
De hacer–con a componer–con: ¿una posible convergencia entre ecología y composición musical?



From doing-with to composing-with: a possible convergence between ecology and musical composition?

Del Ghingaro, Ulysse

Ulysse Del Ghingaro *
ulyssedgo@gmail.com
Université Paris VII, Francia

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 23, Esp., e0037, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Noviembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649009/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0037>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En el afán de acercar un modo de acción desde la ecología y la composición musical, nos interesan los conceptos de hacer y hacer–con teorizados por Catherine y Raphael Larrère en su obra «Pensar y actuar con la naturaleza, una investigación filosófica». Intentaremos identificar cómo estos dos modos de acción pueden aplicarse a la composición musical y de qué manera esto influye en la noción de «creación». Finalmente, se analizará «Sur le chemin de l'île», una co-creación realizada en colaboración con el dúo de improvisación libre «Passerelles» con el fin de brindar un recorrido compositivo basado en el modo de acción del hacer–con.

Palabras clave: *field recording, co-creación, hacer-con.*

Abstract: *In a desire to bring together a mode of action from ecology and musical composition, we are interested in the concepts of doing and doing-with theorized by Catherine and Raphael Larrère in their work «Thinking and acting with nature, a philosophical investigation». We will try to identify how these two modes of action can be applied to musical composition and in what ways this influences the notion of «creation». Finally, «Sur le chemin de l'île», a co-creation carried out in collaboration with the free improvisation duo «Passerelles» will be analyzed in order to provide a compositional path based on the mode of action of doing-with.*

Keywords: *field recording, co-creation, doing-with.*

INTRODUCCIÓN

En esta presentación expondré un eje de mi trabajo de tesis en investigación–creación que trata sobre propuestas de intersecciones entre ecología y composición musical, que comenzó en 2020.

NOTAS DE AUTOR

- * Ulysse DEL GHINGARO tiene un diploma AgroParisTech especializado en Ingeniería de Espacios Verdes Urbanos, así como una maestría en Música e Informática Musical de la Universidad Gustave Eiffel. Con el deseo de combinar sus dos carreras académicas, en 2020, bajo un contrato doctoral en la *Ecole doctorale esthétique, sciences et technologies des Arts* (EDESTA) en la Universidad París 8, inició una tesis titulada “Propuestas para cruzar ecologías y música: tejiendo vínculos con lo vivo a través de la composición musical” bajo la dirección de Makis Solomos y dentro del equipo de *Créations et Interactions* (C.ET.I.). Esta tesis busca evaluar el interés de los conceptos ecológicos para la composición musical y el interés de la composición musical por integrar lo sensible con la ecología. Se trata en particular de enfoques artísticos como la grabación de campo, la sonificación, la composición basada en modelos ecológicos y la composición en entornos naturales.

Para ello, quiero apoyarme en el libro «*Pensez agir avec la nature, une enquête philosophique*» de Catherine Larrère, filósofa, y Raphael Larrère, ingeniero agrícola y sociólogo, publicado en 2018. Este libro teoriza, entre otras cosas, dos formas de actuar con la naturaleza: *hacer* y *hacer-con*. Aunque estos modos de actuación provienen de campos directamente relacionados con la naturaleza (biología de la conservación, biología sintética), me parece que pueden aplicarse a un enfoque compositivo influenciado por la ecología que busca desarrollar formas de actuar en el contexto del Antropoceno, a través de la música, yendo más allá de la toma de conciencia. Esta forma de concebir la composición transforma el proceso creativo y el papel «tradicional» del compositor. Para ilustrar mi punto de vista, presentaré un proyecto de composición en colaboración que intenta inscribirse en esta continuidad.

HACER Y HACER-CON

El libro consta de tres partes: una primera titulada «Respetar la naturaleza», una segunda «Actuar con la naturaleza y no contra ella» y una última «De lo local a lo global y viceversa».

Me interesa especialmente la segunda parte y su capítulo «El piloto y el demiurgo» que trata concretamente de la tecnología y de las diferentes relaciones que mantiene con la naturaleza, bajo el prisma de dos modos de acción: el *hacer* y el *hacer-con*.

Para introducir estos dos modos de acción, los autores escriben:

[...] desde que los humanos unieron el gesto a la palabra, dos grandes modelos han dirigido su acción técnica: el de la construcción, de la fabricación o de la producción de artefactos y el del pilotaje o manipulación de seres vivos y procesos naturales (LARRÈRE y LARRÈRE, 2018: 213).

Se entiende que estos modelos «implican diferentes relaciones con el entorno natural y social y son el resultado de dos culturas técnicas diferentes» (*Ibid.* p.213).

El primer modelo, el del hacer, es el del artesano: «Es habiendo concebido una forma que el artesano le impone al material sobre el que trabaja y produce su objeto» (*ibid.* p.214).

La idea es preexistente al objeto y el artesano trabaja con un objetivo preciso para obtener un resultado esperado.

Esta forma de hacer las cosas se asocia a la figura del demiurgo. Es, por ejemplo, la forma en que un ingeniero de materiales trabaja en la construcción de un puente con la ayuda de un diagrama que ha elaborado.

En cuanto al segundo modelo, *hacer-con*: «se trata de las múltiples formas de tratar con la naturaleza, como se haría con una pareja» (*ibid.* p.215).

Nótese el uso de la palabra «componer», que se hace eco de nuestra reflexión. Se trata de no crear todo por medios propios, sino de apoyarse en lo existente, en este caso la naturaleza, y en su propia dinámica orientándola en el sentido deseado. Este enfoque está más cerca de la co-creación que de la creación. Implica una postura de atención y escucha: «Para ejercerla correctamente, hay que estar atento, como en una conversación, y no simplemente afirmativo, como en una demostración» (*ibid.* p.221).

Se asocia a la figura del piloto. Los autores ponen como ejemplo de piloto al ingeniero en biología sintética: que no es

[...] un ingeniero que construye, a partir de un modelo que ha desarrollado, objetos que se comportan de forma predecible en todos los contextos, sino un explorador de posibilidades. Introduce una perturbación en el sistema, sin saber lo que realmente saldrá de ella, pero con la esperanza de que tenga, entre sus consecuencias, un efecto que se acerque al resultado deseado. (*ibid.* p.235-236)

En efecto, la biología sintética se basa en los seres vivos (microorganismos, la mayoría del tiempo) para sintetizar moléculas útiles (en medicina, por ejemplo). Trabaja con estos microorganismos como con socios a los que puede influir pero no controlar directamente.

Hacer-con puede ser entonces algo parecido a «improvisado, poco elegante y desordenado pero que da frutos» (*ibid*, p.236).

Este modo de actuar requiere una actitud particular: la serendipia. «Hablamos de serendipia, o de azar oportuno cuando descubrimos, por accidente o por sagacidad, cosas que no estábamos buscando. Es inscribir el azar, o la contingencia, en el corazón de la investigación» (*ibid*, p.201).

Aunque son opuestos en muchos aspectos, el *hacer* y el *hacer-con* no son excluyentes. De hecho, «las artes de la dirección incluyen (y a menudo incluso exigen) el uso de herramientas, incluso de máquinas perfeccionadas, pero estos instrumentos tienen la única función de controlar los procesos naturales y/o influirlos en su objetivo perseguido» (*ibid*, 219–220).

La naturaleza de la herramienta utilizada no es entonces una característica importante para disociar el control de la producción.

Para concluir con estos dos modos de acción, citemos por última vez a los autores que resumen las diferencias entre el *hacer* y el *hacer-con*:

En el lado de la *hacer*, un enfoque dominante trata de imponer la voluntad del diseñador (ingeniero) en un material manejable. Dado que el objeto ha sido fabricado según un modelo conceptual previamente desarrollado, se espera que tenga un comportamiento predecible en todas las circunstancias y funciones que permitan una acción dirigida.

Por el lado de las artes del *hacer-con*, un enfoque empírico, oportunista y de precaución se aplica para aprovechar la complejidad de un contexto natural y obtener objetos (o situaciones) cuyo comportamiento (o evolución) no es integralmente predecible. En estos dos tipos ideales de acción técnica, hay dos culturas técnicas en funcionamiento, que se distinguen tanto por su enfoque como por su relación con la complejidad del mundo (*ibid*, p.226–227).

Interesémonos ahora a las posibles conexiones entre estos modos de acción y la composición musical.

La posición de demiurgo corresponde perfectamente a la visión «tradicional», un tanto caricaturesca del compositor, que, gracias a su inspiración y a su rico mundo interior, crea obras maestras musicales *ex nihilo*. Por el contrario, el pilotaje no parece aplicarse intuitivamente a la actividad de composición. Dado que *hacer* y *hacer-con* son dos modos de acción opuestos, habría que encontrar un compositor que se defina en oposición a esta condición de creador total.

Por eso son muy interesantes las reflexiones del compositor John Cage. De hecho, ya criticó esta visión del compositor como creador en 1954, con la ironía que conocemos, en su conferencia «45' para un orador», que cito: «Se dice que los compositores tienen oído musical, lo que suele significar que nada de lo que se presenta a sus oídos puede ser escuchado por ellos. Sus oídos están tapiados por los sonidos de su propia imaginación» (CAGE, 2017: 166).

Con esta afirmación, Cage subraya el hermetismo de los compositores hacia el mundo externo y cotidiano, demasiado concentrados en su mundo musical. Estos compositores se encuentran en el paradigma del *hacer*, en el que la creación es unidireccional, del compositor hacia el mundo, sin interacción entre ambos. Su material, los sonidos, son solo una materia inerte que esculpen según sus inspiraciones, en forma de declaración dirigida a los oyentes. Ahí donde el *hacer-con*, por el contrario, requeriría una atención multiplicada a los sonidos del entorno, la única manera de adoptar una postura de diálogo con él.

Cage es, pues, un precursor en la reducción del control del compositor sobre el sonido, o incluso de su total abandono. En su opinión, hay que «[...] renunciar al deseo de controlar el sonido, lavar nuestra mente de la música y dedicarse a descubrir formas para que los sonidos sean ellos mismos en lugar de vehículos para teorías o expresiones prefabricadas de los sentimientos humanos» (*ibid*, p.11).

Sin embargo, el radicalismo de John Cage parece impedir que se le caracterice por el modo de acción de *hacer-con*.

De hecho, Cage rechaza cualquier pensamiento de relación y aboga por la contingencia.

Pero el enfoque *hacer-con* se basa en la comprensión de las relaciones que rigen la complejidad de un contexto para poder influir en él. Cito: «Cuando un compositor se siente responsable de hacer, en lugar de aceptar, elimina del ámbito de lo posible todos los acontecimientos que no evocan la moda de profundidad imperante en ese momento» (*ibid*, p.141).

Cage no habla de influir sino de aceptar los sonidos tal y como se presentan, por lo que se podría decir que aboga por el *laissez-faire* (dejar hacer).

La visión de la composición y la atención que porta John Cage al sonido es, pues, una actitud que nos acerca al *faire-avec* descrito por los Larrères. Sin embargo, esta postura de contemplación, al rechazar la acción, solo puede conducir a una disolución del proceso compositivo, por lo que este enfoque debe ser matizado. Al igual que la aplicación directa del modo de acción del *hacer* a la composición, por otro lado.

De hecho, los Larrères advierten contra los pilotos que se creen demiurgos, y la misma crítica puede trasladarse a la composición. Aunque el compositor se crea, o se considere, un completo demiurgo, sin los instrumentistas sus obras nunca existirán. Tiene que trabajar con los músicos. Y este modo de actuar se asemeja más a una variante del *hacer-con*: *el hacer-hacer*.

Hablando de las acciones que implican el *hacer-hacer*, los Larrères escriben: «Lo que [las distingue] de otras artes del *hacer-con* es que se trata menos de un empirismo cuidadoso que de la simple dirección de procesos» (*ibid*, p.239–240).

El hacer-hacer es más directivo, el compositor entrega su obra a los músicos para que la interpreten y les acompaña durante los ensayos. Sin embargo, el proceso creativo está reservado al compositor y no incluye a los músicos, que son intérpretes.

Como hemos visto, el paradigma del *hacer* parece sencillo de transponer al mundo de la composición, aunque esta transposición debe ser matizada.

Ahora tenemos que identificar qué puede significar *hacer-con* en la composición, ¿*hacer-con* qué exactamente?

Me gustaría volver a la relación con la complejidad del mundo que implica el enfoque de *hacer-con*. Esto proviene directamente de una visión influenciada por la ecología, que, recordemos, es la ciencia que estudia las relaciones entre los seres vivos y su entorno. *Hacer-con* no es reducir la acción a una sucesión de tareas lineales, sino tener en cuenta las diferentes interacciones y bucles de retroalimentación posibles. Es un cambio en nuestra forma de pensar mayoritaria.

Y este es un cambio imprescindible para poder desarrollar un pensamiento ecológico y devolver un lugar a lo vivo en nuestro modo de vida.

El filósofo Baptiste Morizot habla en este caso de una «confianza en la dinámica de lo viviente» (MORIZOT, 2020: 86).

Pero para desarrollar esta confianza, primero debemos ser capaces de identificar que estas dinámicas existen y cómo podemos interactuar con ellas.

En su libro, Baptiste Morizot describe la biología de la conservación como «acciones que devuelven a la dinámica de los organismos vivos la posibilidad de expresarse» (*ibid*, p.140).

Así, adoptar el *hacer-con* en la composición es integrar esta forma de pensar para el compositor, pero también experimentarla para los músicos y para los oyentes. Dado que este enfoque de la complejidad puede parecer abstracto y hermético para el público, incluirlo en una composición puede transformarlo en una experiencia sensible y concreta.

Para el compositor, esto significa aprender a dialogar con una dinámica que está presente pero sobre la que no tiene control. Su papel parece entonces alejarse de la pura creación sonora para acercarse a la mediación y a la toma en consideración de parámetros extra-musicales.

Pero en la música nos encontramos con un importante obstáculo: esta dinámica de lo vivo no puede trasladarse directamente al sonido porque este no está vivo.

Entonces debemos buscar esta dinámica en otro lugar que no sea el propio sonido y experimentar para ayudarnos a identificar las posibilidades de esta transferencia a la composición. Una forma de hacerlo es considerar la dinámica que existe entre el público, los músicos y el material sonoro. Si estas dinámicas están siempre presentes sea cual sea el tipo de música que se estudie, estarán en el centro del proceso compositivo y esta intención se orientará hacia la ecología, o al menos hacia la ecología sonora.

Este es el enfoque que ha pretendido desarrollar el proyecto de creación *Sur le chemin de l'île* (De camino a la isla), que ahora les presentaré.

SUR LE CHEMIN DE L'ÎLE (DE CAMINO A LA ISLA)

Continuando, me referiré a ella como una «pieza» en aras de la simplicidad, aunque no es exactamente una pieza en el sentido «clásico», sino más bien una co–creación improvisada. La misma fue creada en el marco del festival Ecozone, sobre ecología urbana, que se celebró en Nanterre, en la periferia oeste de París. El concierto, basado en el tema de la ecología sonora, pretendía sensibilizar al público (estudiantes del conservatorio, habitantes de Nanterre) sobre este tema, poco conocido por el público en general.

Este proyecto me fue propuesto por el dúo de improvisación libre Passerelles, compuesto por Henrique Cantalogo al piano y Sebastián Sarasa al saxofón. Por ello, la pieza adoptó la forma de una improvisación libre para saxofón, piano preparado y electrónica en vivo.

Fue una oportunidad para experimentar con nuevas formas de abordar la composición, no para intentar *hacer* una composición sino para *hacer-con* este dúo.

Mi postura era, por tanto, tratar de establecer (o simplemente identificar) relaciones dinámicas entre los distintos elementos y encontrar la manera de influir en esas dinámicas para llegar a un resultado satisfactorio (en el campo sonoro, pero también en el exterior).

Con este punto de partida nos centraremos en el análisis de esta pieza y su proceso creativo.

Veremos que el *hacer-con* se ha desarrollado en dos niveles:

- en el material sonoro de la electrónica, cuya elección se hizo teniendo en cuenta el contexto del concierto y el público
- en el papel otorgado al dispositivo electrónico

Para tener en cuenta el contexto del concierto y su público, al estar dedicado a la ecología sonora, me inspiré en los planteamientos compositivos de Hildegard Westerkamp y Barry Truax, basando la pieza en la grabación de campo.

En la composición basada en el paisaje sonoro, las grabaciones de campo se utilizan para comunicar al oyente la experiencia del lugar donde fueron grabadas. En este contexto, los sonidos pueden transformarse pero deben seguir siendo reconocibles la mayor parte del tiempo para que el oyente pueda identificarlos. Por lo tanto, hay que tratar estos sonidos y su dinámica, significado y simbolismo. No se pueden considerar como materia inerte que se puede manipular a voluntad.

La elección del lugar se hizo por dos razones: en primer lugar, para mantener un vínculo con la ecología, y en este caso con la ecología urbana. Primero, entonces, para mantener un vínculo con la ecología, y más precisamente con la ecología urbana en este caso.

Esta transferencia del modo de acción de la ecología a la música adquiere un grado de abstracción por su propia naturaleza de transferencia, pero a pesar de ello la música resultante trata de mantener un vínculo lo más concreto posible con la ecología.

Este parque, que bordea el Sena, contiene siete cuencas de fitodepuración donde se depuran las aguas del Sena. Su vegetación también se gestiona de forma diferenciada para multiplicar los distintos hábitats y albergar así una mayor biodiversidad.

La segunda razón para esta elección fue la proximidad del parque al conservatorio. El público, mayoritariamente de Nanterre, es probable que conozca el parque y pueda acceder a él fácilmente. El objetivo era influir en la dinámica de escucha ya existente entre el público y su lugar de residencia, pero con la esperanza de perfeccionarla y hacer que esta experiencia perdure fuera del concierto.

A continuación, describiré brevemente el dispositivo electrónico antes de explicar las implicaciones en términos de *hacer-con*.

El dispositivo electrónico es, por supuesto, una creación del tipo *hacer* cuyo diseño apunta a una respuesta siempre idéntica, pero como hemos visto, este tipo de herramienta puede utilizarse posteriormente para influir en una dinámica y adoptar así un modo de acción del tipo *hacer-con*.

La electrónica se configuró para dos modos de ejecución.

Un primer modo basado en el uso de una simple convolución entre el sonido de los instrumentos y la grabación de campo.

Los sonidos de la grabación de campo se multiplicaron por la amplitud de las frecuencias presentes en los sonidos instrumentales. Por lo tanto, el sonido resultante fue la grabación de campo con el espectro de frecuencias de los sonidos instrumentales.

Cuando se activaba este modo, la electrónica creaba un halo alrededor de su improvisación. La calidad del sonido de este halo dependía de los sonidos presentes en la grabación de campo.

Aunque permitió descubrir nuevos sonidos en función de los parámetros elegidos para la convolución y de las técnicas de interpretación utilizadas por los improvisadores, en la mayoría de los casos fue imposible identificar la naturaleza de la grabación de campo.

El segundo modo de juego lo compensó. Consistía simplemente en la emisión de extractos de grabaciones de campo de hasta tres minutos. Sin embargo, esta emisión estaba condicionada por la amplitud del toque de los instrumentistas. Cuando tocaban muy suavemente, se amplificaban y sus sonidos se integraban en la grabación de campo. Cuando superaban un determinado umbral, se cortaba su amplificación y se reducía el volumen de la grabación de campo, adoptando un comportamiento «temeroso».

Ahora que hemos visto los modos de la electrónica, me gustaría explicar cómo este dispositivo pretendía poner al compositor, así como a los improvisadores, en una situación de *hacer-con*.

Mi función era ajustar los parámetros de la electrónica, para la convolución y para el umbral de comportamiento «temeroso» de la grabación de campo. De este modo, no participaba directamente en la creación del sonido, pero podía influir en él, modificando el comportamiento del dispositivo electrónico y, por tanto, la dinámica entre la electrónica y los improvisadores. Estos cambios tuvieron como consecuencia orientar, o al menos perturbar, la improvisación libre.

También seleccioné los extractos de las grabaciones de campo que se reprodujeron, influyendo en la forma de la pieza. Esta última fue en realidad una co-creación hecha en el momento, que surgió de las interacciones entre los dos improvisadores y entre los improvisadores y la electrónica.

Mi manera de actuar se asemejaba pues al pilotaje, más o menos eficaz, probando diferentes parámetros para la electrónica e intentando comprender cómo influía esto en los improvisadores, sus reacciones también me influían a mí. En este sentido, se asemeja a las características que los Larrère otorgan al pilotaje, a saber, «un enfoque cuidadoso, empírico y prudente, tan sensible al contexto de producción que siempre debe adaptarse y difícilmente puede reproducirse de forma idéntica» (*op.cit.*, p.222).

El resultado sonoro que escuchó el público durante el concierto fue un posible resultado de este proceso artístico entre otros muchos, debido a su carácter improvisado. Pero su resultado también se debió a su capacidad para estimular una dinámica de escucha entre el oyente y los paisajes sonoros que conforman su cotidiano.

Esta colaboración con el dúo Passerelles continuará este año y nos permitirá perfeccionar este primer proyecto.

CONCLUSIÓN

En conclusión, el modelo de acción *hacer-con* puede ser una vía interesante para aplicar a la composición si busca aproximarse a las formas de actuar en ecología.

Hemos visto que adoptar esta forma de pensar en la composición significa abandonar la búsqueda de un control absoluto sobre el dominio sonoro, lo que inevitablemente conduce a una reducción de la complejidad de la situación del concierto. La creación se asemeja entonces a la identificación de dinámicas sobre las que el compositor puede actuar, sacándolas a la luz para el público.

Podemos entonces preguntarnos si el término *componer-con*, para hablar más específicamente de la música, podría ser utilizado. Todavía se necesita más trabajo teórico para definir claramente las implicaciones de este concepto.

Más adelante, me gustaría utilizar este modelo de *hacer-con* para analizar las composiciones creadas para medios naturales. Este concepto podría servir de grilla de lectura para identificar la dinámica, esta vez verdaderamente natural, con la que ha trabajado el compositor y las especificidades de este tipo de proceso creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAGE, John (2017). *Silence: conférence et écrits* (Barras, V., Trad.). Genève: Contrechamps et Héros-limite.

LARRÈRE, Catherine y LARRÈRE, Raphaël (2018). *Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique*. Paris: La Découverte.

MORIZOT, Baptiste (2020). *Raviver les braises du vivant*. Arles: Actes Sud.