

hablarle al arte y retornar a él después de haber saltado su cerco y desde un discurso que en principio está fuera del arte. Y la inclusión de pautas de la sociedad moderna como signos del lenguaje artístico conlleva el objetivo de un cuestionamiento de esas pautas.

Pretende, además, encontrar un intersticio, un punto de diálogo entre el público masivo y la actividad de los artistas.

Que se cumplan o no esos objetivos depende no sólo de un acto de voluntad o de preocupaciones honestas; depende, más bien, de una compleja práctica colectiva y de la inserción reflexiva —reflexión incluso en el plano de las formas— y profunda que los artistas puedan hacer en ella. Depende, insistimos, de su posibilidad de inserción y de diferenciación, si pensamos que el espectro del arte es relacionable y autónomo a un tiempo, respecto de los procesos sociales. De lo contrario, lejos de erigirse como cuestionamientos integrales y fuertes, las obras resultan débiles testimonios de aquello que se pretende denunciar. Y los regímenes cristalizados sólo permiten aproximaciones afectivas y superficiales a la problemática social. Eso fue lo que le sucedió al pop. Veremos qué de curso siguen estas nuevas manifestaciones.

Carlos García Estrada posee una digna trayectoria en la realización y enseñanza del grabado. Las obras que presentó en la Academia de San Carlos —en su mayoría de formato pequeño y circular— responden a una extremada síntesis. De apariencia gestual, las mínimas líneas que intentan elaborar una refinada grafía tienen algún eco de la pintura oriental y leves reminiscencias vegetales. Recuerdan, en efecto, tan tenuemente como la elegancia y abstracción de su trazo, un recorte en la rama desnuda de un árbol. Pero a pesar de estas asociaciones, los trabajos del artista forman parte de toda una corriente del arte contemporáneo que antes que construir desconstruye a la obra, le quita planos, colores, volúmenes, estructura, en suma. Dentro de esa actitud Carlos García ejecuta su trabajo. De acuerdo a ella, la línea marcadora —elemento principal del grabado— no es vehículo para la plasmación de formas sino que se muestra en sí, antes de constituir las, se muestra en su principio y su esencia.

Por otra parte, el formato redondo y

pequeño del grabado remite a las antiguas miniaturas que contenían retratos o paisajes muy detallistas. La ausencia de éstos, su reemplazo por el mero raci-mo de trazos aparece como una parodia o —como dijera Jorge Alberto Manrique en el prólogo al álbum en el que se reproducen estos trabajos— un esbozo de operación metapictórica.

Lelia Driben

DE MÚSICA

LA UPIC DE XENAKIS

Hace algunas semanas, la Compañía Musical de Repertorio Nuevo que dirige Julio Estrada realizó una breve temporada de conciertos y actividades; quizá lo más interesante de ese despliegue fue la presentación de la UPIC, realizada en forma audiovisual por el compositor Jean Claude Eloy.

Bajo un acrónimo tan aparentemente

te sencillo como UPIC se oculta un nombre tan formidable como el concepto que representa: Unidad Poliagógica e Informática del Centro de Estudios en Matemáticas y Automática Musicales. La UPIC fue creada por Iannis Xenakis, quien la ha ido perfeccionando a lo largo de los años a través de una continua experimentación, y hoy en día representa una de las opciones más interesantes y con mayores posibilidades en el campo de la música electroacústica, no sólo por lo que significa para la música en sí misma sino también por lo que puede aportar en el campo del *feedback* entre la música y otras disciplinas. Procuraré, pues, sintetizar en este corto espacio la prolífica descripción que de la UPIC hiciera Jean Claude Eloy en la Sala Covarrubias.

El funcionamiento de la UPIC está basado fundamentalmente en el hecho de que todo sonido puede ser representado espacialmente por un lugar geométrico (una curva, por ejemplo) que contiene información gráfica suficiente para definir las características de dicho sonido. A primera vista, la UPIC parece un restirador de arquitecto, y de hecho lo es: un restirador para dibujar música. Además de la superficie de dibujo, la UPIC tiene una pluma electrónica por medio de la cual se traza la curva o serie de curvas que han de ser convertidas en sonidos. Sobre la superficie del restirador, una serie de controles ayudan al compositor en turno a definir otras variables del sonido, tales como ataque y caída, duración, intensidad, etc. Una pantalla de televisión adicional sirve para reproducir gráficamente los dibujos realizados sobre la superficie de trabajo, y una computadora calcula el sonido correspondiente a cada punto del dibujo. Finalmente, un sintetizador produce el sonido correspondiente, sonido que es retransmitido al compositor por medio de un sistema de amplificación, a manera de referencia. Como elementos colaterales, la computadora archiva sonidos e instrucciones para su uso posterior. La UPIC cuenta también con un sistema de fotocopiado para preservar los dibujos trazados sobre la mesa y un sistema de grabación por medio del cual se copian en cinta magnetofónica los sonidos producidos por la computadora. Resumido de una manera muy sencilla, se trata simplemente de esto: un compositor se sienta ante la UPIC a dibujar, y en poco tiempo puede

SALUDO A VUELTA

Con su número 60, correspondiente al mes de noviembre, la revista *Vuelta* cumplió cinco años de vida que son ejemplares en más de un sentido. Primero, porque es una publicación independiente que ha encontrado el apoyo de un público independiente, lo que entre nosotros es mucho decir. Después, porque a lo largo de esa trayectoria la revista ha sabido mantener una posición crítica frente a los problemas nacionales e internacionales. Y, por fin, porque en sus páginas se ha reunido lo mejor, y también lo más representativo, del pensamiento y la literatura en lengua española —y de otras lenguas. Desde aquí agradecemos a *Vuelta* su tarea y le deseamos una larga permanencia.



Iannis Xenakis

oír su dibujo vía el sistema de amplificación.

Es claro, aún a partir de una descripción tan condensada del funcionamiento de la UPIC, que este nuevo instrumento musical (si se me permite llamarle así) abre enormes posibilidades en el campo de la creación musical. Por ejemplo, existe la interesante cuestión de que, si cualquier sonido puede ser representado gráficamente, luego cualquier representación gráfica puede ser convertida en sonido. Si tal fuera el caso, quizá no esté lejos el día en que existan versiones sonoras de obras gráficas y pictóricas. Por otra parte, quizá podría utilizarse la UPIC (o un instrumento análogo) en labores de investigación musicológica; por ejemplo, transcribir a su forma gráfica una obra o un grupo de obras de compositores que sean objeto de algún estudio particular, para tratar de hallar elementos recurrentes, o congruentes, o paralelos en la música a partir de la representación gráfica. Quizá con el tiempo, y a partir del trabajo interdisciplinario entre música, geometría, matemática, electrónica y arte gráfico, la UPIC llegue a ser un instrumento capital en el quehacer musical contemporáneo.

Por lo pronto, uno de los aspectos más interesantes de la UPIC es el sentido de participación social que Iannis Xenakis ha querido darle. Se trata, dicho de una manera muy simple, de la

teoría de Xenakis en el sentido de que cualquier individuo tiene la posibilidad de crear música, al margen del entrenamiento académico y de la experiencia profesional. Es decir que a través de la UPIC pueden componer música niños, adultos, técnicos, actores, bailarines, y de hecho todo aquel que tenga la posibilidad de tomar la pluma electrónica en sus manos y trazar líneas sobre la UPIC. A este respecto, después de su exposición teórica sobre la UPIC, Jean Claude Eloy ofreció una interesantísima serie de ejemplos musicales producidos a través de la UPIC que, además de confirmar las teorías de Xenakis sobre la posibilidad universal de la composición, permitieron hacer algunas observaciones sobre las diversas aproximaciones posibles al trabajo con la UPIC. De las ocho obras cuyas grabaciones presentó Eloy, cinco fueron hechas por compositores profesionales, y en ellas destaca principalmente (sobre todo en las obras del propio Eloy, de Xenakis y de Francois Bernard Mache) la búsqueda de formas congruentes dentro de un ámbito sonoro muy complejo. Por otra parte, en su obra *Eua-On*, Julio Estrada aparece más preocupado por la acumulación de elementos sonoros y por la densidad acústica del todo. Desde el punto de vista de la materia sonora, lo más interesante de este grupo de obras fue *Solar*, de Pierre Bernard, que, a pesar de su nombre, nada tiene que ver

con sonoridades del tipo de efectos baratos de films de ciencia ficción. De hecho, Bernard ha capturado en esta obra un sentido de amplitud y espacio que suelen eludir muchos compositores del medio electrónico.

El segundo grupo de obras hechas a través de la UPIC, y presentadas por Jean Claude Eloy, sirvió para hacer una primera aproximación a las teorías músico-sociales de Iannis Xenakis. En primer lugar, se escuchó un montaje de trabajos realizados en la UPIC por un grupo de alumnos de una escuela primaria en París. El resultado, escuchado y evaluado a posteriori, no es para extrañar a nadie; pero no deja de ser curioso confirmar que esta obra hecha por los niños es la más desinhibida, la más fresca de todo el programa, y es también aquella en la que se siente el trabajo con el sonido por el placer del sonido mismo.

La segunda obra hecha por no profesionales fue una serie de dibujos realizados por un grupo de ciegos de una escuela de Burdeos. Para permitirles el acceso a la UPIC, Xenakis y sus colaboradores idearon una transposición al sistema Braille de los elementos básicos de trabajo del sistema. El resultado es un universo sonoro sobrecogedor, cargado y denso, lleno de choques y contrastes enormes y que, finalmente, conjura imágenes de ira, de desolación y de lucha. La tercera obra presentada en esta categoría perteneció a los trabajos hechos por un grupo de bailarines de la Opera del Norte de Lille. Tampoco resultó sorprendente, aunque sí muy interesante, el hecho de que esta música fue la única de todo el programa en la que fue posible detectar patrones rítmicos recurrentes y, más importante aún, el único trabajo en el que estuvo presente la preocupación por la memoria en la música.

Ante todo esto, lo que queda finalmente es una enorme curiosidad por la UPIC, y la convicción (ojalá que acertada) de que en un futuro cercano este instrumento que nació originalmente en el seno de la música será empleado en otras áreas de la actividad creadora, e incluso será un elemento fundamental en el campo de la investigación científica, en las regiones de la fisiología, la psicología, y algunas otras por ahora impredecibles.

Juan Arturo Brennan