Octubre de 2026 | Número 1

LA ESCUCHA

MÚSICA, ARTE Y FORMAS DE OÍR EL MUNDO

APERTURA
Seguir siendo
(Lo que permanece)

ECOS
¿Cuántas personas caben
en una canción?

DIÁLOGOS
¿Qué significa saber
escuchar?

OBRAS
Gretchen am Spinnrade
Franz Schubert

DERIVAS
Música de Córdoba
para salir del
camino conocido.



LA ESCUCHA



Número 1 — Octubre 2026
Dirección y edición: Fran Irusta
Diseño: Fran Irusta
@revistalaescucha
www.revistalaescucha.com

PÁGINAS

APERTURA

2 **Seguir siendo (Lo que permanece)**
Fran Irusta

ECOS

14 **¿Cuántas personas caben en una canción?**
Fran Irusta

DIÁLOGOS

22 **¿Qué significa saber escuchar?**
Fran Irusta

OBRAS

34 **Gretchen am Spinnrade - Franz Schubert**
Fran Irusta

DERIVAS

44 **Música de Córdoba para salir del camino conocido**
Fran Irusta

TRAZOS

46 **Las crónicas del perro que da la vuelta al mundo**
Víctor Rogelio Suárez Archilla

APERTURA

Seguir siendo
(Lo que permanece)

Fran Irusta

Hay algo extraño en escuchar una banda que conocemos desde hace muchos años y descubrir, de pronto, que ya no suena como la recordábamos.
Las canciones pueden ser las mismas. El nombre puede seguir escrito de la misma manera. Incluso pueden permanecer algunos de sus integrantes. Y, sin embargo, algo cambió.
No siempre es fácil explicar qué.
Hace poco volví a pensar en esto a partir de una discusión alrededor de Los Enanitos Verdes. La banda atravesó distintos cambios de formación a lo largo de su historia y, como ocurre con tantos grupos que llevan décadas haciendo música, cada uno de esos cambios abrió una pregunta difícil de responder: ¿cuánto de una banda depende de las personas que la integran?
A mí me había ocurrido mucho antes de hacerme esa pregunta. Cuando Daniel Piccolo (primer baterista de la banda) dejó de tocar con Los Enanitos Verdes, la diferencia me resultó inmediatamente perceptible. Las canciones seguían ahí. Marciano Cantero y Felipe Staiti también. Pero algo en la manera en que esa música se movía había cambiado.
No se trataba de decidir si el nuevo baterista tocaba mejor o peor. De hecho, esa comparación probablemente no serviría de mucho. Se trataba de otra cosa: durante años, determinadas personas habían aprendido a tocar juntas. Habían construido una manera particular de entrar a una canción, de sostenerla, de empujarla y de dejarle espacio. Cambiar una de ellas no significaba simplemente reemplazar a alguien encargado de tocar la batería. Significaba modificar una relación de años.
Y, sin embargo, las bandas cambian todo el tiempo.
AC/DC continuó después de perder a su cantante. Red Hot Chili Peppers atravesó entradas y salidas de algunos de sus integrantes.

Bersuit Vergarabat siguió adelante sin la voz que había ocupado el centro de buena parte de su historia. Hay grupos que cambian un músico y parecen conservar algo profundamente reconocible; otros atraviesan una transformación que vuelve imposible escucharlos de la misma manera.

Entonces, quizás la pregunta no sea cuándo una banda deja de ser una banda.

Quizás sea otra.

¿Cuánto puede cambiar una música antes de perder aquello que la hacía ser ella misma?

La respuesta parece sencilla hasta que intentamos precisar qué es, exactamente, aquello que debería permanecer. ¿Es la voz? ¿La manera de componer? ¿El sonido de una guitarra? ¿Una determinada base rítmica? ¿Son las canciones, los arreglos, las personas que los crearon? Probablemente ninguna de esas cosas alcance por sí sola. Podemos cambiar un instrumento y seguir reconociendo una canción. Podemos escucharla tocada con otro tempo, en otra tonalidad o con un arreglo completamente diferente y, aun así, saber que sigue siendo esa canción. Con una banda parece ocurrir algo parecido: algunos elementos pueden cambiar sin que sintamos que aquello que conocíamos ha desaparecido.

El problema aparece cuando los cambios comienzan a acumularse.

Un integrante se va y otro ocupa su lugar. Después cambia otro. Las canciones continúan, el nombre permanece y buena parte del repertorio sigue siendo reconocible. Pero cada reemplazo modifica también pequeñas relaciones: la manera en que una batería sostiene al bajo, el espacio que una guitarra deja a la voz, la forma en que un músico anticipa lo que hará el otro.

Porque una banda no es solamente la suma de quienes la integran.

También es lo que ocurre entre ellos.

Y quizás sea allí, en ese lugar mucho más difícil de señalar, donde empieza a aparecer eso que solemos llamar **esencia**. No como algo inmóvil ni misterioso. Tampoco como una fórmula que deba repetirse para siempre. Más bien como una combinación particular de decisiones, sonidos, gestos y relaciones que hace que, entre tantas posibilidades, una música termine sonando de una manera y no de otra.
Entonces la pregunta se vuelve todavía más difícil.
Si podemos cambiar una parte sin perderla, ¿cuántas partes podemos cambiar?
Hay una vieja paradoja que plantea un problema parecido. Imaginemos un barco al que, con el paso de los años, debemos reemplazarle una tabla. El barco sigue siendo el mismo. Tiempo después cambiamos otra. Y luego otra. Ninguno de esos reemplazos, por separado, parece suficiente para decir que estamos frente a un barco diferente.
Pero supongamos que el proceso continúa hasta que ya no queda ninguna de las tablas originales.
¿Sigue siendo el mismo barco?
La pregunta, conocida como la paradoja del barco de Teseo, lleva siglos dando vueltas porque no tiene una respuesta demasiado cómoda. Si pensamos que el barco sigue siendo el mismo, entonces su identidad parece no depender de las piezas que lo componen. Pero si creemos que en algún momento dejó de serlo, aparece un problema todavía mayor: ¿cuándo ocurrió?
¿Con la primera tabla? ¿Con la mitad? ¿Con la última?
Con la música sucede algo parecido.
Solo que los músicos no son tablas.
Cuando cambia un integrante no retiramos una pieza para colocar otra que cumple exactamente la misma función. Cambia una persona y, con ella, una manera de escuchar, de tocar, de reaccionar y de relacionarse con los demás.

Incluso cuando el nuevo músico intenta respetar aquello que ya existía, su presencia modifica inevitablemente el conjunto.
Y tampoco todos los cambios pesan de la misma manera. Hay voces que se vuelven inseparables de una música. Guitarristas cuya forma de frasear termina definiendo buena parte de un sonido. Bateristas que, sin ocupar nunca el centro del escenario, determinan cómo respira una banda entera. Compositores cuya ausencia modifica no solamente cómo suenan las canciones, sino qué canciones pueden llegar a existir.
Por eso quizás contar integrantes originales tampoco resuelva demasiado.
Una banda podría conservar a la mayoría de sus miembros y perder algo fundamental con una sola ausencia. Otra podría atravesar varios reemplazos y conservar durante años una identidad sorprendentemente reconocible.
La esencia, entonces, no parece tener porcentajes.
Y tampoco parece estar guardada en una sola persona.
Pero hay algo que complica todavía más la pregunta.
A veces no hace falta que nadie se vaya.
Los integrantes pueden seguir siendo exactamente los mismos y, sin embargo, algo cambia. Pasan los años, aparecen otros intereses, cambian las formas de componer, de producir y hasta de relacionarse entre ellos. Aquello que alguna vez surgía naturalmente empieza a necesitar ser buscado. O simplemente deja de interesarles.
Porque los músicos también cambian.
Sería extraño pedirles que después de veinte o treinta años siguieran pensando, tocando y componiendo exactamente de la misma manera. Aquello que para el público constituye el sonido de una banda puede convertirse, para quienes la integran, en una fórmula que ya recorrieron demasiadas veces.

**El barco de Teseo nos sirve,
pero también tiene un límite:**

Las tablas no envejecen por voluntad propia,

no se aburren,
no cambian de gustos
ni deciden que quieren construir otro barco.



Para quienes escuchamos, sin embargo, las cosas funcionan de otra manera.
Cuando encontramos algo que nos gusta, queremos que permanezca. Queremos volver a escuchar esa guitarra, esa voz, esa manera particular de hacer canciones. Esperamos que una banda conserve aquello que alguna vez nos hizo reconocerla entre tantas otras.
Pero para quienes hacen esa música, conservarlo puede significar repetirse.
Ahí aparece una contradicción difícil de resolver. Le pedimos a los músicos que cambien, que exploren, que encuentren nuevas formas de decir las cosas. Pero cuando cambian demasiado, también podemos sentir que perdimos aquello que nos había llevado hasta ellos.
Queremos que evolucionen, pero no tanto.
Que nos sorprendan, pero que sigan siendo reconocibles.
Que hagan algo nuevo, siempre y cuando todavía podamos encontrar allí algo de aquello que ya conocíamos.
Tal vez por eso la esencia de una banda no deba confundirse con su sonido.
El sonido puede cambiar. También pueden hacerlo los instrumentos, la producción, las formas de componer y las personas. Una banda puede alejarse muchísimo de sus primeros discos y, sin embargo, conservar algo que hace que sigamos reconociéndola.
Y también puede ocurrir lo contrario.
Puede conservar los mismos recursos, repetir las mismas fórmulas e intentar reproducir aquello que alguna vez funcionó y, aun así, dar la sensación de que algo se perdió.
Porque parecerse a lo que uno fue no necesariamente significa seguir siéndolo.
Quizás una identidad musical no sea una fotografía que haya que conservar intacta.
Quizás se parezca más a una forma particular de cambiar.

Queremos que los artistas evolucionen, pero no tanto.

Que nos sorprendan,
pero que sigan siendo
reconocibles.

Que hagan algo nuevo,
siempre y cuando todavía
podamos encontrar allí
algo de aquello que ya
conocíamos.

Eso explicaría por qué resulta tan difícil establecer el momento exacto en que una banda deja de parecernos la misma. No hay una cantidad de integrantes que deban permanecer ni un sonido que deba conservarse para siempre. Hay algo mucho más difícil de medir: una continuidad entre lo que esa música fue, lo que es y aquello en lo que intenta convertirse.

A veces esa continuidad sobrevive a cambios enormes. Otras veces se rompe sin que sepamos exactamente cuándo ocurrió.

El sonido es una parte importante, claro, pero también lo son las personas, las relaciones que construyen entre ellas, las decisiones que toman y la manera en que todo eso se transforma con el tiempo.

Quizás la esencia esté justamente en esa continuidad.

En poder cambiar sin perder por completo el vínculo con aquello que alguna vez hizo que esa música fuera reconocible. No porque deba sonar siempre igual, sino porque todavía podemos escuchar en ella algún rastro de su propia historia.

Y cuando ese vínculo se rompe, tampoco significa necesariamente que lo nuevo sea peor.

Puede estar mejor tocado. Mejor producido. Puede ser más complejo, más arriesgado o incluso más interesante. Simplemente puede ser otra cosa.

Y quizás eso explique por qué estas discusiones son tan difíciles de resolver. Podemos contar cuántos integrantes originales quedan, comparar discos, señalar cambios de sonido o discutir quién debería ocupar determinado lugar. Pero nada de eso puede establecer con exactitud el momento en que dejamos de reconocer aquello que conocíamos.

Porque tampoco nosotros permanecemos iguales.

Cambian los músicos.
Cambia la música.
Y cambiamos quienes la escuchamos.
Tal vez una banda no deje de ser la misma en el momento en que alguien se va.
Tal vez tampoco deje de serlo cuando decide cambiar.
Quizás ocurra en un lugar mucho más difícil de señalar: cuando ese hilo que unía lo que fue con lo que es finalmente deja de sentirse.
Y entonces puede pasar algo extraño.
El nombre sigue siendo el mismo.
Las canciones siguen ahí.
Incluso pueden seguir estando las mismas personas.

Pero escuchamos...

y ya no escuchamos lo mismo.

¿Cuántas personas caben en una canción?

Fran Irusta

A mediados del siglo XIX, una máquina estaba transformando la vida cotidiana de miles de personas. No era una locomotora ni una de aquellas enormes construcciones industriales que comenzaban a modificar el paisaje de las ciudades, sino un artefacto mucho más pequeño, destinado a una tarea que durante siglos había dependido del trabajo manual: coser.
Las máquinas de coser ya existían, pero su perfeccionamiento y comercialización permitieron que comenzaran a llegar a talleres y hogares, modificando así drásticamente la producción de ropa y la manera en que muchas personas trabajaban y vivían. Entre los empresarios que impulsaron esa transformación se encontraba Isaac Merritt Singer, un estadounidense que consiguió convertir su apellido en una de las marcas más reconocidas de la industria hasta el día de hoy.
El éxito de estas máquinas fue tan enorme como la fortuna que acumuló, por lo que cuando Singer murió en 1875, su herencia permitiría a varios de sus hijos llevar una vida extraordinariamente privilegiada. Entre ellos se encontraba Winnaretta, nacida diez años antes en Nueva York y criada principalmente en Europa, donde había comenzado a desarrollar un profundo interés por la música y las artes.
Pero ¿qué tiene que ver la fabricación de máquinas de coser con la historia de la música?
Bastante más de lo que podríamos imaginar.
Para comprenderlo, tenemos que trasladarnos a París, una ciudad que durante las últimas décadas del siglo XIX se había convertido en uno de los grandes centros de la vida artística europea. Allí convivían las tradiciones musicales heredadas del Romanticismo con nuevas formas de pensar la literatura, la pintura y la música, mientras algunos artistas comenzaban a cuestionar las convenciones que habían dominado buena parte del siglo.
Era una época de transformaciones, pero también de contradicciones. La burguesía industrial había acumulado una riqueza extraordinaria y la aristocracia aún conservaba una gran influencia sobre la vida cultural. Los teatros, los conservatorios y las grandes salas de conciertos no eran los únicos lugares en donde circulaba la música: también existían espacios privados en los que se reunían artistas, intelectuales y miembros de las clases acomodadas para conversar, escuchar obras e intercambiar ideas.
Esos encuentros podían funcionar como lugares de prestigio social, pero además ofrecían oportunidades que no siempre estaban disponibles en las instituciones tradicionales.

Una composición podía escucharse por primera vez ante un pequeño grupo de invitados, un intérprete podía conocer a alguien dispuesto a impulsar su carrera y una propuesta demasiado novedosa para ciertos escenarios podía encontrar allí un público interesado.

Winnaretta Singer encontró en ese mundo algo más que una forma de entretenimiento. Desde joven había estudiado piano y órgano, también se interesaba por la pintura y sentía una profunda curiosidad por las búsquedas artísticas de su tiempo. Su fortuna le permitía acceder a los círculos más exclusivos de la sociedad parisina, pero también le ofrecía la posibilidad de participar activamente en la vida cultural de la ciudad.

En 1893 se casó con Edmond de Polignac, un aristócrata francés que también era compositor y compartía su interés por la música. Juntos consolidaron un salón que llegaría a convertirse en un importante punto de encuentro para artistas de distintas generaciones. Allí no solo se escuchaban obras conocidas o se organizaban veladas destinadas al entretenimiento de los invitados, sino que también se presentaban composiciones recientes y se establecían relaciones que podían resultar decisivas para el futuro de algunos músicos.



Sin embargo, Winnaretta no se conformó con ofrecer su casa como lugar de encuentro. Con el tiempo comenzó a encargar nuevas composiciones, financiar proyectos y apoyar a artistas que estaban explorando caminos diferentes de los que predominaban en las instituciones musicales de su época.

Uno de los ejemplos más interesantes de su influencia se encuentra en la obra de Manuel de Falla, un compositor español que, a comienzos del siglo XX, buscaba nuevas posibilidades expresivas a partir de las tradiciones musicales de su país.

En 1918, Winnaretta le encargó una composición destinada a su salón parisino. Falla decidió inspirarse en un episodio del Quijote, en el que el protagonista presencia una representación de títeres y termina confundiéndola con la realidad. De aquella propuesta nació El retablo de maese Pedro, una obra que reunía música, teatro y marionetas, y que buscaba nuevas formas de relacionar la tradición española con los lenguajes musicales de su tiempo.

La obra se escuchó por primera vez en Sevilla, en una versión de concierto, pero su estreno escénico tuvo lugar el 25 de junio de 1923 en la residencia parisina de Winnaretta. Para entonces, aquel salón se había convertido en mucho más que un espacio de reunión: también era un lugar donde podían concretarse proyectos artísticos que requerían recursos, intérpretes y personas dispuestas a confiar en ellos.

La música había sido escrita por Falla, y nada de esto disminuye su trabajo como compositor.

Pero la historia de aquella obra también incluía a la mujer que la había encargado, a los músicos que la interpretaron, a los artistas que construyeron sus títeres y decorados, y a quienes hicieron posible que llegara a escena.

Quizás una obra pueda llevar la firma de una sola persona sin que su historia le pertenezca exclusivamente a ella.

Durante buena parte del siglo XIX, el Romanticismo había contribuido a construir una imagen del artista que todavía hoy reconocemos con facilidad: la de un individuo excepcional, dotado de una sensibilidad extraordinaria y capaz de crear obras que parecían surgir de un mundo interior al que los demás difícilmente podían acceder.

El compositor comenzó a ser imaginado como una figura casi heroica, alguien que encontraba en su propia sensibilidad aquello que el resto de la sociedad todavía no conseguía comprender. Su talento podía enfrentarlo a las convenciones de la época y, en ocasiones, convertirlo en un artista incomprendido, cuya verdadera importancia solo sería reconocida mucho tiempo después.

Esa imagen no surgió de la nada. Muchos compositores atravesaron dificultades económicas, conflictos con las instituciones y profundas incomprensiones.

Sin embargo, al contar sus historias, fuimos acostumbrándonos a pensar las grandes obras como el resultado de una voluntad individual.

Como si entre la imaginación de un artista y la música que finalmente escuchamos no hubiera existido nadie más.

Pero una cosa es componer una obra y otra, muy distinta, conseguir que esa obra exista en el mundo.

Para que una composición llegue a interpretarse hacen falta músicos, instrumentos, espacios de ensayo y personas dispuestas a dedicarle tiempo. También pueden ser necesarios recursos económicos, instituciones que la programen o alguien que confíe en ella cuando todavía no ha demostrado su valor ante el público. Y aunque esas condiciones no garantizan que una obra sea extraordinaria, su ausencia puede impedir que incluso las ideas más originales lleguen a escucharse.

La historia de Winnaretta Singer nos permite observar precisamente ese aspecto de la creación musical. Su fortuna no le otorgaba el talento de los compositores que apoyaba, pero sí la posibilidad de ofrecerles algo que el talento, por sí solo, no siempre consigue: oportunidades.

Esto no significa que el mecenazgo fuera una relación desinteresada ni que quienes disponían de grandes fortunas carecieran de influencia sobre las decisiones artísticas. Elegir a quién apoyar también significaba decidir qué músicas merecían una oportunidad y cuáles podían permanecer fuera de aquellos círculos. Pero reconocer esas contradicciones no debería impedirnos comprender hasta qué punto las condiciones sociales y económicas participan de la historia del arte.

Quizás por eso, cuando escuchamos una obra y pensamos únicamente en el nombre de quien la compuso, estamos escuchando una historia incompleta.

El músico y pensador neozelandés Christopher Small propuso una manera diferente de comprender estas relaciones. En su libro Musicking: The Meanings of Performing and Listening, desarrolló un concepto que podemos traducir como «musicar», partiendo de una idea tan sencilla como provocadora: a lo mejor la música no debería entenderse solamente como una cosa que existe, sino también como algo que las personas hacen.

Para Small, musicar no significa únicamente tocar un instrumento o cantar. También implica escuchar, componer, ensayar, bailar y participar de todas aquellas actividades que hacen posible una experiencia musical. Incluso quienes venden las entradas, preparan el escenario, trasladan los instrumentos o limpian una sala después de un concierto forman parte de ese acontecimiento.

Desde esta perspectiva, la música deja de ser exclusivamente aquello que suena para convertirse también en el conjunto de relaciones humanas que se construyen a su alrededor. Y eso nos invita a reconsiderar el lugar que ocupan personas como Winnaretta Singer en la historia: aunque nunca hayan escrito una nota de determinada composición, sus decisiones también contribuyeron a que esa música pudiera existir y ser escuchada.

Por supuesto que no necesitamos dejar de admirar a los grandes compositores. Se trata, más bien, de aprender a mirar un poco más allá de sus nombres. Reconocer que una obra puede surgir de una imaginación extraordinaria y, al mismo tiempo, necesitar de muchas otras personas para encontrar su lugar en el mundo.
Porque cuando una canción finalmente llega a nuestros oídos, su historia no está hecha solamente de las notas que alguien escribió, sino también de todas las personas que, de una manera u otra, hicieron posible que pudiéramos escucharla.

Y entre ellas, quizás,
también estemos nosotros...

¿Qué significa saber escuchar?

Claudio G. Bazán es compositor argentino nacido en Córdoba y Profesor Titular Plenario de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde se desempeña como docente de Composición III y de Audioperceptiva II y III. Con más de 30 años de trayectoria en la educación musical, ha desarrollado una propuesta pedagógica que articula la formación auditiva, la creación musical y la innovación tecnológica, incorporando software y aplicaciones web destinados al entrenamiento y desarrollo de la percepción musical.
Es autor del libro Audioperceptiva: Enseñar y aprender música en el siglo XXI (Ed. Brujas, 2022), obra en la que desarrolla sus principales concepciones sobre la enseñanza y el aprendizaje musical desde una perspectiva centrada en la percepción, la experiencia y los procesos cognitivos.
Ha brindado seminarios de grado y posgrado en Argentina y otros países de Latinoamérica. Es Licenciado en Composición Musical por la UNC, con estudios de posgrado en Investigación Educativa (UNC) y en la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV).
Fue Director del Departamento de Música de la UNC y ha dirigido proyectos de investigación vinculados con la Audioperceptiva y la música popular.
Su trayectoria como compositor ha sido reconocida con la Beca de Creación del Fondo Nacional de las Artes y con premios nacionales e internacionales de composición. Es, además, Coordinador General del Congreso Internacional de Audioperceptiva.

Fran Irusta



Cuando decimos que alguien tiene “buen oído”, ¿de qué estamos hablando realmente? ¿Es una capacidad que algunas personas tienen naturalmente o algo que puede desarrollarse?

Desde la psicología cognitiva, que es mi punto de partida en la enseñanza musical, el "buen oído" no es un don místico ni un atributo puramente fisiológico. Hablamos, fundamentalmente, de una eficiencia cognitiva superior en el procesamiento de la información auditiva. Una persona con "buen oído" ha desarrollado esquemas mentales y representaciones internas muy robustas que le permiten identificar relaciones, patrones, estructuras y timbres con mayor rapidez y precisión. Es la capacidad de comprender lo que se percibe. Y sí, es absolutamente desarrollable. El entrenamiento sistemático puede refinar la percepción y la memoria auditiva, construyendo representaciones cada vez más robustas y transformando lo que muchas veces parece ‘natural’ en una habilidad experta cultivada. Ese es el gran desafío de un buen profesor de Audioperceptiva, pasar de un oído fisiológico a uno cognitivo.

¿Aprender música cambia nuestra manera de escucharla? ¿Un músico entrenado escucha cosas que antes directamente no percibía?

Rotundamente sí. El aprendizaje musical activa mecanismos de procesamiento "top-down" (de arriba hacia abajo). Eso significa que utilizamos los conocimientos previos para seguir aprendiendo. Un oyente no entrenado procesa principalmente de manera global, también con información previa, pero no sistematizada. El músico entrenado, en cambio, escucha filtrando la información a través de sus conocimientos teóricos, su experiencia práctica y sus esquemas mentales internalizados. Esto le permite segmentar el flujo sonoro, discriminar voces en una polifonía, anticipar tensiones armónicas y percibir sutilezas tímbricas o texturales que para un oído no entrenado pasan desapercibidas. La educación auditiva no cambia el órgano que oye: cambia el modo en que el cerebro interpreta lo que el oído capta. “Percibimos lo que conocemos”, es mi frase preferida en el mundo.

¿Qué lugar ocupan la memoria y la experiencia previa en nuestra manera de escuchar música?

Ocupan un lugar central y constitutivo. La escucha musical no ocurre en el vacío. Escuchamos a través de nuestras memorias. La psicología cognitiva postula que la comprensión musical depende de nuestra memoria semántica musical (conocimiento general de reglas, estilos, gramática) y nuestra memoria episódica (experiencias específicas de escucha o ejecución). Cuando escuchamos una pieza, nuestro cerebro constantemente busca coincidencias con experiencias previas (reconocimiento de patrones), construye expectativas y modelos predictivos sobre "lo que debería venir" (teoría del esquema y psicología de expectativas). Sin memoria y experiencia previa, los sonidos pueden sucederse, pero difícilmente pueden constituir para nosotros una experiencia musical plena y significativa. Escuchar es, en gran medida, un acto de reconocimiento y recontextualización. Hay dos pensamientos sobre la memoria que me gustan mucho: Borges dijo “Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos”, y José Antonio Marina (un autor que me formó), “la memoria no es un sistema de almacenaje, sino de gestión de la experiencia, para aplicarla al presente.”
Cuando enseñamos música estamos ayudando a construir la memoria musical y sonora de nuestros estudiantes.

¿Puede alguien saber mucha teoría musical y, sin embargo, tener dificultades para comprender auditivamente lo que está sucediendo? ¿Y puede ocurrir lo contrario?

Sí a ambas, y este es un punto crucial. Esto ilustra la distinción cognitiva entre conocimiento declarativo (saber qué, las reglas, los nombres) y conocimiento procedimental/integrativo (saber cómo y poder aplicarlo en tiempo real). Alguien puede acumular datos teóricos en su memoria a largo plazo como "reglas ortográficas", pero si no ha construido las representaciones auditivas internas correspondientes, no podrá reconocer esas estructuras en el flujo sonoro directo (la "lectura fluida").

El caso contrario es el músico "de oído" con una comprensión auditiva y una memoria musical prodigiosas (conocimiento procedimental y representaciones internas robustas), pero que carece del vocabulario técnico (conocimiento declarativo) para verbalizar o analizar formalmente lo que comprende perfectamente. El objetivo pedagógico debe ser la integración de ambos sistemas. De todas maneras, en mi perspectiva, prefiero siempre al músico que encarna el conocimiento (toca, compone, improvisa) sobre el teórico que solo acumula datos. La teoría debe explicar lo que el oído ya comprende.

Muchas veces el entrenamiento auditivo se asocia con reconocer intervalos, acordes o ritmos aislados. ¿Qué limitaciones tiene pensar la audioperceptiva solamente de esa manera?

Las limitaciones son severas porque este enfoque es atomista y descontextualizado. La música no existe en átomos aislados; es una red compleja de relaciones funcionales y temporales. Cognitivamente, reconocer un "intervalo de quinta justa" puro es una tarea muy diferente a percibir esa quinta como parte de un acorde de dominante que resuelve, o como el contorno de una melodía folclórica. Pensar la Audioperceptiva así ignora la función, el contexto estilístico, el flujo temporal y la jerarquía de los eventos musicales. El cerebro procesa mejor cuando la información tiene sentido dentro de una estructura mayor. El entrenamiento puramente atomista a menudo falla al intentar aplicarse a la escucha de música real. Es por eso que el enfoque de mis asignaturas en la Universidad es siempre trabajar desde la misma complejidad musical y utilizando músicas reales. Hoy en día, la tecnología y el software nos permiten 'diseccionar' grabaciones reales para estudiar sus elementos sin perder el contexto estético y funcional, algo que un dictado tradicional de piano no logra.
Cuando entrenamos con elementos sueltos de la música, no estamos aprendiendo música y no garantiza que lo podamos aplicar a la vida musical.

¿Qué lugar deberían ocupar tocar, cantar, improvisar y crear dentro del aprendizaje audioperceptivo? ¿Se puede aprender a escuchar sin hacer música?

Deberían ocupar un lugar fundamental e indisoluble. Este es el corazón del enfoque cognitivista: el aprendizaje es un proceso activo y constructivo. Tocar, cantar, improvisar y crear son las herramientas para exteriorizar, probar y fortalecer las representaciones auditivas internas. Al cantar un intervalo, el cerebro une la orden motora con la imagen auditiva esperada y la percepción del resultado. Al improvisar, se manipulan esas representaciones en tiempo real. La noción de cognición situada/encarnada sugiere que el conocimiento musical está profundamente ligado a la acción corporal y la producción de sonido. ¿Se puede aprender "algo" a escuchar sin hacer música? Quizás a un nivel muy superficial y pasivo, pero la comprensión profunda, la memoria musical robusta y la capacidad de análisis funcional son extremadamente difíciles de lograr sin la práctica activa de la ejecución y la creación.
Enseñar a escuchar sin hacer música no es solo una tarea incompleta; es, desde mi perspectiva, una desconexión entre la mente y el cuerpo que una educación musical verdaderamente activa debería intentar superar.

¿La música con la que aprendemos también condiciona nuestra manera de escuchar? ¿Qué importancia tiene el repertorio que elegimos para enseñar?

Inmensa. El repertorio es la "dieta" con la que alimentamos nuestros esquemas mentales y expectativas. La psicología cognitiva nos dice que internalizamos las gramáticas y estilos a los que somos expuestos. Si enseñamos audioperceptiva únicamente con música del período de la práctica común (barroco-clásico-romántico), el cerebro del estudiante construirá modelos predictivos muy fuertes para ese tipo de tonalidad, ritmo y estructura. Luego, al enfrentarse al jazz, la música folclórica, el

atonalismo o la música de otras culturas, esos modelos pueden ser insuficientes o incluso un obstáculo para la comprensión. El repertorio elegido debe ser diverso, significativo y progresivo, no solo como ejemplos "de laboratorio", sino como obras musicales reales que desafíen y amplíen los esquemas mentales del estudiante, fomentando una "inteligencia auditiva" flexible y adaptable. Es por eso que abordo músicas con elementos intertextuales. Por ejemplo, en la canción “Russians” de Sting, en su interludio, se escucha el tema de la Romanza de Sergei Prokofiev. O en la canción de Raúl Carnota, “Pecado de juventud”, se percibe el comienzo de una canción de The Beatles. Hay miles de ejemplos así que demuestran diálogos, ecos y la presencia de ADN de otras tradiciones musicales en diversos géneros. Eso ayuda a derribar mitos y prejuicios sobre las músicas, por lo menos eso creo yo.

En tu trabajo aparece la idea de abordar “la música desde la música misma”, utilizando la partitura y otras representaciones como herramientas auxiliares. ¿Por qué te resulta importante esa distinción?

Esta distinción es crucial porque prioriza la realidad fenoménica y sonora sobre el código simbólico. Cognitivamente, existe una diferencia fundamental entre la representación mental auditiva (el sonido y sus relaciones internas) y la representación simbólica (la partitura, que es un código para producir o recordar el sonido). Abordar la "música desde la música misma" significa centrarse en construir y manipular esas representaciones mentales auditivas directamente (escuchando, cantando, memorizando, analizando internamente). La partitura es una herramienta invaluable como "mapa", memoria auxiliar y medio de comunicación, pero no es la música. Un exceso de dependencia en la partitura desde el inicio puede inhibir el desarrollo del "oído interno" y la comprensión auditiva funcional, llevando a estudiantes que "leen con los ojos" pero no "escuchan con la mente" lo que están leyendo. La distinción asegura que el estudiante esté procesando *sonido* y no solo *símbolos*.

¿Hay cosas que hoy entendés o enseñás de una manera muy diferente a cuando empezaste a dar clases de audioperceptiva?

Comencé a dar clases de Audioperceptiva a mis 19 años mientras estudiaba profundamente sobre percepción, educación musical, métodos de enseñanza. Siempre utilicé músicas para enseñar, pero también creaba muchos ejercicios para mis estudiantes. En el camino entendí el significado profundo de esta frase: percibimos lo que conocemos. Es por eso que hoy, el entendimiento es que el papel del educador es guiar el proceso cognitivo del estudiante, ayudándolo a construir las representaciones internas necesarias. Probablemente, ahora haya un énfasis mucho mayor en la metacognición (ayudar al alumno a entender cómo escucha, qué estrategias usa para memorizar o analizar), en el uso constante del repertorio real, en la integración inmediata con la ejecución (cantar/tocar), y en entender que el error es una ventana valiosa para identificar fallas en la construcción de los esquemas mentales. Otro cambio fundamental ha sido la integración de herramientas digitales. Cuando empecé, dependíamos de lo que podíamos tocar en el aula; hoy utilizo software y aplicaciones web de vanguardia para que los estudiantes construyan sus representaciones internas interactuando con la música de maneras que antes eran impensables. *Aprender a aprender sería la finalidad*.

“La partitura es una herramienta invaluable como "mapa", memoria auxiliar y medio de comunicación, pero no es la música”.

Si alguien quisiera entrenar su oído y aprender a escuchar mejor, ¿por dónde le recomendarías empezar? ¿Hay algún ejercicio o práctica que consideres especialmente útil?

Desde la psicología cognitiva, el punto de partida no es "hacer dictados", sino activar las representaciones auditivas internas. Por lo tanto:

- **Cantar (con intención):** Cantar es la forma más directa de forzar al cerebro a generar una imagen auditiva y verificarla. No cantar "lo que sale", sino intentar pre-imaginar el sonido y luego producirlo. Cantar melodías conocidas, escalas, arpegios funcionales, intervalos en contextos musicales concretos, etc. Improvisar y crear melodías con determinados repertorios de alturas o escalas también es una práctica poderosa.

- **La Escucha Activa y Focalizada:** Recomendaría no "oír música", sino escuchar activamente centrándose en un elemento a la vez (solo el bajo, solo la armonía, solo el ritmo de la percusión, la estructura de frases, los cambios de timbre). Esto entrena la atención selectiva y la segmentación cognitiva. Es lo que llamo “discriminación auditiva”. Hacer zoom en algún aspecto y tratar de comprenderlo desde lo sonoro.

- **Memoria Musical Directa:** Un ejercicio poderosísimo es escuchar una frase breve de una obra real, intentar cantarla de memoria inmediatamente, internalizarla, y luego intentar reproducirla en el instrumento o analizarla funcionalmente. Este ejercicio integra percepción, memoria a corto plazo, memoria a largo plazo (esquemas) y ejecución motora. Es audioperceptiva pura y contextualizada.

“Escuchamos a través de nuestras memorias”.

Después de dedicar tantos años a pensar cómo aprendemos música, ¿qué significa para vos saber escuchar?

Para mí, saber escuchar significa poseer una mente musical inteligente, activa y empática. No es solo un acto pasivo de recepción de ondas sonoras, ni simplemente identificar intervalos en un test. Saber escuchar es la capacidad de dialogar internamente con el flujo sonoro, navegando sus estructuras, reconociendo sus patrones, anticipando sus tensiones y resoluciones, comprendiendo sus funciones y matices, y sintetizando todos estos elementos en una experiencia coherente y con significado emocional e intelectual. Es la síntesis de la fisiología, la cognición y la emoción; es la mente que, a través del sonido, logra conectar con el pensamiento musical del compositor o del intérprete.

Saber escuchar es, en última instancia, comprender la vida que habita dentro de la música. Debemos reflexionar que percibimos y escuchamos desde el lenguaje. Como nos enseña un chamán colombiano: “Escuchar, eso es pensar. Escuchar”.

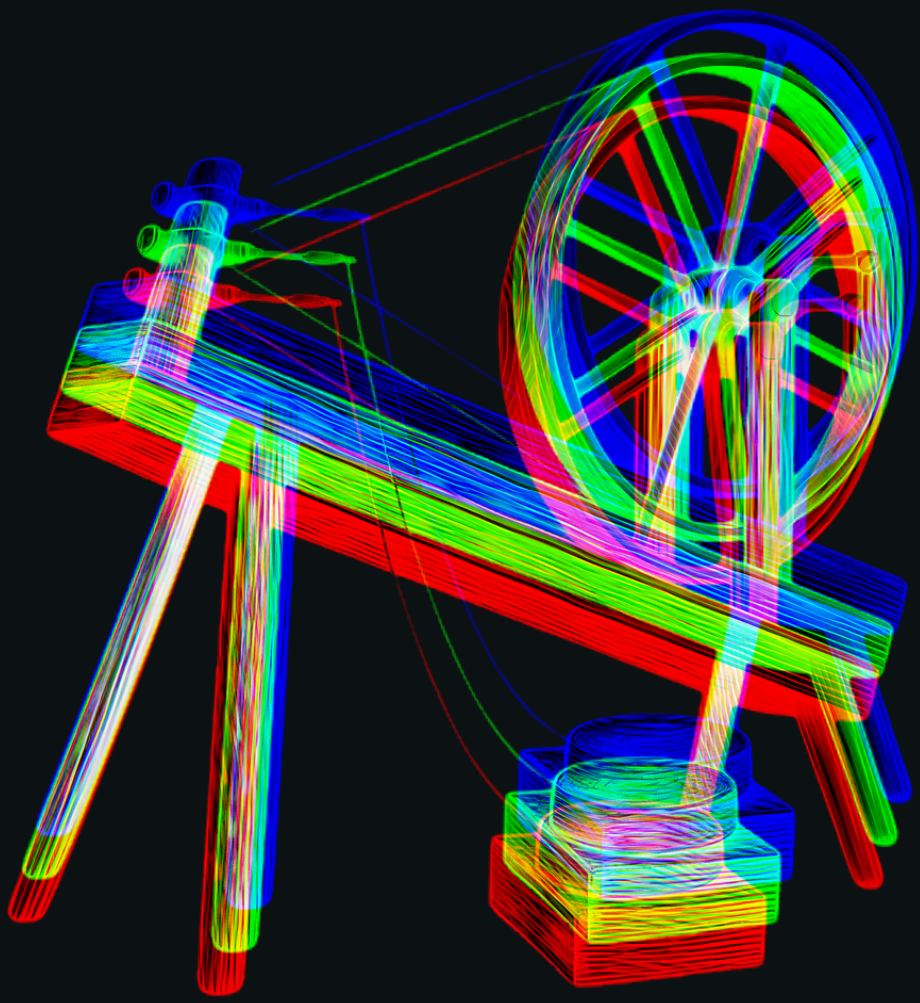
SABER ESCUCHAR ES, EN ÚLTIMA INSTANCIA, COMPRENDER LA VIDA QUE HABITA DENTRO DE LA MÚSICA.

“Escuchar, eso es pensar. Escuchar”.

Gretchen am Spinnrade

Franz Schubert

Fran Irusta



Hay músicas que parecen moverse incluso cuando no van a ninguna parte.

En *Gretchen am Spinnrade*, el piano comienza a girar desde el primer instante. Una figura rápida se repite una y otra vez mientras, debajo, otro movimiento insiste regularmente. Sobre ellos aparece una voz.

Gretchen está sentada frente a una rueca.

Pero piensa en otra cosa.

Piensa en Fausto.

La escena pertenece al *Fausto* de Goethe. Gretchen intenta continuar con una tarea cotidiana mientras su pensamiento vuelve una y otra vez hacia el hombre del que se ha enamorado. Habla de su ausencia, de su manera de caminar, de su voz, de sus ojos, de sus manos. Intenta seguir adelante, pero no puede dejar de pensar.

Y Schubert hace algo extraordinariamente sencillo: hace girar el piano.

La mano derecha (registro más agudo) mantiene casi constantemente un movimiento de semicorcheas que parece reproducir el giro de la rueca. Más abajo, en su mano izquierda, una figura recurrente marca su impulso regular, como el mecanismo que la mantiene en movimiento.

Podríamos quedarnos con esa imagen.

La rueda gira porque Gretchen está hilando, pero entonces la música comienza a sugerir algo más. Porque ese movimiento no acompaña solamente lo que hacen sus manos. También parece acompañar aquello que sucede dentro de su cabeza.

Gretchen vuelve sobre las mismas ideas. Recuerda. Se inquieta. Desea. Intenta continuar.

Y el piano sigue girando.

La rueca y el pensamiento empiezan a confundirse.

Pero repetir no significa permanecer en el mismo lugar.

El movimiento regresa una y otra vez, aunque cada regreso encuentra a Gretchen un poco más lejos del punto de partida. Su inquietud crece.

La imagen de Fausto se vuelve cada vez más concreta. Ya no se trata solamente de su ausencia: aparecen su manera de caminar, la fuerza de su mirada, su sonrisa, el sonido de su voz.

La música también empieza a transformarse.

El dibujo de la rueca permanece reconocible, pero alrededor de él cambian las armonías, aumenta la tensión y la voz avanza hacia regiones cada vez más intensas. Schubert consigue así algo extraño: construir una sensación de movimiento constante dentro de una escena en la que, en realidad, casi nada ocurre.
Gretchen sigue sentada, la rueca sigue girando, pero interiormente todo se está moviendo.
Quizás ahí esté una de las razones por las que el recurso resulta tan poderoso. Si el piano se limitara a imitar una rueca, estaríamos frente a una representación bastante ingeniosa de un objeto. Pero Schubert hace que ese mismo movimiento participe también de la experiencia de Gretchen.
Ya no sabemos del todo si escuchamos la rueda, sus manos o su pensamiento, y cuanto más intenta continuar, más difícil parece escapar de aquello que recuerda.
Hasta que aparece un recuerdo capaz de detenerlo todo.
Gretchen recuerda el beso de Fausto.
La música iba creciendo mientras ella reconstruía su presencia: su manera de hablar, la presión de su mano y, finalmente, su boca. La tensión acumulada alcanza entonces uno de los puntos más intensos de toda la obra.
La rueca se detiene y por primera vez desde que comenzó la música, desaparece aquel movimiento de semicorcheas que parecía inevitable. El piano queda suspendido y con él se detiene también el mundo que Schubert había construido desde el primer compás.
No hace falta que Gretchen diga que dejó de hilar. La música nos permite escucharlo.
Pero la interrupción dura apenas unos instantes. El recuerdo se desvanece y la rueca intenta volver a ponerse en movimiento. No regresa inmediatamente como si nada hubiera ocurrido: el piano necesita recuperar poco a poco aquel impulso que hasta entonces parecía inagotable.
Es un detalle extraordinario porque confirma algo que la obra venía insinuando desde el comienzo: la rueca nunca fue solamente una rueca. Si su movimiento puede detenerse cuando el pensamiento de

Gretchen queda completamente absorbido por Fausto, entonces aquello que escuchábamos desde el principio estaba unido también a su mundo interior.
El objeto y el pensamiento se habían vuelto inseparables.
Todo esto resulta todavía más sorprendente si pensamos que Schubert compuso *Gretchen am Spinnrade* en 1814, cuando tenía apenas diecisiete años. El texto pertenecía a una de las obras literarias más importantes de su tiempo y la escena, en principio, parecía ofrecer muy poco: una joven, una rueca y un pensamiento del que no consigue desprenderse. Sin embargo, Schubert encontró allí la posibilidad de construir un pequeño mundo en el que el piano, la voz y las palabras parecen depender unos de otros.
Esa relación es también una de las claves del Lied, un género que reunió poesía y música en una forma especialmente íntima y que encontraría en Schubert a una de sus figuras fundamentales. No se trataba simplemente de poner una melodía sobre un poema: la música podía intervenir en su sentido, revelar algo que las palabras apenas insinuaban o incluso permitirnos experimentar aquello que el personaje no llegaba a decir.
En *Gretchen am Spinnrade* esto ocurre desde el comienzo. Podemos leer el poema de Goethe y comprender que Gretchen está inquieta, enamorada y obsesionada con Fausto, pero al escucharlo junto a la música de Schubert aparece otra dimensión de esa experiencia. La repetición deja de ser solamente una descripción, las modulaciones dejan de ser solamente cambios armónicos y la interrupción del movimiento deja de ser solamente un recurso expresivo: todo forma parte de una misma manera de acercarnos a Gretchen.
Quizás por eso, más de dos siglos después, la obra sigue ofreciendo algo que resulta difícil de obtener únicamente a través de una explicación. Podemos analizar la rueca, señalar las semicorcheas, observar las armonías y localizar el instante exacto en que el movimiento se interrumpe, pero comprender esos procedimientos no reemplaza la experiencia de escucharlos suceder.
Porque durante unos minutos Schubert consigue algo bastante extraño: no solamente nos cuenta qué piensa Gretchen.

Schubert nos hace permanecer dentro de ese pensamiento.

La rueca gira porque Gretchen la mueve.

Sus pensamientos giran porque Fausto los mueve.

Tal vez por eso esta obra resulta tan difícil de reducir a la idea de una canción que representa una rueca. La imagen está ahí y es imposible no escucharla, pero a medida que avanza, deja de importar solamente aquello que el piano imita y comienza a importar aquello que nos permite comprender.

Goethe nos muestra a Gretchen pensando en Fausto; y Schubert nos permite experimentar algo de la forma en que ese pensamiento la ocupa. La insistencia, la tensión, los cambios armónicos y aquella interrupción repentina construyen una experiencia que no necesita abandonar nunca la misma habitación. Todo sucede mientras una joven continúa sentada frente a una rueca.

Entonces, la música definitivamente puede hacer perceptible algo que no vemos. No necesitamos observar el rostro de Gretchen ni conocer cada uno de sus pensamientos para advertir que algo se transforma en ella, porque hemos aprendido a reconocerlo en el movimiento del piano y, sobre todo, a sentir su ausencia cuando finalmente se detiene.

Dos siglos después, la rueca vuelve a ponerse en movimiento cada vez que alguien interpreta la obra. Vuelven las semicorcheas, vuelve la voz de Gretchen y vuelve también ese pensamiento que parece no encontrar descanso.

La escena sigue siendo pequeña: una habitación, una joven, una rueca. Pero basta escucharla para descubrir que, dentro de ella, está ocurriendo todo.


LA ESCUCHA
MÚSICA, ARTE Y FORMAS DE OÍR EL MUNDO

SEGUÍ ESCUCHANDO.

La Cajita Musical

¡Clases y charlas sobre música!

Teoría musical, audioperceptiva, historia,
análisis y ejercicios para aprender
a escuchar un poco más.



MIRÁ EL CANAL
EN YOUTUBE

Música de Córdoba para salir del camino conocido.

A veces alcanza con desviarse un poco para encontrar algo que valga la pena escuchar. En *Derivas* recorremos algunos proyectos de Córdoba que, por una razón u otra, nos hicieron detenernos.

Fran Irusta

Nahucast



Hay algo particular en la música de Nahucast: su capacidad para construir paisajes que parecen pertenecer a dos mundos diferentes. Por un lado, las máquinas de ritmo, los samples y los sintetizadores nos conducen hacia un universo profundamente digital; por otro, las guitarras eléctricas de sonido limpio y la presencia constante de elementos naturales producen una sensación de cercanía, casi como si estuviéramos escuchando música electrónica en medio de un bosque.
En *Bitácora*, por ejemplo, esa convivencia se vuelve especialmente evidente. Los sonidos electrónicos construyen un paisaje instrumental que, lejos de resultar frío o mecánico, parece invitarnos a recorrer un espacio abierto, rodeado de naturaleza. Algo similar ocurre en *Bosque*, donde los pájaros y la sensación del viento soplando se integran a la producción, haciendo que resulte cada vez más difícil distinguir entre el ambiente que la música representa y aquel que construye con sus propios sonidos.
Detrás de Nahucast está Nahuel, un artista que encuentra en la tecnología mucho más que una herramienta de producción. Sus recursos electrónicos forman parte de una búsqueda estética en la que el lo-fi hip hop convive con texturas ambientales y una sensibilidad particular por los espacios que habitamos.

PARA EMPEZAR
Bitácora · @nahucast_beats

Aiesi

Aiesi es un artista que logra fusionar el sonido clásico de los años ochenta con lo más actual del indie pop argentino. Su primer EP, *Extraños en la Ciudad*, combina el sonido de guitarras acústicas limpias y cálidas con eléctricas cargadas de espacialidad, sintetizadores y ritmos secuenciados, lo que genera una atmósfera clásica, pero para nada anacrónica. Esa combinación permite que las canciones conserven cierta intimidad, incluso cuando los arreglos se expanden y aparecen nuevas capas de sonido, como si la sencillez de una canción tocada con guitarra pudiera convivir naturalmente con una producción mucho más elaborada.
Extraños en la Ciudad es una buena muestra de esto, con una melodía fresca y memorable que nos invita a reencontrarnos con un pasado melancólico que tal vez nunca volverá. El carácter envolvente de la producción, con mucho protagonismo de la guitarra eléctrica más "espacial", acompaña esa sensación, construyendo un clima en el que la nostalgia no aparece solamente en los sonidos elegidos, sino también en la manera en que la música parece mirar hacia atrás.
Por otro lado, en *Sin Radar*, la segunda obra del EP, podemos encontrarnos con una sonoridad que por momentos recuerda mucho a Charly García, en donde una caja de ritmos presente y un bajo algo juguetón marcan la fuerte personalidad de la canción. Aquí, la presencia de estos elementos tímbricos permite reconocer otra faceta de la propuesta de Aiesi, más cercana al pulso del pop y el rock argentino de aquella década.

PARA EMPEZAR
Extraños en la ciudad · @aiesi.musica

Aeropuerto Shangai

Aeropuerto Shangai viene a decirnos que el rock cordobés no murió. Su primer sencillo, *Sigan Rompiendo*, transmite exactamente eso: guitarras enojadas, una base sólida de bajo y batería, y una voz que invita a la sociedad a levantarse y gritar contra aquello que ya no le sirve. La energía de la interpretación acompaña ese espíritu de protesta, recuperando una faceta del rock en la que la música también funciona como una forma de expresar el descontento de la gente.
Sin embargo, la banda no se queda únicamente en ese registro. En *Dulce Invierno*, por ejemplo, nos muestra un lado acústico y sensible, con una balada emocional y cálida, al mejor estilo de la canción tradicional argentina. La intensidad de la primera propuesta deja lugar a una expresión más íntima, en donde la sensibilidad ocupa el espacio que antes pertenecía a la fuerza instrumental y vocal.
Entre ambas obras aparece una banda capaz de transitar desde la energía de un rock contestatario hasta la calidez de una canción acústica, sin perder esa cercanía con las distintas tradiciones de nuestra gloriosa música popular.

AEROPUERTO SHANGAI ES
Lucas Alanis · voz / Sebastian Martinez · guitarra
Julio Moreno · bajo / Santiago Garcia · batería

PARA EMPEZAR
Sigan rompiendo · @aeropuertoshangai

Las crónicas del perro que da la vuelta al mundo

Víctor Rogelio Suárez Archilla



Pronto llegarán Halloween y el Día de la Tradición.
Mi hija Mailén me pidió en otro Halloween salir disfrazada. Yo le enseñé, como un juego, el inicio del Martín Fierro. Mientras pedía dulces, recitaba.

El Chango Spasiuk dice que el problema con la cultura es que elegimos ignorar: elegimos un género, una tradición, una costumbre y obviamos o despreciamos las otras. ¿Quién dijo que es una cosa o la otra? ¿Quién dijo que a los gauchos no les gusta Halloween?

El perro me mandó esta foto de cuando estuvo en el campo de Molina y me recordó que la tradición perdura mientras es realizada con disfrute: comer empanadas o un rico asado, compartir el mate entre amigos, andar a caballo o recitar, para quien lo compartió y disfrutó en su crianza.

En cultura, siempre sumar: Halloween y la Tradición, el cuarteto y el rock, chamamé y tango, empanadas y hot dogs.

LA ESCUCHA

Una revista para detenernos un momento y pensar la música.

Número 1 · Octubre de 2026

Dirección, edición y diseño: Fran Irusta.
Entrevista: Claudio Bazán.
Ilustración y relato: Víctor Rogelio Suárez Archilla.
@revistalaescucha
www.revistalaescucha.com

La Escucha es una publicación independiente.

Gracias por escuchar.

