**MELANCOLIA**
**Revista de Historia del Centro de Estudios sobre el Esoterismo Occidental de la UNASUR**
ISSN (en línea): 2526-1096 | melancolia@revistamelancolia.com
Volumen 6 (2021)

# Música esotérica desde Colombia: casos de música especulativa de compositores colombianos contemporáneos

## Esoteric Music from Colombia: Cases of Speculative Music by Contemporary Colombian Musicians

*Johann F.W. Hasler*
Universidad de Antioquía, Colombia
johann.hasler@gmail.com

Enviado: 22/06/2021
Aceptado: 20/09/2021

**Resumen:**
La música especulativa se define como las influencias de lo esotérico en la teoría musical, y como consecuencia, en los resultados sonoros generados por los compositores al componer a partir de teorías o sistemas musicales influenciados por el esoterismo. En esta ponencia me enfocaré en apartes de la producción musical de tres compositores colombianos activos actualmente que, en lo que va corrido del siglo XXI, han trabajado en el ámbito de la música académica sobre temas en general místicos o en específico esotéricos, constituyendo su trabajo una muestra de la música especulativa (y específicamente de música esotérica) en el panorama de la música académica colombiana actual.

**Palabras clave:** Música especulativa; música y esoterismo; música académica esotérica; compositores colombianos de música académica en el siglo XXI. Rafael Llanos; Juan Gabriel Osuna; Johann Hasler.

**Abstract:**
Speculative Music can be understood as the influences of the esoteric or occult in musical theory, and as a consequence, also in the musical results generated by composers when applying these theoretical perspectives. In this paper I will focus on a small selection of compositions from three currently active Colombian composers who have worked based the perspectives of speculative music, be they esoterism proper, or mystical philosophy more generally. These 3 composers and their work give us a good overview of the incidence of

speculative music in contemporary music composition in Colombia during the first two decades of the 21st century.

**Keywords**: Speculative music; music & esoterism; esoteric academic music, xxth cuentry Colombian composers of academic music; Rafel Llanos; Juan Gabriel Osuna; Johann Hasler.

Profesor vinculado al Departamento de Música y coordinador del grupo de investigación "Artes y Modelos de Pensamiento" de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia UdeA. Calle 70 No. 52-21, Medellín, Colombia.

**Algunas precisiones**

Empezaré por aclarar, muy rápidamente, algunos términos básicos para contextualizar a los compositores escogidos y el tipo de música que hacen: En primer lugar, el término *música especulativa* se utiliza para referirse a música basada en sistemas de pensamiento y organización extra-musicales, incluyendo los esotéricos.

El término se utilizaba ya en la Edad Media (Christensen, 2002), y hacía referencia a la fuerte relación de la música con el resto de las artes liberales del *quadrivium*, las ciencias matemáticas, entre las cuales, según Kline (1990), la música se consideraba como la ciencia del número en las dimensiones del espacio y del tiempo. El término proviene del latín *speculum*, que significa espejo, pues el interés de la música especulativa es *reflejar*, con la música, otros modelos de organización y comprensión del mundo, que pueden o no ser esotéricos (Hasler, 2005). A partir del resurgimiento del interés teórico y compositivo en la música especulativa en la segunda mitad del siglo XX (Godwin, 2009), el término ha pasado a asociarse de preferencia con la música que tiene un interés en reflejar, en su construcción o concepto, sistemas de pensamiento esotéricos.

Otros términos que vale la pena aclarar antes de entrar en materia es *música académica* en general, y *música contemporánea* en particular. *Música académica* es la nomenclatura más específica y precisa de hacer referencia a la tradición de la música clásica, pero en sus manifestaciones actuales, con el fin de no generar confusiones con "música clásica", que estrictamente hablando hace referencia al estilo del clasicismo en esta misma tradición, el cual ocurrió a finales del siglo XVIII. Al decir "música académica" nos referimos entonces

a la música de la tradición clásica o de arte, independientemente del momento en la historia en que se presente.

Para referirnos a la música de la tradición académica del presente, utilizamos el término "música contemporánea". Este otro término también se ha prestado, comprensiblemente, para confusiones: si bien con-temporáneo es, etimológicamente, lo que está en el mismo tiempo (en este caso en *nuestro* tiempo), en música esta "contemporaneidad" se extiende desde el presente hacia atrás hasta 1945, momento en el cual la tradición de la música académica europea sufrió una ruptura significativa frente a los desarrollos que venía presentado desde el siglo XVI, relacionada por supuesto con la debacle humana y cultural de la Segunda Guerra Mundial.

Con base en estas tres precisiones, me referiré en esta ponencia a la obra de tres compositores colombianos de música académica contemporánea cuyos intereses los han llevado a componer música especulativa de corte esotérico, según explicaré.

**Rafael Llanos (n. 1983)**

Empezaré con Rafael Llanos, compositor bogotano nacido en 1983, con estudios de posgrado en Italia. Su obra en general denota un gran interés por la percepción desde el punto de vista del oyente, entendido no tanto como espectador de un evento (ni siquiera de una "obra de arte"), sino como sujeto de percepciones, tanto externas (sonoras o visuales) como internas y más sutiles (sensaciones, pensamientos, reacciones psicosomáticas, elaboraciones mentales). Su obra *Confrontación*, por ejemplo, compuesta en 2006, está instrumentada para "espacio oscuro, voz y público"[1], y, en la descripción que de ella hace su autor, "surge de la sensación de incomodidad que crece en la gente cuando se ve sometida al silencio y la oscuridad; nace como una respuesta a su búsqueda desesperada por huir de sí mismo, de su interior, como oposición a su necesidad por encontrar un refugio donde evadir su propia realidad" (partitura inédita). En esta obra, "el intérprete será el encargado de confrontar al público, manipulando un tiempo que puede durar 13, 17 o 23 minutos […]. Durante este tiempo la oscuridad, el silencio y un breve texto, serán los medios para poner al público en

[1] Información tomada a partir de la partitura inédita.

contacto con sí mismo, con su impaciencia, su temor y su dependencia de los medios externos; demostrando que no hay nadie aquí, más que nosotros mismos, nuestros infiernos y paraísos internos" La escogencia de las posibles duraciones del evento también están relacionadas con un aspecto "oculto", en relación con las connotaciones de mala suerte de esos números en algunos agüeros sudamericanos.[2]

Por su parte, *Sati* (compuesta en 2015) es, en palabras del compositor, "una obra que parte de unos materiales determinados muy precisos pero con algunos elementos de indeterminismo e improvisación muy controlada, donde se busca que los intérpretes construyan, a partir de unas instrucciones y unas maneras específicas de relacionarse con los materiales de la obra, un discurso meditativo sobre las relaciones del sonido con el espacio, el cuerpo y el público".[3] El título mismo de la obra hace referencia a una palabra de la lengua pali que significa literalmente "memoria" y que "es usado comúnmente dentro de las diferentes tradiciones budistas para referirse a un estado de conciencia pura y de total atención, similar al término en inglés *mindfulness*" (Llanos, 2015, partitura inédita).

A un nivel de abstracción aún mayor, *Círculos y Solucrìc* (2007) nos presenta una partitura gráfica altamente conceptual, en la cual en cada uno de los once círculos sucesivos vemos escrita una única palabra (figura 1). Para cada círculo el compositor detalla las acciones e inclusive las actitudes y pensamientos que espera susciten en los intérpretes. Por ejemplo: "La obra comenzará en el círculo del vacío (círculo más pequeño, sin palabra en su interior). Durante la permanencia de los intérpretes en este círculo, las relaciones musicales se basarán en la contemplación del espacio vacío (silencio). Al salir de este círculo se entrará al círculo "Intención", durante el cual los intérpretes deberán concentrarse en su espacio interior, en sus pensamientos e intenciones. Imaginarán un sonido y se concentrarán en sus características específicas, hasta que lo sientan como algo real que existe dentro de su mente como resultado de su intención" (Llanos, 2007, partitura inédita). De este modo, la obra va sugiriendo a los intérpretes (a través de unas detalladas notas de interpretación, partes de las cuales se observan en la figura 2), qué pensamientos deben suscitar cada una de las diez palabras. Al final, en una especie de circulo trascendental o metafísico, más allá del dibujo y

[2] Comunicación personal entre el autor y el compositor vía WhatsApp, 7 de junio de 2021.
[3] Información tomada a partir de la partitura inédita.

la noción o idea misma de círculo, "el último paso es 'Solucrìc', la ausencia total de círculos" (partitura inédita).

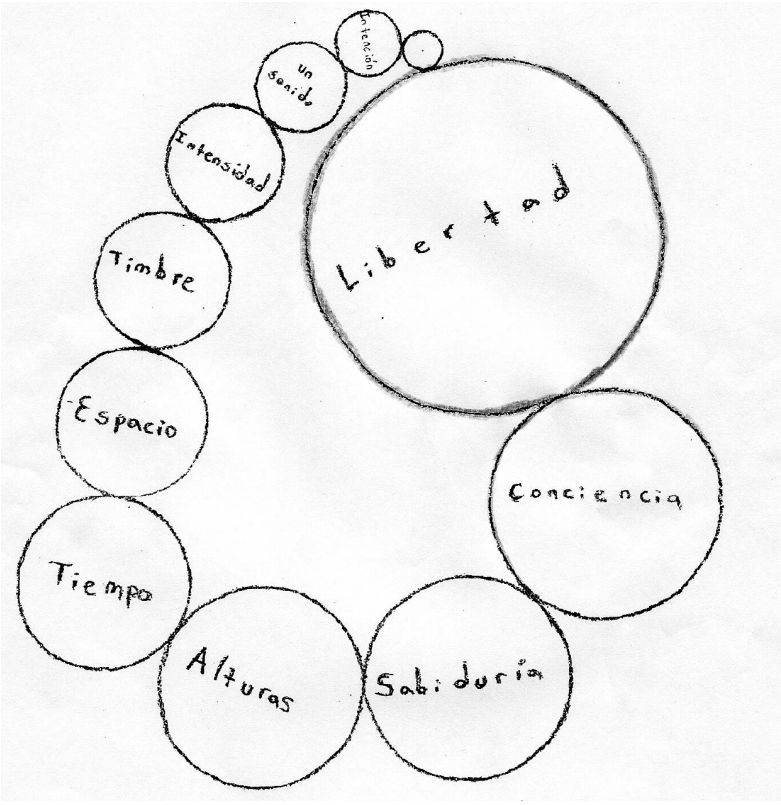



Figura 1. Partitura completa de *Círculos-Solucrìc* de Rafael Llanos (2007).

-Durante el círculo ***"Alturas"***, los intérpretes basarán sus relaciones en la posibilidad de emitir diferentes alturas libremente, notando cómo abandonan o ligan de una nueva manera el sonido primigenio.

-En el círculo ***"Sabiduría"***, los intérpretes basarán sus relaciones en sus conocimientos musicales, aportando al sonido primigenio y a la improvisación todo aquello que consideren haga parte de su sabiduría musical.

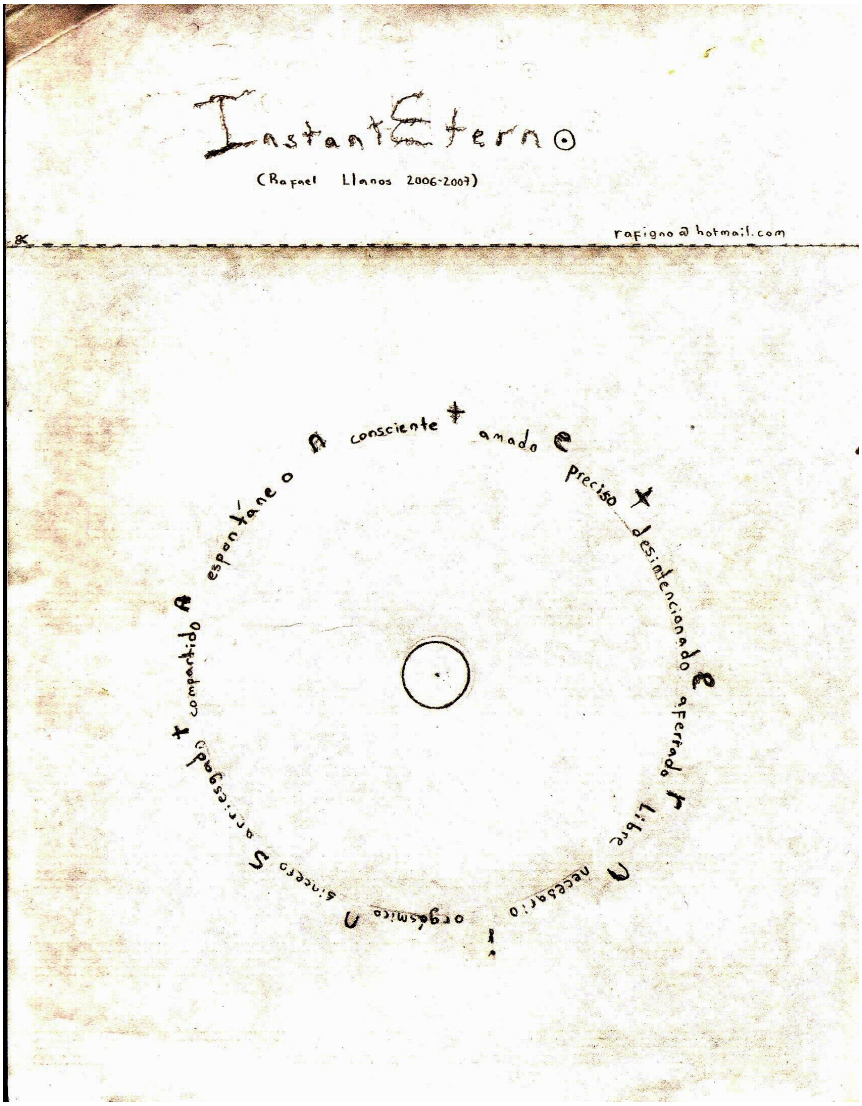
-Durante el círculo ***"Conciencia"*** los intérpretes dedicarán un espacio a la meditación sobre su paso sobre los círculos anteriores.

-En el circulo ***"Libertad"***, los intérpretes podrán moverse libremente dentro de los círculos, saliendo y entrando cuando lo deseen, siguiendo cualquier dirección, saltándolos, combinándolos.

-El último paso es ***"Solucrìc"***, la ausencia total de círculos.

Figura 2. Algunas indicaciones de *Círuclos-Solucrìc* de Rafael Llanos (2007).

Según Llanos, la más esotérica de sus obras es *Instanteterno* (compuesta entre 2006 y 2007), una pieza de música experimental o conceptual en la tradición del *Augenmuskik* o música para ser vista (figura 3), que en opinión del compositor "se podría pensar como un símbolo para generar un ritual",[4] es decir, lo que en magia ritual contemporánea influenciada por la magia del caos se conoce como un *sigilo* (Frater U:.D:., 2012).




[4] Comunicación personal con el compositor vía WhatsApp, 6 de junio de 2021.

Figura 3. Partitura de Instanteterno de Rafael Llanos (2006-2007).

**Juan Gabriel Osuna (n. 1960)**

El segundo compositor que mencionaré es Juan Gabriel Osuna Barriga, nacido en 1960. Su obra *Chierantus Cherie* es definida por el mismo compositor como "un ejercicio de espagiria sonora", entendida *espagiria* como alquimia vegetal con fines medicinales. De hecho, en esta obra el compositor aspira a la creación de "una esencia sonora de naturaleza curativa", [5] a través de procesos alquímicos clásicos descritos en el Renacimiento: "la materia sonora es descompuesta y recompuesta (*solve et coagula*) bajo el efecto de las operaciones prescritas por [Johan Rudolf] Glabuer para la preparación en tres etapas: *Separatio, Purificatio y Cohabitatio*". [6] Esto convierte a la obra, en palabras del compositor, en "un proceso de elaboración alquímica de un material musical". A través de un proceso largo, complejo y altamente elaborado, el compositor pone en interacción dos materiales musicales pre-existentes con el fin de obtener a partir de ellos una "quintaesencia", para utilizar el término alquímico. Bien vale la pena citar al compositor *in extenso* en relación con la transformación de la esencia del objeto sonoro en sí, de una pieza de concierto (una "obra de arte", diríamos), a una "esencia sonora curativa":

> A lo largo de la pieza, los roles de los intérpretes y los espectadores van cambiando: en la primera etapa, *Separatio*, todo funciona dentro de los parámetros tradicionales de interpretación y escucha de una pieza de concierto; más tarde, durante la fase de *Purificatio*, se configura un paisaje sonoro que los intérpretes recorren para tomar nota de los eventos sonoros con los que trabajarán más tarde, e interactúan con los espectadores para guiarlos hacia la apreciación del paisaje sonoro, en una experiencia más espacial que temporal; y finalmente, en la última etapa, *Cohabatio*, los intérpretes inducen a la audiencia a escuchar profundamente el resultado final del proceso de transmutación haciendo uso de los materiales previamente seleccionados, invitándola a dejar que el sonido envuelva sus cuerpos mediante la sincronización de la respiración con el pulso de alguna de las ondas sanadoras. La experiencia del espectador incluye entonces la observación del proceso de preparación de una esencia sonora curativa, y posteriormente su uso terapéutico.

En la única instancia en que esta obra ha sido presentada en público, la integración del público a la obra quedaba recalcada aún más por la instrucción de que en la tercera parte de la pieza había que subir al escenario y caminar enfrente y alrededor de los parlantes que

[5] Todas las citas de esta sección provienen de un artículo inédito y aún en proceso por parte del compositor, compartido con el autor para esta ponencia, titulado *Cheriantus Cherie, un ejercicio de espagiria sonora: Elaboración de una esencia medicinal acústica*.
[6] Influyente alquimista alemán del siglo XVII.

emitían la esencia curativa sonora, con el fin de ser afectado por las ondas a un nivel vibracional y áurico.

**Johann Hasler (n. 1972)**

Para terminar, me referiré a mi propia obra musical. A pesar de que he mantenido un interés por lo esotérico desde mi adolescencia, fue apenas a partir de mis 30 años que decidí utilizar los sistemas esotéricos como base para la generación de sistemas de composición musical, y esa fue precisamente mi propuesta doctoral, desde la perspectiva doble de la historia del esoterismo occidental y la teoría de la música especulativa y su aplicación (Hasler, 2011). Como corresponde a un estudio doctoral, abordé el tema sistemáticamente, explorando la aplicación de sistemas astrológicos, alquímicos y cabalísticos a la creación o modificación de sistemas musicales a partir de tres niveles sucesivos de intensidad teórica pre-composicional, sobre los cuales luego propuse varias obras que constituyeron mi portafolio de obras doctorales.

En cuanto a mis obras con un mayor nivel de intensidad teórica, están construidas basándose en la doctrina hermética de las correspondencias, expandiendo las numerosas correspondencias ya existentes históricamente a parámetros musicales, que —con la notoria excepción de Ptolomeo en el siglo I— no habían sido abordadas en profundad por el esoterismo musical en Occidente sino hasta el siglo XIX (consúltense en especial Godwin, 2000).

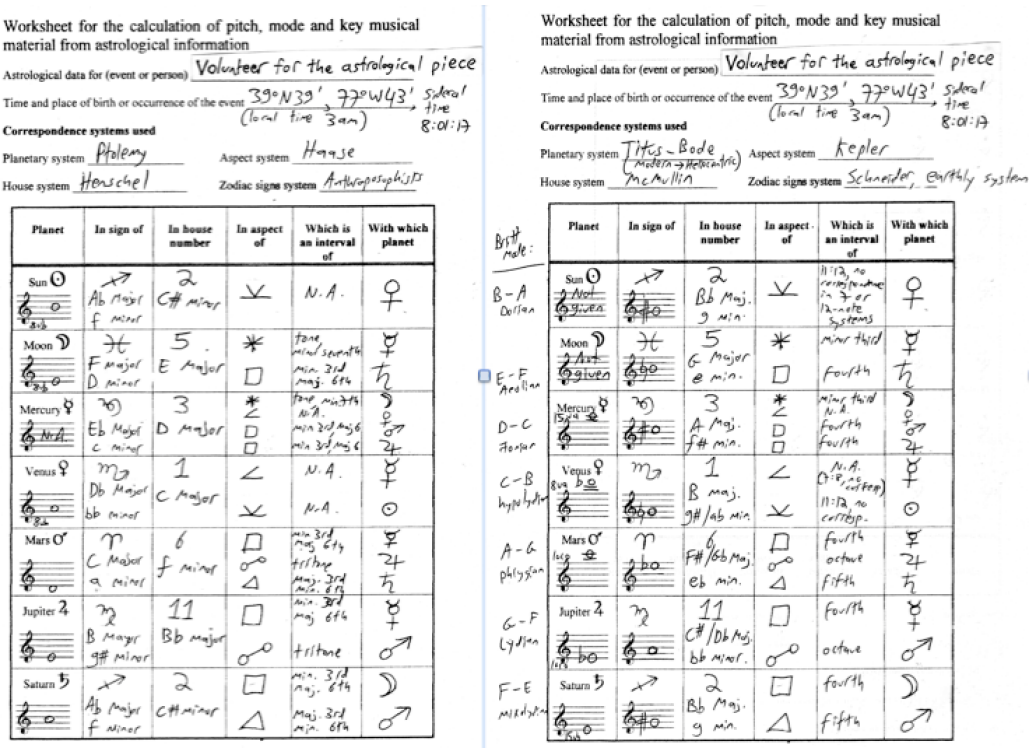
Por ejemplo, en mi pieza *Venus a 17 grados de Escorpio en la primera casa*, para piano a 4 manos (compuesta en 2006), compilé en primer lugar diversas propuestas históricas de sistemas de correspondencias musicales de los planetas y los signos astrológicos (figura 4), para luego escoger aquellos que correspondían a la posición astrológica del título. Una vez hecho esto, se tabularon las correspondencias musicales de una carta astrológica de partida (figura 5), para escoger de entre la plétora de resultados musicales sugeridos por la literatura de la música especulativa, aquellos que demostraran algo más de incidencia (figura 6).

| Esferas planetarias → / Atribución según… ↓ | ☽ Luna | ☿ Mercurio | ♀ Venus | ☉ Sol | ♂ Marte | ♃ Júpiter | ♄ Saturno | ⁂ (Estrellas fijas o *primum mobile*) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Nicómaco de Gerasa (entre siglos I y II) y Boecio (siglo V) | | | | | | | | No se menciona |
| Otro sistema propuesto por Nicómaco | | | | | | | | No se menciona |
| Nicómaco según interpretación de Bragard (1929) | | | | | | | | No se menciona |
| Boecio (siglo V) interpretando a Cicerón (siglo I a.e.c.) | | | | | | | | |
| Al-Kindī (siglo IX) | | | | | | | | No se menciona |
| Bártolo de Sassoferrato (siglo XIV) | | | | | | | | No se menciona |
| Bartolomé Ramos de Pareja (siglo XV) interpretando a Cicerón (siglo I a.e.c.) | | | | | | | | |

Figura 4. Una de las varias tablas de correspondencias musicales de los planetas (Hasler, 2020, p. 20).

| Planet | In sign of | In house number | In aspect of | Which is an interval of | With which planet |
|---|---|---|---|---|---|
| Sun ☉ | | | | | |
| Moon ☽ | | | | | |
| Mercury ☿ | | | | | |
| Venus ♀ | | | | | |
| Mars ♂ | | | | | |
| Jupiter ♃ | | | | | |
| Saturn ♄ | | | | | |

Figura 5. Tabla donde se ingresarán los datos astrológicos a convertir en correspondencias musicales (Hasler, 2011, p. 374).



Worksheet for the calculation of pitch, mode and key musical material from astrological information

Astrological data for (event or person) Volunteer for the astrological piece

Time and place of birth or occurrence of the event 39°N39' 77°W43' (local time 3am) → sidereal time 8:01:17

**Correspondence systems used**

Planetary system Ptolemy — Aspect system Hanse

House system Henschel — Zodiac signs system Anthroposophist

| Planet | In sign of | In house number | In aspect of | Which is an interval of | With which planet |
|---|---|---|---|---|---|
| Sun | Ab Major, f minor | C# minor | | N.A. | |
| Moon | F Major, D minor | E Major | | tone, minor seventh; min. 3rd, maj. 6th | |
| Mercury | Eb Major, c minor | D Major | | tone, minor 7th; N.A.; min 3rd, maj 6; min 3rd, maj 6 | |
| Venus | Db Major, bb minor | C Major | | N.A.; N.A. | |
| Mars | C Major, a minor | f minor | | min 3rd, maj 6th; tritone; maj. 3rd, min. 6th | |
| Jupiter | B Major, g# minor | Bb Major | | min. 3rd, maj 6th; tritone | |
| Saturn | Ab Major, f minor | C# minor | | min. 3rd, maj. 6th; maj. 3rd, min. 6th | |

Worksheet for the calculation of pitch, mode and key musical material from astrological information

Astrological data for (event or person) Volunteer for the astrological piece

Time and place of birth or occurrence of the event 39°N39' 77°W43' (local time 3am) → sidereal time 8:01:17

**Correspondence systems used**

Planetary system Titus-Bode (Modern → Heliocentric) — Aspect system Kepler

House system McMullin — Zodiac signs system Schneider, earthly system

| Birth mode: | Planet | In sign of | In house number | In aspect of | Which is an interval of | With which planet |
|---|---|---|---|---|---|---|
| B-A Dorian | Sun (Not given) | | Bb Maj., g min. | | 11:12, no correspondence in 7 or 12-note systems | |
| E-F Aeolian | Moon (Not given) | | G Major, e min. | | minor third; fourth | |
| D-C Aeolian | Mercury (15th 4 ♐) | | A Maj., f# min. | | minor third, N.A.; fourth; fourth | |
| C-B hypolydian | Venus (8va b) | | B maj., g#/ab min. | | N.A. (7:8, no correp.); 11:12, no corresp. | |
| A-G phrygian | Mars (1st ♐) | | F#/Gb Maj., eb min. | | fourth; octave; fifth | |
| G-F Lydian | Jupiter (10th) | | C#/Db Maj., bb minor. | | fourth; octave | |
| F-E Mixolydian | Saturn | | Bb Maj., g min. | | fourth; fifth | |

Figura 6. Comparación de correspondencias musicales para Venus, Escorpio y la Casa astrológica 1, según varios autores de teoría de la música especulativa (Hasler, 2011).

Tras haber encauzado de este modo la enorme cantidad de correspondencias propuestas, se trabajó la pieza con ese material musical restringido. Las limitaciones de tiempo y número de palabras me impiden por lo pronto entrar en mayores detalles en cuanto a esta obra, lo cual ya he hecho en extenso mi tesis doctoral (Hasler, 2011), pero baste esta pieza para ejemplificar el uso sistemático de las correspondencias entre factores astrológicos y musicales para la composición musical (véase en la figura 7 la primera página de la partitura de esta obra, con anotaciones del uso de las correspondencias en cada una de las partes del piano):

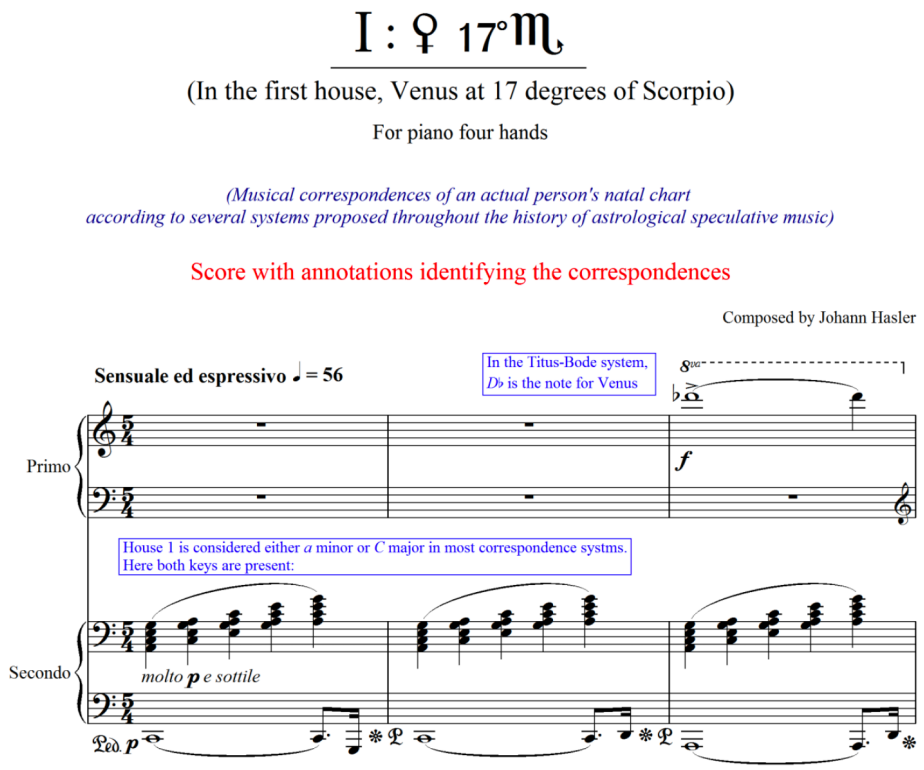



Figura 7. Primera página de "Venus a 17 grados de Escorpio en la casa 1",
con anotaciones relativas a las correspondencias astrológicas en la música (en los cuadros azules).

## A manera de conclusión

A pesar de que la idea de utilizar teorías, principios o hasta procedimientos del esoterismo para la composición de música resulta un tema fascinante para los no-músicos, pocos compositores a lo largo de la historia se han interesado en trabajar esta perspectiva. Entre otras razones, no podemos dejar de considerar que la música especulativa, según Godwin, "denota aquella parte de la teoría musical que *no tiene nada que ver con la práctica*, sino que se interesa en identificar los principios de la música" (Godwin, 1995, p. 4, énfasis mío) y que los compositores, como artesanos eminentemente prácticos que trabajan sobre sus materiales sonoros, suelen encontrar poco valor, como muchos artesanos, en asuntos que no tengan nada que ver con la práctica. Adicionalmente, tampoco debemos olvidar que la música "exotérica" ha venido desarrollando dispositivos retóricos que en occidente se han venido consolidando por lo menos durante quinientos años, y que operan de manera muy eficaz en

la comunicación y comprensión del sentido de la música. Y dado que toda música especulativa busca *reflejar* en música algún otro sistema de organización y jerarquía que en su origen *no es musical*, hacer música especulativa implica de entrada echar por la borda todos esos dispositivos comunicativos, haciendo que la música especulativa sea, casi por definición, incomprensible desde los parámetros de escucha y apreciación musical habituales. No es de extrañar, por lo tanto, que la generalidad de compositores a lo largo de la historia haya desdeñado la perspectiva de la música especulativa construida sobre presupuestos esotéricos, y la pequeña muestra desde Colombia que aquí he presentado constituye la casi totalidad de los compositores colombianos que actualmente trabajan sobre estos intereses *meta*- y *pre*-musicales.

**Referencias**

CHRISTENSEN, T. (ed.) (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.

FRATER U:.D:. (2012). *Practical Sigil Magic: Creating Personal Symbols for Success*. Llewellyn Publications.

GODWIN, J. (1995). *Music and the Occult: French Musical Philosophies, 1750-1950*. University of Rochester Press (Eastman studies in music).

GODWIN, J. (2000). *Armonías del cielo y la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Paidós Orientalia.

GODWIN, J. (2009). El resurgimiento de la música especulativa. En *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa* (pp. 117-156). Siruela (Biblioteca De Ensayo. Serie Menor).

HASLER, J. F. W. (2005). La música especulativa. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, *10*, 241-60.

HASLER, J. F. W. (2011). *Towards Hermeticist Grammars of Music: A Proposal for Systems of Composition Based on the Principles of the Hermetic Tradition, with Musical*

*Demonstrations*. [Tesis de Doctorado en Philosophy in Music (PhD in Music), University of Newcastle upon Tyne]. https://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/1318

HASLER, J. F. W. (2020). Escuchando las músicas planetarias: dieciocho siglos de interpretaciones musicales de modelos cosmológicos en Occidente (hacia 120-1987). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *15 (1)*, 76-93. https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.elmp

KLINE, M. (1990). *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times: Volume 1*. Oxford University Press.