

21. *RADICALIA* DE MANUEL J. CEIDE.
LA CONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO SUBVERSIVO:
GALICIA, CARIBE, POÉTICAS Y VANGUARDIAS

MANUEL J. CEIDE

Conservatorio de Música de Puerto Rico, San Juan

Resumen: *Radicalia*, para voz femenina, piano, bajo eléctrico, coro hablado y audiencia, fue compuesta en 2004 por el compositor Manuel J. Ceide, derivada de una composición anterior, *Descontentos*, que fuera estrenada en Santiago de Compostela en 1997. La obra es un punto de encuentro entre la propuesta estética del compositor y los materiales literarios contruidos a partir de textos tomados del libro *Bestiario dos descontentos*, del escritor gallego Miguelanxo Murado. *Radicalia* se ha convertido en una de las partituras que da forma conceptualmente al Festival “Flores y Balas”, con base en Puerto Rico. Este trabajo pretende explorar las maneras en que imaginarios juveniles presentes en la ciudad de Lugo, compartidos por compositor y escritor, se combinan con el insumo de proyectos posteriores en el Caribe dentro de territorios relacionados con música contemporánea experimental. Así, estructuras atonales, elementos aleatorios o procedimientos poliartísticos, se identifican con un carácter subversivo, presente implícitamente en la propuesta literaria del *Bestiario*. Se propone partir de la composición para dar paso a la construcción de un imaginario *a posteriori*, resultado de procesos de ida y vuelta entre espacios geográficos a través del tiempo.

Palabras clave: poliarte, vanguardia, álea, atonalidad, Galicia, Caribe.

RADICALIA BY MANUEL J. CEIDE. THE CONSTRUCTION OF A SUBVERSIVE IMAGINARY: GALICIA, CARIBBEAN, POETICS AND AVANT-GARDE

Abstract: *Radicalia, for female voice, piano, electric bass, spoken choir, percussion and audience, was composed by Manuel J. Ceide in 2004, based upon an older work, Descontentos, premiered in Santiago de Compostela in 1997. The score represents a meeting point between the aesthetical proposal by the composer and literary materials from texts taken from the book Bestiario dos descontentos, written by the Galician writer Miguelanxo Murado. Radicalia has become one of the key works to give conceptual form to the Flores y Balas festival, with base in Puerto Rico. The present essay explores ways in which youth experiences, shared by composer and writer in the Galician city of Lugo, mix with recent projects developed in the Caribbean and related with tendencies present in current New Music. In this way, atonal structures, aleatory elements, as well as poliartistic strategies, are all identified with the subversive character present, in an implicit way, inside the literary proposal of Bestiario. The composition is presented as a starting point toward the construction of an imaginary, created as a result of round-trip processes between geographical spaces across time.*

Keywords: polyart, avant-garde, álea, atonality, Galicia, Caribbean.

INTRODUCCIÓN

Radicalia, para voz femenina, piano, bajo eléctrico, coro hablado, percusión y audiencia, fue compuesta en 2004, a partir de una composición anterior, *Descontentos*, que fuera estrenada en Santiago de Compostela en 1997. La pieza es punto de encuentro entre la propuesta estética del compositor y los materiales literarios construidos a partir de textos tomados del libro *Bestiario dos descontentos*, del escritor gallego Miguelanxo Murado. La obra se ha convertido en una de las partituras que da forma conceptualmente al festival de música de vanguardia caribeña “Flores y Balas”, con base en San Juan de Puerto Rico. El presente trabajo pretende explorar las maneras en

que imaginarios juveniles, presentes en el Lugo de la década de los ochenta y compartidos por compositor y escritor, se combinan con el insumo de proyectos posteriores que toman forma en el Caribe, dentro de territorios relacionados con estéticas de vanguardia y música contemporánea experimental. Así, estructuras atonales, acción teatral, elementos aleatorios o procedimientos poliartísticos se identifican con un carácter subversivo, presente de manera implícita en la propuesta literaria del *Bestiario*. Se propone tomar la composición como punto de partida para dar paso a la construcción de un imaginario *a posteriori*, resultado de procesos creativos de ida y vuelta entre espacios geográficos a través del tiempo.

El hecho de situarme como compositor que escribe sobre una obra propia implica llevar adelante una cartografía del proceso compositivo, a manera casi de cuaderno de bitácora. Esta no solo busca un estudio analítico a partir de la partitura, sino que pretende además mostrar la obra como propuesta en varias direcciones: propuesta de posibilidades para un proceso de creación, propuesta para una dimensión estética autónoma y también de aquello que voy a denominar como “propuesta esperanza”, en cuanto a voluntad que toda obra lleva consigo como posibilidad de plantear una visión del mundo a ser llevada a cabo, haciendo que elementos de su técnica musical, de sus



Figura 21.1: Puesta en escena de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, a cargo del Grupo Álea 21. San Juan, Puerto Rico (2021).

lenguajes literarios y sonoros o de sus necesidades interpretativas conspiran para la construcción de territorios todavía por explorar. Es el gen de utopía implícito en toda obra de arte (figura 21.1).

I. *RADICALIA* Y EL LUGO DEL 84

En su libro *Federico Smith. Cosmopolitismo y vanguardia*, la musicóloga cubana Liliana González utiliza el concepto de “vanguardia situada”, acuñado por la también musicóloga argentina María Gabriela Guembé, como herramienta para la descripción de escenas poliédricas localizadas geográfica y temporalmente. Estas escenas funcionan a manera de marco teórico y vital para colocar al compositor norteamericano objeto de estudio en relación dinámica con las vanguardias musicales de los años sesenta y setenta en Cuba. El concepto de “escena situada” es altamente útil para trazar las coordenadas vitales y artísticas de aquel Lugo de 1984, año de escritura de *Bestiario dos descontentos* y, por lo tanto, en muchos sentidos, punto de partida de lo que habrá de ser *Radicalia* muchos años después. Comenzaré, por tanto, con un retrato de la ciudad en la década de los ochenta, elaborado, por supuesto, desde una posición de subjetividad no disimulada. Ello resulta imprescindible de cara a poder ajustarse a las realidades de una obra compuesta dos décadas más tarde y en la que recuerdos e imaginarios personales se transforman en material sonoro y acción escénica. Del abstracto de la memoria a lo tangible de la partitura. Aquí las siguientes reflexiones a modo de propuesta para este retrato de escena.

La ciudad de Lugo vive de lleno una década de profunda actividad creativa durante esa primera mitad de los años ochenta, comparable en intensidad a aquella experimentada simultáneamente en el resto del Estado español. Son años de *movidas* y de la exploración de una libertad desinhibida, en constante fricción con las ruinas de un pasado inmediato y todavía parcialmente presente en el día a día, que se extiende a través de todo el país. Observando aquella escena hoy, con una suficiente perspectiva de tiempo, salta a la vista una identificación muy directa entre vanguardias artísticas y actividad política. En ello se hacen sentir las palpitaciones de la transición española desde la dictadura franquista hacia la democracia, dentro de una cultura to-

avía enraizada en los ecos del mayo del 68. Este crisol de tendencias habría de transcurrir inevitablemente a través de un filtro, generador siempre de resultados inciertos: la vida de una capital de provincia, con un localismo mucho más presente que el que podemos observar en la actualidad. En el caso de Lugo, el paso a través de ese filtro produjo como resultado la creación de una escena con características marcadamente autóctonas, donde lo local y lo cosmopolita interactúan de manera constante en direcciones múltiples.

Como parte de esta escena autóctona, Galicia y su cultura juegan un papel primordial. Es lógico, si tenemos en cuenta que hablamos de una generación con un sector importante de sus capas urbanas educadas en el castellano como lengua materna. Este hecho produjo una necesidad de recuperación lingüística y cultural que pudiera corregir una anomalía de la historia, producto de la edad oscura que el país comenzaba ya a dejar definitivamente atrás. La lengua y la cultura gallega adoptan un papel en sí mismo reivindicativo. Al mismo tiempo, nos encontramos una escena local con hambre de conocimiento. Un conocimiento que se persigue de manera activa y que, al verse en la necesidad de salir al exterior a ser buscado, habrá de moldear la realidad hacia una atmósfera universalista y de un particular cosmopolitismo, producto del compartir colectivo. En palabras del escritor lucense Claudio Rodríguez Fer, “Lugo xalundes evoca a Lugo no mundo ou ao mundo en Lugo” (“Lugo *en otro lugar* evoca a Lugo en el mundo o al mundo en Lugo”) (Rodríguez Fer 1987: 11). Todo lucense construye su particular visión del mundo a partir de una dicotomía constante entre un dentro y un fuera de la muralla que rodea y define la ciudad.

Teatro experimental, inquietudes literarias, *free jazz*, música rock, artes plásticas, tertulias de café, bares y locales como parte entrañable del transcurrir cotidiano. Una escena urbana tejida a partir de propuestas diversas que adquieren su carácter autóctono en el contexto diario de la ciudad, entendida esta casi como un recinto mítico situado en el tiempo. Quizás sea este un buen momento para justificar el título de la obra objeto de investigación. *Radicalia* sugiere lo radical de los ecos de un tiempo al cual pertenece el texto, que será punto de partida para el proceso compositivo, a la vez que propone una posibilidad alternativa de presente. Del mismo modo, la obra musical funcionará, como habremos de ver, a manera de recinto mítico, delimitado, donde lo abierto es consecuencia de las relaciones interiores entre

sus elementos, los cuales existen y son definibles, al igual que el título, solo en el contexto de la partitura, en su proceso de creación y en sus dimensiones interpretativas.

2. HACIA UNA ARQUITECTURA POÉTICA

Siempre he entendido la composición musical como un proceso constante de construir formas. Por ello, la aventura de descifrar los interiores de una obra ha de estar directamente relacionada con las maneras en que la arquitectura de esta va moldeándose a través del proceso creativo. *Radicalia*, como hemos dicho, toma el libro *Bestiario dos descontentos* como fuente para el montaje del texto literario que habrá de transformarse en forma musical. Por ello, el primer paso de este proceso implica una exploración de la fuente literaria en su totalidad, con un objetivo selectivo. Este proceso busca material literario que sea susceptible de convertirse en musical, con dos características: 1) materiales y frases concisas que tengan la propiedad de contener en sí mismas, de manera concentrada, el espíritu de la totalidad de la obra en cuanto a sus significados e intenciones, tanto en lo concreto como en lo abstracto; y 2) materiales cuyo contenido fonético permita en el plano musical el desarrollo de áreas melismáticas así como de áreas silábicas. En el caso de la obra objeto de análisis, el amplio material melismático ocupa, como veremos, una posición de especial importancia estructural. Desde una perspectiva fonética esto implica un uso estratégico de sonidos vocálicos y consonánticos como herramientas para la construcción de la arquitectura vocal de la obra, la cual a su vez es resultado de las combinaciones y contrastes de texturas creadas a partir de los materiales dados.

Bestiario dos descontentos, como propuesta literaria, responde plenamente a las características del género señalado en su título. Este *Bestiario*, en palabras del autor: “ten a visión do libro como animal vivo e do animal como vocabulario, símbolo doutra cousa que non é el; o trazo como espello e a intención de autoabastarse de ciencia propia ou equivocada” (Murado 1985: Proemio, s.p.). Personajes animales u objetos inanimados que, como símbolo, sintetizan y construyen una visión del mundo a partir de una mirada crítica, compuesta esta a la vez por denuncia y melancolía. El material lite-

rario usado en *Radicalia* toma como puntos de partida los cuadros “O gato” y “Actor trágico”, del *Bestiario*. En el primer caso, una única frase aislada tomada del texto y descontextualizada que resume en su contenido toda la fuerza temática del cuadro y, en cierta medida, de todo el libro: “maldigo na luz dos ollos o que non lle imita á lúa” (Murado 1985: 7). El texto es sometido a un proceso de manipulación semántica a partir de la repetición y de la recolocación de sus módulos interiores, dando lugar a los primeros modelos de arquitectura musical basados en la creación de texturas musicales a partir del material literario:

maldigo	na luz dos ollos
maldigo	na luz... na luz
maldigo na luz dos ollos	maldigo, maldigo
o que non lle imita á lúa... lúa	o que non lle imita á lúa

Si entre los dos bloques de texto arriba mostrados colocamos un área intermedia de material sonoro instrumental, añadiendo además una introducción y una coda, nos encontramos ante el primer esquema de forma musical para la obra sobre el que poder trabajar. Una estructura formal con carácter ternario que, tal y como anteriormente he mencionado, tiene su génesis en el propio contenido literario, transformado a partir de un proceso de fragmentación:

Introducción A B A' Coda

La segunda fuente de texto usada en la obra consiste en el empleo casi íntegro del cuadro poético “Actor trágico”. En este caso, el texto es usado en su totalidad, aplicando sobre él un proceso de transformación a partir de la fragmentación en módulos de sus elementos semánticos:

<i>Para que o soño viva.</i>	<i>falar</i>	<i>outro chan</i>
<i>acenar</i>	<i>decorrer</i>	<i>noite inventada</i>
<i>outro tempo</i>	<i>outra voz</i>	<i>hemistiquio... sombra</i>

Mientras que el primero de los dos textos es usado a lo largo de la obra como herramienta de estructura formal, “Actor trágico” aparece puntual-

mente y superimpuesto, creando texturas saturadas que puntúan sobre el desarrollo formal preestablecido, con frecuencia utilizando recursos improvisatorios. Asimismo, el uso de ambos materiales está asociado a comportamientos fijos de la instrumentación dentro del ensamble de cámara para el que la obra está escrita: la frase tomada de “O gato” tiene su uso reservado para el desarrollo de la voz femenina solista, mientras que la actividad vocal asociada con “Actor trágico” será espacio para el desarrollo del coro hablado. El proceso de manipulación de los textos originales del *Bestiario*, dirigido hacia el montaje de un nuevo texto a ser aplicado en *Radicalia*, podría describirse a partir del uso de un hermoso concepto que el compositor italiano Luciano Berio ha utilizado con frecuencia en entrevistas, así como en sus clases de composición: “a way of making love with a text” (Muller 1997: 20).

3. INSTRUMENTARIO: SUBVERSIÓN A PARTIR DEL SONIDO

Del mismo modo que hemos señalado un carácter subversivo implícito en los textos generados a partir del *Bestiario* de Miguelanxo Murado, también la instrumentación presente en *Radicalia*, como consecuencia de su carácter atípico, presenta indudablemente transgresiones tímbricas. Estas plantean propuestas performáticas que, una vez presentes en la partitura, habrán de moldear la acción escénica del ensamble. Cualquier instrumentación percibida como novedosa o experimental crea en sí misma unas expectativas, satisfechas o no, una vez convertida la obra en objeto sonoro. La configuración del ensamble instrumental usado en *Radicalia* responde plenamente a las características mencionadas, ya que su instrumentación inusual crea en sí misma unas expectativas de nuevos territorios en cuanto a forma y contenido. Resulta importante, por lo tanto, hacer un recorrido a través del propio ensamble, de manera que un acercamiento a los distintos comportamientos instrumentales pueda ser la puerta de entrada a una poética autónoma, resultado de la interacción entre los instrumentos los cuales, a partir de su condición individual, dan nacimiento a un organismo que adquiere vida propia en el resultado sonoro final (ejemplo 21.1).

en marcha un proceso de expansión semántica, en el que la repetición y la re colocación de palabras o módulos de frase van a ser elementos clave de cara a la arquitectura formal de la macroestructura de la obra. Aunque como parte de texturas polifónicas más complejas, la línea vocal guarda, desde un plano claramente solista, una correspondencia directa y exclusiva con la frase tomada del texto poético “O gato”. Al mismo tiempo, el uso de cambios de dinámicas, así como de articulación, apuntan hacia una movilidad de curvas expresivas que abonan también a una definición de estructuras formales (ejemplo 21.2).

RADICALIA

FOR FEMALE VOICE BASS GUITAR AND PIANO

MANUEL CEIDE

Ejemplo 21.2: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: interacción entre voz femenina y piano (*Radicalia*, partitura, p. 4).

3.2. El piano

La parte de piano comparte, en dos niveles, características con el resto de los instrumentos. Por un lado, presenta una amplia gama de objetos mu-

sicales y modos de articulación. A su vez, la colocación de estos elementos matiza y determina una vez más la estructura macro de forma de la composición. Podemos señalar algunos de estos objetos musicales a ser tenidos en cuenta: 1) linealizaciones de estructuras armónicas con un alto grado de angularidad; estas pueden ser usadas como vehículo de movimiento acordal o bien como partes activas de complejas áreas polifónicas; 2) uso frecuente de *clusters* cromáticos, ya sea en su versión vertical o como estructuras linealizadas; de nuevo, el uso de una versión u otra, o bien la combinación de ambos objetos, tendrá consecuencias en cuanto al diseño de estructuras formales; 3) cabe destacar el uso puntual de síncopas rítmicas sobre material armónico, usadas como objeto compositivo en las secciones introductorias de la obra, aspecto a tratar con más profundidad en acápites posteriores; y 4) utilización de lo que denominaremos como *cajas aleatorias*; en ellas, la improvisación juega un papel importante a partir del uso controlado de material musical pre-compuesto. Aunque el uso de estas cajas no es patrimonio único de la escritura pianística, estas cumplen un papel importante en ella, ayudando una vez más a definir la estructura arquitectónica de *Radicalia*.

3.3. El bajo eléctrico

Tal vez la mayor aportación que hace el bajo eléctrico al todo de la obra sea su propia presencia, pues se trata de un instrumento poco empleado en la música de cámara. Además de aquellas funciones diferentes y más abarcadoras que las de mantenimiento rítmico básico, usuales en distintas situaciones y modelos de música popular, su presencia en el ensamble aporta un carácter indiscutiblemente *performático*, en cuanto que elemento subversivo y, en principio, discordante a toda lógica de instrumentación tradicional. La obra persigue la consecución de un cierto encanto tímbrico, construido a partir de la fusión entre sonidos eléctricos y sonidos acústicos. Bajo esa perspectiva, la presencia del bajo eléctrico en la partitura constituye, sin lugar a dudas, un elemento distintivo a manera de marca de fábrica para la construcción de ese sonido autóctono y diferente que caracteriza a la partitura. Señalo a continuación algunos elementos observables en su escritura, así como en su acción sobre el todo en *Radicalia*.

La función esencial del bajo eléctrico coincide, en raras ocasiones, con el uso tradicional como base armónico-rítmica, destacando mayoritariamente un concepto caracterizado por la linealidad en el fraseo y por un sentido polifónico. Al igual que en la escritura para el piano, destaca el uso de las cajas aleatorias con funciones semi-improvisatorias paralelas a las ya descritas. Estas contrastan con frecuencia con la escritura pianística puntual de cada momento de la obra, dando lugar a una polifonía de texturas, a manera de espacios sonoros generadores de forma musical. Igualmente destaca el uso de modos rítmico-melódicos con acentuaciones irregulares y contruidos a partir del material armónico presente. Estos modos funcionan con frecuencia como líneas que perforan texturas de carácter más estático, presentadas por el piano o el coro hablado. Merece ser destacado el uso de octavas formadas por el bajo y el piano. Estas cumplen una función de puntuación a través de la partitura, a manera de objetos compositivos cuyo objetivo podría consistir en ser pilares de la obra en cuestión. En el uso del bajo eléctrico se encuentra ausente cualquier tipo de indicación en cuanto al uso de pedales, sintetizadores o cualquier otra herramienta digital que tuviera como objetivo la alteración del sonido directo. Este punto resulta de suma importancia, pues plasma una visión del instrumento en la que se busca un sonido producto de sus características físicas, con su combinación acústica y eléctrica. Esto proporciona al bajo un grado de dignidad ontológica al ser su sonido, al igual que en el caso de cualquier otro instrumento tradicional en el concepto camerístico, resultado de sus propias características de construcción.

3.4. El coro hablado

El coro hablado es uno de los responsables más determinantes para la construcción de una dimensión teatral en la obra. Este *instrumento*, creación e invitado frecuente de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, resulta una vez más otro elemento clave en esa búsqueda ya mencionada hacia una originalidad de sonido en la partitura, al mismo tiempo que refuerza el carácter subversivo de la propuesta a partir de su estructura atípica, a manera de cuerpo extraño, en un contexto de música de cámara. He aquí algunos de sus elementos distintivos.

Uno de los aspectos más importantes del tratamiento del coro es la voluntad de mantener a sus miembros dentro de los parámetros de un comportamiento vocal de una sola dirección: el coro hablado se mantiene estrictamente como coro hablado, sin traspasar en ningún momento la frontera hacia el canto. Una vez más, la originalidad sonora se nos presenta a partir del uso, en esta ocasión, del coro como cuerpo extraño, aportando su presencia el carácter subversivo ya señalado. Además, su actividad está directamente relacionada con el uso del texto poético “Actor trágico”, lo que aporta un carácter distintivo al grupo vocal, al estar este asociado de manera única con una de las piezas literarias que son punto de partida para el texto literario a ser usado en *Radicalia*. Al poner en marcha el proceso de fragmentación modular del texto, ampliando así su campo de acción semántico, el coro hablado pasa a ser otro agente determinante en la elaboración de la cartografía de la obra.

El coro fragmenta los módulos que componen el texto de “Actor trágico” a partir de dos procedimientos distintos. El primero de ellos es un procedimiento de fragmentación lineal, donde cada coralista es asignado con fragmentos modulares específicos y en el orden claramente establecido por el compositor. Un segundo procedimiento consiste en el uso una vez más de cajas aleatorias de improvisación. En este caso, el material musical se sustituye por módulos literarios móviles, creando masas de diferentes densidades de sonido a partir de material vocal hablado.

Desde una perspectiva teatral, el coro adquiere un carácter casi de subpersonaje, ya que presenta una especie de estado de conciencia flotante, por momentos etéreo y otras veces violento, que entra y sale una y otra vez de la acción escénica. El coro hablado es la parte del ensamble encargado de terminar la obra, hecho que habrá de tener una enorme importancia desde la perspectiva de la forma. Al mismo tiempo, el *diminuendo al niente* del final de la partitura amplifica las dimensiones poliartísticas de la obra. El coro, en planos medios o secundarios a través de la partitura, adquiere así un protagonismo final absoluto.

El cuerpo coral está compuesto por tres miembros. Si bien no existe un requisito estricto alguno con respecto a los tipos de voces a ser empleadas, como compositor considero que un coro formado por tres voces femeninas, o bien por dos voces femeninas y una masculina representan los modelos

idóneos. Tanto en cuanto a la consecución de un balance sonoro determinado como desde una perspectiva visual. En cualquier caso, resulta esencial mantener un balance entre la dimensión musical y la teatral en su uso, tal y como actores o actrices que amplifican el contenido de la obra usando parámetros musicales como vehículo.

3.5. La audiencia

Al incluir a la audiencia como parte integral de la instrumentación, la obra entra de lleno en una dimensión poliartística en la que las barreras con el público, a veces un tanto artificiales, se vienen abajo y la experiencia musical adquiere un carácter casi de ritual colectivo. En este punto, encuentro necesario mencionar una deuda intelectual, además de mi complicidad a través de los años, con el pensamiento y las estrategias artísticas del maestro Francis Schwartz, siempre explorando y conspirando más allá de las barreras de lo establecido. El amplio número de aventuras musicales compartidas con él en Puerto Rico y en otros lugares en estas últimas décadas han tenido la consecuencia de que nuestros diferentes planteamientos estéticos puntuales no solo no actúen como opuestos, sino que dialoguen hacia la creación de nuevas propuestas sobre el escenario. El hecho de incluir a la audiencia como parte activa en *Radicalia* implica, respecto a Schwartz, más que una influencia, un homenaje. Resulta clarificador exponer algunas características en cuanto a la estrategia de acción.

La actividad asignada a la audiencia ha de consistir necesariamente de gestos básicos, sencillos y, por encima de todo, que no requieran de ensayo previo alguno. Este hecho aporta un elemento abierto a la obra, como una pieza más, parte integral de un complejo mosaico músico-teatral. La audiencia es invitada, en cierto modo, conducida a la producción de dos tipos de gestos: gestos sonoros (SHHHH-AHHH) y gestos físicos. Estos últimos se limitan a pateos desordenados contra el suelo, sobre una textura musical estática. Los intérpretes guían a la audiencia de manera espontánea e inesperada, es decir, se convierten en vocalistas y en directores ocasionales. De ello se deriva la importancia en cuanto a la simplicidad del gesto. La audiencia está presente únicamente en dos lugares estratégicos claves, al principio y al

final de la obra, lo que señalamos como introducción y coda. Como veremos más adelante, este hecho reforzará el sentido ternario en el plano de la macroestructura de la composición, en un contexto donde las arquitecturas de las áreas interiores presentan una tendencia hacia una polivalencia formal. En este caso, esa estética de subversión, que hemos mencionado en varias ocasiones, aparece encarnada en esa audiencia. Así, se transgrede el último reducto de la tradición camerística: la separación entre intérpretes y público mutuamente segregados.

3.6. La percusión

Se podría decir que el uso de la percusión en la obra cumple una función de puente a múltiples niveles: entre instrumentistas y público, entre instrumentistas y coro hablado y entre instrumentistas, coro hablado y público. Dos factores importantes a tener en cuenta. Por un lado, nos encontramos con un uso exclusivo de percusión menor, en concreto maracas y panderetas. Por otra parte, se trata de percusión *sin percussionistas*. Es decir, cantante, pianista y bajista se convierten en percussionistas ocasionales, un elemento teatral más a ser añadido. Las maracas asociadas con la cantante aparecen en la introducción, hacia el medio y en la parte final de la obra, reforzando una vez más un sentido ternario macro. Las panderetas están reservadas para un final teatralizado, con pianista y bajista como protagonistas. Debo mencionar el uso de las maracas como una adición *a posteriori*, pues originalmente toda la sonoridad de la percusión estaba pensada para ser cubierta por sonido de panderetas. Al dotar a la cantante de un par de maracas, por un lado aumentamos la riqueza visual de la gestualidad, con la cantante trazando círculos en el aire con ellas; por otro, el campo de variables tímbricas se amplifica, generando así una mayor riqueza de texturas.

4. LA CREACIÓN DE UN ESPACIO ALEATORIO

La partitura de *Radicalia* está escrita en su totalidad en notación abierta, lo que quiere decir que en ningún momento de la obra la relación

espacio-tiempo está organizada por unidades tradicionales de compás. Sin embargo, esto no impide el hecho de que los interiores estén escritos a partir de un alto grado de precisión en el detalle. Al mismo tiempo, la composición, a tenor de su esencia abierta, es imposible que sea reproducida dos veces exactamente igual nota a nota. Aún así, sin importar a cuantas interpretaciones pueda ser sometida su partitura, la obra se reproduce con resultados casi miméticos, aún a pesar de sus variables en un plano más superficial. Todas estas aparentes contradicciones forman parte de un organismo musical que nutre *Radicalia* de autonomía sonora, tanto en contenido como en concepto. Se antoja necesario, por lo tanto, explorar las diferentes ideas en cuanto a notación y la manera en que estas se relacionan para la construcción de texturas, responsables de dotar a la obra de un carácter propio.

En primer lugar, podríamos hablar de la figura de un *director ausente*. La composición está organizada a partir de un sistema de flechas que aparecen al principio y al final de las páginas de la partitura, delimitando los distintos segmentos que componen la obra. El inicio de cada segmento aparece indicado por una flecha completa, mitad blanca y mitad negra. A su vez, cada uno de estos segmentos es susceptible de tener subdivisiones internas indicadas por otras flechas cortadas a la mitad y mostrando solamente su mitad negra. Todos estos segmentos y sub-segmentos son señalados utilizando un procedimiento simple de fracciones numéricas. Por ejemplo, $4/2$ indicaría que estamos en la segunda subdivisión del cuarto segmento de la obra; $3/1$ significa primer sub segmento del tercer segmento; y así sucesivamente. Este tipo de sistemas es frecuentemente utilizado como procedimiento para la dirección en obras con distintas características de aleatorismo controlado; de ahí la referencia al *director ausente*. En este caso, la partitura no precisa de la figura del director, aunque podría no ser descartable; el uso del sistema, por tanto, persigue dos objetivos: presentar una manera de segmentar la partitura de cara a facilitar el análisis y, en segundo lugar, ser utilizado como un sistema efectivo de referencia en los ensayos.

He mencionado ya el uso de cajas aleatorias de improvisación, que son utilizadas en las partes del piano y el bajo eléctrico, o bien de manera simultánea en ambos instrumentos. Ya hemos establecido su uso en

función de material compuesto, que actúa dentro de un contexto semi-improvisatorio. Estas cajas están pensadas para tratar de manera precisa el movimiento a través de diferentes grados de densidad, entendida esta como grados de niveles de saturación: líneas más gruesas en zonas de una caja implica un mayor grado de densidad; líneas más finas, menor grado y espacios más abiertos. Todos estos conceptos guardan una relación directa con vocabulario y conceptos usados con frecuencia en la música electroacústica. Esto resulta interesante, pues nos muestra de qué manera conceptos aleatorios están directamente relacionados con el desarrollo de nuevos tipos de textura creados a partir de exploraciones tímbricas no tradicionales (ejemplo 21.3).

CONDUCTING SCORE

6

RADICALIA

FOR FEMALE VOICE BASS GUITAR AND PIANO

MANUEL CEIDE

LA CANTANTE PERMANECE INMOVIL
EN EL CENTRO FRONTAL DEL ESCENARIO
SU MIRADA ABARCA EN ALGUN MOMENTO
LA AUDIENCIA... EN AUNDO REGA ROLAN AUNDO

ACCIÓN

ESCENIFICACIÓN

Ejemplo 21.3: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: uso de cajas aleatorias y *clusters* en el contexto de texturas combinadas (*Radicalia*, partitura, p. 6).

Buena parte de la escritura lineal en *Radicalia* se basa en el uso de notación proporcional: el material musical se extiende en función del espacio

gráfico ocupado en la página de la partitura, dando lugar a polifonías con un carácter abierto. Podría parecer contradictorio con este principio el hecho de encontrar elementos de notación rítmica tradicional dentro de la escritura melódica de la pieza. La razón para este uso mixto de la notación es de carácter esencialmente psicológico para los intérpretes, en el sentido de que son invitados a construir su propio espacio temporal, resultado de la tensión entre proporciones abiertas y cerradas. Por último, señalo que no podríamos hablar aquí de un concepto de obra abierta; por el contrario, los parámetros de la partitura son muy definidos, siendo su dimensión indeterminada resultado de la acción de elementos puntuales que forman parte de la fábrica musical.

5. CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO ATONAL

Al igual que sucede en otros parámetros de la obra objeto de discusión, la dimensión armónica de *Radicalia* responde también a una autonomía de contenido. Si metafóricamente visualizamos la partitura como territorio singular y distintivo, entonces el conjunto de sus relaciones armónicas se nos presenta como organismo autóctono, una pieza más de un engranaje subversivo en su unicidad. De cualquier forma, no está entre los objetivos de este trabajo llevar adelante un análisis armónico exhaustivo de la partitura. Las relaciones armónicas dentro de una obra vienen determinadas por caminos, muchas veces laberínticos, que dependen del balance entre distintos planos del proceso de creación. Por lo tanto, en este apartado voy a centrarme en presentar una relación de materiales básicos, los cuales funcionan a modo de cimientos para la construcción del edificio armónico.

El vocabulario usado en *Radicalia* responde a una concepción atonal de las relaciones armónicas. Todo análisis de este tipo nos plantea un amplio abanico de posibilidades metodológicas. No obstante, utilizaremos unas herramientas determinadas en aras de una claridad de exposición. Al mismo tiempo, el camino a recorrer ha sido trazado con la intención de acercarse, tanto como las posibilidades lo permitan, al proceso original de creación compositiva. El contenido armónico en la obra está construido bajo un mar-

co creado a partir de la teoría de conjuntos sonoros. Esta, como ya hemos mencionado, va a ser tratada de una manera libre, lo cual va a dar lugar a la existencia de una compleja red de operaciones. Dos conjuntos sonoros forman la base de lo que podríamos definir como el código genético de la obra: [012] y [016], ejemplo: [C, Db, D] y [C, Gb, B], cuyos pesos interválicos respecto a las clases interválicas básicas nos muestran sus vectores: [210000] y [100011] respectivamente. Las operaciones combinatorias de estos dos conjuntos sonoros básicos, aplicando sobre ellos procesos de transposición, expansión o inversión, tienen como resultado la creación de nuevos conjuntos de mayor tamaño. Así, [E, C, F, Db], con un peso interválico [201210], es resultado de un proceso expansivo a partir de las relaciones interválicas de [012] usando un proceso de transposición de sus elementos internos. Del mismo modo, [C, B, Gb, Bb, E, A], con un peso interválico [332232], es resultado de un proceso aditivo entre dos versiones del conjunto [016] relacionadas por T10 (diez semitonos de transposición) Ejemplo: [C, Gb, B] + [Bb, E, A] = [C, Gb, B, Bb, E, A].

Como podemos observar, la actividad armónica de la obra se construye a partir de relaciones combinatorias entre conjuntos y subconjuntos, directamente relacionados en cuanto a cualidades interválicas y de sonido, si bien con diferentes pesos interválicos debido a las diferencias en el número de elementos constitutivos de cada conjunto. Otra característica de la obra es el uso de los ya mencionados *clusters* cromáticos, en su doble versión de bloques verticales o de líneas melódicas con distintos grados de angularidad. La partitura de *Radicalia* hace un uso casi exclusivo de dos de ellos con un ámbito de seis semitonos, distancia de tritono: *cluster* comprendido entre C-Gb y *cluster* comprendido entre F-B. Ambas estructuras son utilizadas en una variedad de órdenes y de alturas. Debemos señalar un uso de distintas escalas cromáticas combinadas que forman complejas texturas polifónicas. Estas se encuentran asociadas al uso de cajas aleatorias sobre una acción semi-improvisada.

Hemos mencionado ya el uso de modos melódicos de acentuación irregular como parte del vocabulario motivico en el bajo eléctrico. Estas líneas están elaboradas a partir de desarrollos que parten de los conjuntos básicos arriba mencionados, contribuyendo a la elaboración de áreas armónicas como base para texturas polifónicas creadas a partir de distintos modos de ar-

ticulación instrumental. La evolución horizontal del movimiento armónico, es decir, la manera en que se mueven las estructuras en cuanto a sus patrones de transposición responde fundamentalmente a dos comportamientos. Por un lado, encontramos una tendencia hacia la aplicación de las mismas estructuras interválicas que forman los conjuntos sonoros principales antes mencionados. Por otra parte, a través de los segmentos $4/1$ y $4/2$, las estructuras armónicas presentadas a partir de diferentes modos de articulación se mueven horizontalmente a través de un sistema tetratónico que divide la escala cromática en cuatro partes iguales. Es decir, si tomamos como referencia el sonido más grave de cada estructura, el movimiento de los bajos sería: C-Eb-Gb-A-C. Sobre cada una de estas “tónicas” autónomas se construyen las estructuras objeto de movimiento.

Merece la pena detenernos por un momento en la observación de la estructura sonora con la que la obra finaliza, antes de disolverse en su final poliartístico con los músicos convertidos en percusionistas e interaccionando con la audiencia. En dicha estructura podemos observar un alto grado de saturación armónica, consecuencia de superposiciones del conjunto sonoro base ya mencionado [016]. Este ejemplo de concentración armónica puede ser analizado desde dos puntos de vista no necesariamente contradictorios. Por un lado, se trata de una sucesión en movimiento ascendente continuo de tritonos y cuartas justas que se rompe en el último sonido. Otra manera de entender este acorde final podría ser como tres estructuras del conjunto [016], superpuestas la una sobre la otra y con un movimiento de transposición que linealiza un *cluster* [012] descendente: [C,Gb,B] + [B, F,Bb] + [Bb, E,A]. Observamos que se trata de una especie de síntesis armónica para toda la composición, uno de esos momentos en que poéticamente decimos que ahí, en ese instante, está contenida la obra.

6. UNA ARQUITECTURA FORMAL

En apartados anteriores hemos hablado ya de la manera en que la arquitectura de la obra tiene su génesis a partir de un desarrollo de la forma poética, el texto literario como punto de partida. Desde un punto de vista

analítico, la forma musical es siempre producto de un juego de tensiones entre procesos *a priori* y procesos *a posteriori*. Es decir, entre nuestros planes de diseño formal que son punto de partida para el proceso compositivo y el resultado final, cuando observamos la conclusión de dicho proceso y sus consecuencias. A continuación, presento una propuesta de análisis de la forma que es consecuencia en sí misma del diálogo entre todos los parámetros musicales anteriormente expuestos, una cartografía de la obra, vista esta a partir de un enfoque múltiple:

Introducción	+ A	+ Interludio 1	+ B	+ Interludio 2	+ A'	Coda
a+b	a+b	a+b	a+b	a+b	a+b+a'	a+b+c
			(a+b+a')			

La introducción de la obra se corresponde con los segmentos 1/1 y 1/2. En la primera parte, la audiencia, dirigida por los intérpretes, es protagonista, mientras que en el segundo sub-segmento, la práctica totalidad de elementos a ser usados en la obra son presentados por primera vez: los conjuntos sonoros básicos, el coro hablado lineal, el coro hablado en cajas aleatorias variando densidades y los modos melódicos en el bajo eléctrico. Destacan las líneas de acordes sincopados asignadas al piano y basadas en el conjunto sonoro [016]. Esta idea, en cuanto que objeto compositivo, es la única ocasión en que toma forma a lo largo de la partitura, por lo que aporta un carácter especial a esta introducción.

La parte A de la partitura está clasificada con el segmento 2/1. Aquí, la voz femenina toma un papel solista, más que acompañada, complementada por el piano. El carácter activo y melismático del lenguaje vocal queda definitivamente expuesto, amplificando el contenido semántico de esa línea poética tomada de "O gato" de Murado. En el primer interludio, la actividad estalla. El piano crea una densa textura combinando *clusters* cromáticos en bloque con otros linealizados. El bajo perfora la textura a base del uso de modos melódicos creados a partir de los conjuntos sonoros principales y como parte de cajas aleatorias de improvisación. Esta mezcla de precisión y de apertura tendrá como consecuencia la creación de una textura original, compleja y con un alto nivel de densidad. El interludio corresponde al segmento 3/1 y en su última parte enlaza con el siguiente bloque de forma, usando una serie de escalas cromáticas combinadas como vehículo.

La sección B se relaciona con los segmentos 4/1 y 4/2. En esta sección, el ensamble, como grupo, alcanza su máximo grado de actividad con texturas muy variables: cajas de improvisación, coro hablado lineal, uso de percusión, modos melódicos en el bajo; toda esta actividad se desarrolla sobre un movimiento armónico tetratónico que divide el universo cromático en cuatro segmentos simétricos. En el segundo interludio, aunque relacionado con el primero por el uso protagónico de *clusters*, encontramos de nuevo elementos de síntesis en la combinatoria de conjuntos sonoros. En la partitura corresponde al segmento 4/3 y en él podemos apreciar el inicio de procesos recapitulativos (ejemplo 21.4).

The image shows a handwritten musical score for 'Radicalia' by Manuel Ceide, section B. The score is for Female Voice, Piano Forte, and Bass Guitar. It features a 4/2 time signature and a key signature of one flat. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a tetratonic harmonic structure. The score includes lyrics such as 'NOITE INVENTADA', 'PARA QUE OS OÍO VIVA', and 'SOMBA ACINEXADA'. There are various performance markings like 'p', 'mf', 'f', 'cres', and 'rit'. The score is divided into two systems, each with a 4/2 time signature. The first system includes a 'CORO HABLADO' section. The second system includes a 'CORO HABLADO' section and a 'MEIETE' section. The score is titled 'RADICALIA' and 'FOR FEMALE VOICE BASS GUITAR AND PIANO'.

Ejemplo 21.4: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: uso de cajas aleatorias sobre estructuras tetratónicas de movimiento armónico (*Radicalia*, partitura, sección B, p. 8).

La parte denominada como A' coloca el material de lleno dentro de un proceso de recapitulación. Una vez más, la voz se convierte en prota-

gonista, tan solo interrumpida en la sección media del segmento por un cambio de textura a partir de cajas de improvisación *perforadas* melódicamente por el bajo eléctrico. Se corresponde con los segmentos 5/1 y 5/2. Finalmente, nos encontramos con una coda extensa, en la que aparece primeramente el acorde final ya ampliamente comentado con anterioridad. El cierre de la obra es gradual, con el coro hablado creando un arco de acción en cuanto a intensidad, y terminando en susurros, apenas chispazos ocasionales de sonido vagamente audibles, todo el grupo estático sobre el escenario, las luces se apagan gradualmente (ejemplos 21.5 y 21.6).

CONDUCTING SCORE

(1)

RADICALIA

FOR FEMALE VOICE BASS GUITAR AND PIANO

MANUEL CEIDE

FEMALE VOICE

PIANO FORTE

BASS GUITAR

(2)

6/4

SUSURRO Y PEGAFIANTE
p
pp

ESTA TICA EN EL CEFALO
DEL ESCORALDO

1) PAMPERETAS

SUSURRO

NIEVE

SILENCIO

pp

NIEVE

SUSURRO CORO HABLADO

PARA QUE OSOÑO VIVA

ACEBARR

CORO HABLADO

FALAR

SOMBRA ALIMENTADA

DECORNER

VOITE INVENTADO

PARA QUE OSOÑO VIVA...

6/4

Ejemplo 21.5: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: inicio de la coda y construcción del acorde final (*Radicalia*, partitura, p. 12).

Si pudiéramos hacer una analogía a partir de la relación entre introducción y coda respecto al todo de la obra, podríamos describir el desarrollo de la compo-

CONDUCTING SCORE

RADICALIA

FOR FEMALE VOICE BASS GUITAR AND PIANO

MANUEL CEIDE

6/8

6/8

FEMALE VOICE

PIANO FORTE

BASS GUITAR

INVITAN AL PATEO A SUS SECTORES DE LA AUDIENCIA

LOY TRES MUSICOS DE PIE DE FRENTE A LA AUDIENCIA. TERCERA SU PAUSE RE-ENTRAN HASTA ALCANZAR EL SILENCIO.

SMOZALDO.

NIENTE

NIENTE

NIENTE

PARA QUE OS ODO VIVA

FALAR

ACERAR

VOTE (U VENTADA)

DECORER

SOBORN ALIMENTADA

PARA QUE O SONO VIVA...

SIVE

SIVE

Ejemplo 21.6: Manuel J. Ceide, *Radicalia*: final de la obra en la partitura (*Radicalia*, partitura, p. 13).



Figura 21.2: Final teatralizado de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, con los intérpretes de Álea 21 convertidos en percusionistas y actores. San Juan, Puerto Rico (2021).

sición en cuanto a que esta sale del vacío y se disuelve en el silencio, creando así el espacio en el medio para la construcción de un territorio único (figura 21.2).

EPÍLOGO. LA “PROPUESTA ESPERANZA”: LA OBRA Y SUS GEOGRAFÍAS

Desde las primeras líneas de este trabajo, hemos señalado un carácter subversivo en la obra de manera recurrente. Siempre es difícil la tarea de identificar subversión con sonido, o lo que es lo mismo, el hecho poético de tratar de materializar lo intangible. En este punto, voy a permitirme buscar ayuda en las palabras de Herbert Marcuse, cuyas ideas acerca de la dimensión estética en el arte han servido en gran medida como marco filosófico en el proceso de composición de *Radicalia*: “Las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación de la bella ilusión de la liberación se fundamentan precisamente en aquellas dimensiones en las que el arte trasciende su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y la conducta”. También en palabras de Marcuse: “el arte crea el reino en el cual se hace posible la subversión de la experiencia propia del arte”, resultando todo ello en “la necesidad de esperanza —una necesidad enraizada en la nueva consciencia incorporada [...] En la obra de arte, la forma se transforma en contenido y viceversa” (Marcuse 2007: 66-67).

Esta dimensión estética se manifiesta y toma forma de distintas maneras dentro del universo que rodea la obra objeto de estudio. En *Radicalia*, posiblemente al igual que en cualquier otra propuesta artística, se crea una especie de patrimonio cultural, una geografía que trataré de resumir en sus puntos concretos. De un lado, Lugo como ciudad y espacio geográfico, origen y punto de encuentro entre la propuesta del *Bestiario* y *Radicalia*. De nuevo, en palabras de Claudio Rodríguez Fer: “Toda cidade é un recinto espacial forxado por unha historia e habitado por unha comunidade que o conforma, pero tamén é un lugar mítico e simbólico animado por un espírito peculiar e intransferíbel [...] A historia de Lugo [...] forxou unha atmosfera anímica inconfundíbelmente concéntrica” (Rodríguez Fer 1987: 9). De otro, mi colaboración en Puerto Rico por

espacio de más de veinte años con los maestros y colegas Francis Schwartz y Rafael Aponte Ledée, pioneros y exploradores de tantas aventuras musicales desde sus tiempos en el colectivo Fluxus en los años sesenta, ha sido de vital importancia como invitación a la creación de un lenguaje musical a ser aplicado en *Radicalia*. De esta forma, se construyen esos puentes posibilitadores de caminos de ida y vuelta, la creación de un universo autónomo con ejes en distantes espacios geográficos que se materializan en la partitura.

Algunas veces, una obra puede sentar las coordenadas, a manera de guía, para el desarrollo de un proyecto. A partir de todos los elementos expuestos y presentes en la partitura de la obra, *Radicalia* ha sido una referencia constante, aunque tal vez silente, para el desarrollo del proyecto Álea 21, grupo de música contemporánea bajo mi dirección artística, en residencia en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. El carácter experimental de su propuesta, sus sonoridades, las relaciones entre compositores, director e intérpretes y las relaciones de complicidad con el público son características que, a partir del montaje de una obra, llegan a definir un proyecto. Del mismo modo, podemos encontrar el insumo de la partitura en la concepción y la curaduría del Festival “Flores y Balas”, proyecto de encuentro entre vanguardias musicales en el Caribe y en el cual la relación simbiótica entre creación, interpretación e investigación ha sido una constante conceptual desde sus inicios. Estéticamente, *Radicalia*, que en más de una ocasión ha sido parte integral en el repertorio del festival, representa una obra que, a manera de espejo comparativo, muestra una lista de características a ser presentadas en la elaboración de cada edición del festival.

A lo largo de este trabajo, he tratado de presentar el proceso de creación de una obra musical como resultado de una compleja red de consideraciones a ser tenidas en cuenta. Quizás podría resultar adecuado proponer un cierre a partir de una reflexión, más bien una idea, acerca de una posible función de la musicología: la construcción de una dimensión en la que una reflexión continua, enfocada desde ángulos múltiples, pueda llegar a ser parte integral del proceso creativo. Se aportan, de esta forma, materiales para un estudio posterior en ese camino para el descubrimiento de nuevos territorios (figura 21.3).



Figura 21.3: Acción escénica durante la interpretación de *Radicalia* de Manuel J. Ceide, a cargo del Grupo Álea 21. San Juan, Puerto Rico (2021).

BIBLIOGRAFÍA

- BERIO, Luciano (2006): *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2009): *Two Interviews*. London: Marion Boyars Publishers.
- CAGE, John (1973): *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press.
- CEIDE, Manuel J. (2004): *Radicalia*. Para voz femenina, piano, bajo eléctrico, coro hablado y audiencia [partitura]. Edición facsimilar manuscrita. San Juan: Gabinete Álea 21.
- DE VICENTE HERNANDO, César (2013): *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- FLOROS, Constantin (2013): *New Ears for New Music*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- GONZÁLEZ MORENO, Liliana (2013): *Federico Smith. Cosmopolitismo y vanguardia*. La Habana: Ediciones CIDMUC.
- GONZÁLEZ MORENO, Liliana y CEIDE, Manuel J. (2015): *Retrato en Grupo. Diez años de Álea 21. Dossier y multimedia*. San Juan: Gabinete Álea 21/ LAIM.
- KARKOSCHKA, Erhard (1972): *Notation in New Music. A Critical Guide to Interpretation and Realization*. New York: Praeger Publishers.
- LÓPEZ SÁENZ, María del Carmen (1998): *Marcuse*. Madrid: Ediciones del Orto.

- MARCUSE, Herbert (2007): *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MORRIS, Robert (2010): *The Whistling Blackbird. Essays and talks on New Music*. New York: University of Rochester Press.
- MULLER, Theo (1997): “‘Music is Not a Solitary Act’: Conversation with Luciano Berio”, en *Tempo*, 199: pp. 16-20.
- MURADO, Miguelanxo (1985): *Bestiario dos descontentos*. Vigo: Edicions Xerais de Galicia.
- (2014): *Escrito en cafeterías*. Vigo: Editorial Galaxia.
- OSMOND-SMITH, David (1991): *Berio (Oxford Studies of Composers)*. Oxford: Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1987): *Lugo Blues*. Lugo: Concello de Lugo.
- SCHUIJER, Michiel (2008): *Analyzing Atonal Music*. New York: University of Rochester Press.
- SCHWARTZ, Francis y THOMPSON, Donald (1998): *Concert Life in Puerto Rico (1957-1992). Views and Reviews*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- STRAUS, Joseph N. (2005): *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River: Pearson/Prentice Hall.

GRABACIONES AUDIOVISUALES

- “Festival Encuentros 2021(2da. edición) – Álea 21 ‘Y buscar allá donde no hay...’ (Concierto virtual)” [vídeo]. Gabinete Álea 21, Manuel J. Ceide, dir. San Juan (Puerto Rico), 9 de diciembre de 2021. www.youtube.com/watch?v=2C6x9-Li2iU [Consultado 16/08/2023].
- Radicalia* [vídeo]. Concierto del Festival “Encuentros entre obras”. Boris Alvarado, dir. Valparaíso (Chile), 21 de agosto de 2022.
- Radicalia* [vídeo]. Ensemble Álea 21. Manuel J. Ceide, dir. San Juan, Conservatorio de Música de Puerto Rico, Teatro Bertita y Guillermo L. Martínez, Sala Jesús María Sanromá, diciembre de 2021.