

Soundscapes narrativos: Toru Takemitsu y el diseño del espacio-tiempo de la banda de sonido

Andrés Duarte Loza (UNLP)

Resumen: El presente trabajo propone un modelo de análisis musical-sonoro de bandas de sonido de cine, desde un enfoque metodológico y conceptual que combina categorías de análisis del entorno acústico provenientes de los estudios sobre paisaje sonoro (*soundscape*) nociones pertenecientes a la estética de la música tradicional japonesa, así como categorías conceptuales creadas por el compositor japonés Toru Takemitsu. El caso de estudio seleccionado es la película La mujer de la arena (*Sunna no onna*) (1964), dirigida por Hiroshi Teshigahara, sobre una novela homónima de Kobo Abe. La banda de sonido estuvo enteramente a cargo de Takemitsu. En este caso de estudio particular, se analizó especialmente las relaciones funcionales existentes entre la banda de sonido, la diégesis y la concepción narrativa de la película.

Palabras clave: Soundscape. Narrativa. Toru Takemitsu. Cine. Música.

Title: Narrative Soundscapes: Toru Takemitsu and soundtrack space-time design.

Abstract: The present work proposes a model of film soundtracks musics and sound analysis, from a conceptual and methodological perspective which combines acoustic environment categories of analysis originated in the field of soundscapes studies, also notions that belongs to the traditional Japanese music aesthetics as well as other categories developed by the Japanese composer Toru Takemitsu. The case of study selected is the film *Woman in the Dunes* (*Sunna no onna*) (1964), directed by Hiroshi Teshigahara, on Kobo Abe's homonymous novel. The soundtrack was entirely in charge of Takemitsu. In this particular case of study, we analysed the functional relation which exists between the soundtrack, diegesis and the narrative conception of the film.

Keywords: Soundscape. Narrative. Toru Takemitsu. Film. Music.

1. Paisaje sonoro narrativo (*narrative soundscape*)

El concepto de paisaje sonoro (*soundscape composition*) desarrollado por los miembros de *World Soundscape Project* (WSP) en la Simon Fraser University durante la década de 1970, es definido como una forma de música electroacústica: “caracterizada por la presencia de sonidos ambientes y

contextos reconocibles, con el propósito de invocar las asociaciones del oyente, memorias, y la imaginación relacionada al paisaje sonoro.” (TRUAX, p.54-55,1996, t.n.). La interpelación del oyente que supone esta definición otorga algunas prerrogativas a la interpretación y a la construcción de sentido subjetivo.

En el año 2017, la compositora estadounidense Yvette Janine Jackson presentó como parte de la disertación de su tesis doctoral el concepto de “composición de paisaje sonoro narrativo” (*narrative soundscape composition*) (JACKSON, 2017, p.12) basado en los principios del WSP como una forma de establecer un vínculo entre la composición de paisaje sonoro con prácticas existentes de música electroacústica programática. Jackson sintetizó conceptos de Barry Truax, Luc Ferrari, el radio drama (John Cage entre otros) y sus propios objetivos en los siguientes principios en los que basa sus composiciones:

Moverse libremente a lo largo del espectro entre material de origen abstracto y material concreto reconocible. Moverse libremente a lo largo de todos los puntos del continuo acústico del habla, la música y el paisaje sonoro. Cuidadosamente incitar la imaginación del oyente, despertando el teatro de la mente. Activar estrategias de inmersión para colaborar en anular la incredulidad del oyente dentro de la narrativa. Realzar la comprensión de problemas históricos y sociales. (JACKSON, 2017, p.13, t.n.).

Una de las diferencias cruciales que existe entre la composición de paisaje sonoro según el WSP y las corrientes narrativas radica en que la primera tiene una aproximación estética más cercana a la mimesis discursiva (EMMERSON, 1986), mientras posiciones como la de Jackson se concentran con énfasis en el relato sonoro-musical (la diégesis). En donde la compositora es la encargada de presentar una sucesión de eventos sonoros los cuales el oyente conectará para crear una historia.

La figura de Toru Takemitsu se presenta como un temprano precursor de los principios del paisaje sonoro narrativo -en el ámbito cinematográfico- desde la década de 1960 en adelante.

Como fuera señalado por Noriko Ohtake, (1993, p. 14) Takemitsu simpatizaba profundamente con las ideas del compositor canadiense Raymond Murray Schafer. Entre las grandes afinidades en el pensamiento de ambos compositores, se destaca la que existe entre los conceptos de “torrente de sonido” (*oto no kawa*) de Takemitsu y el concepto de paisaje sonoro (*soundscape*) que Schafer adoptaría a partir del año 1969 (SCHAFFER, 1969). La principal coincidencia entre ambos conceptos es la reflexión sobre el

entorno sonoro y su relación con el hombre, tanto en la dimensión ecológica como creativa. A lo largo de su libro titulado *The Tuning of the World* Schafer se propone tratar al mundo como una “macrocósmica composición musical”. “Hoy todos los sonidos pertenecen a un continuo campo de posibilidades dentro del completo dominio de la música. ¡Mirad la nueva orquesta: el universo sonoro! Y los músicos: toda persona o cualquier cosa que suene.” (SCHAFFER, 1976, p. 5, t.n.).

Tanto las concepciones sobre la música, la naturaleza y el entorno de Schafer y Takemitsu se relacionan en tanto comparten una idea originalmente esbozada por John Cage: “La música es sonido, sonido a nuestro alrededor tanto si estamos dentro o fuera de las salas de concierto: cf. Thoreau”. (SCHAFFER, 1976, p. 5, t.n.). De esta consideración se desprende que cualquier material sonoro que sea parte del entorno y sea cual fuera su origen o forma de producción, puede ser utilizado en el campo de la música, independientemente del espacio en el que el fenómeno y la escucha sean producidos. Completamente afín a esa idea de Cage, Takemitsu expresó:

El sonido se genera continuamente y mientras se repite fluye como un torrente. Cuando lo comenzamos a escuchar subjetivamente, encontramos el momento del nacimiento del sonido. Realmente se podría decir que esa es una hermosa oportunidad. (TAKEMITSU, 1985, p. 58, t.n.)

Tanto en la idea de Cage como en las de Takemitsu y Schafer podemos advertir que los tres compositores conciben que el sonido que nos rodea, al ser subjetivamente escuchado puede adquirir la valoración de música. (LOZA, 2013, p. 6, t.n.). Una idea fundamental por ellos compartida es que el entorno es un continuo sonoro que fluye sin interrupción interpelándonos subjetivamente.

Según Takemitsu la tarea del compositor consiste en escuchar el torrente sonoro, tomar sonidos de él y luego plasmarlos en una obra musical, desde su propia subjetividad. Obteniendo como resultado una pieza musical que, a la vez, es capaz de participar armoniosamente del mismo torrente sonoro desde el cual fue originado.

Para comprender el concepto de torrente sonoro y los principios estético-filosóficos del espacio diegético sonoro-musical diseñado por Takemitsu, es necesario indagar en profundidad en la tradición del pensamiento filosófico japonés. Como el tema excede la dimensión de este trabajo señalaremos, en el transcurso del artículo, únicamente algunas ideas esenciales que son, además, pertinentes para contextualizar la concepción

narrativa del diseño sonoro de la banda de sonido del film *La mujer de la arena* (1964).

Lévi-Strauss comentó que: “La filosofía occidental del sujeto es centrífuga: todo parte de él. El modo en el que el pensamiento japonés concibe al sujeto se muestra sobre todo centrípeto” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 44). Esta es una idea central que implica que el sujeto – desde el pensamiento japonés – se construye desde fuera, a la inversa del sujeto occidental que lo hace de adentro hacia afuera. Por ello, las concepciones de entorno y espacio desde esta corriente de pensamiento poseen una cualidad diametralmente opuesta a la concepción del pensamiento eurocéntrico.

El filósofo Kitaro Nishida – principal exponente de la escuela de Kyoto – desarrolló el concepto de *basho* (lugar), para explicar los distintos niveles de conocimiento, reflexión, acción y experiencia bajo un sistema dialéctico progresivo.

En cada nivel la dialéctica de Nishida se mueve hacia una mayor concreción, alejándose del conocimiento abstracto yendo hacia la existencia. La experiencia es la inmediata unidad del sujeto y el objeto en acción... El compromiso del actor con el entorno es más importante que la cognición... se focaliza en la objetividad del sujeto actor, situado en un “lugar” (*basho*) en el cual debe actuar y en el cual es actuado y moldeado.” (FEENBERG, 1995, pp. 161-162, t.n.).

2. Planos narrativos de *La mujer de la arena*: dos sistemas de causalidad¹

El film – que se mantiene fiel a la novela de Kobo Abe² – da cuenta de dos planos narrativos fundamentales, que desarrollan dos historias simultáneas dentro de un mismo relato. El primero más evidente y el segundo más enigmático y oculto. El diseño de la banda de sonido responde esencialmente a esta concepción narrativa como veremos a continuación.

2.1. Primer plano narrativo

Desarrollado sobre todo desde la acción de los personajes y los diálogos: un profesor de escuela, proveniente de la ciudad de Tokio y aficionado a la entomología se dirige a la costa en busca del descubrimiento de un nuevo espécimen de insecto. Posee la única ambición de que su nombre sea perpetuado en la memoria de los hombres, por figurar en una enciclopedia asociado a un insecto. Ya en el lugar, es engañado por un grupo

¹ Basado en la Tesis sobre el cuento de Ricardio Piglia incluida en su libro *Formas breves*.

² El film presenta pocas diferencias en la secuencia temporal de su estructura formal y una importante reducción de diálogos y monólogos interiores sin modificar los aspectos fundamentales de la novela pero adaptando su contenido a la duración de un largometraje.

de habitantes de las dunas que lo mantienen cautivo en una casa que se encuentra en el fondo de un pozo. En ésta habita una joven mujer, quien diariamente dedica todos sus esfuerzos a evitar que su hogar quede sepultado por la arena. El protagonista (el profesor) es obligado a trabajar con la mujer en la recolección de arena para poder subsistir. Dedicar sus horas libres a encontrar la forma de escapar, pero todos sus intentos son frustrados. Finalmente, cuando tiene una clara oportunidad para escaparse decide, paradójicamente, quedarse. El conflicto fundamental de este plano narrativo es la lucha por escapar del cautiverio al que es sometido.

2.2. Segundo plano narrativo

Desarrollado y enfatizado por los monólogos interiores, el arte sonoro-musical, la fotografía y el montaje: un hombre perteneciente y representante de la razón y la civilización moderna, atrapado en sus propias certidumbres sobre el mundo, fundamentadas, sobre todo, desde el pensamiento científico, lógico-racional, denota una fuerte pulsión por la evasión, el aislamiento y el suicidio. Al menos, un suicidio entendido como el exilio de la vida pasada. Al ser capturado, es interpelado por una realidad que confronta sus creencias fundamentales. Esto le produce un conflicto interior – basado en una profunda crisis de identidad – de índole existencialista. La resistencia a esta inexplicable realidad, que entiende como totalmente absurda, lo lleva a un incansable impulso de enfrentarla. Sin embargo, el paso del tiempo y las experiencias vividas en ese espacio tan singular dominado por la arena, así como la forma en que la mujer cuestiona sus argumentos como arbitrarios – sin fundamentos empíricos reales dentro de ese espacio –, junto con los lazos que va estableciendo con ella y la comunidad, lo hacen ir cambiando su parecer y posponer su escape indefinidamente.

3. La arena como representación simbólica del ma (espacio-tiempo): la cinta de Möbius

Así como la ubicuidad de la arena en el film, existe un concepto ancestral en Japón – también esencial en el pensamiento musical de Takemitsu – que atraviesa todas las artes, la filosofía, la comprensión del mundo real y el simbólico. En términos paradigmáticos es un concepto que forma una parte fundamental de la edificación cognitiva, el sistema axiológico y el universo simbólico japonés. Es el concepto de *ma* (間) literalmente: entre, vacío, espacio, intervalo (de tiempo o espacio). Refiere también a ese intervalo, espacio o vacío entre cosas u eventos temporales o espaciales.

Su ideograma – de origen chino – desarrolló en Japón, por siglos, varios niveles de significación, porque implica además de la noción de espacio, la noción de tiempo. Un claro ejemplo se encuentra en la palabra

tiempo en sentido abstracto: *jika* (時間) literalmente “tiempo-espacio”. El concepto de tiempo es expresado en japonés como un “espacio que fluye”. En ese sentido, es entonces, esencial a la experiencia humana de lugar, en otras palabras, una variable de la percepción subjetiva del espacio.

En el film el profesor, en el comienzo de su cautiverio, intenta aferrarse al tiempo cronológico que es rigurosamente medido por su reloj.³ Su dependencia al tiempo cronológico empieza a mermar por acción de la repetición de la rutina diaria y la paulatina transformación de su percepción temporal dentro del espacio en el que se ve obligado a habitar. Es la erosión psíquica producida por la arena, que se manifiesta en forma de visiones y sonidos ondulantes que van socavando su preocupación por fijar los eventos y ordenarlos, reemplazándola por una forma de percepción más volátil, difusa y sinuosa.

Como se ha dicho – desde esta perspectiva – la conformación del sujeto se construye en relación con su entorno y su comunidad, manifestándose como el resultado de esta relación. De acuerdo con esto, es interesante observar que la palabra persona o ser humano – en japonés – se compone del ideograma *nin* “persona”, más el ideograma *ma*, con otra de sus posibles pronunciaciones (gen): *ningen* (人間), literalmente: persona-espacio o persona-entre (en relación con). Una persona es, en función de estar entre otras y en relación con ellas y su entorno. El *ma* es entonces el medio, o lo que media, es el vínculo, la relación existente entre las personas y su entorno, y al mismo tiempo, lo que le otorga su condición de persona. Por estos motivos, una de las interpretaciones simbólicas fundamentales de la arena – llevada adelante por la música y el sonido diegético – es la de representar el espacio-tiempo. Es la simbolización del *ma*, también considerado como lazo o vínculo entre los personajes.

Una de las concepciones de Kobo Abe para la novela original – y el film – fue diseñar un universo narrativo desértico y paradójico en parte inspirado en una cinta de *Möbius*.⁴ La cinta posee una superficie que produce que al ser recorrida – siempre con la misma orientación – se termine en el punto de partida, pero con una orientación invertida. El concepto de *ma*

³ En el film Teshigahara realiza varios planos detalle del reloj del profesor. En la pantalla del reloj puede leerse SEIKO Cronos, justamente. Sobre estas imágenes son sobreimpuestas otras de la arena y junto con la música -que puede ser entendida como el leitmotiv instrumental de la arena o el tema de la arena -dan cuenta de cómo ella opera en su psiquis alterando su noción del tiempo. El primer derrumbe de su aparato psíquico es, de hecho, la pérdida de confianza en su noción del tiempo cronológico.

⁴ En la novela el personaje del profesor da cuenta con mayor énfasis de una personalidad esquizofrénica, y evidencia la presencia de un personaje (alter-ego) mencionado como “Cinta de Möbius”.

encuentra en asociación con la cinta de *Möbius* una manifestación más asequible, posibilitando la organización del procedimiento formal de la obra. Mediante el recurso retórico de la hipérbole, el concepto prolifera tanto en los aspectos físicos de la realidad concebida, como en los metafísicos y psicológicos. El núcleo del universo narrativo que configura el espacio-tiempo del film al ser concebido como una cinta de *Möbius* – como si se tratara de un mandala – produce que, en una aparente realidad caótica y paradójica, exista un ordenamiento velado, regido por esta matriz. Una matriz que permanece oculta, sobre todo, estructurando el segundo plano narrativo antes descripto.

Mientras en la novela la palabra arena aparece cientos de veces textualmente escrita, tanto sea en usos descriptivos, o participando de los diálogos y en imágenes metafóricas,⁵ en el film, su omnipresencia es sostenida en mayor medida por las imágenes, la música y el espacio sonoro diegético. Según las propias palabras del director Hiroshi Teshigahara la arena es un personaje más, y es tratada en el film como el tercer personaje protagonista⁶. Tanto el espacio sonoro diegético como la música (extradiegética) toman las características de un personaje. Desde este punto de vista, la arena como simbolización del *ma*, se transforma en el espacio diegético contenedor – dinámico – de la acción, y al mismo tiempo en el vehículo, medio o sustrato por el que se produce la transición entre la negación del absurdo inicial a su aceptación final. La mujer es a su vez la voz de la arena. Llegar también a ser su encarnación fundiéndose con ella.⁷ Sin duda o vacilación alguna, con un implacable nivel de argumentación, le muestra al hombre el camino a seguir y el lugar que debe ocupar en su proceso de integración y asimilación al medio, hasta que sus prejuicios iniciales son disueltos por su inmutable acción. La repulsión por la arena, por sus captores y por esa forma de vida que, en un comienzo lo abrumba, no se transforma – en el final – en una capitulación sumisa al cautiverio y a la necesidad, sino en una aceptación consciente y por propia voluntad. La arena se convierte, de esta manera, en el sustrato de su espacio-tiempo en el mundo, la materia con la que trabaja y pone su saber al servicio del entorno y la comunidad.

⁵ Tanto en las imágenes, los diálogos y las referencias sonoro-musicales. Sosteniendo la omnipresencia de la arena, que en la novela aparece literalmente mencionada en 432 ocasiones, sin contar otras derivaciones de la palabra o el concepto.

⁶ Entrevista al director incluida en *Takemitsu and the Movies*.

⁷ Teshigahara realiza la sobreimpresión de la imagen de las dunas y el cuerpo de la mujer desnuda haciendo una asociación visual del cuerpo femenino y las dunas. Este procedimiento técnico es siempre apoyado por la música, con la aparición del tema musical de la arena, a la manera de un leitmotiv.

4. El bello ruido: música y sonido en la construcción del espacio-tiempo sonoro de Takemitsu

Dentro de la obra musical-sonora de Takemitsu se destacan los conceptos de: *sawari* y *ma*. Takemitsu basó gran parte de su estética musical en estos dos conceptos a lo largo de toda su trayectoria. Éstos evidencian, en el campo del arte sonoro y la música, la percepción estética de la cultura japonesa del espacio-tiempo. Dentro del campo de las artes visuales, el diseño y la arquitectura, el concepto de *ma* implica la percepción subjetiva del espacio-tiempo. En igual sentido, la música tradicional japonesa – en su conformación – le otorga mayor relevancia el espacio circundante, en el momento en que un evento sonoro resuena y es reflejado por el entorno que lo contiene. Lo que denominamos “evento sonoro” es el *sawari*, el preciso momento en que el sonido irrumpe en el espacio-tiempo del *ma*. Para Takemitsu el *biwa*, – un instrumento de cuerdas tradicional – es la madre de la música japonesa. Porque desarrolló y exacerbó, como ningún otro instrumento, una configuración estética y un estilo de toque que para él son la máxima expresión de los conceptos *sawari* y *ma*. El instrumento en su constitución física cuenta con un pequeño dispositivo que se coloca debajo de las cuerdas en el mástil, llamado justamente *sawari*. La palabra *sawari* en una de sus acepciones significa toque o tocar, pero escrita con otro ideograma – homófono – tiene el sentido de obstáculo, impedimento o estorbo. La función de este dispositivo es la de obstruir la oscilación normal de la cuerda produciendo al pulsar la cuerda – con un inmenso plectro llamado *bachi* – un sonido que posee un gran componente de ruido. El sonido tiene un incisivo ataque seguido de su resonancia, que es breve dentro del instrumento, el cual, logra una reverberación con una duración más prolongada en el ambiente en el que se produce, que la duración de la resonancia del propio instrumento. En el *biwa* el *sawari* es literalmente entonces el artefacto obstaculizador en sí mismo. Pero este término, más que referirse a una parte de un instrumento o toque, contiene un más amplio significado que es útil para comprender la estética de la música japonesa. Takemitsu denomina al *sawari* como “el bello ruido”. Tanto en los términos acústicos como estéticos es una “inconveniencia” intencionalmente producida, que caracteriza y configura la estética del sonido. Si comparamos esta deliberada obstrucción del sonido con respecto a la aproximación estética de los instrumentos de la tradición centroeuropea, representa una concepción muy diferente, ya que esta última, a lo largo de la historia moderna de la música ha desarrollado instrumentos con el menor componente de ruido posible. En la música centroeuropea y en gran parte de occidente los elementos esenciales de la música son la melodía, el ritmo y la armonía, mientras que la música japonesa considera la cualidad del sonido

más que la melodía. La inclusión de un ruido que intenta imitar el sonido de insectos, animales y fenómenos naturales simboliza el desarrollo de la valoración japonesa por los sonidos complejos de manera intrínseca.

En el film Takemitsu propone una estética sonora que se sustenta desde los conceptos de *sawari* y *ma*. Los eventos sonoros son breves, espaciados en el tiempo – elípticamente – y poseen todos una gran reverberación. Takemitsu estuvo a cargo de la totalidad de la música y de los efectos sonoros (sonido ambiente, sonidos específicos, foley etc.). Su propuesta promueve la disolución de los límites entre música, sonido y ruido mediante el procesamiento de todos los sonidos por medios electroacústicos. Potenciando la consideración de la banda de sonido como la unidad total de la dimensión sonora del film. Además de diluir la tajante división tradicional, en cine, entre las categorías de música y sonido diegético y extradiegético. En *La mujer de la arena*, el sonido se orienta más a texturas en distintos registros y estratos (agudo-grave) que a melodías o armonías nítidas. Proliferan los sonidos ondulantes, sinuosos, circulares, borrosos y de complejas texturas cuyo ámbito va del extremo grave al extremo agudo. La música se ocupa sobre todo de enfatizar los procesos metamórficos – de índole psicológico – por la incesante acción de la arena, además de proponer una prolífica representación simbólica de ésta en sus diversos estados y formas de existencia. Por otro lado, posee además la función de representar simbólicamente la relación y el vínculo que se establece paulatinamente entre el profesor y la mujer. Así como el vínculo de la pareja con la comunidad de habitantes de las dunas, que en gran medida se da por la mediación de la arena y su implacable intervención en su vida cotidiana, tanto en sus aspectos físicos como psíquicos. Un claro ejemplo de esta función de la música es el largo proceso de transformación psicológica que ocurre en el profesor, que funciona como un correlato sonoro-musical de la crisis existencial que atraviesa. El material de música instrumental de orquesta de cuerdas y vientos que puede denominarse como “el tema de la arena”, acompaña con apariciones breves y cíclicas el progresivo proceso de aceptación del cautiverio del protagonista, hasta aproximadamente la mitad del film (Fig. 1). Utilizando un característico sonido de cuerdas y vientos con un ondulante efecto de glissandi en el agudo, produce una sensación de inestabilidad y de efecto de caída infinita en términos psicoacústicos, a modo de un cuasi glissando Shepard-Risset orquestal, que fue posteriormente muy utilizado en el cine hasta nuestros días.

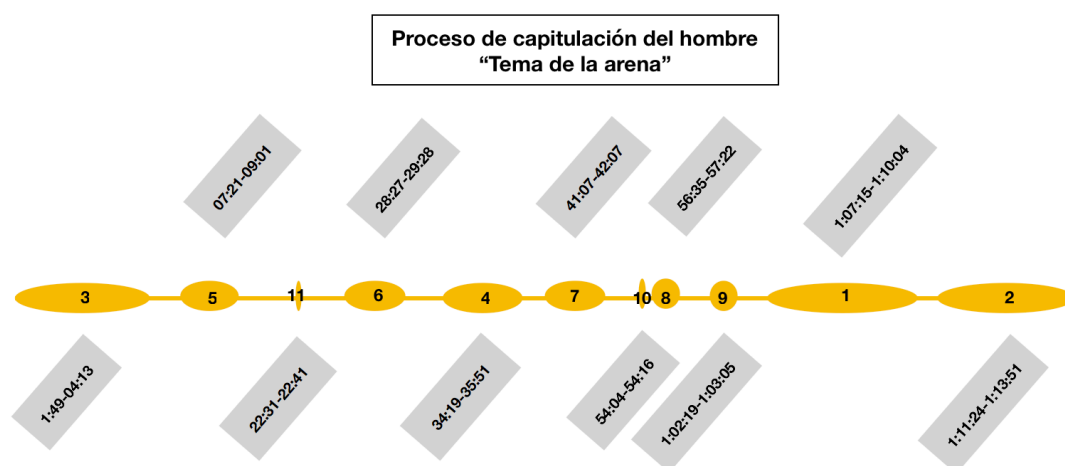


Fig. 1 – Tema de la arena: primera mitad del film
(Apariciones numeradas del 1 al 11 según su duración de mayor a menor, los tiempos son aproximados)

Referencias

- EMMERSON, S. *The relation of language to materials*. In: Emerson, S. (Org.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986. p. 17-39.
- FEENBERG, A. *The Problem of Modernity in the Philosophy of Nishida*. In: James W. Heisig and John C. Maraldo (eds). *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, and the Question of Nationalism*, [p. 151-173]. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
- JACKSON, Y. J. *Destination Freedom: Strategies for Immersion in Narrative Soundscape Composition*. Tesis (Doctor en Filosofía). San Diego: University of California, 2017.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La otra cara de la luna*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- LOZA, A. Duarte. *Nihon nuberu bagu ni okeru Takemitsu Toru no eiga ongaku (1962-1978)* [La música de cine de Toru Takemitsu para la Nueva Ola Japonesa (1962-1978)]. Tesis (Maestría en Artes). Tokio: Universidad Nacional de Artes de Tokio, 2012.
- OHTAKE, N.. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. Aldershot: Scolar Press, 1993.
- PIGLIA, R. *Formas Breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.
- TAKEMITSU, T. *Confronting Silence*. California: Fallen Leaf Press, 1995.
- TAKEMITSU, T. *Ongaku o yobisamasu mono* [Lo que despierta a la música] Tokio: Shincho-sha, 1995.
- TRUAX, B. "Soundscape, Acoustic Communication & Environmental Sound Composition". *Contemporary Music Review*, Amsterdam, [v. 15] [part. 1], [pp. 49-65], 1996.
- SCHAFER, Raymond M. *The New Soundscape*. Ontario: BMI, 1969.
- SCHAFER, Raymond M. *The Tuning of the World*. Michigan: Knopf, 1977.

WOMAN IN THE DUNES. In: Three Films by Hiroshi Teshigahara. Director: Teshigahara, Hiroshi. New York: The Criterion Collection, 2007. 1 DVD.

Andrés Duarte Loza Músico y compositor. Docente-investigador. Profesor titular de Diseño Sonoro del Departamento de Música y del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Nacional de Música por el IUNA. Licenciado en Composición por la UNLP. Magister en Artes con especialidad en música, graduado con honores por la Universidad de Artes de Tokio, Japón. Fue becario de posgrado en música del Gobierno de Japón (MEXT). Por su labor en la institución fue distinguido con el Premio Acanthus otorgado por la Escuela de Música de Posgrado de la Universidad de Artes de Tokio. Con posterioridad fue profesor invitado en el Departamento de Música de dicha universidad.