

## El tiempo tardío en *exótica* de Juan Campoverde

Carlos Rojas Reyes

Investigador Diuc – Universidad de Cuenca

### RESUMEN

El análisis de la obra de Juan Campoverde, *exótica*, se centra en el tema del fin de la nación como tema prioritario, y que se desplaza hacia lo que se denomina un cierto nihilismo histórico. Se muestra la aparición de diversas temporalidades en la obra que se corresponderían con derivas históricas similares, de tal manera que estaríamos escuchando esas secuencias típicas de los tiempos del capitalismo tardío que la obra los expresa críticamente. Así, se muestra cómo el tiempo tardío pasa sin pasar, detenido en el presente interminable del capitalismo. Frente a esto, encontramos en Campoverde un tiempo intempestivo que se expresa en las estructuras temporales de la obra.

**Palabras Claves:** Temporalidades, capitalismo tardío, nación, conexiones parciales

### ABSTRACT

The analysis of Juan Campoverde's work, *exotic*, focuses on the theme of the end of the nation as a priority, and moves towards what is called a certain historical nihilism. It shows the appearance of diverse temporalities in the work that would correspond with similar historical drifts, in such a way that we would be listening to those typical sequences of the times of late capitalism that the work expresses critically. Thus, it shows how late time passes without passing, stopped in the endless present of capitalism. In the face of this, we find in Campoverde an untimely time that is expressed in the temporal structures of the work.

**Keywords:** Temporalities, late capitalism, nation, partial connections

### Vínculos de audios:

Juan Campoverde, *exótica*, <https://soundcloud.com/juancampoverdeq/exotica-for-ensemble-2017>

Juan Campoverde, *Aires*, <https://christopheradler.bandcamp.com/album/juan-campoverde-q-aires>

Mesías Manguashca, *Ayayayayay*, [https://www.youtube.com/watch?v=80TUPR\\_Ur4M](https://www.youtube.com/watch?v=80TUPR_Ur4M)

## 1. Introducción.

Juan Campoverde (1964) es un compositor ecuatoriano-norteamericano nacido en Cuenca, Ecuador. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Música “J. M. Rodríguez” de su ciudad natal, continuando luego en el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati (USA), y posteriormente en la Universidad de California, San Diego, donde trabajó con Roger Reynolds, su mentor, así como con Brian Ferneyhough, Chinary Ung y Miller Puckette.

Su música ha sido presentada en las Américas, Europa y Asia por orquestas y ensambles como la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador; L’Ensemble Intercontemporain (Francia); New Music Concerts Ensemble (Canadá); Noise, Sonor, Fonema Consort (USA); el Ensamble SurPlus, Ensamble Aventure (Alemania); Ensamble Platypus (Austria); el Trio Atempo (Venezuela/Francia); el cuarteto Untref (Argentina); Duplum (Mexico); y el Ensamble Quito 6 (Ecuador), así como por solistas internacionalmente reconocidos como Roberto Fabbriciani, Claire Chase, Jorge Hoyo y David Núñez.

Sus obras recientes incluyen *In memoriam* (2018) para ensamble, obra basada en improvisaciones guiadas y que incluye un componente electrónico; *amores* (2018) para contrabajo y percusión; *borderlines* y *crossings* (2019) para percusión y electrónica fija; *los resplandores de la selva invisible* (2020) para cuarteto de cuerdas; y las poli-obras *el espacio que nos une* (2019), para arpa y/o percusión y/o electrónica fija; y *mapas en la piel* (2020), para voz y/o tres percusiones y/o, ensamble y electrónica fija.

*exótica* para ensamble (flauta, percusión, piano, guitarra amplificada, violín, y violoncello) y electrónica fija (2017), fue comisionada por The *Athenaeum Library* y *San Diego New Music Commission* para el Festival *SoundON 2017*, y fue estrenada por el ensamble NOISE en La Jolla, California, en enero del 2018. Aunque este trabajo comparte su nombre con el trabajo del compositor argentino-alemán Mauricio Kagel (*exótica*, 1972), se relaciona de manera más directa con *Ayayayayay* (1971) del compositor ecuatoriano-alemán Mesías Maiguashca, ya que toma diferentes proporciones seccionales de la obra electroacústica de Maiguashca para articular sus diferentes hilos estructurales y narrativos, y diferentes sonoridades presentes en *Ayayayayay* para elaborar los lenguajes armónicos utilizados.

Grabación del estreno: <https://soundcloud.com/juancampoverdeq/exotica-for-ensemble-2017>

Este trabajo tiene como objetivo central realizar una aproximación filosófica a la obra *exótica*<sup>1</sup> de Juan Campoverde; lo que significa que se insistirá en el encuentro entre un cuerpo conceptual determinado que será confrontado con los hallazgos que se realicen en la obra (Vizzardelli, 2015) (Adorno, 2003) (Gracyk & Kania, 2011) . Se trata de contribuir a la comprensión de la producción de la música académica ecuatoriana tomando en cuenta aquellos aspectos que están relacionados con el destino de la nación ecuatoriana y con el carácter de la época en la que vivimos, además de tomar en cuenta el particular tipo de exilio de una capa importante de músicos ecuatorianos. Se puede decir que este estudio se ubica en los estudios sobre nación y cultura desde la perspectiva de Homi Bhabha. (Bhabha, 1994) (Derrida, 1997)

Por esto, desde la perspectiva metodológica es una aproximación heurística; esto es, se centra en la producción de explicaciones a partir de un conjunto de teorías e hipótesis que las somete a la confrontación con los datos. Desde luego, hay en la elección del marco conceptual un enfoque decisionista, tal como lo señala Lakatos, que lejos de ser arbitrario será validado a posteriori; o, lo que es igual, su racionalidad será retrodictiva. (Lakatos, 1983) Con las nociones adoptadas se procede a escuchar la obra de Juan Campoverde y el núcleo metodológico se encuentra en que dichos conceptos deben permitir clarificar el sentido de la obra tomando en cuenta sus estructuras musicales, su desarrollo interno, aunque luego se añadan aspectos contextuales.

La obra *exótica* de Juan Campoverde, que es objeto de análisis de este artículo, representa un punto de llegada en el arco trazado en la música académica contemporánea que va desde Maiguashca hasta ahora, porque presenta a nuestros oídos las grandes problemáticas por las que atraviesan nuestros pueblos latinoamericanos. Pero, también significa el cierre de un ciclo productivo, de una serie de temáticas, en la obra del compositor y la apertura hacia otras problemáticas y otras propuestas.

Esto es, la secuencia histórica interminable de la lucha por la construcción de las naciones conformadas por nacionalidades, y los fenómenos globalizados que arrastran

---

<sup>1</sup> Mauricio Kagel compuso una obra con el mismo nombre, *Exótica*, para instrumentos extraeuropeos, 1971-72, aunque esta obra de Juan Campoverde no guarda relación con ella.

con todo. La magnitud, las estructuras laberínticas, los desfases, las contradicciones de este proceso de confrontación son lo que encontramos representados en *exótica*, que no recurre a respuestas simples, a afirmaciones conocidas, sino que, con sus propios medios musicales, elabora una propuesta que se coloca a ese mismo nivel de abstracción.

La obra, como se verá más adelante, ha sido producida con una enorme calidad, con una riqueza de recursos amplísima, corriendo los riesgos necesarios, atreviéndose con el lenguaje musical contemporáneo, para obligarle a decir lo que Campoverde quiere decir.

En este análisis se partirá de una reflexión sobre los temas de la relación entre percepción, afecto y representación, tratando de integrarlos y de mostrar las secuencias de paso entre estos elementos. Comenzaré con la primera parte de la afirmación central que tiene que ver con el fin de nación como tema, y como posibilidad de darse plenamente en nuestro mundo globalizado.

Desembocaremos en otra idea central: un cierto nihilismo histórico, que nos aleja del nihilismo Occidental a la Nietzsche y que postula que la negatividad profunda en la que vivimos y que la obra expresa en gran medida, no es una elección metafísica, sino una condición histórica desencadenada por los fenómenos del mundo contemporáneo (Bulent, 2009) (Cunningham, 2002).

Finalmente, el estudio se detiene en las temporalidades que se encuentran en *exótica*, con la finalidad de mostrar, de la manera más específica posible, los nexos entre las características del tiempo, de la época, del mundo, en el que vivimos y las estructuras musicales de la obra, dejando que se transparenten las homologías estructurales que las vinculan.

La música y más aún cuando es altamente abstracta, como es el caso de *exótica* de Juan Campoverde, se dirige directamente a las sensaciones y a las percepciones, y a partir de aquí, desencadena unos ciertos afectos, nos conmueve de una determinada manera. Afecciones que terminan por remitir a palabras con las que tenemos que nombrarlas, que no se queda –y no pueden hacerlo- en el puro plano perceptivo.

Así, y dependiendo en gran medida del tipo de persona que escucha esta música, quizás oiríamos: dificultad, incomodidad, reconocimiento, curiosidad. Y más todavía: “mira

cómo asoma esa canción ecuatoriana y la voz de una vendedora de periódicos”, “suena a algo que no reconozco plenamente pero que me recuerda a una voz infantil”. Y se podría seguir con estos elementos.

Pero, las percepciones no pueden quedarse en ese plano, sin llevarnos a una discursividad que emerge de ella, a un intento de comprensión, de resolución de la pregunta: ¿qué significa lo que estamos oyendo? Siempre hay este otro plano, que es el de la representación, que emerge tarde o temprano, constantemente se da una relación entre percepción y representación. Lo que representa *exótica* es lo que intentaremos responder en este trabajo a partir de lo que percibimos en la obra.

Si bien es cierto que la música clásica ha pasado de la representación al alejamiento de ella, especialmente en el siglo XX, esto no quiere decir que la representación pueda ser eliminada para quedarse exclusivamente con la emoción; sino que aparece otro tipo de representación no moderna y quizás ni siquiera posmoderna (Nussbaum, 2007)

Nussbaum muestra, precisamente, que la música tiene, incluso en sus mayores niveles de abstracción, “importantes componentes cognitivos que, aunque se asientan en la emoción, van más allá de ella” (Nussbaum, 2007, pág. 189).

La representación moderna está compuesta de diversos planos, que los vivimos como separados, pero, que están íntimamente conectados: política, cognoscitiva y dramática. La posmodernidad nos ha llevado a pensar que la representación estética y artística ha dejado de ser un modo de conocer el mundo y que no está vinculada a lo que sucede en el mundo de la política, de la democracia que funciona a través de los representantes que elegimos.

Se trata de reestablecer los vínculos rotos por la posmodernidad entre arte y sociedad, en donde ya no se puede separar las experiencias sociales de la estética, sin caer en reduccionismos fáciles y sin tomar en cuenta la inmersión en “una cultura particular y en un medio social que afectan el juicio estético, el rol que tal localización social puede jugar en la estética, y la cuestión de si y cómo la experiencia social puede ser ella misma inmanente a la experiencia estética” (Born, Lewis, & Straw, 2017, pág. 2).

Entre estos planos se da un entrelazamiento profundo, que no se resuelve de manera directa o mediante un tipo de referencialidad deíctica, en donde los contenidos se mostrarían como evidentes. Por el contrario, las relaciones están ocultas, son indirectas,

y hace falta un esfuerzo significativo para develarlas. El que hayan sido obviadas, garantiza su eficacia, porque funcionan sin que nos percatemos del efecto que están teniendo sobre nosotros.

Son estas conexiones profundas las que intentaremos desentrañar en *exótica*, a fin de aproximarnos a las significaciones de esta obra, que yacen en algo que podríamos denominar el inconsciente estético, que es el lugar de donde provienen.

Por otra parte, el entrelazamiento que se produce entre la obra de arte y sus significaciones, se comporta de tal manera que un movimiento en un plano repercute en el otro, siguiendo sus propios modos de expresión. Esto es particularmente importante porque tenemos que interrelacionar la música abstracta con otras abstracciones que se dan en el mundo social y cultural.

Dichas abstracciones, para que formen un entrelazamiento de doble vínculo, un ir y venir en donde se influyen, se modifican, chocan, se contradicen, deben corresponderse en el nivel de abstracción. Por ejemplo, de ninguna manera *exótica* trata de esta canción particular o de esta referencia a un lenguaje en un contexto preciso. Usa estos elementos, pero, como momentos de algo que está siendo abstraído.

*Exótica* exige de nuestra parte una escucha detenida. Hay que hacer un ejercicio en donde pongamos toda nuestra atención, en el sentido de concentrarnos en la escucha y ponernos enteramente en ese acto de percibir la obra, dejándonos que nos provoque, que nos afecte. Imposible entenderla sin un esfuerzo de la percepción y de la razón.

La obra está construida de tal manera que nos vemos convocados por dos registros, dos planos, que se superponen, se entrecruzan y, sobre todo, se enfrentan el uno al otro constantemente, en donde la parte más abstracta termina por subsumir, por supeditar, disolver y controlar la aparición de los elementos que oímos como en un segundo plano.

El primer plano se caracteriza por ser una fuerza salvaje que asciende, que recuerda a momentos a una salva incontrolable que lo penetra todo y que está escrita en un lenguaje que nos resulta extraño, exótico, que se ha separado de la cotidianidad, de la sonoridad de todos los días, llevándola a otro nivel. Incluso, en ese proceso de separación de lo común, también abstrae la música que oímos con más frecuencia, aquella que suena en la radio, en los medios de comunicación masiva. Se coloca en el plano de lo infrecuente.

En el segundo plano, asomándose cuando esa fuerza lo permite, escuchamos fragmentos de muchas cosas, que se rehúsan a aparecer en su integralidad, cuya comprensión nos es difícil. En algunos casos, nos recuerda vagamente a algo; en otros, es plenamente reconocible, pero se corta inmediatamente. Me ha recordado a la experiencia que tiene el que habla español, al oír el *tagalo*: un discurso que no se entiende y de pronto, el estallido de una palabra en nuestro idioma, solo para volvernos a sumir en esa otra lengua que no es extraña.

Emergiendo solo para volver a ocultarse, nos asalta la presencia momentánea de voces de niños, talvez un gato, ruidos urbanos, una canción tradicional ecuatoriana, la voz de una vendedora de periódicos, los ruidos de la selva, una arenga.

*Exótica* adquiere la forma de dos lenguajes intraducibles, que intentan comprenderse sin lograrlo, en donde solo caben los malentendidos: cuando uno habla, el otro le somete, le acalla, le obliga a permanecer en segundo plano y, en último término, a desaparecer. Sometidos a esta experiencia, nosotros no tenemos un código que nos permita saber qué está pasando, no tenemos una Piedra de Rosetta para traducir un idioma en términos del otro.

¿Qué abstracciones reales pueden ser entrelazadas con esta música abstracta? ¿A qué corresponde este enfrentamiento de dos lenguajes, que no encuentran reconciliación? ¿Qué significado tiene esa superposición de elementos vocales y musicales cotidianos con las abstracciones musicales? ¿Cómo entender el juego entre aspectos que remiten a la cultura tradicional del Ecuador y la música académica contemporánea? ¿Qué batalla se está librando aquí y cómo se inserta en el desarrollo de la música académica contemporánea ecuatoriana y latinoamericana?

Algunas hipótesis pueden elaborarse en este momento: me parece que el tema de la constitución de la nación ya no encuentra lugar aquí: la nación como tema ha caducado; y, es reemplazada por la confrontación entre dos modos de vida, entre la globalización que se superpone a lo local y lo somete; está en juego lo tardío del capitalismo tardío, en la medida en que el conflicto que está planteado aquí, carece de resolución en este momento histórico; y, finalmente, la tensión que se mantiene en su conflictividad y negatividad, en donde *exótica* no provee, y no intenta hacerlo, de una solución fácil, y que conduce a lo que llamaré, un cierto nihilismo.

## 2. El fin de la nación como tema

Oyendo *Ayayayay* de Maiguashca y luego *exótica* de Juan Campoverde, hay varias preguntas que es necesario hacerse. Desde luego, hay una referencia directa de Maiguashca en la obra de Campoverde, sin embargo, también hay una distancia significativa; incluso, diría, una ruptura brutal, a pesar de todo.

Y esto tiene que ver con lo que David Encalada llama el ‘virtuosismo conceptual’ – refiriéndose a otra obra de Campoverde, *Aires-*. “A mi modo de ver, este virtuosismo conceptual, esta capacidad de llevar la música hasta niveles de abstracción elevados, dejando atrás las figuraciones, las apelaciones a sonidos ‘nacionales’ o ‘populares’, que aparecen casi totalmente desdibujadas en *exótica*”. (Encalada, 2014)

Es como si Campoverde completara el gesto incompleto de Maiguashca y lo llevara a su conclusión, en donde esos motivos nacional-populares ya han sido sometidos a una lógica diferente – que habrá que determinar en qué consiste-, colocados en un entramado de donde no tienen escapatoria, a no ser por una leve capacidad de reconocimiento que todavía persiste.

Las abstracciones a pesar de lo básico que comparten en cuanto procedimientos de separación respecto de lo real, de lo figurativo, de la representación –en su sentido moderno-, pertenecen en cada caso a esferas distintas, a campos que tienen cada cual su propia capacidad de introducir distinciones en el mundo, que crean espacios marcados muy específicos.

Así, el significado de las abstracciones del abstraccionismo lírico es harto distinto de las abstracciones del suprematismo de Malevich; remiten a situaciones y realidades sociales opuestas y tienen significados opuestos. Abstracciones poderosas como la incásica, en cambio, tienen que ver con la necesidad de mostrar de alguna manera una sociedad aparentemente ideal con su vínculo con aquello que lo sustenta desde la perspectiva de sus propios dioses.

Entonces, cuando se habla del conceptualismo de Campoverde, de sus poderosas abstracciones, llevadas en cada obra a su siguiente nivel, cabe preguntarse: ¿cuál es su significado?, ¿qué está queriendo decir?, ¿qué está detrás del virtuosismo conceptual? ¿A qué realidades remite y qué tipo de respuesta, propuesta, utopía o distopía está sugiriendo?

Quizás dentro del propio artículo de Encalada podemos rastrear algunas pistas iniciales que, junto con otros aspectos, permitan una primera aproximación a *exótica*: se habla de “contradicciones rítmicas, coexistencia de ritmos irregulares, simultaneidad, polirritmia, creación automática”. A los que podemos sumar la ya señalada accidentalidad. (Encalada, 2014)

Podemos establecer, siempre con un matiz de juicio que necesita ponerse en suspenso, que *exótica* es un estado transicional constituido por estos elementos antes mencionados. Esto es, de hecho, más o menos evidente, porque ocupa el nivel descriptivo de la obra. Las abstracciones tendrían que ver con la utilización de una serie de recursos que conduzcan a ese estado transicional.

Pero ¿qué es un estado transicional? Y ¿qué tipo de abstracciones contiene que lo vuelve específico, que constituye una marca dentro del orden musical?

Un estado de transición remite directamente al paso entre una situación y otra, *in-between*, pero, con la condición de que algo ha trabado su camino y se ha quedado en ese espacio intermedio. Ha dejado el mundo del cual partió y no ha llegado al nuevo mundo, tal vez porque no existe. Se queda vibrando en el espacio intermedio, expandiéndole y contrayéndolo, avanzando y retrocediendo. A veces oímos sonidos reconocibles, que pronto desaparecen devorados por las contradicciones rítmicas, por la coexistencia de ritmos irregulares.

Todavía hace falta llegar a un principio heurístico que nos permita comprender a cabalidad de qué se trata *exótica*. ¿Es la continuidad de la nostalgia de la nación lo que todavía late allí tal como *Aires*?, ¿es la incapacidad de olvidar la identidad indígena tal como la vemos en Maiguashca, aunque sepa que el regreso –musical- es imposible? ¿Se sigue tratando, una y otra vez, de una disemi-nación a la *Homi Bhabha*, de la imposibilidad de representarse los fragmentos de una nación que se disuelve y desaparece? ¿O, por contrario, hay algo más en estas abstracciones, en este estado de transición?

Este problema de la formación y permanencia de la nación, en donde ubicamos la obra de Juan Campoverde, se muestra en la magnitud de su crisis correlativa a las dificultades de la constitución del estado moderno ecuatoriano, en donde se produce una aleación inestable entre el momento institucional y los avatares de la nación. Este trabajo sostiene que *exótica* expresa esa crisis de la nación atrapada en la lógica estatal

que la impide desarrollarse y que tampoco alcanza a disolverla. Así, el tema de un estado plurinacional se torna recurrente sin encontrar una resolución real ni un reconocimiento pleno de las diferentes nacionalidades que lo conforman. (Ospina, 2020)

Cuestión nacional que se deriva de los orígenes de la nación ecuatoriana y que permanece como cuestión irresuelta, tal lo muestra Guillermo Bustos (Bustos, 2017), que, sostengo, es a lo que se enfrentan los músicos académicos en su exilio, que regresan una y otra vez a mirar a la nacionalidad en búsqueda de un sentido que finalmente no está allí. Esta ausencia es la que se muestra en *exótica*.

*Exótica* expresa el momento de crisis de la nación ecuatoriana, que ha conducido a una serie de estallidos sociales y a una agravación de la situación social y económica que parecería carecer de salida.

Lo cual remite al debate sobre si necesariamente el subalterno tiene que escribir desde su espacio marcado o, como oprimido, puede elegir no hacerlo. Por ejemplo, el hombre blanco puede hablar desde donde quiera o sobre lo que quiera; nadie le pregunta sobre la blanquitud; pero al hombre negro se le exige, se le impone, que solo puede hablar desde la negritud y si no lo hace, entonces termina cuestionado. (Echeverría, 2011)

Creo que hay que reivindicar el derecho del subalterno de hablar sin tener que remitirse a su marca de origen, o de clase, aunque haya partido de allí, aunque sea un aspecto subyacente, pero que de ninguna manera tiene que convertirse en el elemento interpretativo definitorio de la obra. Por eso, hay que insistir, ¿realmente *exótica* se refiere a los problemas de la nostalgia por la nación abandonada? ¿Acaso no está mostrando precisamente lo contrario: su imposibilidad?

Como punto de llegada de diversos procesos de abstracción musical, *exótica* tiene como correlato, otros tantos niveles de abstracción social y cultural que se le enfrentan o que le salen al paso. (Husserl, La crisis de las ciencias europeas) Esto es, a cada nivel de abstracción musical se le corresponde una abstracción real, que define su intencionalidad. Esto es, nos permite preguntarnos por aquello que está diciendo, acudir al plano de las significaciones, de las representaciones, siempre y cuando tengan el mismo grado de desarrollo, de ‘reducción fenomenológica’, que ha dejado un sinnúmero de procesos atrás, para acceder a otras esferas constituidoras de la realidad.

Planos de la significación de *exótica* que son diversos y que hasta pueden llegar a contraponerse, porque se levantan sobre procesos culturales que son ellos mismos de diferente carácter, que apuntan en direcciones opuestas, creciendo en una espiral que va de un extremo a otro. En otros términos, inquirimos por esa dinámica de doble vínculo, en términos de Spivak y Schurmann, que lleva de un extremo su música, acercándose y alejándose de dicha espiral. (Spivak, 2017) (Schurmann, 2003)

Y desde aquí, el descenso hacia la composición y las secuencias, en donde a partir de la definición de una ‘forma’ musical altamente abstracta, podemos acceder a decir aquello que la obra quiere decir, de tal manera que puede articular, con sus propios medios, las significaciones a las que nos es difícil de acceder, a menos que entendamos el principio de construcción; esto es, ese movimiento creciente que a medida que nos alejamos de los hechos y fenómenos específicos, nos remiten a estructuras subyacentes, que actúan en la medida en que se ocultan y que se indexan en estas formas sonoras específicas de exótica, de obviación y explicitación, tal como lo analiza Strathern. (Strathern, 2004)

Desde esta perspectiva conceptual, se podría reconstruir ese ascenso en los niveles de abstracción, que van desde la referencia directa a lo popular, a la nación dejada atrás, a la imposibilidad de su constitución, para dar un paso más que, precisamente rebasa este nivel. Con esto, ¿a dónde llegamos? ¿Qué está más allá de la nación y su imposibilidad?

*Exótica* expresa, a mi modo de ver, ese doble vínculo que se inicia en la negación de la referencialidad a la nación y el paso hacia los problemas del ‘género humano’, de lo que somos, pero no como hogar en el que habitemos cómodamente, sino como lugar globalizado, en donde no cabe otra cosa que formar parte de esa otra realidad internacionalizada, que no deja de mirar hacia su punto de partida, aunque no pueda regresar a él.

Este doble vínculo que muestra la pertenencia dual de *exótica*: por una parte, se ha desprendido de este suelo nacional –ecuatoriano y latinoamericano-; y por otra parte, ya que no se puede permanecer en él, se produce un desplazamiento hacia la música académica internacional. Pero, este segundo momento, no es un punto de llegada sino el comienzo de un vaivén entre el punto de partida originario y el punto de llegada provisional.

Pero, este doble vínculo no solo está expresando las relaciones entre un mundo globalizado y un lugar de origen que ha dejado de funcionar como lugar de enunciación,

sino que hace referencia a las condiciones específicas de producción y reproducción de la música académica contemporánea ecuatoriana y, probablemente, latinoamericana.

Localización dual de la producción/reproducción de la música académica contemporánea ecuatoriana –y en gran parte latinoamericana–, que crean ‘socialidades específicas’, e incluso, estéticas diversas con sus respectivas prácticas. La peculiaridad se encuentra en que las dos socialidades actúan simultáneamente; la socialidad globalizada de escribir música en el primer mundo y la sociedad local, de referencia remota, de la cual se ha partido y a la que es casi imposible volver; y que, además, entran en conflicto. (Born, Lewis, & Straw, 2017, pág. 39)

Porque, esta música difícilmente puede ser interpretada en Ecuador y, por esto mismo, es prácticamente desconocida, excepto por algunos eventos minoritarios tanto en su impacto como en el público al cual convocan. Si no es posible producir/reproducir esta música en nuestro país, no queda otra alternativa que buscar otro sitio en que sí se lo pueda hacer. Y para esto no queda otra alternativa que emigrar.

No es un fenómeno nuevo; lo que resulta novedoso es que la referencialidad a la ‘nación’ de la cual se partió, poco a poco desaparece y cada vez más la música académica es simplemente internacional. Creo que *exótica* enuncia este hecho en toda su magnitud, sin nostalgia y con ironía. Por supuesto, que no se está calificando este acontecimiento como negativo, sino como la opción que tiene el ‘subalterno’ de hacer una obra que no esté marcada por su lugar inicial de enunciación o por el color de su piel o por su género.

En *exótica* la voz, los discursos, la palabrería que proviene de esa nación ya lejana, simbólica emerge fundida con la percusión, como si aquel que habla, habría sido reemplazado por el instrumento que simula un decir en una lengua. Y que muestra la subsunción de la palabra original, convertida ahora en exótica. Como señala en la partitura:

In several sections of the score (such as in measure 13), the percussionist is to requested to sing as if his/her voice were emerging from the sounds produced by the B. Drum, fusing with them and forming one compound sonority.

The purpose of this vocal action is to enrich the sonorities being produced by the bass drum avoiding, however, a clear division between the sounds coming from the percussion and the vocal sounds, creating instead composite sonorities. In order to achieve this goal, the

percussionist can used humming, vocal, or gutural sounds (or a combination of these), but always with a softer and changing dynamic levels than the required from the bass drum. (Campoverde, *exótica*, 2017)

Ahora bien, es preciso escuchar con atención, quedarse atentos a *exótica*, para encontrar en sus componentes, en su desarrollo, estos hallazgos, que nos permitan mostrar la dinámica señalada, ese movimiento de ir y venir, como una ola que choca contra un acantilado y tiene que volverse al mar, solamente para insistir interminablemente en darse contra una realidad de la que no puede escapar

### 3. Un cierto nihilismo histórico

La estructura y el desarrollo de *exótica* se centran en los dos planos que se contraponen, en donde el campo globalizado pone las condiciones de aparición –audición- de aquello que es local y tradicional, en beneficio de lo internacional y abstracto. Sin embargo, el primer registro no logra ocultar y desvanecer por completo al segundo, que sigue estando allí y manifestándose cada vez que puede.

Introduzco aquí la idea de un cierto nihilismo histórico que sería constitutivo de la obra de Juan Campoverde. Aquí es indispensable una aclaración y una diferenciación con el nihilismo metafísico occidental, que niega los valores judeo-cristianos y que postula su superación en otros valores superiores, cuyo mejor ejemplo, es la lógica del superhombre.

Histórico en el sentido que “las obras se llenan de historicidad y esta forma parte de ellas. Porque toda la creación se impone de historicidad y cada parcela de historia tiene allí sus posibles”. (Menezes, pág. 5) Esta historicidad de la obra de Juan Campoverde, desembocaría en cierto nihilismo, que tiene que ver, ante todo, con el reconocimiento radical de la negatividad y el conflicto en el mundo.

Nada más alejado de la obra de Campoverde que este nihilismo occidental. El nihilismo histórico, del que se habla aquí, tiene que ver con la persistencia de la negatividad en la época actual, con su resistencia que muestra a cualquier superación o a volverse positiva de alguna manera, quizás parcialmente cercano a la formulación de Sjöstedt y Nishida. (Sjöstedt-H, 2015) (Nishida, 2016)

Los dos momentos que encontramos en *exótica*, aunque establecen relaciones jerárquicas, no alcanzan un nivel de positividad, de resolución a favor de cualquiera de los elementos, sino que, la dualidad, la fragmentación, la imposibilidad del diálogo entre lenguajes incompatibles, se queda en la obra, permanece en ella hasta el final.

Hay que ir más allá de la imposibilidad de la nación como tema. Para esto es necesario mostrar que las abstracciones que encontramos en Maiguashca o en Rodas tendrían un significado distinto de aquellas que están en Juan Campoverde. En el primer caso, se trataría de ‘representar’ la imposibilidad de la nación, a través de un acceso siempre fracturado a los ‘motivos’ musicales que se presuponen como ‘andinos o ecuatorianos’; y en la música de Juan Campoverde, se habría rebasado el tema de la imposibilidad de la nación, como una abstracción que más bien se pregunta por el destino ‘apátrida’, de un exilio sin nostalgia, sin pretensión de retorno. Habría penetrado un cierto nihilismo en donde ya no es la ‘patria’ sustentada en símbolos imaginarios, que jamás llegó a constituirse plenamente, que llevó a reemplazar el sentido de este orden imaginario llevado a su extremo, por su ruptura, por el hecho de haber pasado a habitar una exterioridad que ha dejado de tener como referente a la nación.

Las abstracciones en la música de Juan Campoverde están teñidas de escepticismo, que constantemente se acompañan de un lado irónico, trágico a veces, porque la nación a la que pretendíamos pertenecer ya no está allí, ya no juega como referente imaginario, como ansiedad frustrada, sino como abandono. Un ‘ateísmo’ de la patria, un descreer, en un mundo de tanto fundamentalismo. En *exótica* se puede ver bien este proceso, porque la nación propia ha dejado de ser tal y la miramos con tal distancia que nos asoma como exótica que, siguiendo su etimología, se la entendería como una drástica exterioridad, una heurística que no es capaz de interpretar aquello que estaba llamada a hacerlo.

La música de Juan Campoverde volvería inoperativa aquellas tentativas musicales que regresaban una y otra vez sobre la ‘identidad’ andina, amazónica, ecuatoriana; paralizará este tipo de máquina estética que, en vez de ponerla en funcionamiento, la desarma de tal manera que no podrá ser reconstruida; por eso, no se trata de un ejercicio deconstructivo, sino nihilista. Y, desde luego, aquello que suena en su música son los fragmentos dejados a su libre movimiento, separados de la máquina productora de significados, pedazos de elementos flotando como segmentos listos para entrar en

conexiones parciales con otros componentes, que provienen de otras latitudes, de otros órdenes de significación.

Y esto emerge de la confluencia y contraposición entre los dos planos mencionados que se encuentran en *exótica*, en donde las emociones que la música abstracta produce con los breves estallidos referenciales locales, nos llevan al carácter intencional de su música, en donde termina por haber “alguna combinación de cognición, valoración experta, motivación...”. (Nussbaum, 2007, pág. 191)

#### 4. Temporalidades en *exótica*.

Tomemos *exótica* de Juan Campoverde que está siendo escuchado por una persona que se pasa la vida entera oyendo *punk*. No es posible que escuche sin más los sonidos, con sus estructuras, sus variaciones, sus códigos propios. No hay percepción pura que sea posible. Por el contrario, su escucha estará dada desde el campo en el que está conformada tanto su sensibilidad musical venida del *punk* como el conjunto de representaciones que tiene de esta esfera musical, como de la música en general.

Pero, esta solo es la primera parte. Supongamos que es una persona abierta a otras experiencias musicales fuera de su campo y que está dispuesto a oír detenidamente *exótica*. En este caso, sin perder su marco referencial desde el que escucha, deja que *exótica* le invada. Entonces, un primer percepto se habrá formado, quizás elemental. Dirá cosas como: me provoca ansiedad, encuentro dos planos que se superponen, suena a algo que conozco, qué mismo es esto, etc.

Y si avanzara por este camino, empezará a recorrer el camino de ida y vuelta de los perceptos a las representaciones, dejándose llevar por las sensaciones que siempre contienen un grado 0 de representación y dándole vueltas, desde todo lo que conoce, para comprender lo que está oyendo, representación grado 1.

Más aún, esa persona podría preguntarse de qué manera su mundo *punk* se redefine a través de la audición de música académica contemporánea; y regresaría sobre su memoria (perceptual y representativa del *punk*), que se iría alterando poco a poco.

El primer cuadro está afirmando que ningún percepto pertenece completamente, exhaustivamente, a un campo de representaciones; y, por lo tanto, ningún campo de representaciones se expresa exhaustivamente en un percepto. Queda un residuo, un

margen, unos aspectos que finalmente no se transfieren; y, lo que es más importante, dado que se ha establecido una conexión parcial, los perceptos pueden cambiar de representaciones y viceversa. (Rojas & Rojas, *Dialéctica de las Abstracciones*, 2019) (Strathern, 2004)

Cuadro 1. Perceptos, interpretantes, representaciones.

Percepto	Interpretante	Representaciones
Senso-percepciones Sensibilidades Afectos Representaciones grado 0	Construcción de interpretantes	Conceptos Representaciones grado 1 Perceptos presupuestos o dados Orientación hacia afectos

El segundo cuadro señala un fenómeno que introduce un aspecto más complicado en todo esto; porque, todo esto funciona primero como forma; esto es, el paso empírico, la escucha que hace nuestro *punk* de *exótica* no se da directamente, sino que está mediado por el interpretante, en el sentido de Umberto Eco, derivado de Peirce. (Eco, 1987) (Eco, *Los límites de la interpretación*, 1992) (Peirce, 1973)

Se podría expresar de la siguiente manera:

‘*Exótica* presupone un oyente modelo, un cierto tipo ideal que estaría plenamente preparado para apreciarla desde la sensibilidad y la representación’.

‘Las representaciones que posee nuestro músico *punk* presuponen, a su vez, una determinada sensibilidad, unas senso-percepciones que espera que estén allí’.

Con un detenido trabajo de educación, esta persona del ejemplo se aproximaría a *exótica*, a través del interpretante que este contiene y que media entre la obra y aquel que escucha. Se abre la posibilidad de que fragmentos, aspectos, sensibilidades, de *exótica* viajen a la música *punk* redefiniéndola y, al mismo tiempo, convirtiéndose en otra cosa.

En el capitalismo tardío, a través de la posmodernidad que es su lógica cultural, este carácter tardío contiene una temporalidad que ha llegado a destiempo, a contratiempo y cuya principal característica es la clausura del futuro de la humanidad como tal, en un momento dado en donde están dadas las condiciones económicas y tecnológicas para la resolución de grandes problemas de la humanidad, que se han quedado trabadas precisamente por la lógica brutal de la ganancia del capital. (Jameson, 1995) (Mandel, 1979)

En la obra *exótica* nos encontramos con una temporalidad rota, partida, que sigue dos caminos contrapuestos, que no logran imbricarse y contar una sola historia. Se podría decir que el aspecto temporal de esta obra muestra los límites de la existencia en el capitalismo y, al mismo tiempo, la “imposibilidad” de su superación, expresada en esa corriente subterránea que no logra manifestarse plenamente.

Desarrollando la hipótesis central, tendríamos dos que derivan de ella:

#### Cuadro 2. Conexión entre temporalidades (hipótesis)

<i>exótica</i>	<b>Conexiones parciales</b>	<b>Capitalismo tardío</b>
La temporalidad de la obra sigue reglas de juego similares a las del capitalismo tardío	Conexiones parciales entre temporalidades	La temporalidad tardía del capitalismo se expresa críticamente en <i>exótica</i>

Hay que insistir en que las relaciones que se establecen entre temporalidades se dan, ante todo, a través de operaciones formales; esto es, entre la forma de la expresión y la forma del contenido: de qué manera específica está dado el tiempo en *exótica* en sus estructuras fundamentales como forma de la expresión, de qué modo concreto los diversos componentes del capitalismo se expresan en el carácter tardío del tiempo. (Hjelmslev, 1980) (Rojas, *Estéticas Caníbales. Vol. 3. Del ethos barroco al ethos canibal.*, 2018) (Rojas, *Estéticas caníbales. Máquinas formales abstractas*, 2017) (Rojas, *Estéticas caníbales. Volumen 1.*, 2011)

Las formas temporales de *exótica* poniéndose en contacto –conexiones parciales- con las formas del contenido del capitalismo tardío:

Ahora tenemos que especificar las manifestaciones de las respectivas formas para el caso concreto de *exótica*, como se ve en el tercer cuadro:

Cuadro 3. Formas temporales

<i>exótica</i>	<b>Conexiones parciales</b>	<b>Capitalismo tardío</b>
Tiempo intempestivo, repentino, que quiebra el orden de los eventos	Conexiones parciales entre temporalidades	Tiempo tardío, pasa el tiempo sin pasar, detenido en el presente interminable del capitalismo

La verdad de la obra de arte, de *exótica*, se encuentra en la conjunción específica que se da entre las dos formas: la forma tardía del tiempo y la forma intempestiva del tiempo. Aquí se da un doble proceso de enriquecimiento: de la sensibilidad sobre la representación de un tiempo tardío fracturado y una profundización conceptual derivada de dicha sensibilidad, que nos permite comprender de mejor manera ese carácter tardío. Se produce una ampliación del mundo y de nuestro sentido de la realidad, a través de la imaginación. (Bensaid, 2009) (Weil, 1994) (Spivak, 2017):

Cuadro 4. Formas temporales específicas

<b>exótica</b>	<b>Conexiones parciales</b>	<b>Capitalismo tardío</b>
Tiempo intempestivo, que se expresa en las estructurales temporales de la obra: A, B, C, D...	Conexiones parciales entre temporalidades	Carácter tardío del tiempo: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Clausura del futuro</li> <li>2. Persistencia del presente, que regresa sobre sí mismo</li> <li>3. Banalización del mundo y del arte</li> <li>4. Ruptura de la linealidad del tiempo moderno; fracturas del tiempo.</li> <li>5. Destiempo: una hipermodernidad bárbara.</li> </ol>

Veamos cómo se expresa este vínculo entre exótica y el capitalismo tardío de manera específica, desde los aspectos formales de la obra, en donde se desplegará la discordancia de los tiempos, con sus fracturas y contradicciones, en toda su magnitud hasta desembocar en una verdadera constelación.<sup>2</sup>

Como he señalado antes, en *exótica* podemos encontrar dos grandes cuestiones que se muestran simultáneamente: la imposibilidad de la constitución y de la referencia a la nación, que aparecen en diversos motivos, que serán arrasados por la masa sonora de la globalización, que los rompe, los diluye, los quiebra y los hace desaparecer. Y en segundo lugar, el tiempo del capitalismo tardío que se muestra en sus distorsiones, fracturas, oposiciones irresolubles.

En el siguiente listado se puede observar esta referencia tanto a los motivos nacionales como a la naturaleza, aunque en cada uno de los *tapes* se percibe una mezcla de diversas fuentes sonoras, una clasificación aislada de las mismas por secciones durante toda la obra y su posible correspondencia conceptual se pueden ordenar de la siguiente manera:

**1A, 1B, 1C:** Mismo *ictus* motivico al inicio y aparición del himno nacional en un plano secundario en la última sección (1C).

**2B, 5B, 5C-D, 6 B, 7B:** Sonidos de la naturaleza.

**3B, 3 C-D, 4 B, 5 C-D, 6C:** Música nacional.

**4B, 7A-B:** Discurso de un líder político.

**2C, 6B, 6C, 7A-B:** Voces indistintas. (Análisis de los estudiantes *Maestría en Musicología: Oleg Khudoblyak, Kary Ann Dranguet. Jorge Díaz, 2018*)

---

<sup>2</sup> Parte del análisis formal ha sido realizado por los estudiantes de la *Maestría en Musicología e Interpretación*, segunda cohorte, de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo, UEES, de Ecuador, 2018, ante quienes se expuso las ideas fundamentales de este trabajo. En el texto se señalan los dos cuadros analíticos que fueron hechos a partir de los debates en clase. Agradezco fervorosamente la dedicación y el esfuerzo puesto por ellos para aproximarse a *exótica*, aunque la responsabilidad de los aciertos y errores es exclusivamente mía.



En otros casos, cada voz tiene distorsiones agógicas independientes de manera simultánea:

*poco a poco rit. (GTR. and PERC. independently from TAPE part)*

The image shows a musical score for guitar and percussion, measures 159-161. The score is written in 9/16 time. It features four staves. The top staff is for guitar, the second for percussion, and the bottom two for a tape part. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *f*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like *(gliss.)* and *tr.*. The tempo is marked *poco a poco rit.* and the instruction *(GTR. and PERC. independently from TAPE part)* is written above the staves. The measures are numbered 159, 160, and 161. There are also some time signatures like 5:4 and 7:6 indicated.

Fig. 2. Pág. 34, compases 159 al 161. *Ritardandos* independientes entre los instrumentos y la grabación (min. 14:09 al 14:17).

## 4.2. Heterogeneidad de los tiempos:

En el mundo en el que vivimos difícilmente se puede sostener que vivimos en la misma temporalidad, que el tiempo pasa para todos de la misma manera. Bastaría con comparar el tiempo desbocado de las grandes ciudades de los países desarrollados con el tiempo precario, al borde de la desaparición, de los migrantes africanos en las pateras o de los latinoamericanos estaciones ante la gran muralla americana, repitiendo una escena kafkiana.

Precisamente *exótica* está basada en un conjunto de ritmos no compatibles en su superficie entre las distintas voces. Hay un sentido de sincronización de procesos temporales (a nivel de cada voz, y a nivel de voces) que ayuda a organizar aspectos temporales de la obra, pero que no es evidente al modo de los procesos temporales simétricos, por ejemplo:

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), and Percussion (Perc.). The score is in 5/16 time and covers measures 14 to 16. The Flute part (Fl.) starts with a dynamic of *p poss* and includes markings like *(embouch.)*, *f*, *sfzp*, *sfz*, *inwardly*, and *(gliss. poss.)*. The Guitar part (Gtr.) includes markings like *behind bridge*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *tr*, *(gliss.)*, and *loco*. The Percussion part (Perc.) includes markings like *(Voice / Voz)*, *p*, and *(As if emerging from the B. Drum)*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 15.

Fig. 3. Pág. 4, compases 14 al 16. Incompatibilidad rítmica entre voces (min. 01:19 al 01:37) (Análisis de los estudiantes *Maestría en Musicología*: Oleg Khudoblyak, Kary Ann Dranguet. Jorge Díaz)

### 4.3. Aceleración:

El ritmo de las sociedades contemporáneas incrementa su velocidad. Este ‘aceleracionismo’ generalizado devora todos los procesos, impide la consolidación de la existencia social, destruye todo aquello que alguna vez se consideró sólido. Estamos sumergidos en ese tiempo virtual de las pantallas en donde las imágenes se suceden sin cesar, cada vez más banalizadas, insignificantes, reemplazadas incesantemente.

Cada cosa, cada situación por más importante que sea, se ve rápidamente sustituida por otra. Las novedades apenas si duran unos días, las modas se acortan, las catástrofes se olvidan pronto. Solo queda la máquina digital que nos devora arrojándonos en pedazos a la realidad.

Y esta es una de las características sobresalientes de *exótica*, en donde hay un tiempo que no se detiene, que se devora a sí mismo: los núcleos rítmicos de notas cortas, generalmente brindan una sensación de tiempo acelerado:

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score covers measures 59 and 60. The Flute part features a melodic line with dynamic markings *p poss*, *fp*, *p*, and *fp*, and performance instructions like "(breath cont.)" and "(rit.)". The Percussion part includes a rhythmic pattern with dynamic markings *p poss*, *f*, *p*, and *f*, and the instruction "mute!". The Piano part shows a complex rhythmic texture with dynamic markings *f* and *f sub p*, and the instruction "(independently)". The score is marked with measure numbers 58, 59, and 60, and includes a rehearsal mark "L.V. (For as long as possible)".

Fig. 4. Pág. 13, compases 59 y 60. Grupos de notas cortas (min. 05:24 al 05:38)

#### 4.4. Desquiciamiento intempestivo:

Las desbocadas temporalidades del capitalismo tardío que llevan a su desquiciamiento. Aquellos que creíamos superado vuelve con violencia: las corrientes neofascistas, los fundamentalismos religiosos y de todo tipo, la crisis económica global, los populismos de izquierda y de derecha que arrastran a las masas hacia abismos autodestructivos. Por eso, hay que recordar que desquiciados también tiene el sentido de locura.

Pero, esos desquiciamientos también abren la posibilidad de la aparición sorpresiva, no esperada, de contraflujos, de movimientos alternativos, de resistencias que pululan por doquier, con los movimientos feministas en su lucha contra la violencia de género, o los movimientos ecologistas que adquieren una dimensión mundial.

Desquiciamiento temporal y emergencia de lo intempestivo se expresan plenamente en *exótica*: en *exótica* hay un tiempo desquiciado, entre los bloques aparecen clausuras del tiempo a través de comas o calderones que dejan colgado el movimiento:

Fig. 5. Pág. 1, compás 3. Calderón sobre silencio (min. 00:19 y 00:20).

Las grabaciones o *tapes* aparecen por fragmentos durante toda la obra. A continuación, se detallan los tiempos de dichas fracturas y su respectivo lugar en la partitura. Para tal registro, se ha tomado como referencia la versión de *exótica* interpretada por el *Noise Ensemble*.

#### Fracturas del tiempo con carácter intempestivo

110 - 121	<b>V C</b>	<b>5 B</b>	10:08 – 11:00	
122 - 124	<b>V D</b>		11:01 – 11:13	11:14 – 11:15
125 - 133	<b>VI A</b>		11:15 – 11:56	11: 57
134 - 148	<b>VI B</b>		11:57 – 12:48	12:49 – 13:22
149 - 160	<b>VI C</b>	<b>6 B</b>	13:25 – 14:07	14:08 – 14:17*
161 - 167	<b>VI D</b>		14:18 – 15:13	□ 14:50 – 14:52 15:14 – 15:15
168 - 180	<b>VII A</b>	<b>7 A</b>	15:15 – 15:52	15:53 – 16:11
181 - 187	<b>VII B</b>	<b>7B</b>	16:12 – 16:42	16:43 – 16:58

(Análisis de los estudiantes *Maestría en Musicología*: Oleg Khudoblyak, Kary Ann Dranguet. Jorge Díaz, 2018)

#### 4.5. Efímero.

*exótica* es, ante todo, la expresión acabada del carácter efímero de los fenómenos de nuestra época: tenemos la sensación metida en el cuerpo de lo percible, de la finitud, de la extrema contingencia de la existencia. No solo en la moda ha aparecido el *prêt-à-porter*, sino en cada segmento de la vida: listo para usarse, listo para desecharse, para perderse definitivamente. Obsolescencia programada que viene de la lógica del capitalismo tardío y que alcanza a la especie

En *exótica* quedan representados por los cambios constantes en la métrica que se suceden a lo largo de la obra y que son claramente expresión de lo efímero:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) on a single staff. It begins at measure 39 with a 7/16 time signature and the instruction 'poco rit.'. A bracket above the staff spans from measure 39 to measure 41. At measure 41, the time signature changes to 5/16. At measure 42, it changes to 7/8. At measure 43, it changes to 6/8. The tempo changes from 'poco rit.' to 'a tempo' at measure 42. Dynamics include 'p' and 'f' with 'poco' markings. A section marker 'III A' is present above the staff.

Fig. 6. Pág. 10, compases 39 al 42. Cambios constantes de métrica.

### 5. CONCLUSIONES.

Tenemos grandes dificultades en Latinoamérica en apreciar adecuadamente la música académica contemporánea, a pesar de la producción valiosa que hay en este campo. Nuestros músicos se ven obligados en muchos casos a exiliarse con la finalidad de poder componer y de ser interpretados.

El predominio de la música comercial, de la moda del consumo inmediato, no deja espacio para estas otras manifestaciones. Se torna indispensable que contemos con programas educativos que aproximen al gran público, y sobre todo a las nuevas generaciones, a esta música que les permitiría acceder a experiencias significativas, alejadas de la banalidad del mundo actual.

Por esto, he creído que hace falta un estudio riguroso sobre estas obras que contribuya a aproximar al público estas producciones, como es el caso de *exótica*; y que, más allá de

lo acertado o no de las hipótesis, sea el inicio de diversas reflexiones y debates. Incluso hace falta que los músicos ecuatorianos se abren a estas manifestaciones de la música académica contemporánea y dialoguen con ella desde sus diferentes campos.

En el caso concreto de *exótica*, el recorrido realizado ha tenido la intención de mostrar las homologías estructurales formales entre los procesos culturales del mundo actual derivados del capitalismo tardío y las estructuras musicales de la obra, que abrieron entre estos dos mundos a la posibilidad de su interrelación, explicitando aquello que se encontraba oculto.

Los hallazgos principales que arroja el estudio han sido: mostrar que la temática de la constitución de la nación ha entrado en una crisis que difícilmente podrá ser resuelta, porque en la realidad no encuentra un camino de salida en un mundo globalizado; señalar que esto ha conducido al predominio de la negatividad, del momento negativo, que no es una posición filosófica sino el reconocimiento del carácter destructivo de la sociedad y de la naturaleza por el capitalismo tardío, que he denominado, un cierto nihilismo histórico.

Cerrado el camino de la representación de la nación y las nacionalidades, *exótica* se abre hacia otra problemática, que subsume y atropella a la anterior: los efectos de la temporalidad tardía del capitalismo sobre el modo de vida contemporáneo.

El trabajo ha mostrado de qué manera se inserta esta obra en la problemática de la conformación de la nación ecuatoriana y de sus nacionalidades; esto es, un proceso en crisis permanente que finalmente lo logra una resolución. La música académica ha intentado recurrir a esta nación para encontrar sentido a su exilio, sin embargo, allí solo ha encontrado un vacío. Es desde este vacío que se compone la obra que significa, al mismo tiempo, el cierre de un ciclo y la apertura de otro.

Así encontramos tanto en este carácter tardío del capitalismo como en *exótica* elementos formales estructurales que, en su nivel de abstracción, se relacionan, permitiendo que los significados de la obra se vuelvan patentes. Entonces, hablamos de distorsiones temporales, aceleración, tiempos heterogéneos, desquiciamiento intempestivo, carácter efímero, que se expresan en la obra y que la obra expresa, en un ir y venir desde el carácter tardío de la época a los componentes musicales de la obra.

## Bibliografía

- Adorno, T.** (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Bensaid, D.** (2009). *Marx intempestivo*. Buenos Aires : Herramienta .
- Bhabha, H.** (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires : Manantial.
- Born, G., Lewis, E., & Straw, W. (.** (2017). *Social Aesthetics*. Durham: Duke University Press.
- Bulent, D.** (2009). *Nihilism*. London: Routledge.
- Bustos, G.** (2017). *El culto a la nación*. México: FCE.
- Campoverde, J.** (2017). *exótica*. Chicago, Estados Unidos .
- Campoverde, J.** (2017). *exótica . Partitura exótica*. Chicago.
- Cunningham, C.** (2002). *Genealogy of Nihilism* . London : Routledge.
- Deleuze, G., & Guattari, F.** (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona : Anagrama.
- Derrida, J.** (1997). *La diseminación* . Madrid : Fundamentos .
- Echeverría, B.** (2011). Imágenes de la "blanquitud". En B. Echeverría, *Antología. Crítica de la modernidad capitalista* (págs. 145-160). La Paz: Oxfam/Vicepresidencia del Estado Bolivia.
- Eco, U.** (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U.** (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Encalada, D.** (2014). El virtuosismo conceptual de Aires. Consideraciones sobre el proceso interpretativo . *Tsantsa*, 1-4.
- Gracyk, T., & Kania, A.** (2011). *The Routledge Companion to Philosophy and Music* . London : Routledge.
- Hjelmslev, L.** (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jameson, F.** (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Lakatos, I.** (1983). *La metodología de los programas de investigación* . Madrid: Alianza Editorial.
- Mandel, E.** (1979). *El capitalismo tardío*. México: Era.

- Menezes, F.** (s.f.). *Transgresso e Intertensão*.
- Nishida, K.** (2016). La lógica del lugar. En Heisig, Kasulis, Maraldo, & Bouso, *La filosofía japonesa en sus textos* (págs. 673-694). Barcelona: Herder.
- Nussbaum, C. O.** (2007). *The Musical Representation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ospina, P.** (2020). *La aleación inestable*. Quito : Teseo/UASB.
- Peirce, C. S.** (1973). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires : Nueva Visión .
- Rojas, C.** (2011). *Estéticas caníbales. Volumen 1*. Cuenca: Universidad de Cuenca/ Bienal Internacional de Cuenca.
- Rojas, C.** (2017). *Estéticas caníbales. Máquinas formales abstractas* (Vol. 2). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas, C.** (2018). *Estéticas Caníbales. Vol. 3. Del ethos barroco al ethos canibal*. (Vol. 3). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas, C., & Rojas, N.** (2019). *Dialéctica de las Abstracciones*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Schurmann, R.** (2003). *The broken hegemonies*. Bloomington, In.: Indiana University Press.
- Sjöstedt-H, P.** (2015). *Neo-nihilism*. Amazon Digital Editions .
- Spivak, G.** (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI.
- Strathern, M.** (2004). *Partial connections*. Oxford: Altamira Press.
- Vizzardelli, S.** (2015). *Filosofía della Música*. Roma: Laterza.
- Weil, S.** (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.