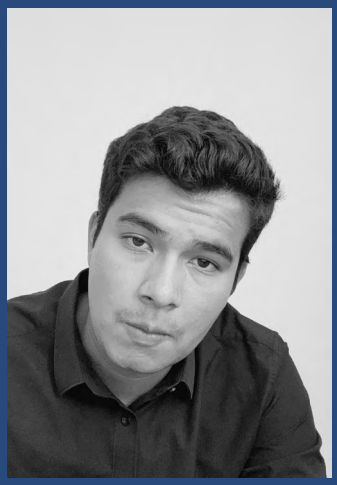


Nicolas Rubio Amoretti
(Lima, 2003)

Nicolas Rubio Amoretti es compositor musical, formado en la Universidad Nacional de Música y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su trabajo se orienta a la exploración de la textura y el timbre en la música contemporánea a través de diversos formatos instrumentales, tanto en la creación como en el estudio de obras musicales. Ha presentado obras en festivales de música contemporánea en Lima y ha complementado su formación mediante talleres y clases maestras con compositores latinoamericanos. Paralelamente, desarrolla una actividad profesional en el ámbito de la composición para medios audiovisuales.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical , Vol. 10, N° 1, enero–junio, 2026. ISSN: 2521–8565/ E–ISSN: 2616–681X

El objeto musical como recurso expresivo composicional en *Intihuatana* de Celso Garrido-Lecca

The Musical Object as an Expressive and Compositional Resource in *Intihuatana* by Celso Garrido-Lecca

Nicolas Rubio Amoretti
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
nicolas130130@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-4615-7974

Resumen
Este artículo analiza *Intihuatana* (1967) para cuarteto de cuerdas de Celso Garrido-Lecca, con el objetivo de conocer el funcionamiento del objeto musical como recurso expresivo composicional en esta obra. A partir de un enfoque semiótico basado en el modelo tripartito, el análisis articula el nivel neutro con los niveles estésicos inductivo y externo, entendidos como herramientas para comprender la proyección perceptiva del material sonoro. La obra se construye como una reinterpretación musical abstracta del reloj solar Intihuatana, en la que el objeto musical organiza la percepción del tiempo cíclico, la densidad textural y la evocación de un paisaje sonoro de carácter místico. De este modo, el objeto musical se configura como el eje central del discurso composicional y del sentido expresivo de la obra.

Palabras clave
Objeto musical; semiótica; composición; Celso Garrido-Lecca

Abstract
This article analyzes *Intihuatana* (1967) for string quartet by Celso Garrido-Lecca, with the aim of examining how the musical object functions as an expressive compositional resource in this work. Based on a semiotic approach grounded in the tripartite model, the analysis articulates the neutral level with the inductive and external esthesic levels, understood as tools for examining the perceptual projection of the sonic material. The work is constructed as an abstract musical reinterpretation of the solar clock Intihuatana, in which the musical object organizes the perception of cyclical time, textural density, and the evocation of a soundscape of a mystical character. In this way, the musical object is established as the central axis of the compositional discourse and the expressive meaning of the work.

Como citar: Rubio, N. (2026). El objeto musical como recurso compositivo composicional en Intihuatana de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 141–163.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.314

Keywords
Musical object; semiotics; composition; Celso Garrido-Lecca

Recibido: 13 de febrero / Revisado: 20 de febrero / Aceptado: 31 de marzo

Introducción

El análisis de las obras compuestas durante la segunda mitad del siglo xx presenta dificultades particulares, ya que, a diferencia de periodos anteriores, no siempre se observa una organización jerárquica clara de los elementos musicales. Esta ausencia de estructuras formales tradicionales complica los enfoques de análisis formal o morfosintáctico aplicados a este repertorio. Kramer (1988) señala que, en este tipo de música, el sentido formal suele construirse a partir de procesos, recurrencias y estados sonoros más que mediante una direccionalidad conclusiva, lo que exige considerar la percepción temporal y la experiencia del oyente como dimensiones centrales del análisis. De manera similar, Smalley (1997) sostiene que, en músicas centradas en el timbre y la textura, la forma emerge de la transformación progresiva de la materia sonora y de su impacto perceptivo, más que de relaciones temáticas o funcionales tradicionales. Sin embargo, compositores como Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer o Magnus Lindberg demostraron que es posible identificar principios de orden más allá de las formas clásicas, del desarrollo motívico convencional o del uso de métricas regulares. En este contexto, Kelly (2001, citado por Vadillo, 2017) propone el concepto de objeto musical como eje analítico, definiéndolo como "un elemento musical autosuficiente y completo en sí mismo". Al prescindir de jerarquías explícitas, este objeto se manifiesta a partir de características objetivas –como el movimiento o la estatización– o mediante asociaciones extramusicales. En este contexto, el objeto musical no se entiende como una unidad temática tradicional, sino como una entidad sonora definida por su comportamiento estructural y su proyección perceptiva dentro del discurso.

En el Perú, varios compositores académicos del siglo xx recurrieron al objeto musical como recurso expresivo. Celso Garrido-Lecca destaca como uno de los primeros en integrarlo como concepto estructural central. En su obra *Intihuatana*, escrita para un formato instrumental clásico, el compositor propone una exploración sonora centrada en el timbre y la textura, alejándose de enfoques formales tradicionales.

1. Análisis semiótico de *Intihuatana*

Celso Garrido-Lecca compuso *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas en 1967, durante su residencia en Chile. Según Tello (2001), esta obra corresponde a una etapa de escritura experimental del compositor, caracterizada por una búsqueda expresiva que se manifiesta en el tratamiento del timbre, la temporalidad, la textura y la organización de las alturas.

Respecto al título, Kauffman (2019) señala que los intihuatana son estructuras pétreas situadas en zonas de gran altitud y orientadas hacia el sol. Su traducción literal del quechua –amarrar al sol– remite a una función ritual y mística, cuyo propósito principal habría sido atraer y retener al dios solar. Aunque también se ha sugerido su posible uso para la observación de solsticios, Kauffman indica que resulta poco probable su empleo como reloj solar, debido a la frecuente nubosidad de las regiones donde fueron construidos. Este dato permite entender el Intihuatana principalmente como un objeto simbólico y ritual,

cuya función se vincula más a una concepción del tiempo y del espacio sagrado que a una medición astronómica estricta.

Intihuatana se inscribe dentro de una línea recurrente en la producción de Garrido-Lecca, en la que confluyen elementos del folclore andino y una estética vanguardista. Niño Vásquez (2015) señala que el compositor buscó de manera constante la integración de estas vertientes en lo que denominó un "nuevo tiempo", entendido como un espacio donde desaparecen las fronteras entre música culta y música popular. Esta concepción se materializa posteriormente en *Trío para un nuevo tiempo* (1985), obra que incluye una cita de la canción "Gracias a la vida" de Violeta Parra.

El proceso de consolidación de este sincretismo puede observarse en diversas obras con rasgos afines, entre ellas *Elegía a Macchu Picchu* (1965), *Intihuatana* (1967), *Antaras* (1968), *Donde nacen los cóndores* (1977) y *Danzas populares andinas* (1979), entre otras (*Revista Musical Chilena*, 2001).

En este contexto, el análisis de *Intihuatana* se desarrolla desde una perspectiva semiótica que entiende la obra musical como un fenómeno en el que convergen su organización interna, sus condiciones de producción y las formas en que es recibida. Desde este enfoque, la música no se considera únicamente como una estructura sonora, sino como un objeto que articula distintos niveles de sentido. Esta sección presenta el proceso de análisis que permitirá examinar la obra desde esa perspectiva.

Para ello se adopta el modelo tripartito propuesto por Jean-Jacques Nattiez a partir de las ideas de Jean Molino, el cual distingue tres niveles: el poiético, el neutro y el estésico (Nattiez, 1990). El nivel poiético se relaciona con los procesos de creación y las decisiones que intervienen en la producción de la obra. El nivel estésico se refiere a las formas de recepción y construcción de sentido por parte del oyente, diferenciando entre un plano externo –vinculado a marcos culturales y contextuales– y un plano inductivo, que surge de la experiencia perceptiva generada por el propio discurso musical. El nivel neutro, por su parte, corresponde a los rasgos estructurales identificables en el objeto sonoro.

Diversos autores –entre ellos Nattiez (1996), López-Cano (2019) y Enríquez (s.f.)– señalan que esta distinción permite organizar el análisis considerando tanto la materialidad musical como los procesos que la rodean. En este artículo, los tres niveles se presentan como dimensiones complementarias que orientan la lectura de la obra.

Aunque el modelo de Nattiez se inscribe en la tradición de la semiología musical, en este trabajo se emplea el término "semiótico" en un sentido amplio, para referirse al estudio de los procesos de significación en la música.

El recorrido analítico comenzará con el nivel neutro, donde se describen las relaciones internas que estructuran el discurso musical de *Intihuatana*. Posteriormente, estos resultados se vincularán con los aspectos poiéticos y estésicos, para finalmente determinar los objetos musicales de la obra, categoría central del trabajo y eje desde el cual se profundiza en la interpretación de la misma..

Análisis de nivel neutro

La obra presenta una estructura formal ternaria A–B–A'. La delimitación de estas secciones se establece a partir de criterios como la organización de alturas, los cambios texturales y la aparición y desarrollo de determinados gestos melódicos, los cuales serán detallados en el análisis de cada sección. A su vez, cada sección se subdivide en tres subsecciones, conformando un total de nueve subsecciones.

Para el análisis de la organización de alturas se emplea el método de *pitch class set*, propuesto por Allen Forte (1973) y ampliado por Stefan Kostka (1989), el cual resulta especialmente pertinente en contextos donde no existe una tonalidad funcional, ya que permite describir con mayor precisión las relaciones internas entre los materiales sonoros.

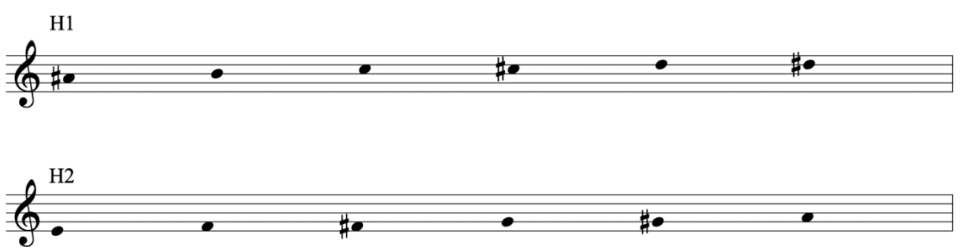
En este estudio se utilizará la siguiente convención de *pitch class*: Do=0, Do♯=1, Re=2, Re♯=3, Mi=4, Fa=5, Fa♯=6, Sol=7, Sol♯=8, La=9, Si♭=10 y Si=11.

Si bien la obra presenta un fuerte componente tímbrico y textural, el presente análisis se centra en la organización de alturas como una vía de acceso a la estructuración del discurso, sin asumirla como su único principio organizador, reconociendo que otros parámetros –como el timbre, el gesto y la densidad sonora– cumplen un rol fundamental en la percepción de la obra.

La identificación de los *sets* se basó en dos criterios: la función de determinados grupos de alturas dentro de la textura y su organización por subsecciones. El primer criterio considera aquellos gestos o instrumentos que se independizan momentáneamente del entramado textural; el segundo atiende a puntos cadenciales de carácter textural, los cuales sirven tanto para delimitar secciones como para evaluar los conjuntos hasta ese punto de la obra.

A partir de este procedimiento se identificaron dos *sets* fundamentales que explican gran parte del material sonoro: H1 {10,11,0,1,2,3}, asociado a gestos melódicos breves basados en terceras mayores y menores; y H2 {4,5,6,7,8,9}, utilizado principalmente para la construcción de texturas densas con cromatismos reiterados.

Figura 1
Sets H1 y H2



El *set* H1, en su forma normal {10,11,0,1,2,3}, corresponde en *prime form* a {0,1,2,3,4,5}, lo que indica una sucesión continua de semitonos. Esta característica favorece el uso de cromatismos y *clusters* armónicos. Su vector interválico <5,4,3,2,1,0> revela una predominancia de segundas y terceras, con ausencia total del tritono, reforzando así este comportamiento interválico característico del lenguaje de la obra.

De manera similar, H2 presenta el orden normal {4,5,6,7,8,9} y comparte la misma *prime form* {0,1,2,3,4,5}, así como el mismo vector interválico. Esto permite entender a H2 como una transposición por tritono de H1. No obstante, se consideran conjuntos distintos debido a su función diferenciada en la obra: H1 predomina en texturas densas, mientras que H2 se asocia a gestos melódicos aislados. En este sentido, la distinción no responde únicamente a criterios de equivalencia estructural propios de la teoría de conjuntos, sino a su comportamiento dentro del discurso musical, el cual se asume como criterio analítico en este

estudio. Ambos conjuntos son complementarios y, al combinarse, generan el total cromático característico de la obra. En este contexto, el tritono –intervalo ausente en el vector– adquiere un rol destacado dentro del discurso musical.

Una vez establecidos los hexacordos principales y sus propiedades, se procederá al análisis detallado por secciones y subsecciones, observando el comportamiento de estos *sets* y de otros elementos musicales relevantes a medida que aparecen en la obra.

SECCIÓN A

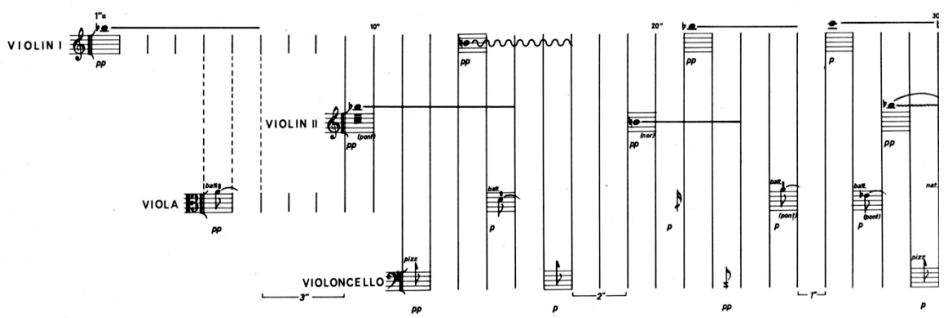
La sección A cumple la función de introducir los materiales generadores de la obra, así como los procedimientos de tratamiento instrumental que se desarrollarán a lo largo de toda la composición.

Subseccción 1

Esta subsección presenta la textura inicial de la obra, construida a partir de la superposición de diversos timbres: cuerdas frotadas en arco ordinario, vibratos amplificados que generan microtonos, el uso del registro más agudo mediante *sul ponticello*, así como recursos rítmico-percusivos como *col legno battuto* y *pizzicato*.

Figura 2

Contraste tímbrico en textura inicial



La combinación de estos recursos da lugar a una textura altamente dinámica, cuya transformación progresiva mantiene la atención auditiva y permite que este material reaparezca a lo largo de la obra sin comprometer la direccionalidad del discurso musical.

Las clases de altura empleadas por los violines I y II –ejecutadas en arco ordinario– pertenecen al hexacordo H1, observándose una insistencia particular en la PC10 (*si*♭). Este énfasis se mantiene a lo largo de la obra, otorgándo a dicha altura una función axial, ya que inicia y cierra la composición en el timbre ordinario del violín I.

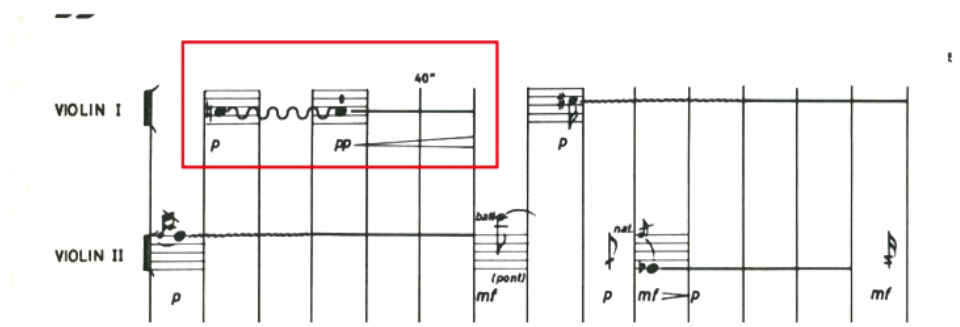
Otro elemento relevante es la aparición del gesto melódico característico de tercera menor, construido a partir de las PCes 8 y 5, el cual introduce el hexacordo H2.

Figura 3
Gesto melódico de tercera menor



En la textura inicial, la viola comienza con la PC8 –ajena a H1– ejecutada mediante *col legno battuto*, adquiriendo un carácter rítmico que dialoga con gestos similares del violonchelo, el cual utiliza su nota más aguda posible en *pizzicato*. Esta disposición sugiere que dichas alturas no cumplen una función estructural dentro de la textura principal, justificando su exclusión de H1. Posteriormente, tras la presentación explícita de H2 a través del gesto melódico descendente de tercera menor, la PC9 se integra a la textura en timbre ordinario.

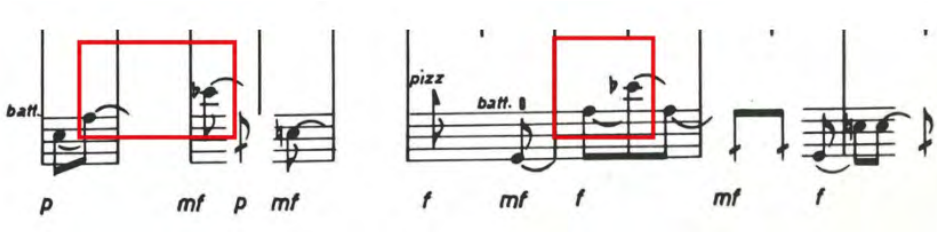
Figura 4
Integración de PC9



Este tratamiento jerárquico de las clases de altura mediante el timbre se mantiene a lo largo de la obra, reforzando la diferenciación funcional entre H1 y H2 y validando su consideración como conjuntos independientes.

La subsección concluye con una amplificación del gesto melódico inicial del violín I, ahora trasladado al violonchelo mediante una combinación percusiva de *col legno battuto*, *pizzicato* y golpes sobre la caja de resonancia. Este material pertenece mayoritariamente a H2, consolidando su carácter melódico. La única excepción es la PC3, utilizada exclusivamente para formar el intervalo de tritono *la–mi*♭.

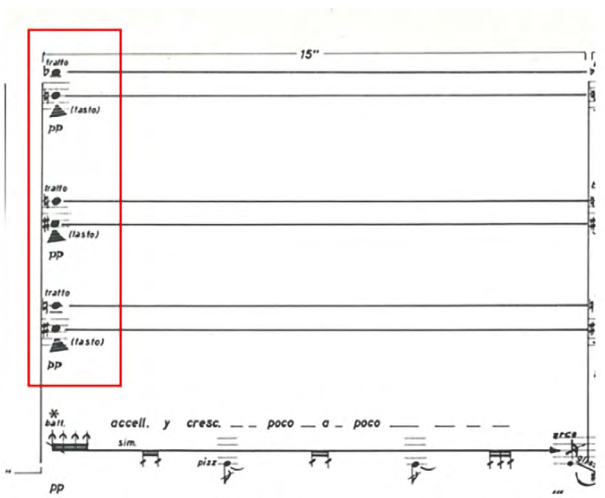
Figura 5
Gesto conclusivo de violonchelo



Este intervalo, que representa la distancia estructural entre H1 y H2, se introduce aquí como anticipación del gesto que dará inicio a la subsección siguiente.

Subsección 2
La subsección 2 se inicia con uno de los primeros momentos climáticos de la obra: la yuxtaposición simultánea de los hexacordos H1 y H2.

Figura 6
Primera yuxtaposición de H1 y H2



El acorde resultante contiene las PCes {2,3,5,6,10,11}, de las cuales {2,3,10,11} pertenecen a H1, mientras que las restantes corresponden a H2. Este acorde será denominado N y se considerará como un conjunto auxiliar, no equiparable en jerarquía a H1 o H2, pero relevante para el análisis de sus recurrencias posteriores. La razón para aislar el acorde N como un *set* independiente radica en su función cadencial recurrente dentro de la obra. Su análisis autónomo permite comprender mejor su rol estructural, reconociendo que surge directamente de la superposición de los dos hexacordos principales.

El orden normal de N es {10,11,2,3,5,6} y su *prime form* {0,1,4,5,7,8}.

Figura 7
Set N



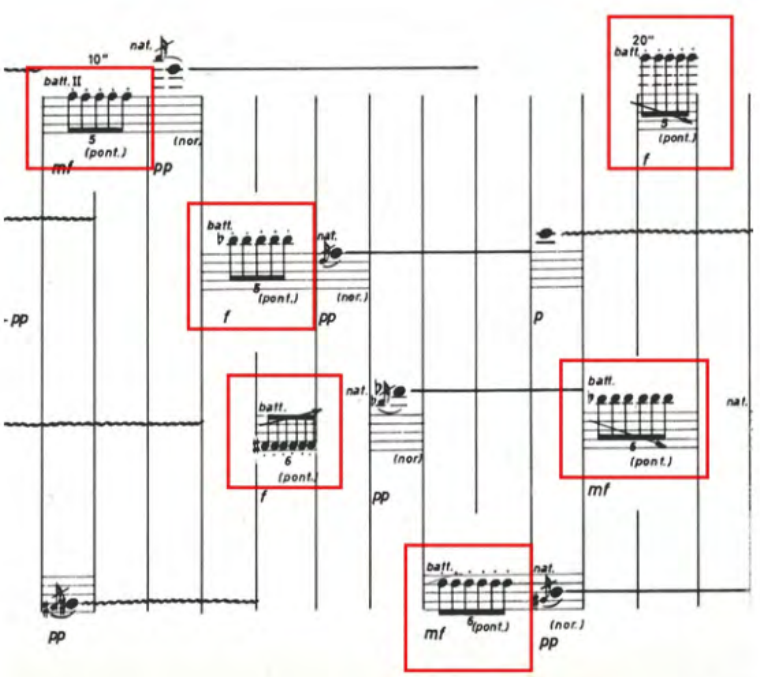
Mientras los violines y la viola sostienen este acorde, el violonchelo mantiene una línea independiente basada en *glissandi* de quinta disminuida, prolongando el gesto presentado al final de la subsección anterior.

Subsección 3

En esta subsección se retoma el paisaje sonoro inicial de la subsección 1, con la diferencia de que aquí se emplea de manera constante el total cromático, resultado de la combinación de H1 y H2 desde el inicio.

Un elemento destacado es la iteración de una misma altura en todos los instrumentos ejecutada mediante *col legno battuto*:

Figura 8
Iteración en col legno battuto



En conjunto, la sección A cumple la función de presentar progresivamente los materiales fundamentales de la obra: primero H1 y H2 de manera separada, luego su unión a través del acorde N y, finalmente, su convivencia plena en forma de agregado cromático. A continuación, se presenta un cuadro con el conteo total de PCes en la sección A y su ubicación en H1 y H2, sin considerar a N.

Figura 9
Conteo de PCes de sección A

N° de PC	Nota equivalente	N° de apariciones	Pertenece a:
0	Do	10	H1
1	Do#/Reb	7	H1
2	Re	17	H1
3	Re#/Mib	9	H1
4	Mi	11	H2
5	Fa	12	H2
6	Fa#/Solb	12	H2
7	Sol	18	H2
8	Sol#/Lab	8	H2
9	La	16	H2
10	La#/Sib	12	H1
11	Si	16	H1
	Total de H1:	**71 PCes**	
	Total de H2:	**77 PCes**	

El conteo total de clases de altura de esta sección evidencia una distribución equilibrada entre H1 y H2, lo que confirma la preferencia por el uso del total cromático. Asimismo, se introducen los principales paisajes sonoros de la obra: la acumulación progresiva de sonidos con variaciones tímbricas (subsección 1), la enfatización del acorde N mediante *glissandi* y trémolos irregulares (subsección 2), y la combinación de ambos procedimientos sin referencia directa al acorde N (subsección 3).

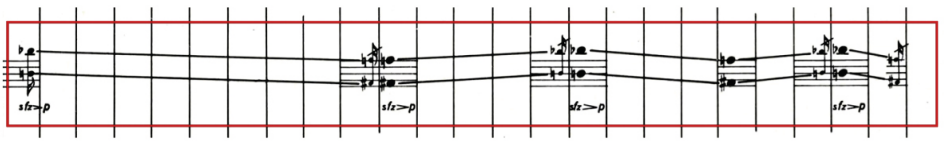
SECCIÓN B

La sección B constituye el punto de mayor densidad y desarrollo tímbrico de la obra. A diferencia de la sección A, los hexacordos H1 y H2 aparecen aquí de manera conjunta desde el inicio y se mantienen así durante toda la sección. Si la sección A introduce los materiales, la sección B se encarga de amplificarlos y exagerarlos.

Subsección 4

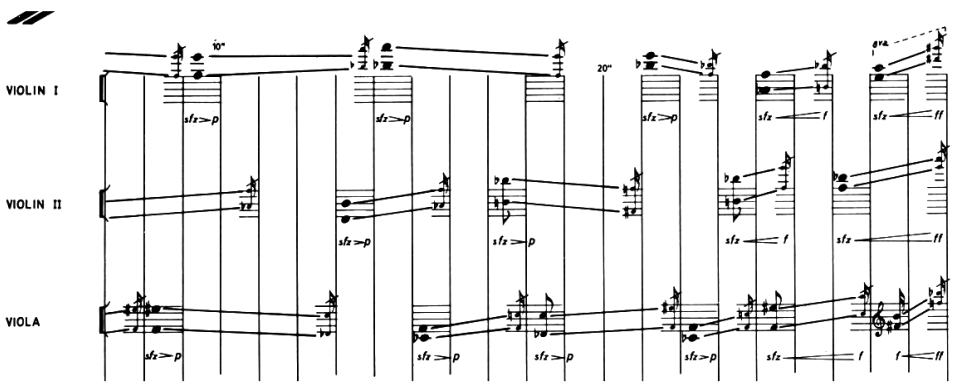
La subsección inicia con las PCes 10 y 11, ambas pertenecientes a H1, configurando una textura similar a la de la subsección 1. Poco después, la viola introduce bicordios con la estructura del acorde N mediante *glissandi* continuos, resaltando la convivencia temprana de H1 y H2.

Figura 10
Bicordios en glissandi



Posteriormente, los violines se suman a este gesto, generando una textura por acumulación que se consolida como rasgo característico de la obra.

Figura 11
Textura acumulativa por glissandi



El violonchelo desarrolla una línea independiente más elaborada que en la sección anterior, manteniendo un amplio registro, variedad tímbrica y complejidad rítmica.

Figura 12
Gesto melódico de violonchelo

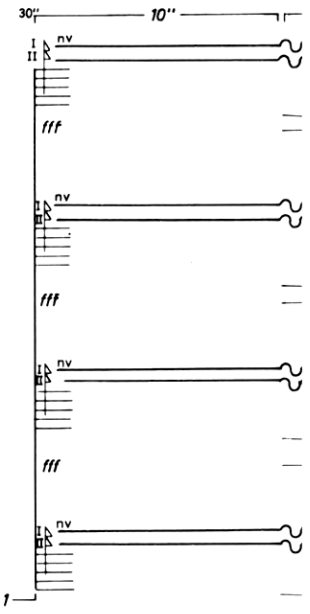


El impulso generado por los *glissandi* y la línea virtuosa del violonchelo se ve interrumpido por un silencio abrupto de un segundo, que articula el paso a la siguiente subsección.

Subsección 5

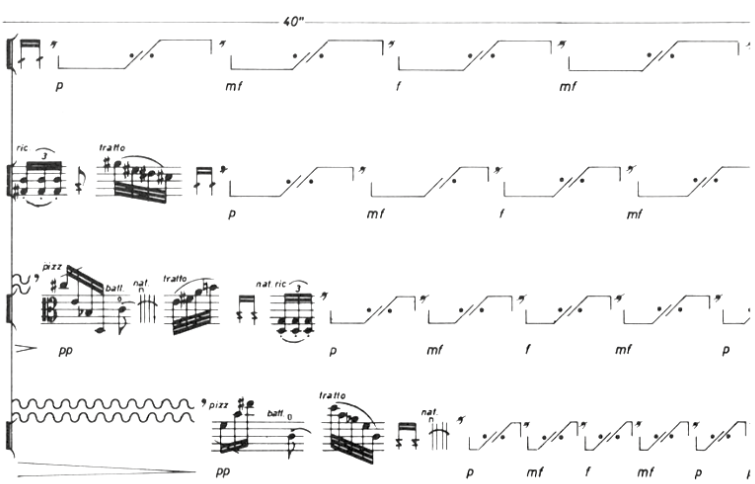
En esta subsección aparece un nuevo gesto textural de carácter singular. Todos los instrumentos inician ejecutando la altura más aguda posible en sus primeras y segundas cuerdas, en dinámica ***fff***.

Figura 13
Gesto textural agudo



Este elemento se disuelve gradualmente en líneas melódicas independientes, similares a las previamente desarrolladas por el violonchelo, repetidas múltiples veces con variaciones dinámicas que siguen la secuencia ***p–mf–f–mf***.

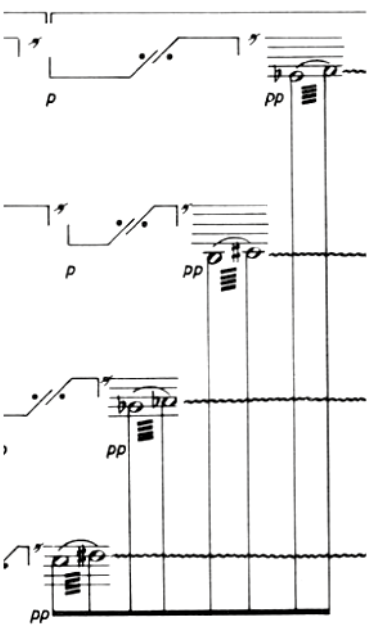
Figura 14
Disolución por líneas melódicas independientes



Esta subsección cumple la función de acumular tensión de manera sostenida, preparando la siguiente aparición del acorde N.

Subsección 6
La nueva aparición del acorde N se da expandida, ya que guarda los PCes originales del *set* N y, además, se le agrega los PC 5 y 8.

Figura 15
Acorde N expandido

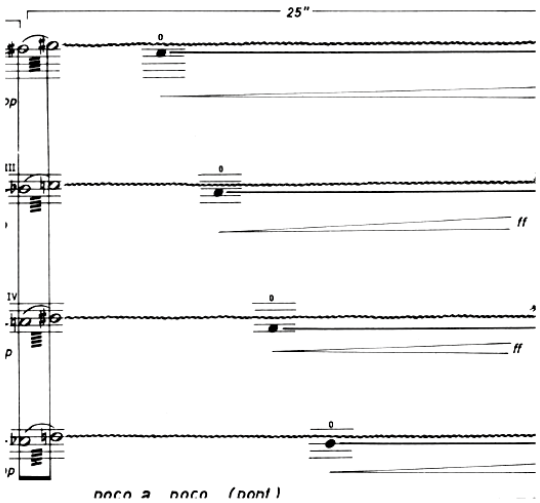


A diferencia de su primera aparición, donde se articulaba mediante trémolos irregulares sobre bicordios, ahora el trémolo se realiza sobre dos notas, aunque la percepción auditiva continúa siendo la del acorde completo.

La reiteración del acorde N confirma su función como punto de anclaje climático dentro de la obra. La adición de nuevas alturas no altera su identidad, sino que refuerza el carácter de exageración propio de esta sección.

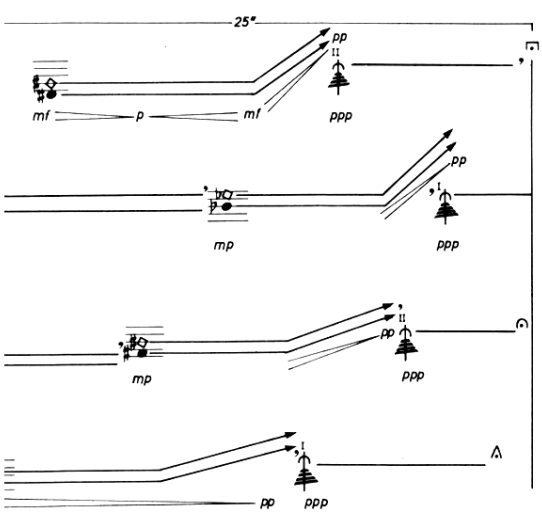
En una aparición posterior, se incorporan además las PCes 0 y 8, manteniendo el mismo procedimiento técnico.

Figura 16
Incorporación de PCes 0 y 8 a N



La subsección concluye con un gesto de altura indeterminada –tocar una cuerda detrás del puente en dinámica ***ppp***– que funciona como cierre cadencial y transición hacia la última sección.

Figura 17
Gesto final de la sección B



A continuación, se presenta un cuadro con el conteo de PCes de esta sección y su ubicación en H1 y H2.

Figura 18
Conteo de PCes de la sección B

N° de PC	Nota equivalente	N° de apariciones	Pertenece a:
0	Do	15	H1
1	Do#/Reb	20	H1
2	Re	24	H1
3	Re#/Mib	26	H1
4	Mi	13	H2
5	Fa	22	H2
6	Fa#/Solb	29	H2
7	Sol	38	H2
8	Sol#/Lab	16	H2
9	La	18	H2
10	La#/Sib	23	H1
11	Si	23	H1
	Total de H1:	**131 PCes**	
	Total de H2:	**136 PCes**	

Como se observa, al igual que en la sección A, en la sección B, H1 y H2 funcionan de forma muy equilibrada, manteniendo prácticamente la misma proporción de apariciones.

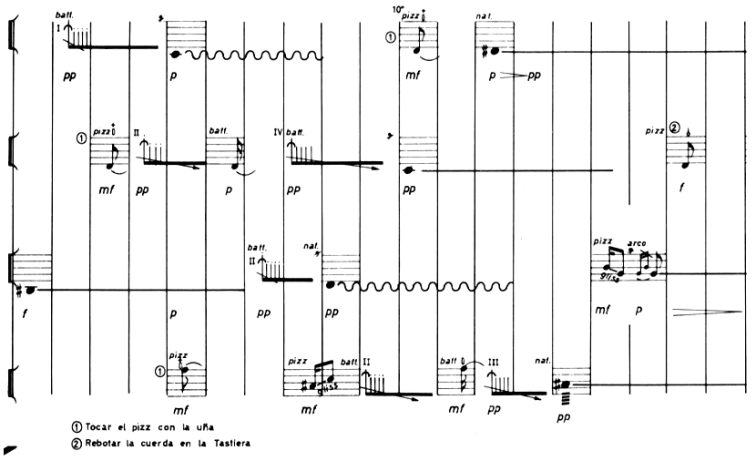
SECCIÓN A´

La sección A' actúa como una retrogradación de la sección A, conservando los procedimientos originales pero con una densidad incrementada que conduce al clímax general de la obra.

Subsección 7

La construcción de esta sección es similar a la subsección 3, manteniendo la iteración característica, ahora combinada con la técnica de tocar una cuerda detrás del puente.

Figura 19
Material inicial de la sección A´



Posteriormente, el gesto contrapuntístico característico del violonchelo, se expande a todos los instrumentos, similar a la subsección 5, pero más exagerado.

Figura 20
Exageración del gesto del violonchelo



Este evento prepara el clímax, el cual ya no se ve detenido abruptamente como en la subsección 3, sino que llega de manera progresiva.

Subsección 8
Aquí se presenta el punto climático de la obra: una expansión del acorde N que incorpora el total cromático. A pesar de contener las doce clases de altura, se mantiene su denominación como N debido a la recurrencia del gesto original. El acorde se ejecuta en arco ordinario, con acordes de cuatro notas en viola y violonchelo y de tres notas en los violines, todos en

dinámica ***fff***. La indicación explícita de arco abajo en todos los instrumentos refuerza la intencionalidad expresiva de este momento.

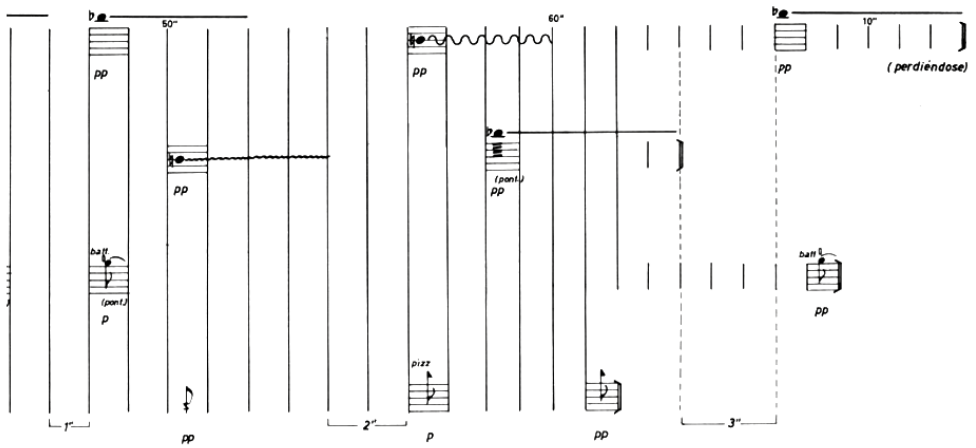
Figura 21
Clímax de la obra



Mientras los instrumentos superiores sostienen el acorde, el violonchelo retoma los *glissandi* de quinta disminuida, tal como en la subsección 2. El uso del agregado armónico, la intensidad dinámica y la direccionalidad acumulada justifican la identificación de este pasaje como clímax estructural de la obra.

Subsección 9
Esta subsección funciona como una retrogradación casi exacta de la subsección 1. Los elementos aparecen en orden inverso: primero el gesto contrapuntístico del violonchelo sobre una textura densa, seguida de un adelgazamiento progresivo que culmina nuevamente en la PC10, reafirmando su papel estructural.

Figura 22
Gesto en retrogradación al final de la obra



Cabe destacar que la obra inicia con silencios intermitentes de tres, dos y un segundo, generando la sensación de emergencia sonora, y concluye con el mismo procedimiento en sentido inverso, sugiriendo una disolución gradual del discurso.

A continuación, se presenta un cuadro con el conteo de PCes de esta sección y su ubicación en H1 y H2.

Figura 23
Conteo de PCes de la sección A'

N° de PC	Nota equivalente	N° de apariciones	Pertenece a:
0	Do	21	H1
1	Do#/Reb	22	H1
2	Re	29	H1
3	Re#/Mib	26	H1
4	Mi	18	H2
5	Fa	26	H2
6	Fa#/Solb	28	H2
7	Sol	24	H2
8	Sol#/Lab	18	H2
9	La	38	H2
10	La#/Sib	18	H1
11	Si	34	H1
	Total de H1:	**150 PCes**	
	Total de H2:	**152 PCes**	

El conteo de clases de altura confirma que H1 y H2 mantienen un equilibrio similar al de las secciones anteriores, lo que refuerza la relación especular entre A y A'.

En síntesis, el análisis de nivel neutro demuestra que *Intihuatana* se articula a partir de dos *sets* complementarios que conforman el total cromático utilizado como recurso climático. La obra se sustenta en procesos de exageración progresiva de los gestos iniciales, lo que garantiza unidad formal sin sacrificar variedad ni continuidad discursiva. El uso extensivo de recursos tímbricos, especialmente de carácter percusivo, contribuye a la acumulación sonora y dota a la obra de un componente expresivo incisivo.

Análisis de nivel poiético

El análisis poiético se orienta a identificar los procesos compositivos que pueden considerarse intencionales en la construcción de *Intihuatana*.

Poiético inductivo

A partir del análisis neutro, se observan procedimientos que presuponen una conciencia compositiva clara, como la elección estética general y el uso específico de determinados conjuntos de alturas en cada sección. Asimismo, la selección del intervalo de tercera menor como gesto melódico recurrente, emergiendo desde texturas densas, sugiere una voluntad de enfatización expresiva que podría interpretarse, como señala Niño Vásquez (2015), como una referencia no explícita a la cultura incaica.

El uso de la retrogradación en la sección final, que genera una estructura cíclica, constituye otro procedimiento que responde a decisiones expresivas conscientes, las cuales se vinculan con la concepción global de la obra.

Poiético externo

Para complementar este nivel, se realizó una entrevista a Alberto Sánchez, último alumno de composición de Celso Garrido-Lecca. Según Sánchez (comunicación personal, 24 de noviembre, 2025), *Intihuatana* corresponde a una etapa temprana de exploración en la producción del compositor, en la que aún se encontraba definiendo su identidad musical. La ausencia de barras de compás, la medición temporal en segundos y el uso intensivo de técnicas extendidas y del timbre son procedimientos que Garrido-Lecca empleó únicamente en esta obra y en *Antaras* (1969), lo que las convierte en hitos sonoros dentro del contexto peruano.

Sánchez destaca además la estrecha relación del compositor con las culturas populares, no solo andinas sino latinoamericanas en general, las cuales se transforman mediante una estética personal que configura su lenguaje musical (Sánchez, comunicación personal, 24 de noviembre, 2025).

Análisis estésico

Este nivel aborda la recepción de *Intihuatana* por parte de los oyentes, con el fin de evaluar posibles asociaciones con la cultura incaica.

Estésico inductivo

Desde una primera aproximación auditiva, el título *Intihuatana* llevaría a pensar en una relación directa con la cultura andina o con sonoridades asociadas a ese contexto. Sin embargo, dicha relación no se presenta de manera evidente en la escucha inmediata. Aunque el gesto de tercera menor descendente podría sugerir una referencia cultural, este se encuentra

integrado dentro de texturas densas, lo que dificulta su identificación clara.

En cambio, uno de los rasgos más perceptibles es la organización cíclica de la obra. La reiteración y transformación progresiva de los materiales, junto con la ausencia de un pulso estable, favorecen una percepción del tiempo como proceso continuo. Esta característica puede asociarse con la idea del reloj solar, no desde una representación literal, sino desde una experiencia sonora vinculada al transcurso y retorno.

En cuanto al plano armónico, la identificación exacta de los hexacordos estructurales resulta compleja incluso para oyentes con formación musical. No obstante, sí es perceptible la acumulación cromática y la presencia de masas sonoras densas, que funcionan como manifestaciones auditivas de la superposición de estos materiales. De este modo, aunque no se reconozcan los conjuntos de forma técnica, se percibe una tensión o dualidad en la construcción sonora.

Las hipótesis planteadas en este nivel –relativas a la percepción del ciclo, la densidad textural y las posibles asociaciones simbólicas– se contrastan en el siguiente nivel de análisis.

Estésico externo

El nivel estésico externo se desarrolló a partir de entrevistas realizadas a ocho compositores y estudiantes avanzados de composición. Las preguntas abordaron tanto el carácter general de la obra como las posibles asociaciones con el reloj solar Intihuatana.

En una primera escucha, la mayoría de los participantes describió la obra como misteriosa y en constante transformación. Varias respuestas señalaron la sensación de cambio en el tiempo y retorno a materiales iniciales, lo que confirma la percepción de una estructura cíclica. Algunas imágenes mentales evocadas por los oyentes –como una esfera o un proceso que vuelve a su punto de partida– refuerzan esta idea.

Una vez revelado el título, varios entrevistados establecieron una relación más clara entre la música y el reloj solar. Surgieron asociaciones con el amanecer, el desarrollo del día y el anochecer, así como con un paisaje amplio y expuesto a condiciones climáticas intensas. En este contexto, el registro agudo persistente, la densidad de las texturas y el uso de técnicas instrumentales específicas fueron vinculados con una atmósfera mística y con la idea del entorno natural donde se sitúa el Intihuatana.

Asimismo, los oyentes identificaron la reiteración de ciertos materiales, en especial aquellos presentes en la textura inicial, aunque sin referirse necesariamente a su organización técnica interna. Estas respuestas permiten consolidar tres dimensiones expresivas principales en la recepción de la obra: la temporal, la mística y la paisajística. Dichas dimensiones serán retomadas en el análisis de los objetos musicales, donde se examina cómo estas cualidades se articulan a partir de la organización sonora concreta.

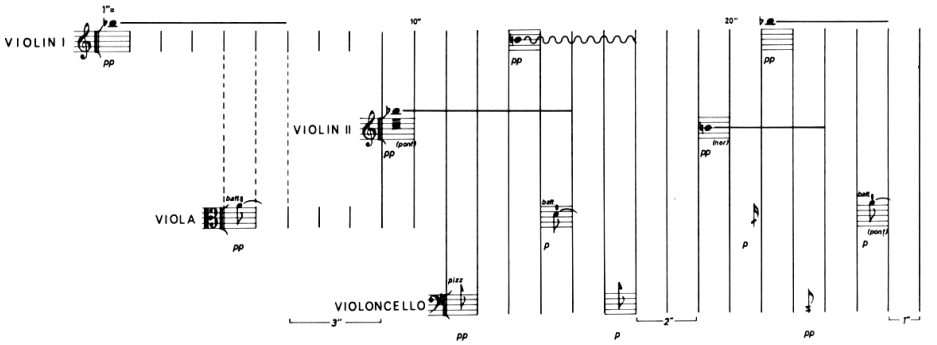
Relación de los tres niveles

A partir de la información obtenida en los tres niveles del análisis semiótico, es posible observar que *Intihuatana* se vincula principalmente con el reloj solar como objeto simbólico, más que con una representación directa de la cultura incaica. La obra articula la dimensión mística asociada al Intihuatana con rasgos propios de su función, como la percepción cíclica del tiempo, así como con su emplazamiento geográfico en el Cusco y el paisaje sonoro que este sugiere. Estos elementos se integran dentro de una estética contemporánea que permite comprender la obra como una reinterpretación musical del objeto, más que como una evocación cultural literal.

Concluido el análisis semiótico, se dispone del marco necesario para abordar la identificación de los objetos musicales de la obra. Estos no se definen únicamente a partir de criterios técnicos, sino también a partir de las dimensiones expresivas que emergen de la relación entre el nivel neutro y las distintas formas de recepción analizadas.

2. Los objetos musicales de *Intihuatana*

Figura 24
Objeto musical 1



El primer objeto musical identificado es la textura constante de la obra, construida a partir de timbres en transformación continua. Este objeto, desarrollado principalmente mediante procesos de acumulación y exageración, aparece en un alto porcentaje de la obra y puede asociarse expresivamente con la densidad material del entorno pétreo del Intihuatana.

Figura 25
Objeto musical 2



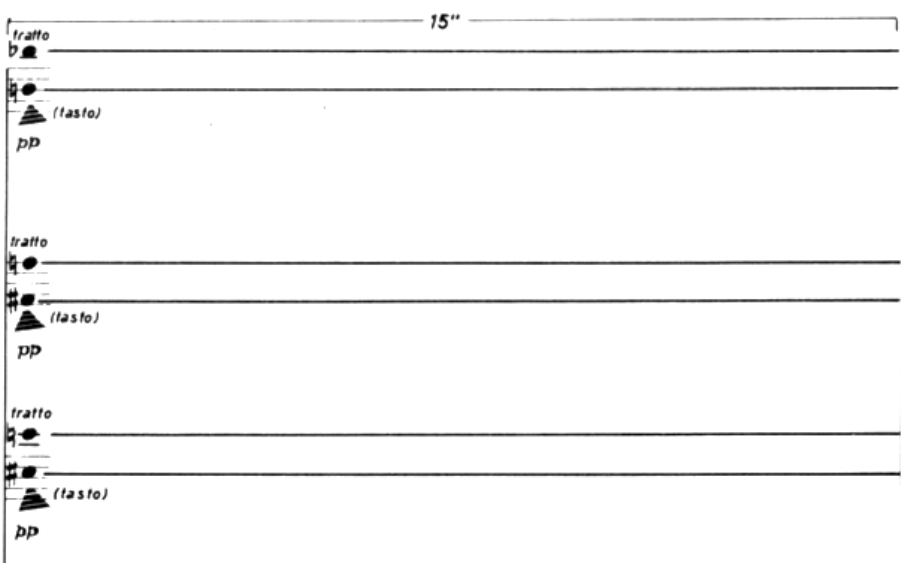
El segundo objeto corresponde al gesto melódico de la tercera menor descendente, que presenta escasas variaciones y se manifiesta principalmente a través de transposiciones y ajustes rítmicos. Este es el único elemento susceptible de una asociación directa con la música andina, dada la relevancia de este intervalo en dicho repertorio, aunque su función principal parece ser la localización simbólica de la obra en el paisaje sonoro del Intihuatana.

Figura 26
Objeto musical 3



El tercer objeto es la línea contrapuntística del violonchelo, que se separa de las texturas densas para generar movimiento y anticipar los momentos climáticos, cumpliendo una función estructural orientadora que se puede comparar al paso del tiempo.

Figura 27
Objeto musical 4



Por último, el acorde N y sus expansiones constituyen el último objeto musical. Derivado de la superposición de H1 y H2, su progresiva ampliación hasta el agregado cromático puede interpretarse como una metáfora sonora del encuentro entre lo terrenal y lo sagrado, reforzando la dimensión ritual asociada al Intihuatana.

Los análisis realizados permiten observar que *Intihuatana* se construye a partir de una abstracción musical del reloj solar homónimo, en la que convergen la percepción cíclica del tiempo, una dimensión mística y la evocación del paisaje sonoro asociado a su emplazamiento. Estos elementos no operan como referencias extramusicales explícitas, sino que se integran al discurso composicional mediante procedimientos estrictamente musicales.

Desde esta perspectiva, el objeto musical actúa como un recurso expresivo central, al articular el plano técnico –organización de alturas, densidad textural y procesos formales–

con una dimensión perceptiva y simbólica que se manifiesta en la escucha. En este sentido, Kramer (2002) sostiene que el significado musical no reside únicamente en las estructuras formales ni en asociaciones externas, sino que emerge de la interacción entre organización sonora y experiencia interpretativa, lo que permite comprender determinados elementos estructurales como portadores de sentido expresivo. Más que funcionar como un motivo temático o narrativo, el objeto musical organiza la experiencia sonora, permitiendo que cualidades como el transcurso del tiempo, la reiteración y la transformación se configuren como ejes expresivos de la obra.

El análisis tripartito puso en relación la planificación composicional, la estructura sonora y la recepción auditiva, revelando que el objeto musical no se define únicamente por su construcción técnica, sino por su capacidad de generar sentido en la interacción entre estos niveles. Desde una perspectiva estética, Johnson (2007) señala que el significado artístico se forma a partir de experiencias perceptivas que guían la interpretación, lo que refuerza la idea del objeto musical como un punto de encuentro entre la estructura sonora y la escucha. En *Intihuatana* los objetos musicales pueden entenderse como eventos sonoros que condensan tanto la lógica interna del material como su proyección expresiva, constituyéndose en el principal mecanismo mediante el cual Garrido-Lecca articula su lenguaje composicional en esta obra.

Rol de autores CrediT

NRA	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

Enriquez, L. (s.f.). *La recepción, producción y análisis como categorías semióticas*. Academia.edu. https://www.academia.edu/13663381/La_recepci%C3%B3n_producci%C3%B3n_y_an%C3%A1lisis_como_categor%C3%ADas_semi%C3%B3ticas

Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. Yale University Press.

Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226026992.001.0001

Kauffmann Doig, F. (2019). Gentilmantarimay: La función que desempeñaban los intihuatanas, como el de Machu Picchu. *Revista Yachay*, *8*(1), 612. https://doi.org/10.36881/yachay.v8i1.208

Kostka, S. (1989). *Material and techniques of post tonal music*. Prentice Hall.

Kramer, J. D. (1988). *The time of music*. Schirmer Books.

Kramer, L. (2002). *Musical meaning: Toward a critical history*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520928329

López Cano, R. (2019). El dilema de la interpretación musical: Una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *32*, 113–134. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972585

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.

Nattiez, J.-J. (1996). Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. *Revista Musical Chilena*, *50*(186), 57–71. https://doi.org/10.4067/S0716-27901996018600004 https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901996018600004&script=sci_arttext

Niño Vásquez, N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *69*(223), 21–46. https://doi.org/10.4067/S0716-27902015000100003

Revista Musical Chilena. (2001). Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 27-32. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600002

Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised Sound*, *2*(2), 107–126. https://doi.org/10.1017/S1355771897009059

Tello, A. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Vadillo, E. (2017). El objeto sonoro como parámetro organizador en la música del siglo xx. *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, *5*(14), 151–163.