

COMPONER A PARTIR DEL LÍMITE

CONVERSACIÓN CON MARCOS FRANCIOSI

TO COMPOSE FROM THE LIMIT
 A CONVERSATION WITH MARCOS FRANCIOSI

ANTONELA COPERTARI
antonelacopertari@gmail.com
 LUCIANA MILOMES
milomesluciana@gmail.com
 MÓNICA VALLES
mvalles@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM).
 Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

Esta conversación con el compositor argentino Marcos Franciosi se enmarcó en el proyecto de beca EVC-CIN 2022 titulado *Vínculos entre el movimiento corporal y los parámetros sonoros estructurales en la música de Marcos Franciosi*. El diálogo se orientó a conocer su concepción acerca del cuerpo del intérprete y cómo ésta impacta en su proceso compositivo. A su vez, se indagó en torno a su comprensión integral del complejo instrumento-instrumentista profundizando en las obras *Entrópica* (2011), *...que colma tu aire y vuela...* (2005) y *Líneas y puntos sobre aguas oscuras* (2008).

Palabras clave

cuerpo; movimiento corporal del intérprete; música contemporánea; performance; Marcos Franciosi

Abstract

This conversation with Argentine composer Marcos Franciosi formed part of the EVC-CIN 2022 grant project, entitled *Vínculos entre el movimiento corporal y los parámetros sonoros estructurales en la música de Marcos Franciosi*. The objective of the dialogue was to gain insight into his conception of the performer's body and its impact on his compositional process. An in-depth exploration was conducted into his comprehensive understanding of the instrument-instrumentalist complex in his works *Entrópica* (2011), *...que colma tu aire y vuela...* (2005) and *Líneas y puntos sobre aguas oscuras* (2008).

Keywords

body; performer's body movement; contemporary music; performance; Marcos Franciosi



BIO

Marcos Franciosi (1973) es compositor, docente e investigador argentino. Estudió composición musical en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, y en el Conservatorio de Música y Arte Dramático de Québec, Canadá. Es autor de música acústica, electroacústica y mixta; música para cine, danza, teatro y ópera. Actualmente es director del Proyecto de Investigación *Punto de encuentro. Nuevos abordajes para el trabajo en colaboración para compositores e intérpretes en el ámbito universitario* (Universidad Nacional de Quilmes) [Figura 1].



Figura 1. Marcos Franciosi en su estudio (2023). Gentileza @marcos_franciosi_music

Nos reunimos a conversar con Marcos la tarde del 20 de noviembre de 2023 a través de la plataforma Zoom.

Antonela Copertari (A.C.): ¿Qué rol ocupa el cuerpo del intérprete durante tu proceso compositivo?

Marcos Franciosi (M.F.): Para mí es fundamental... Reconozco que fue siempre una preocupación, tal vez fruto de haber estudiado un instrumento y de haberme enfrentado a todos los aspectos que conlleva el estudio musical y también los procesos anatómicos —del orden motriz o fisiológico—. Esto último es una preparación que es muy particular para cada instrumento que abordamos, es decir, cómo se materializan las diferentes formas de relación entre el cuerpo del instrumentista y el instrumento propiamente, además de las resistencias o las posiciones anatómicas que cada universo instrumental plantea. Siempre traté dentro

de lo posible de probar instrumentos y, si no los tengo, procuro estar muy relacionado con el instrumentista. En este sentido, me impactó mucho lo que un violonchelista que interpretó una obra mía me dijo una vez que se notaba que había pensado en su instrumento. De hecho, diría que mi carrera estuvo más basada en la interpretación de los intérpretes que en preocuparme demasiado en el universo de la composición en sí mismo como nicho. Nunca me preocupé mucho por eso, pero sí tuve una inquietud muy fuerte por tratar de entender a los músicos que han tocado mi música, eso siempre ha sido una constante.

Por otro lado, he tenido algunas experiencias con obras en particular que me marcaron de forma bastante puntual, por ejemplo, como con la obra *...que colma tu aire y vuela...* para siete instrumentistas, que la estrenó la Compañía Oblicua. Es una obra del 2005 que fue pensada para danza, y fue toda una experiencia colaborativa porque se realizó en el marco de una residencia para compositores y coreógrafos en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. Allí los equipos se armaban el día que empezaba el proyecto y en veinte días había que producir una obra que yo después re trabajé. Esa fue mi primera experiencia con una obra para danza y a mí me interpelaba mucho el hecho del movimiento del intérprete de danza, sobre todo como una relación natural a construir con el cuerpo en el espacio. Esto es algo que a uno se le plantea incluso frente al estudio de otras disciplinas, por ejemplo en las artes marciales, como en el Tai Chi o en el Aikido. Allí está esa cuestión de vencer el límite del cuerpo, por ejemplo en movimientos como *abrazando la luna*, los cuales son tan inconmensurables desde el punto de vista teórico que, más allá del aspecto poético, tienen que ver con vencer el límite de lo inmensurable... Entonces, pensé mucho en el tema del instrumento como límite... Como decía Heinz Holliger, el instrumento de madera no es más que un pedazo de madera muerta, es decir, es a partir de la interpretación que se logra que ese objeto exprese. Luego, también se me reveló mucho más fácilmente el problema del límite en torno a la construcción del sonido. Parfraseando un poco a Helmut Lachenmann y un poco a Salvatore Sciarrino, el sonido se forma en una relación de espacio y tiempo determinada. Entonces, a partir de esa relación entre cuerpo y espacio —por ejemplo, un *crescendo* en el violonchelo tocando un armónico *do* de la cuerda de *do*, y lo pido con un determinado arco— voy a saber que esa nota dura un tiempo específico, es decir, está limitada, a no ser que el arco vuelva por el propio empujar del arco... Bueno, ahí hay un límite dado por el cuerpo y por el objeto. Pero el punto es cómo trascender ese límite... Tal vez ahí empieza una búsqueda a través de diferentes técnicas: por ejemplo, pedir un arco circular para tratar de desdibujar ese límite, o intervenir con otro instrumento para enmascarar el corrimiento de la fase cuando el arco vuelve, o cualquier tipo de relación que tenga que ver con *a partir del límite, cómo compongo*. Todo eso está mediado por el cuerpo.

A.C.: ¿En algunas de tus obras el movimiento ha sido pensado performativamente?

M.F.: En algunos casos sí, en la obra *...que colma tu aire y vuela...*, particularmente. Lo que intenté hacer ahí fue llevar un poco esa experiencia del movimiento que se observaba en la danza a la experiencia con los instrumentos. Entonces, en ese momento, lo que yo quería probar —y que no tenía muy experimentado en 2005— era trabajar más en el código abierto de la escritura proporcional. La partitura, entonces, está escrita en su 98% de esa forma; así que no tiene compases, no hay estructura métrica. El director, en su lugar, lo que hace es ir dimensionando el sonido: tiene una guía donde se indican las entradas y, eventualmente, las salidas de los instrumentos, según la formante del sonido, es decir, cómo el sonido va adquiriendo corporeidad. Decidí que la obra surgiera *de la nada*: el sonido se va formando de a poco, con la fricción muy lenta de aire, casi de ruido blanco. Así, la pieza surge desde la inarmonicidad hasta llegar al sonido armónico pleno... y el director lo que hace es trabajar casi con el plano gestual, el movimiento del sonido, que se va expresando y que pone a los intérpretes no solamente en la situación de escucharse a sí mismos, sino de mucha atención y delicadeza a la hora de escucharse entre el ensamble. Deben tener mucha atención, no sólo en una escucha unitaria, sino en una escucha comunitaria. Además, es una obra que está muy trabajada desde la relación de la empatía del gesto, el proceso de empatías y contrastes del gesto a través de la producción del sonido de acciones mecánicas. Por ponerles un ejemplo, yo encontraba un tipo de sonoridad, supongamos, un *bisbigliando* en el saxo para generar un batido entre una fundamental y la apertura del armónico, y eso me daba una vibración... Entonces pensaba cómo buscar eso a la guitarra, y ahí se me ocurría, por ejemplo, hacer *tapping*... En fin, se van estableciendo toda una serie de consecuencias relativas a lo que cada universo instrumental puede tocar y a cómo se puede ir a buscar esa empatía a instrumentos de diferentes naturalezas. Por otro lado, como en esa obra me propuse no escribir con compases, el comienzo fue muy difícil de montar, pero, una vez que la entendieron, se dio algo muy curioso que es que la tocaron muchas veces y siempre ha durado lo mismo, aún sin tener compases: es el sonido y el cuerpo del músico el que de alguna manera imponen esa naturaleza del tiempo. También hay algunos objetos de esta obra —por ejemplo, pulsaciones en los *temple blocks*— que están dados por los mismos pasos en la danza: en un momento había un campo pulsado que yo observaba en una bailarina y lo traducía de alguna manera a algún objeto sonoro, acústico. Entonces ahí se retroalimentaba el objeto a partir de lo que yo veía e interpretaba del espacio.

Mónica Valles (M.V.): Cuando vos hablás de la empatía del gesto ¿te referís al gesto sonoro?

M.F.: Sí, no solamente del gesto en términos acústicos, sino que yo también me guío mucho por los conceptos de Pierre Boulez, a partir de *El martillo sin dueño* (1954) en donde él hace categorizaciones del sonido según sus características. Por ejemplo, él dice, las placas tocadas con un determinado tipo de baquetas las identifico con un determinado tipo de resonancia media, corta o larga; entonces, la utilización de un arco puede identificarse con un sonido más

continuo y emparentarse a la flauta por el fiato, etcétera. Es decir, es establecer relaciones no solamente a partir de la materia en términos tímbricos, sino también a la materia en términos gestuales y físicos, fisiológicos. Si me pregunto en cuánto tiempo se produce un sonido *crescendo* a x dinámica a partir de x objeto, por ejemplo, un multifónico, lo mido, siempre lo mido, lo toco y le mido el tiempo con un cronómetro y trato de ver cuánto tiempo dura. O lo consulto con el músico. También trato de imaginar o ver videos. Entonces, realmente es eso, entender cuánto tiempo dura un gesto y acercarme lo más posible a una comprensión fenomenológica integral del objeto instrumento-instrumentista. Para mí es un todo, no lo separo, considero al músico con su instrumento como una especie de estructura holística.

M.V.: Entonces... ¿vos pensás al cuerpo en relación con la resultante sonora del instrumento?

M.F.: Pienso el cuerpo en torno a la producción del sonido y a la dimensión también física del objeto como estado de resistencia. Hace un tiempo me prestaron un trombón y dije: mis respetos a quien decida estudiar trombón o trompeta por el esfuerzo que hay que hacer para ponerlo en vibración y su resistencia como interfaz. Para mí eso se escucha, es decir, de alguna forma va a llegar a través de la música, decodificado en otra cosa. Pero el público en general no está pendiente de cómo le está vibrando la caja de la guitarra en el abdomen a un músico, o de cómo le están vibrando los labios cuando está tocando el oboe, o la presión que tiene que ejercer. Hace poco hicimos un seminario con el trompetista Valentín Garvié y él explicaba el límite que impone su instrumento; en particular en los instrumentos de metal está la resistencia que opone el labio, no todo el mundo va a poder tocar notas extremadamente agudas porque a lo mejor su músculo no vibra a esa velocidad y no necesariamente por eso va a ser un mal instrumentista, por algo se especializan a veces en sonidos graves o agudos. Hay aspectos que se pueden vencer obviamente con el entrenamiento del instrumento, pero hay otras cosas que son muy particulares de cada instrumento, que imponen una forma de interpretación que los hace particulares. Todas esas cosas a mí me interesan mucho para componer. Siento que si no las tengo en cuenta me estoy perdiendo de una información valiosa. Una información que no tomo como un tecnicismo, sino que trato de que esté al servicio de la expresión, que todo eso no se pierda.

Luciana Milomes (L.M.): Es como un universo corporal que es propio de cada instrumento...

M.F.: Sí, totalmente.

A.C.: Muchas veces has comentado acerca de la importancia del trabajo colaborativo con los y las intérpretes durante el proceso compositivo, y sabemos que gran parte de tus proyectos tuvieron como punto de partida escribir para y en colaboración con determinados/as intérpretes...

M.F.: Hay que precisar eso, qué es lo colaborativo para mí, porque por ahí se puede confundir como que es una instancia de modelado. La colaboración es como si fuera una dialéctica que se establece entre lo que uno está buscando y las características de la lectura que vos podés hacer del músico que te va a tocar la obra. Porque, por ejemplo, si la obra *Entrópica*, en vez de Juliana Moreno y Patricia García me la hubiera pedido Patricia Da Dalt o Sergio Catalán, a lo mejor les hubiera escrito otra cosa. En el caso de esa obra en particular, a mí me había llamado mucho la atención verlas tocando una obra de Diego Luzuriaga, *Tierra... tierra* (1992) en la que ellas ponían todo ese ímpetu del cuerpo... muy físicas y muy corporales a la hora de ejecutar el sonido. Eso me llevó a pensar *Entrópica*. En sí, la obra —la realidad de la obra en cuanto al material— la probé casi toda acá en mi casa con una flauta destartalada. Luego, en la instancia de ajuste, yo les preguntaba sobre todo por el paso de las flautas en do a las flautas bajas y quería ver cómo adaptar eso, porque, en el caso de la flauta, mientras más grande el instrumento, más derogación de aire, menos sostén del sonido y hay otro apoyo en el cuerpo. En el caso de este instrumento no es lo mismo tocar en piccolo que en flauta contrabajo.

Por otro lado, la colaboración es algo que ha existido siempre, obviamente es algo fundamental para mí, pero la historia de la música se teje a través de la colaboración. Y si no ocurre, bueno, pueden aparecer obras muy interesantes también. Pero en general, por ejemplo, si uno estudia la historia del Barroco, casi siempre ha sido originalmente la misma persona quien hacía la música y quien la tocaba también. Previo al Barroco también, la música antigua incluso, en la ópera. En todas las etapas, las músicas eran pensadas para tal cantante, tal voz que se sabía que iba a poder hacer tal y tal cosa.

Yo me replanteo mucho el tema de lo colaborativo porque por ahí da lugar a la confusión. Me doy cuenta también de que hay esfuerzos que son muy individuales en el sentido de que uno trata de hacerlo con el fin mismo de hacer música o expresar a través de la música; yo no busco que se perciba como fin cómo está puesto el cuerpo en la producción del sonido, sino en construir una poética y que la música se exprese. Da lo mismo si hay un multifónico, o una nota pura, o un ruido, o lo que fuera, son materiales. Y ahí, en ese punto, en relación con la idea del material, trato de ser lo menos materialista posible, porque las consecuencias no están —para mí, en la composición como yo la entiendo— solamente puestas en los materiales; la composición ante todo es sintaxis... trabaje en colaboración o no con otra persona. La colaboración supone también que esa persona que te busca para colaborar está esperando algo; y ahí bueno, obviamente se da todo un involucramiento bonito que surge de todo ese ida y vuelta que tiene que ver con una relación mucho más profunda que los términos de pertenencia —esto es mío o esto es tuyo—, porque, en definitiva, en el sonido, diría que nada me pertenece, no puede haber un sentimiento de pertenencia. Lo que podemos hacer es lo que realizamos al formar parte de toda esa cadena en la cual uno se brinda en un aspecto sensible y ahí la técnica debe ser puesta al servicio de la expresión y la sensibilidad humana.

Ese combo es el que da para mí la música, y a ese combo no lo puedo concebir como una estructura piramidal, ahí es donde le doy mucha importancia a las estructuras comunitarias.

M.V.: Te escuché en algunas entrevistas hablando de esto y me dio curiosidad porque en el imaginario colectivo es como que está el compositor solo en su proceso y lo que compone, cualquier intérprete lo podría tocar. En esta colaboración ¿lo que te plantea el músico incide en tus decisiones compositivas?

M.F.: Lo primero que te digo de lo que lees a priori de que hay compositores que siguen con ese paradigma clásico es que también hay instrumentistas que siguen con el mismo paradigma, tal vez por comodidad, o cuestiones de ego; hay que vencer muchos aspectos del ego que todos tenemos. Yo, por lo general, pienso muchísimo antes de poner las notas en la partitura, y si puedo hago todas las consultas que pueda, o pruebo todo lo que pueda, o investigo todo lo que pueda del instrumento. Pero siempre aparecen cosas a corregir porque, a mi entender, la palabra más autorizada, por ejemplo en el caso de Valentín Garvie, la va a tener él que toca la trompeta desde los 6 años ¿Cómo voy a ir contra eso, no es cierto? Justamente, muy lejos de que eso sea una coacción, cuando un músico te busca para que se dé ese vínculo y trabajar en un contexto tan íntimo, codo a codo, es porque se va a llevar algo.

M.V.: ¿Siempre componés para intérpretes específicos?

M.F.: En la medida que puedo sí. Creo que en la música contemporánea pasa bastante eso, la escritura está muy direccionada por formar pactos de vínculos que se van estableciendo. Pero bueno, no siempre, hay veces que me ha tocado escribir para músicos que no conocía.

M.V.: Y cuando los conocés, o cuando vos pensás en un músico en particular, entre las cosas que tenés en cuenta, la corporalidad de ese músico ¿juega un rol en tu elección?

M.F.: Sí, desde luego. Me pasó este año con la ópera *Felicidad* (2023) en donde elegí un texto de Samanta Schweblin sobre mujeres abandonadas —un tema ríspido, áspero—. A medida que iba componiendo se imponía la necesidad de buscar quién iba a cantar. De repente había voces increíbles, pero en un momento surgió que la cantante que hacía el personaje de *Felicidad* iba a ser Natalia Salardino y que *Nené*, que es un personaje muy duro, lo iba a hacer Graciela Oddone; y ya no pudo ser de otra forma.

A.C.: En una entrevista vos comentabas acerca del aspecto coreográfico del dúo MEI al tocar la obra *Entrópica*. Esa corporalidad de ellas al tocar ¿fue un estímulo para plasmar determinados aspectos compositivos que hayan acontecido durante el proceso?

M.F.: Sí, cosas que veía de ellas y otras cosas también. Por ejemplo, siempre cuento que cuando cambian a las flautas bajas hay una especie de notas dobles que se desdoblan; esa parte está basada en la *Invencción en Re menor* de Johann Sebastian Bach, pero bueno, no lo probé con las MEI a eso, sino que me puse a ver en ese momento algunos videos de YouTube acerca de la flauta baja y encontré a un flautista que tocaba *Aquarela do Brasil* (1939). Este músico tocaba el bajo y doblaba la melodía rápido y, de repente, por la naturaleza del tubo quedaba la nota grave colgada junto con la del agudo al mismo tiempo, entonces, lo probé en la flauta soprano en do y funcionaba. Luego me pregunté qué pasaría con la flauta baja y ahí lo escribí, y cuando lo fui a probar con las MEI funcionaba. Cosas como esas ocurrían un poco por la observación de esos otros objetos, de esas otras músicas. Y de repente, a mí lo que más me influenció fue ese movimiento, esa acción que ponían en la obra de Luzuriaga, sobre todo eso de sacar el impulso. Un poco como pasa, por poner un ejemplo, en el tango, en el impulso del bandoneón en Astor Piazzolla o con Osvaldo Pugliese en *Yumba*, el aporreo de los graves. Y ese rasgo violento del *cluster* en el bajo que después se transformó en un gesto estilístico. También pasó con el *jet-sound* —el cual aparece mucho en la música para flauta de Sciarrino— que en realidad es una técnica para calentar el instrumento y después te das cuenta de que tiene una característica determinada que puede ser utilizada. *Entrópica* se va tejiendo de todo eso, de múltiples influencias; las influencias no se conocen nunca, para mí lo importante es cómo interactúan, por eso te digo que pasa Bach, pasa esto de música popular, pasan ellas tocando la obra de Luzuriaga, pasan las ideas del tango, etcétera. Todo eso entra en un imaginario.

Asimismo, aparecen aspectos propios de la física como leyes de la termodinámica. En este caso, la entropía —que es una ley de la termodinámica, pero que básicamente es una ley que rige el principio del equilibrio del universo— es ese estado de la materia que no puede producirse *per se*. No se puede, en teoría, producir la entropía, sino que es una consecuencia de las relaciones. El ejemplo más simple es el de un cuerpo frío que se acerca a uno caliente, entonces uno se calienta y el otro se enfría. Más allá del estado transferencial de la temperatura, ese estado de equilibrio, ese punto intermedio es la entropía, pero no es hecho al que se llega en términos físicos *per se*. En términos poéticos, en *Entrópica*, yo me imaginé eso. Entonces, ya no es solamente qué técnicas tocan las intérpretes, sino que yo en un punto buscaba que esas técnicas estuvieran puestas para que esa relación entre ellas dos ahí tocando, moviéndose, generara ese hilo —que puede percibirse o no— pero que para mí es como el alma de la obra. Por eso la entropía es un hecho que, si bien puede atribuirse a muchos aspectos de la música, por ejemplo, el cálculo diferencial, o de un tipo de relación con el timbre, también es un concepto... es como el concepto de la *poiesis*, es casi un resultado, es la consecuencia de una interacción.

A.C.: Y para llegar a ese resultado ¿vos hacías sugerencias en los ensayos, por ejemplo, tal movimiento podría facilitar determinado resultado sonoro?

M.F.: Bueno, en un momento surgió el tema de ubicar las partituras a lo largo para generar un trayecto en donde una de las flautistas salía de una punta y la otra de la otra punta, con el fin de terminar en las esquinas opuestas. Finalmente dijeron que lo iban a estudiar de memoria y cada una empezó a salir de la esquina opuesta a la otra y así terminar de frente. Y ese movimiento era muy interesante para ubicar en una sala, entonces generaban un corrimiento opuesto.

L.M.: Hay una cuestión performativa ahí también...

M.F.: Sí. Eso fue algo que generaron ellas, un poco buscando esa experiencia de cubrir el espacio. Además, cuando desplegaban la partitura era enorme y entonces fue una manera de hacer algo con eso también.

M.V.: En cuanto a la obra *Líneas y puntos sobre aguas oscuras*, ¿qué hay en Martín Devoto que te llevó a pensar en él para esta obra?

M.F.: Bueno, nos conocemos hace mucho, además somos amigos. Martín Devoto y Valentín Garvié tocaron en una obra que yo hice hace bastante tiempo y también los conocía de ahí. Además, históricamente el trabajar el repertorio para instrumento solo es como un *background* muy fuerte, porque te obliga a un trabajo de investigación muy profundo. Si yo te tuviera que decir acerca de mi música que hay un germen mío, está en esas obras. Fue a partir de ahí donde salté después a la combinatoria de esos objetos en obras para conjunto y estudio más al conjunto que a la particularidad. Obviamente siempre estás estudiando también lo particular, sobre todo en la música de cámara... Pero bueno, cuando ya tenés una serie de obras escritas para instrumento solo, ya tenés cierto *background* de trabajo. En el caso de Martín (Devoto), por ejemplo, yo creo que él tiene una técnica de arco muy buena. Tiene mucha profundidad y un control del arco, a mi entender, muy fino. Lo mismo sucede con la producción de cierto tipo de sonido, como la generación de multifónicos, armónicos, etcétera. Por otro lado, el violonchelo de Martín es muy sensible, muy sutil, muy liviano. Entonces bueno, se da todo eso también... el instrumento, con qué van a tocar, etcétera. En el caso particular de *Pocketeers* (2021), que es la obra para trompeta, hay muchos límites del cuerpo ahí porque la trompeta está preparada y pasan muchas cosas a lo largo de la interpretación, es muy física esa obra. Valentín (Garvié) hace un gran esfuerzo para tocarla. Cada vez que esto sucede es increíble cómo la obra evoluciona.

Referencias

Franciosi, M. (2005) *...que colma tu aire y vuela...* (para siete instrumentistas)[Música].

Franciosi, M. (2008). *Líneas y puntos sobre aguas oscuras* (para violonchelo)[Música].

Franciosi, M. (2011). *Entrópica* (para dos flautas)[Música].

Franciosi, M. (2021) *Pocketeers* (para trompeta preparada)[Música].

Franciosi, M. (2023) *Felicidad* (ópera de cámara)[Música].

Marcos Franciosi. (17 de junio 2021) *...que colma tu aire y vuela* [Archivo de video]. YouTube. Centro Cultural Kirchner. Buenos Aires, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=aAZdkzzkaX8>

Marcos Franciosi. (28 de julio 2021). *Líneas y puntos sobre aguas oscuras* [Archivo de video]. YouTube. Ciclo conDiT 2013, cheLA. <https://www.youtube.com/watch?v=RC3SFYmmsDE>

Marcos Franciosi. (14 de julio 2022). *Pocketeers (2021) for prepared trumpet* [Archivo de video]. YouTube. Ciclo Silvia Malbrán. Espacio Colectivo de Experiencias Musicales. <https://www.youtube.com/watch?v=RMumf7m6B4M&t=1s>

Música Ficción. (5 de agosto de 2014). *ENTRÓPICA* [Archivo de video]. YouTube. Ciclo Música Ficción. <https://www.youtube.com/watch?v=y3IORpkA30g>