácter general es apacible, condicionado predominantemente por el paso de una columna de aire que produce un efecto sonoro semejante al producido por los instrumentos aerófonos originarios antes mencionados. Por su parte, la idea de la caída al vacío representada por el salto al abismo que aparece en el compás 73, ya había sido introducida como un bosquejo formal inicial y sustancia expresiva en el compás 16. Pero esta idea, que lleva a cabo su presentación más notoria propiamente en 73, variación **d'**, parece catalizar el significado de **e''''**, cuya primera presentación hemos asimilado al significado de la de cotidianidad sonora de Ciudad de México. Valga complementar aquí que el bosquejo formal de **d** es variado antes en el compás 65 por el corno, que suma su propio valor tímbrico, pero en este contexto cumple una función dramática de tipo nodal que surte un paulatino incremento de intensidad, reforzada por su aparición interpolativa a la manera de complemento de su eclosión en 16.

De esta manera **e''''** hace posible una interrelación de materiales que contribuyen a la construcción de un sentido unificado de las circunstancias simbólicas antes descritas. Esto es, en cuanto los vientos parecen retomar la idea introductoria de **e**, que desarrolla el piano a partir del compás 16 y retorna luego como ya expliqué, aquí en 73 parece asumir un doble significado: de una parte, se encuentra la idea dramática de la caída al vacío que representa tetexcalhuiliztli -salto al abismo- (ejemplo 13) a la que antecede un contenido, que puede ser emulación de una tribulación de

⁴⁷ Leda Valladares, Audio, en “El origen de las especies- canto con caja” (Buenos Aires: Canal Encuentro, 2013) min.14:33. <https://www.youtube.com/watch?v=WnVZg55pIU>, 20/06/24.

muerte y este último, de otra parte, constituye un evento musical que suma a la aproximación al simbolismo propio del Silbato de la Muerte como objeto significativo central en tanto sonoridad y relación de suyo con el inframundo.

Más adelante emerge la microunidad **g**, compás 108, contenida en la mesounidad A'' - compases 108 a 145. Con función formal y dramática transitiva, **g** parece aludir lo inmanente ritual del silbato de la muerte. La microunidad se presenta, de este modo, como un estar en sí las cosas y devenir preámbulo de un súbito nuevo surgimiento del silbato en general, lo mismo que por primera vez y en su plenitud sonora el Silbato Azteca, protagonista él mismo, ya no simbolizado, ya no alegórico, sino presente con todas sus implicaciones rituales, como lo que significa en cuanto útil y recurso de los dos ritos de la muerte, ahora despojado de ser objeto de lo poético connotativo para adoptar su condición explícita. Esta unidad es introducida en el inicio del compás 108 y su presentación incluye el compás 110, luego de lo cual el sentido de su contenido lo transforma la superposición, hasta la primera corchea del tercer pulso del compás 113, de la sonoridad y gesto representativo del silbato por los multifónicos de flauta, oboe y clarinete en Bb en cuanto en la cuarta negra del compás 111 surgen de nuevo predominantes los multifónicos, sumado a ellos el efecto de glissé de las cuerdas. Esta composición sonora la interpreto precisamente como conjetura de lo inmanente del rito en la representación fundamental del silbato de la muerte: en seguida, el silbato ya no es conjetura, es la realización ritual misma, en la arena de lo dramático significativo (ejemplo 14). De cómo hasta este momento ha discurrido la forma y cómo esta, así también, se presenta maleable al compositor es posible reconocer la tendencia a la interpolación en su estructura. Esta rezuma la forma cíclica o forma momento como característica frecuente de la creación musical latinoamericana. En tal contexto, la sonoridad, significante del silbato de la muerte, inviste el objeto nuclear de la interpolación y sus recursos de articulación predominantes, se ha dicho arriba, los revisten el silencio y el calderón como separación entre una y otra de las unidades. Este desarrollo de la forma refiere, acaso, a la ciclicidad que constituye un modo de interpretación del tiempo por los pueblos originarios americanos como del planeta en general, tal cual lo enseñan Mircea Eliade o Rodolfo Kusch desde la filosofía, la historia de las ideas y la antropología, y lo elabora Etkin desde la composición.

De este modo resulta factible la presunción introductoria de que los primeros compases de la pieza ya aluden a la idea dramática fundamental. Esta, que se manifiesta a través de rasgos disueltos, atisbos, de los que luego emergerán como los eventos musicales concisos y coherentes a través de su desarrollo en sí mismos, que definen los límites representativos o autopoyéticos, según se entienda la forma sonora completa, como consecuencia del carácter escatológico con que podemos significarlos en cuanto eventos generativos referidos directa o indirectamente en nuestra reconstrucción poyética, a la que sirve el análisis y distinción de concepciones y hechos concretos a partir de las entrevistas al compositor, lo mismo que su confrontación con la música en sí misma. En tales circunstancias se comprende que en el compás 114, microunidad **d'''**, retorne la idea representativa del salto al abismo, que evoca su diseño de alturas descendentes como significante de la circularidad del tiempo a la que la recurrencia de cada uno de tales eventos refleja. Este desarrollo se extiende hasta el calderón emplazado sobre el cuarto tiempo del compás 115 en los vientos madera y el corno, que a su vez ha de sonar hasta la primera semicorchea del primer tiempo del compás 116, en cuyo segundo tiempo vuelven los silbatos ejecutados por el flautista, el oboísta y el ejecutante del clarinete en Bb, tal como sucede de modo frecuente en el curso completo de la obra (ejemplo 15).

En una amalgama que integra la singularidad tímbrica de los restantes instrumentos del ensamble, los silbatos toman de suyo el carácter de presagio a la manera de un comentario. Una vez más como unidad de función formal y dramática transitiva, ahora culmina en el tercer tiempo del compás 118 -g'''- y se articula con la siguiente microunidad derivada de **d** (ejemplo 16). Esta sería **d'''**, una nueva transformación de la idea musical correspondiente al rótulo de la caída al abismo, desarrollada una vez más, reafirmando la interpolación como el modo de articulación y procedimiento de concatenación lógica y orgánica de la obra. En su desarrollo interpolativo sucesivo nuevas variaciones de **b** siguen a variaciones propias. Este desarrollo cíclico de la forma que constituye un modo de interpretación del tiempo musical en obras como *La Consagración de la Primavera* coincide con la concepción cíclica del tiempo por los pueblos originarios americanos como del planeta en general, tal cual introduzco arriba que enseñan el rumano Mircea Eliade, como el argentino Rodolfo Kusch desde la filosofía, la historia de la ideas y la antropología, y lo elabora Etkin desde la composición.

En este curso dramático la misma idea continúa evolucionando a través de una estrategia discursiva composicional del orden de la elucubración. Este orden la intensifica progresivamente, lo cual se escucha y se lee evidentemente entre los compases 119 a 121, 124 a 127 y 129 a 131 (ejemplo 17a). Como una suerte de controversia, interpola con la evolución misma de la idea del silbato que se lee y escucha entre los compases 130 a 134 (ejemplo 17b) los cuales integra, por su parte, la sonoridad característica del piano alegórico de la sonoridad citadina de los organillos como un tercer constituyente.

Los compases 129 a 131, en particular, presentan dos variaciones adicionales de **d**, **d⁵** y que se superponen a **e⁸**. Estas componen un segmento ejecutado por los vientos que elabora una vez más el contenido de la idea simbólica del salto al abismo como resultante sonora, producto de transformaciones internas relativamente ligeras del contenido de las cuerdas en **d** y su superposición de una transformación, puesto que el diseño de la microforma que representa el descenso deviene ascenso, mas luego descenso y reitera este intercambio de dirección. Su articulación con la siguiente unidad sucede una vez más por separación y a través del ritmo y el timbre, retornando súbitos los multifónicos, precedidos de un silencio predominante de negra en el tercer tiempo del compás y corchea con puntillo en el cuarto tiempo. Aquí es dado ya decantar que en la interpolación de las ideas interrelacionadas en cuanto entidades constituidas resalta su identidad tímbrica y, por supuesto, el contraste entre ellas como significantes del contexto de referencia simbólica de la obra en tanto tales identidades han sido subsumidas por su función ritual. Es decir, la sonoridad del silbato y la representación del salto al abismo poseen una historia relativa a unas circunstancias prácticas que en virtud de los ritos de guerra y de muerte puede considerarse de resistencia frente al adversario y elegía a sus muertos en el primer caso, tanto como alegoría en el segundo.

A partir de 132, con anacrusa en la última semicorchea de 131, se despliega una nueva interpolación de **c**, microunidad alegórica del silbato de la muerte, que ahora emerge con mayor vigor como consecuencia de la reiteración concomitante de los multifónicos. Esta unidad se superpone aún a **e⁹** que conserva las características textura y timbre del piano tratado a la manera peculiar de Toledo, ya descrita, que advierte su comprensión de la perspectiva de la búsqueda tímbrica textural que se relaciona con la de Nancarrow, tal como nuestro compositor lo expresa en entrevista. Ésta en su totalidad se extiende, sin embargo, hasta la primera corchea del compás 135 (ejemplo 18), lugar en

que el diseño se transforma por medio del timbre, en cuanto cesan los prevalecientes multifónicos que caracterizaron el silbato. Esta nueva microunidad deviene funcionalmente transitiva y orientada hacia 138 presenta otro diseño que no es icónico, así como otra textura, en conjunto menos referenciales, que se prolongan hasta 141. En este momento emerge un nuevo contraste tímbrico que deriva del predominio de los glissandos ejecutados por las cuerdas, acaso representativos en cuanto símbolo o alegoría de algún instrumento de viento mexicana como el *tezcacatlipoca*.⁴⁸

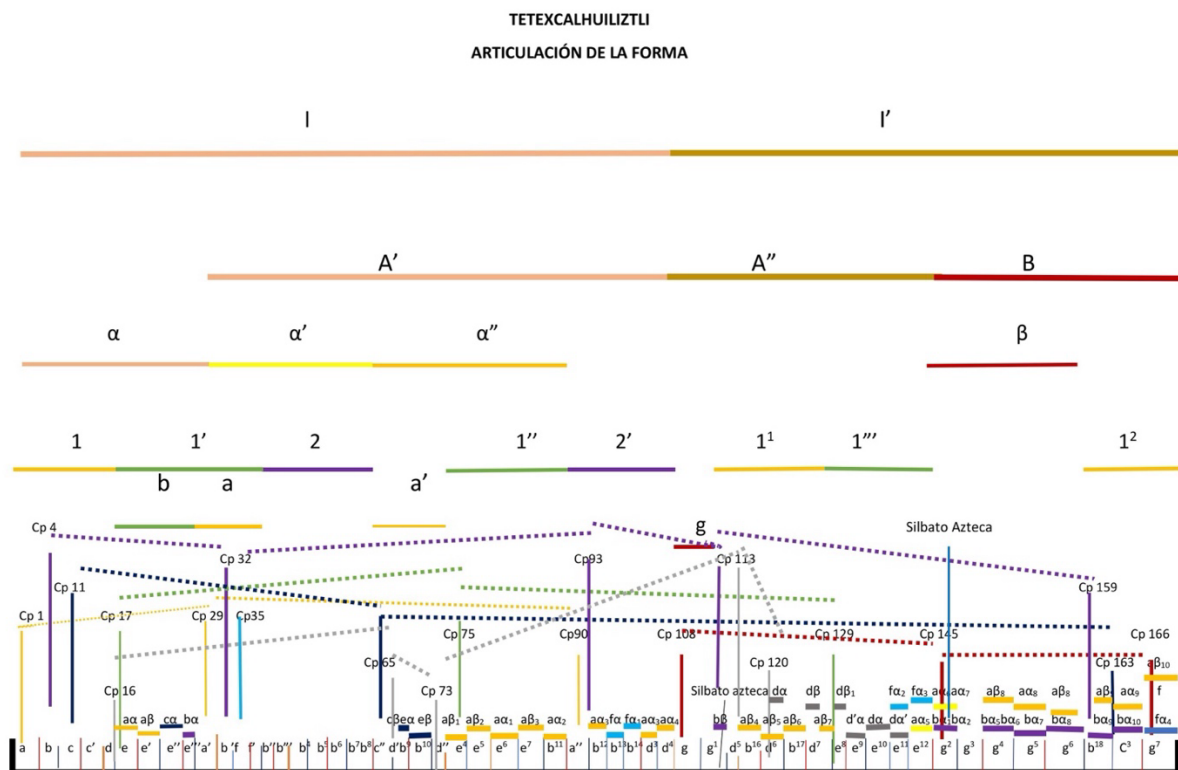
A partir de la articulación entre el compás 140 y 141 (ejemplo 19) se desarrolla la microunidad e12 que caracteriza el contraste tímbrico a través de la superposición de las cuerdas presentando una nueva variación de *c*, así como el tipo de ataque, la variedad y la densidad rítmica particular de cada grupo, que configuran un diseño textural a la manera de una filigrana. Esta presenta un carácter particular que emerge, en consecuencia, de esta amalgama tímbrica y dinámica, pero también complementada por la percusión y los vientos, cuya intensidad se conserva dentro de los límites del *p* y el *mf* y la densidad rítmica, en general, oscila entre corchea de cinquillo, semicorchea y la relativa libertad de emplazamiento de los ataques del piano, por lo que sus funciones formal y dramática parecen transitivas, más derivadas de una interrelación compleja de los elementos de *d*". Esta unidad se extiende hasta el tercer tiempo del compás 144, puesto que en la segunda semicorchea de quintillo del cuarto pulso retornan los multifónicos (min 10), antecidos de toques secos de percusión y seguidos en la segunda corchea del segundo tiempo del compás 146 por los silbatos aztecas -de la muerte- propiamente, extendiéndose hasta la primera corchea de su tercer tiempo, a la que sigue un silencio de corchea y otro de negra en el cuarto pulso, sobre el cual aparece nuevamente emplazado un calderón, consabido recurso de articulación a través de la forma hasta aquí transcurrida. Así, este segmento deviene referencia característica de la superposición de estratos que conforman en general el magma sonoro y orgánico de la obra completa, en cuanto tal constituida por una complejidad de relaciones internas que la estructuran vitalmente.

Este análisis toma sentido en cuanto nos centramos en la contribución tímbrica específica de la percusión, el piano y las cuerdas a la notoriedad constitutiva de la idea central del silbato de la muerte y las diferentes aristas que lo manifiestan. Es decir, se lo escucha simbolizado en cuanto objeto, su sonido en cuanto tal, expresivo de algo para lo cual fue determinado y como alegoría. Aquí el timbre posee la función de coadyuvante telúrico, representada por una sonoridad imaginable en el contexto ritual, como la experiencia unificada a partir del sentido cosmogónico propio e inmersa en él. Esto es, lo sonoro significativo del silbato se da con unidad, en cuanto sonoro, en la perspectiva explicativa a través de la cual se deconstruye su experiencia, pero también en tanto se ejercita tal experiencia como consciencia unificadora que tiene un lugar fluido en el continuum de la existencia y consigue desde lo perceptivo y teórico⁴⁹ analítico determinar el sentido intrínseco e inextricable del todo de la representación del rito social de guerra o escatológico, originario y del rito artístico en la contemporaneidad.

⁴⁸ Todo sobre los instrumentos Prehispánico - Aztecas, Mayas y más. <https://www.youtube.com/watch?v=HypFqJgZKXY> min 11:30 07/05/2024.

⁴⁹ El término "teórico" lo uso aquí desde la acepción crítica como acto de consciencia del mundo por el pensamiento al que apela Emmanuel Lévinas en *Fenomenología de la Intuición*.

Gráfica 1. Articulación de la forma: desarrollo por interpolación



- Los colores de las líneas largas verticales representan los eventos generativos fundamentales a y b y los eventos complementarios c,d,e,f,g.
- Las líneas horizontales en colores representan modos de articulación de los diferentes materiales por inclusión y superposición con los eventos generativos y complementarios que discriminan las letras sobre la línea;
- Las líneas punteadas interconectan sus diferentes presentaciones con el propósito de revelar el desarrollo interpolativo de la forma.

Así, la aparición del silbato -concreta, simbólica o alegórica- deviene a través de la diversidad de funciones que articulan la forma completa, tal como lo hemos expuesto. A estas funciones y su articulación concurren las composiciones sonoras particulares cada vez, cuya trama dramática revela lo significativo de la idea central del silbato, no ya por cuanto lo presentan sino por cuanto construyen entretextos e intertextos que, perceptibles en un plano secundario, aluden otros matices rituales de ritos distintos de los de guerra, de ultratumba o algunas usanzas dentro de estos mismos, cuya realización precisa otros efectos esperados y, por tanto, el recurso a medios -instrumentos y sus sonoridades- que proporcionen una aesthesis también distinta. A este respecto la textura y el espectro transversal sobresaliente que implica los registros medio y agudo del piano y los instrumentos de percusión, recrearían el efecto de algunas de las sonoridades sutiles de los idiófonos mexicas como el coyoli u oyohualli⁵⁰, cascabeles y campanillas que, una vez se sacuden, producen su sonido característico. Esta es una explicación de constitución de lo poético, solamente composable, elucubración, más allá de las estrategias compositivas racionales o razonables que no prescriben explícitamente una intención representativa tal pero tampoco la niegan como relación implícita. A partir del compás 146 tiene lugar la segunda y última aparición concreta del silbato azteca, variación g^5 . Su función conclusiva la distingue la vuelta sobre la idea expresiva central del silbato, lo mismo que su contexto ritual. Se presenta como comentario de sentido dramático de la obra completa a través de síntesis formales y gestuales de segmentos cuya tímbrica dominante es la del silbato

⁵⁰ Art Core Chanel. Instrumentos Prehispánicos, min.04:56. <https://www.youtube.com/watch?v=HypFqJgZKXY>
10/11/2024.

azteca o el silbato agudo, lo mismo que otros que emulan a los anteriores. En efecto, constituye trazos libres, de contenido expresivo de unidades representativas por su tamaño y su función dramática, como **d**” que comienza en el compás 20 y refiere una sonoridad cercana al silbato azteca que interpretan los vientos madera, junto con el uso de multifónicos, así como emulaciones del silbato agudo por las cuerdas.

CONCLUSIONES

En el segundo párrafo del cuerpo analítico sostengo que Tetexcalhuiliztli es un compuesto de sagas culturales que se superponen unas a otras. Esta composición la sintetizo en el palimpsesto en cuanto imagen que me permite representar el asentamiento histórico y la simultaneidad de lo estético, político y práctico que decanta en Tetex. En consecuencia, el proceso analítico anterior junto con las subsecuentes argumentaciones y contraargumentaciones que emergen al paso de la lectura de la obra parecen reafirmar lo que la imagen del palimpsesto comunica. Esto es, la forma externa e interna de la obra, tanto como el contenido que condensa, siguen el curso de circunstancias sociales y políticas sucesivas y simultáneas que conducen el devenir, lo cual culmina en la complejidad de una Latinoamérica contemporánea en la que perviven características de prácticas múltiples de sus conformantes culturales y sociales, históricos y actuales.

De este modo, en el contexto de las circunstancias sucesivas, diacrónicas, se reconocen los procesos de conformación del carácter de lo latinoamericano. A través de la obra, desde esta perspectiva, se encuentra predominante y notable la elaboración simbólica de lo originario americano utoazteca que al momento de la invasión española vivía su propia historia, tal como lo revela el acervo cultural americano contenido y conservado, por ejemplo, en el código Aubín referido a través de los análisis. En este ámbito se manifiestan prácticas tácitas que rezuman estrategias de avasallamiento cultural y con este de destrucción del desarrollo simbólico de un extenso número de pueblos originarios de la entonces Abya Yala, como la imposición del castellano en tanto idioma de comunicación entre lugareños e invasores, cuya contrapartida simbólica resultante fue la diglosia, sobre la cual desarrollé análisis concernientes a los procedimientos de construcción de alegorías del silbato azteca de la muerte a través de la obra como el presentado en el ejemplo 4 que contienen los compases 32 a 41.

Complementariamente aparece la simultaneidad en la que se encuentran estos factores culturales conformados históricamente en una unidad sincrónica de rasgos con otros actuales emergentes. En este contexto observo que influyen significativamente los modos de organización geopolíticos contemporáneos, determinados por sus propias relaciones de poder económico, político y simbólico de los cuales derivan, entre otros, procesos migratorios, lo mismo que la expansión y franqueamiento de las fronteras económicas y culturales, junto con la preservación, en el campo de la música específicamente, de la autoridad simbólica tradicional del *habitus* creativo y comunicativo de la producción artística europea, que confluyen en las ciudades cosmopolitas, metropolitanas, interculturales y transculturales, como New York o Ciudad de México, en nuestro caso. De este modo, a través de los análisis musicales, los documentos producto de investigaciones analizados y de las entrevistas a Toledo se advierte que la semblanza nueva presentada responde a un planteamiento personal que resuelve el ímpetu trascendental de los ritos ancestrales, de algún modo opción en toda contemporaneidad, recurso en el “estar sin referencia” como lo expresa Toledo, que se convierte en temática de la creación. Esta deviene, por su parte, en el continuum de medios y circunstancias que propicia la vida en New York y la historia personal en que encuentra su

lugar la mirada de posibilidades de lo latinoamericano, lugar situado en nuestro aquí y ahora, que se explica en términos de un origen y un propósito, aunque ya no como relato histórico, sino relato particular que cuenta la obra.

Desde lo concreto, lo diacrónico y sincrónico fluyen como estrategia de revelación trascendental del significado del silbato azteca, que es construido personalmente en el interior de los ritos ancestrales de guerra y muerte, a los que puede asociarse en nuestra contemporaneidad. Como lo presentan los análisis desarrollados, el recurso al *ruido fluido*, que integra la materia fundamental en las estrategias creativas particulares de Toledo, se entrelaza con la circunstancia expresiva en sí misma que representa uso/función del instrumento y lo manifiesta poéticamente. Así, unas veces es su cualidad en tanto instrumento sonoro, otras lo representan multifónicos estrepitosos de los vientos tradicionales, como indica la partitura en las páginas 17, 27 y 29 a 32, y en una tercera posibilidad, gestos musicales con una determinada función retórica connotan alusiones de sentido al silbato. Estos últimos son, acaso, alegorías que reflejan el espíritu imaginado y representado de las tradiciones de los pueblos mesoamericanos en un esplendor simbólico, que permea el significado personal y constituye una proyección de compromiso social del valor de lo poético, esto es, parir realidades, del modo en que también las crean las cosmogonías ancestrales o la filosofía.

En este sentido de las realidades, lo diacrónico y lo sincrónico corresponden también a un contexto crítico que desafía, por otra parte, los clichés latinoamericanistas de modo implícito, si no explícito. En contraposición al emplazamiento consuetudinario de la dupla primitivo-moderno por la modernidad europea o la posmodernidad en que el último término es asociado a lo nuevo y, por tanto, a la superación en el orden lineal del desarrollo histórico en la concepción hegeliana, la composición de la materia creativa musical de lo histórico y lo actual sitúan una crítica a la visión de lo exótico que reduce la producción latinoamericana al estatus de objetos de recuerdo turístico de jardines culturales. Como solución, el reconocimiento en Tetexcalhuiliztli de lo ancestral, que aún pervive en la cotidianeidad mexicana en hábitos y costumbres lingüísticas tanto como en los sistemas simbólicos de sus artes tradicionales populares representativas, penetra lo nuevo con la coherencia de su carácter necesario, en cuanto contiene lo primitivo inmanente en tanto reafirmación de sí en su actualidad, como lucha simbólica lo mismo que política, en oposición a la violencia reconocida de su historia, constitutiva de un problema central, que es de suyo, de los procesos de producción artística latinoamericana, como coadyuvante de una vanguardia localizada que presenta un horizonte concreto de solución.

Es así que también de manera concreta los eventos generativos de la forma asumen su carácter notorio, su significado y, en el todo de la pieza, su sentido a partir de diseños gestuales. Estos, en cuanto sentido proveído por circunstancias, los hago corresponder deliberadamente al silbato, a la caída al abismo, las sonoridades ciudadinas mexicanas de los organillos, etc. y se despliegan a través de procesos constructivos de la forma que recurren a una modelación nueva de la relación entre el significado y el significante a partir de la defamiliarización de los medios, sin que, en la perspectiva semiótica, el significante asuma estrictamente el rol del significado en sí como consecuencia de la emancipación y ausencia total de referencia pues, como Toledo cuenta en entrevista y se reconoce a través de los análisis de esta en relación con las circunstancias del proceso creativo, las ideas poseen un antecedente imaginal, si se quiere subconsciente, en la lectura por Toledo del libro de León Portilla, *Tiempo y Realidad en el Pensamiento Maya*, *Aspectos de la Cultura Nahuatl* y *La Filosofía Nahuatl* y en su encuentro con el conocedor del calendario Maya Mazatzin

Aztecayolocally. Estas experiencias, en términos semióticos, vislumbran referencias conceptuales a partir de las cuales emergen las ideas musicales cuyo proceso de desarrollo es autopoyético en cuanto no median convenciones preestablecidas desde un entorno prescriptivo como la retórica de la oratoria clásica, por ejemplo.

Por otra parte, la síntesis orgánica de la práctica citadina de los organilleros en las calles de Ciudad de México, evento condensado en la microunidad e, deviene idea contrastante central en la constitución y significado de lo expresivo y lo formal de la obra. A partir de los análisis desarrollados se infiere su papel mimético de los organillos en sí, pero también síntesis creativa que pasa por el conocimiento de primera mano de obra para piano de Nancarrow construida precisamente a partir de lo íntimo de la ciudad que se vive en la práctica de los organilleros, junto con las erudiciones sobre ellos que suman a la resultante unidad de lo sincrónico que coadyuva la heterogeneidad constitutiva de la unidad de la obra. Dicho sea, la heterogeneidad es extensible al carácter espurio de lo latinoamericano. Aquí la comprensión de la intimidad transeúnte del devenir de Ciudad de México reafirma la realidad particular de la obra, presente en pasajes como los comprendidos entre los compases 17 y 29, 75 y 84 129 y 141. Esta pervive en la contemporaneidad que conserva y comunica un discurso matutino discurriendo entre los organillos que habitan sonoramente las calles y, en tanto, conforman una saga urbana.

Pero, estas historias conformantes del palimpsesto constituyen, por supuesto, la de nuestro esteta que, en tanto artista, sujeto político y también individuo íntimo, persigue su propia enunciación. Su caracterización es precisamente la búsqueda del que se es en el ámbito de los procesos que hacen a su sociedad un organismo distintivo a pesar y en virtud de su propia historia. Por esta razón, la misma construcción del palimpsesto en que se reconocen sus estratos plantea la pregunta por el significado histórico de cada una de estas fuentes culturales por sí mismas como procedimiento que revela el lugar de una obra musical particular con un compromiso político, práctico y estético que subsume cada una por el carácter de suyo del mundo propio de sus orígenes políticamente heterodoxos, en relación con el que propugnó el modernismo que no pudo erradicar modos de ser, hacer y sentir traducidos en lo estético que consiguieron instrumentos de lucha cultural como el sincretismo o la diglosia arriba discutida como prácticas que, en muchos ámbitos, matizan considerablemente el pensamiento latinoamericano.

En el contexto concreto de la forma substancial de la obra se manifiesta así una continua interpolación de las ideas a través de modos muy característicos de estratificación de los niveles de articulación y significado. Esta ha de ser, por tanto, la experiencia compleja en un sentido de síntesis por la subjetividad creadora de Toledo que dimana como entretexto a partir de la interacción de lo significativo del silbato en cuanto objeto simbólico en sí mismo y como instrumento de simbolización de algo otro por él representado, lo mismo que el dúctil papel de los materiales producidos por la defamiliarización de los instrumentos tradicionales de la práctica del modernismo musical occidental de origen europeo. Pero, en este tiempo- espacio de construcción de un entretexto, los textos múltiples ejercen también una intertextualidad que evidencia lo que supone el horizonte propuesto por este trabajo, esto es, la existencia de la multiplicidad acumulada y materializada en su madurez ulterior como producto del palimpsesto imaginado de líneas, tintes y texturas legibles o ilegibles que presenta Tetexcalhuiliztli, acaso con un compromiso que emerge de la intimidad del sujeto consciente del lugar diferente desde el que se enuncia lo creado como posibilidad entre el origen y el horizonte.

Ejemplo 1. Presentación evento generativo **a**, representativo del estrépito escatológico introductorio, alusivo a los ritos de guerra y muerte del Silbato de la muerte. Microunidad a. Compases 1 a 3.⁵¹

♩ = 50

The musical score is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Trombone (Trompeta):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Oboe (Ob.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Bassoon (Bassoon):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Clarinet (Cl.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Horn (Horn):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Trumpet (Trompeta):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Piano (Piano):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Violin I (Vln. I):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Violin II (Vln. II):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Viola (Vla.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Violoncello (Vcl.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.
- Double Bass (D.B.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *mp*, and *ff*.

⁵¹ Todos los ejemplos serán tomados de la partitura de la edición **Empty Música Edition**, New York, 2024.

Ejemplo 2. Presentación evento complementario generativo de la forma b, simbolización de silbato como objeto utoazteca. Compases 4-11.

The musical score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and vocal parts. The score is divided into measures, with time signatures changing from 3/4 to 3/8 and back to 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *sfz*, *mf*, *f*, *p*). The score is presented in a multi-staff format, with each instrument or vocal part having its own staff. The overall structure is complex, with many measures and a variety of musical textures.

Ejemplo 3. Desarrollo evento generativo de la forma c, Silbato agudo. Compases 11 a 13.

Ejemplo 4. Diglosia en los términos del sistema simbólico sonoro de Tetexclahuliztli. Compases 32 a 41.

Poco Meno

The musical score is written for a large ensemble and includes the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Includes markings for *TR* (Tremolo) and *tk* (Tongue Key).
- Oboe (Ob.):** Includes a marking for *Muta a Obs.* (Change to Oboe).
- Clarinet in B-flat (Bb Cl.):** Includes markings for *Slap* and *Airt. Jlz* (Air Tug).
- Clarinet in C (C Cl.):** Includes a marking for *Muta a Bsn.* (Change to Bassoon).
- Bassoon (Bsn.):** Includes a marking for *pp* (pianissimo).
- Horn (Hn.):** Includes a marking for *pp*.
- Contra Bass (Cb.):** Includes a marking for *pp*.
- Percussion I (Perc. I):** Includes dynamic markings *p*, *mp*, *p*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*.
- Percussion II (Perc. II):** Includes dynamic markings *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mf*, *p*.
- Glass Aficionados:** Includes a marking for *p*.
- Piano:** Includes a marking for *mf*.
- 2 Tarjetas:** A marking indicating a change in the piano part.
- GUERO:** A marking indicating a change in the piano part.
- Tarjetas de Plástico:** A marking indicating a change in the piano part.
- Pedal:** Includes a marking for *sffz* (sforzando).
- Vin. I (Violin I):** Includes a marking for *pp* and *Arco Paralelo* (Parallel Bowing).
- Vin. II (Violin II):** Includes a marking for *pp* and *Arco Paralelo*.
- Vla. (Viola):** Includes a marking for *pp* and *Arco Paralelo*.
- Vc. (Violoncello):** Includes a marking for *pp* and *Arco Paralelo*.
- D.B. (Double Bass):** Includes a marking for *Arco* and *pp*.

Ejemplo 5. Función estructural del piano, significado expresivo y origen en organillos. Compases 17 a 19.



The musical score for Example 5, measures 17 to 19, is a complex orchestral arrangement. The score includes parts for the following instruments:

- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet)
- B. Cl.** (Bass Clarinet)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hr.** (Horn)
- Perc. I** (Percussion I)
- Perc. II** (Percussion II)
- Piano**
- 1/2 Pedal** (Half Pedal)
- Vln. I** (Violin I)
- Vln. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- D.B.** (Double Bass)

The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, expressive melody with many accidentals and dynamic markings. The piano part is marked 'pp' (pianissimo) at the beginning and 'mf' (mezzo-forte) later. The piano part is also marked 'glissando' and 'glissando'.

Ejemplo 6. Introducción idea musical derivada de tratamiento del piano por Nancarrow o la caída al abismo en compás 16. Compases 14 a 16.

Sospeso **15**

Meno

Fl.

Ob.

Bb. Cl.

B. Cl.

Ban.

Ha.

Perc. I

Perc. II

Piano

Pedal

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl.

D.B.

Gloss Rollerball a lo largo de 2 cuerdas produciendo sonidos muy agudos!

Pia. II

Arco

Pedaal

pp, *mp*, *mf*, *pp-p*

Ejemplo 7. Idea del silbato azteca de la muerte en los multifónicos. Compases 41 a 43.

Poco Più Mosso

Handwritten musical score for a piece titled "Poco Più Mosso". The score is written on multiple staves, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), Piano (Piano), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Double Bass (D.B.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *sfz*, *f*, *mf*, *p*), and articulation marks. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Ejemplo 8. Interpretación del silbato de la muerte, impresión de la cosa sonora sobre la individualidad, expresión escatológica, defamiliarización de los medios tradicionales. Compases 51 a 56.

The musical score for Example 8, measures 51 to 56, is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments and percussion, with a focus on rhythmic patterns and dynamic contrasts. The score is written in a single system, with measures 51, 52, 53, 54, 55, and 56. The instruments and parts include:

- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- Br. Cl.** (Bass Clarinet)
- B. Cl.** (Bass Clarinet)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hr.** (Horn)
- Guir.** (Guitar)
- Perc. I** (Percussion I)
- Plato** (Plate)
- Perc. II** (Percussion II)
- Piano**
- Vln. I** (Violin I)
- Vln. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vcl.** (Violoncello)
- D.B.** (Double Bass)

The score includes various performance instructions and dynamic markings, such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). It also features triplets, slurs, and other musical notations. The percussion section includes instructions for *Pizz Flauto*, *Campanas*, *Verjes libet.*, *Arco*, and *Gloss en cuerdas agudas*. The string section includes instructions for *Gloss en cuerdas agudas* and *Gloss en cuerdas graves*.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, piano, and strings. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Bb. (Clarinet in B-flat), Cl. C (Clarinet in C), Bsn. (Bassoon), Hr. (Horn), Perc. I (Percussion I), Perc. II (Percussion II), Piano, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score features various musical notations, including notes, rests, dynamics (p, f, mp, mf, pp), and articulation marks. A 'TAM-TAM' section is marked in the Percussion II part. The score is written in a standard musical notation style, with staves for each instrument and a common time signature.

Ejemplo 9. Indeterminación alturas sistema de organización de doce sonidos: aproximación a función expresiva en el contexto utoazteca que revela el uso libre de las alturas, compases 20 a 25.

Handwritten musical score for Example 9, measures 20 to 25. The score is written on 15 staves. The top staves (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn) show melodic lines with dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *p*. The middle staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) show rhythmic patterns with dynamic markings like *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The bottom staves (Double Bass, Percussion) show rhythmic patterns with dynamic markings like *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Poco Più Mosso

The musical score is for a piece titled "Diagonal" by Prokofiev, marked "Poco Più Mosso". It features a large ensemble including woodwinds, strings, and piano. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bn.), and Clarinet in B-flat (Cl. B.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The piano part is also present. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics (p, mp, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Gliss + Pizz. Arco Pont. Sempre". The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Fl.
Ob.
Bn.
Cl. B.
Bn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
D.B.

Flaut.
Perc. I
Llajn
Perc. II
Cadenza

* Gliss + Pizz. Arco Pont. Sempre

* Gliss + Pizz. Arco Pont. Sempre

* Gliss + Pizz. Arco Pont. Sempre

* Gliss + Pizz. Arco Pont. Sempre

* Gliss + Pizz. Arco Pont. Sempre

Notas conectadas con una línea = Gliss. Notas aisladas = Pizz.

[illegible]

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The page is titled "X3" at the top center. The score is written for a large ensemble of instruments, including:

- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- Cl.** (Clarinet)
- B. Cl.** (Bass Clarinet)
- Bsn.** (Bassoon)
- Hr.** (Horn)
- Perc. I** and **Perc. II** (Percussion)
- Piano**
- Viol. I** and **Viol. II** (Violins)
- Vla.** (Viola)
- Vcl.** (Violoncello)
- D.B.** (Double Bass)

The score is written in 3/4 time, as indicated by the "3/4" time signature at the top. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). There are also articulation marks, including slurs and accents, and performance instructions like "Regular quasi Meccanico X3 cresc. poco a poco sfz". The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are grouped by horizontal staves. The overall layout is typical of a professional musical score, with clear notation and detailed markings for performance.

Ejemplo 12. Contraste dramático por efecto sonoro semejante de aerófonos mexica. Compases 32 a 34 y posterior desarrollo de b en 41 a 43 y 51 a 53.

Poco Meno

Handwritten musical score for a symphony orchestra, titled "Poco Meno". The score is written on 25 staves, including woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. It features various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, p, mp, mf, f), articulations (sforzando, slurs), and performance instructions (e.g., "Muta a Ob.", "Arco Paralelo", "2 Taretas", "GUERRO", "Taretas de Plastico"). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Poco Più Mosso

This musical score is for a piece titled "Poco Più Mosso" by Diagonal. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bn.), Clarinet in B-flat (Bb. Cl.), Clarinet in C (B. Cl.), Bass (Bss.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Piano. The tempo is marked "Poco Più Mosso". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat, Clarinet in C, Bass, Violin, Viola, Violoncello, and Double Bass. The second system includes parts for Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *sfz*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like "Sotto!" and "Aure". The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Fl.

Oboe

B. Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hr.

Guaro

Perc. I

Perc. II

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Pizz Fluido

Compans Voz justibet.

Arco

Gliss encuerdos agudos

mf *p* *mp* *mf* *p* *f* *pp*

Ejemplo 13. Retorno diseño del piano de compás 16, salto al abismo. Compases 73 a 74.

Piu Mosso

Canto

Silbato Azteca

Agitar

Cámara de metal

Ejemplo 14. Inmanencia del rito y emergencia del silbato azteca en cuanto tal. Microunidad g. compases 108 a113.

Lento $\text{fn } 36$

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

B. Cl.

Bs.

Hs.

Perc. I

Perc. II

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

trémolo desde el centro

trémolo con los dedos

pp

p

mp

f

pp

p

mp

f

pp

p

mp

f

pp

p

mp

f

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring woodwinds, strings, and percussion. The score includes dynamic markings, articulation, and performance instructions.

Woodwinds:

- Fl. (Flute): *gliss*, *Silbato Azteca*
- Ob. (Oboe): *gliss*, *Silbato Azteca*
- Bn. Cl. (Bassoon): *gliss*, *Silbato Azteca*
- B. Cl. (Baritone Clarinet): *x Overtones*

Strings:

- Bn. (Bassoon): *x Overtones*
- Vln. (Violin): *x Overtones*
- Vcl. (Violoncello): *x Overtones*

Percussion:

- Perc. II (Bombo): *Sartenes*, *Bombo*, *(Borde)*, *(Contro)*
- Perc. II (Bombo): *(Borde)*, *(Contro)*

Other:

- Piano: *Gliss. Moneda Sobre Cuerdas*, *- 20 for Resonancia con pedal bajo*, *- 20 for Resonancia de cuerda al aire*, *Pedal*
- Vln. I (Violin): *Arco Lento*, *II*
- Vln. II (Violin): *Arco Lento*, *III*
- Vcl. (Violoncello): *Arco Lento*, *II*
- Vo. (Voice): *pp*, *mp*, *p*, *mf/p*
- D.B. (Double Bass): *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mf/p*

Ejemplo 15. Retorno de la idea de la caída al abismo. Compases 114 a 116.

[illegible]

Ejemplo 16. Interpolación entre g^{'''} y d^{'''}. Compases 117 a 121.

The musical score for Example 16, measures 117 to 121, is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments and dynamic markings. The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, and Percussion parts are in the upper staves, while the Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass parts are in the lower staves. The score includes numerous triplets, slurs, and dynamic markings such as *f*, *sfz*, *p*, *mf*, and *pp*. The Piano part includes a section marked "Regla de Metal" with the instruction "Gliss. paralelo a las cuerdas". The Guiro part has a section marked "Roller ball". The Violin and Viola parts have "sempre" markings. The Double Bass part has a "gliss" marking.

Ejemplo 17a. Subsiguientes desarrollos de la de la caída al abismo. Compases 119 a 121.

Handwritten musical score for Example 17a, measures 119 to 121. The score is written on ten staves. The first six staves show complex melodic and harmonic developments with various dynamics (f, p, mf, ff) and articulations (accents, slurs). The seventh staff is labeled "Rollerball" and features a single note with a long sustain. The eighth staff is labeled "Rollerball" and "ARTIATO" and shows a single note with a long sustain. The ninth staff is labeled "Rejo de Mehl" and "Gliss periglio a las cuerdas" and features a glissando. The tenth staff shows further melodic development with dynamics (f, p, pp) and articulations (accents, slurs).

This page of a musical score, page 124, is titled "DIAGONAL". It features a complex orchestration with the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *p*, *f*, and *mp*.
- Oboes (Ob.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *p*, *f*, and *mp*.
- Clarinets (Cl.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *f*, *p*, and *mp*.
- Bassoons (Bsn.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *f*, *p*, and *mp*.
- Horns (Hr.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*.
- Trumpets (Tpt.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *f* and *p*.
- Timpani (Timp.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *f* and *p*.
- Percussion (Perc.):** Includes "Rollerball" and "Flex" markings.
- Piano (Piano):** Part 1 and 2, with dynamic markings *f*, *mp*, and *p*.
- Violins (Vln.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *pp*, *f*, and *p*.
- Violas (Vla.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *pp*, *f*, and *p*.
- Violoncellos (Vcl.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *pp*, *f*, and *p*.
- Double Basses (D.B.):** Part 1 and 2, with dynamic markings *mp*, *f*, and *p*.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*p*, *f*, *mp*, *pp*, *mf*) throughout the staves.

Ejemplo 17b. Interpolación ideas silbato y caída al abismo contrapuestas a diseño transversal abigarrado del piano. Compases 131 a 134.

Come una ráfaga

The musical score is written on 12 staves. The first six staves (1-6) contain complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *p*, *ff*, and *sfz*. The seventh staff (7) has a box labeled "LAMINA METAL". The eighth staff (8) has a box labeled "Gongs". The ninth staff (9) has a box labeled "Gongs". The tenth staff (10) has a box labeled "Gongs". The eleventh staff (11) has a box labeled "Gongs". The twelfth staff (12) has a box labeled "Gongs". The score includes various articulations like trills (tr), slurs, and accents. The bottom staves show "Pizz" (pizzicato) and "Arco" (arco) markings for string parts.

Handwritten musical score for a piece titled "DIAGONAL". The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinets, Bassoon, Horns), Percussion (I and II), Piano, and Strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The score includes various markings such as "Ritmico!", "Llaves", "TAM TAM", "Gongs", and "Cereanos". The piano part features a complex, dense texture with many notes. The string section includes various rhythmic patterns and dynamics, with some parts marked "pp" (pianissimo).

Woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Bb. Cl.), Clarinet in A (A. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn in F (Hn.).
Percussion: Perc. I (Llaves, Gongs, Cereanos), Perc. II (TAM TAM, Gongs, Cereanos).
Piano: Piano.
Strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.).

Ejemplo 18. Multifónicos representan Silbato azteca. b^{18} , desarrollo ulterior del evento generativo fundamental b, superpuesto a e^{10} Compases 132 a primera corchea de 135.

The musical score is a handwritten manuscript for a piece titled "Ejemplo 18". It features a complex arrangement of instruments and a piano. The staves are labeled as follows from top to bottom: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Bn. Cl. (Bassoon/Clarinet), B. Cl. (Bassoon/Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hrn. (Horn), Perc. I (Percussion I), Perc. II (Percussion II), Piano, 1/2 Red. P. (Half Red Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, mf, pp). There are also tempo markings like "Ritmico" and "Gangsa Coroneo". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is that of a handwritten musical score, with a focus on rhythmic and melodic development.

Ejemplo 19. Silbato de la muerte: simbolización del objeto y alegoría. Superposición de estratos contrastantes (Compases 141 a 146).

The musical score is a handwritten manuscript for a piece titled "Silbato de la muerte" (Example 19). It is a multi-staff score, with 15 staves visible. The instruments and parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *ff*. It includes a section labeled "Silbato Azteca".
- Ob. (Oboe):** Similar to the flute, it has a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.
- Bn. (Bassoon):** Also features a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.
- B.C. (Bass Clarinet):** Includes a section labeled "H. Overtones".
- Ba. (Bass):** Features a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.
- Vla. (Viola):** Includes a section labeled "H. Overtones".
- Perc. I (Percussion I):** Features a section labeled "Sartenes" and "Bombo".
- Perc. II (Percussion II):** Features a section labeled "Bordó" and "Centro".
- Piano:** Includes a section labeled "Guitar sounds of strings in the air".
- Vln. I (Violin I):** Features a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.
- Vln. II (Violin II):** Similar to Violin I, it has a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.
- Vla. (Viola):** Similar to Violin I, it has a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.
- Vo. (Voice):** Features a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.
- D.B. (Double Bass):** Features a melodic line with dynamics from *pp* to *ff* and a "Silbato Azteca" section.

The score is written in a complex, multi-measure format, with various musical notations such as dynamics (*pp*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *p*), articulation (*gliss*, *mordent*), and performance instructions (e.g., "Silbato Azteca", "Sartenes", "Bombo", "Bordó", "Centro", "Guitar sounds of strings in the air", "Ancovento", "I-II"). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is complex, reflecting the "superposition of contrasting strata" mentioned in the caption.

BIBLIOGRAFÍA

Artcore Channel. Todo Sobre la Música Prehispánica. Documental, <https://www.youtube.com/watch?v=qlsVFuqwlSU> 5/11/2024.

Artcore Channel. Todo Sobre los Instrumentos Prehispánicos – Aztecas, Mayas y más, Documental, <https://www.youtube.com/watch?v=HypFqJgZKXY>, 11/11/2024.

Bhabha, Homi. “Cultural Diversity and Cultural Differences”, *The Post-Colonial Studies Reader* (New York: Routledge, 2006).

Castro-Gómez, Santiago. *Crítica de la Razón Latinoamericana* (Barcelona: Puvill Libros, 1996).

Castro-Gómez, Santiago. *La Hbris del Punto Cero* (Bogotá: Instituto Pensar, 2005).

Dussel, Enrique. *Estética de la Liberación: 15 Tesis Sobre la Belleza* (Ciudad de México, 2022).

Dussel, Enrique. *Filosofía de la Liberación* (Bogotá: Editorial Nueva América, 1996).

Mircea Eliade. *Cosmos and History: The Myth of Eternal Return*, Willard E. Trask, Trad. (New York: Harper and Brothers Publisher, 1959).

Etkin, Mariano, “Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina”, *Revista del ISM*, Número 1 (Santa Fe: Universidad Nacional del litoral, 1989).

Fernández, Mireya. “Diáspora: la Complejidad de un Término”, *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura* XIV, No. 2 (2008): 305-326.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones Estéticas* (Edicions 62, 1989).

Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e Infinito*. Sexta Edición (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002).

Mazzoti, José Antonio. “Vallejo Migrante y la Diáspora Latinoamericana,” *Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos* 1, no. 1 (enero-junio 2018): 83-102.

Mendia Mejía, Guillermo. *Códices Mesoamericanos, Prehispánicos y Coloniales* (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Estación de Televisión Heipa, Canal Once del Distrito Federal y Estudio Rizoma, Acervos INAH, 2014). <https://www.youtube.com/watch?v=j4RVILrmros>, min. 17:30. 07/04/2024.

Mesa, Luis Yesid. *Entrevistas y Conversaciones con Marcelo Toledo*, 2024.

Podestá, Guido A. “An Ethnographic Reproach to the Theory of the Avant-Garde: Modernity and Modernism in Latin America and the Harlem Renaissance”, en *MLN* 106, no. 2 (March 1991): 395-422.

Rowe, William. "Doing Time in Peru: The Poetics of Multitemporality as Method for Cultural History" en Robin W. Fiddian, *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa Liverpool* (Liverpool, UK: Liverpool University Press, 2000).

Sousa Santos, Boaventura. "Más allá del Pensamiento Abismal: De las líneas globales a una Economía de Saberes" en Lucas Sablisch, *Pluralismo Epistemológico* (La Paz, Bolivia: Muela del Diablo Editores, Concejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009).

Toledo, Marcelo. *Strawinsky o la Escultura del Tiempo. Estudio de la Organización del Tiempo Musical a través de su Obra, Proyecto de Investigación* (Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1993).

Turner, Victor. *Anthropology of Performance* (New York: PAJ Publications, 1988).

Valladares, Leda. Audio, en *El Origen de las Especies-Canto con Caja* (Buenos Aires: Canal Encuentro, 2013), 14:33. https://www.youtube.com/watch?v=_WnVZg55plU, 20/06/24.

Velázquez Cabrera, Roberto. "Silbato de la muerte. Generador de ruido con aeroducto tubular o ehecachichtli", Documento consultivo en afinación. Primera versión, 2 de noviembre (día de muertos) de 2006. Última versión, 24 de marzo de 2009.
<https://www.tlapitzalli.com/ehecatl92/judio/judio.html> 10/11/2024

Mesa Zabala, Luis Yesid. "Tetexcalhuiliztli de Marcelo Toledo: La pluralización del tiempo, La heterogeneidad de los espacios." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 11, no. 2 (2026): 76–130.