

La ciudad ausente de Gerardo Gandini: una interpretación de “La mujer pájaro”

PAULA EVA MARCUS

paulaevamarcus@yahoo.com.ar

LEANDRA YULITA

leyulita@gmail.com

Universidad de La Plata. U.N.L.P. Facultad de Bellas Artes. F.B.A.

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. I.H.A.A.

Resumen

El presente trabajo consiste en un análisis cuyo objeto de estudio es la protagonista de la micro-ópera “La mujer pájaro”, parte que pertenece a la ópera La ciudad ausente de Gerardo Gandini. A partir del estudio de la misma y de los datos que aporta el compositor en la partitura, se pretende relacionar la estructura musical y la secuencia mecánica de movimientos en los autómatas.

Este análisis está circunscripto a las intervenciones de la protagonista dentro de la estructura formal de la micro-ópera. En el mismo se puede observar que el tratamiento de la línea melódica y la distribución del texto, a pesar de no ser siempre el mismo, guardan un comportamiento similar vinculado al recurso de la repetición.

Palabras claves: repetición/ variación/ autómatas

Introducción

“La mujer pájaro”, además de responder a la nominación de la primera de las tres micro-óperas de *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini, es la protagonista de la misma. Es una autómatas condenada a cantar la melodía para la que fue programada.

La ópera está basada en la novela homónima de Ricardo Piglia, quien a su vez es el autor del libreto. Piglia comenta, en una entrevista realizada por Diego Fischerman, cómo la novela se transformó en una ópera:

La primera idea fue convertir la máquina de contar historias en una máquina de cantar (...) a partir de esa idea de la mujer máquina, la mujer pájaro, una idea de mujer prisionera, empezamos a pensar en como adaptar el libro (...). Después apareció la segunda idea. Lo que en la novela eran micro-historias, en la ópera se convertirían en micro-óperas (...) (Programa de mano, 1995: 1).

Sobre este tema, en una entrevista con Alberto Catena, Gandini dice lo siguiente:

(...) nos pusimos de acuerdo (con Piglia) en hacer un libreto que no fuera el de la novela porque debido a la cantidad de historias contenidas en ella era imposible. Todos esos episodios los redujimos a tres, que se convirtieron en micro-operas, que respondían como en la novela a géneros cruzados pero unidos por el manto de una historia global, que era la de una mujer que, en distintas situaciones, siempre estaba prisionera. La primera, la mujer pájaro es una especie de ópera mozartiana del siglo XVIII, donde hay autómatas y una mujer cautiva (Catena, 2008: 64).

Tanto Piglia como Gandini, reconocen la inexistencia de un vínculo personal anterior a la propuesta de la ópera. Sin embargo, cada uno conocía la obra del otro y a pesar de expresarse mediante lenguajes diferentes, “la intertextualidad configura uno de los elementos constitutivos de los discursos de ambos y su originalidad reside en esa conversación que tienen sus propias obras con la tradición musical o literaria a través de otros textos, propios o ajenos” (Marra de la Fuente, 2011: 8).

El personaje

La mujer pájaro (MP) es el único personaje femenino de la micro-ópera, completa el reparto el hombre mayor (HM), mago o encantador de pájaros y el estudiante (E). En la partitura los personajes se describen como:

(...) tres autómatas vestidos a la moda del S XVIII. Realizan movimientos fijos. El joven músico sentado frente a un clave. La mujer pájaro y el hombre mayor que es un mago y un encantador de pájaros. La mujer pájaro está de pie frente al hombre mayor que la sostiene por el cuello con una delgadísima cadena de plata. Repiten la figura musical bajo la que fueron programados. Ella canta con dulzura. Los tres giran con los movimientos acompañados de una caja de música (...) ¹

Los autómatas son definidos por la RAE como “maquinarias dotadas de un mecanismo que le permite moverse, en particular la que imita la figura y movimientos de un ser animado”. Durante el Siglo XVIII alcanzaron su máximo esplendor y los pájaros cantores fueron las máquinas más solicitadas de esta época.

Por otro lado, la melodía que la mujer pájaro canta es de una obra pre-existente y también data del siglo XVIII. Este procedimiento mencionado anteriormente y llamado intertextualidad es definido por Gerad Genette “como la «co-presencia efectiva de dos textos» bajo la forma de cita, plagio y alusión” (Stam Robert, 1999: 235). En el caso de este análisis encontramos elementos que dan cuenta de dos de los tres procedimientos mencionados. Gandini cita a Mozart utilizando temas del Rondó en Re mayor, K382, para piano (Pno) y orquesta pero también alude desde otros aspectos a la época del Clasicismo con elementos tales como el vestuario, la caracterización y la estructura formal que insinúa una suerte de Rondó. Esta forma se desvía en la última sección con la introducción de un nuevo tema.

Gandini extrae del Rondó mencionado el tema del Adagio que la mujer pájaro, como propone en la partitura, deberá cantar con dulzura. Esta línea melódica conserva la estructura bipartita del original con el movimiento de dominante - tónica en la 2da. semifrase. Desde una perspectiva comparativa entre la versión original y la de la ópera se observan algunos cambios, por ejemplo la omisión del último compás evitando de esta manera el cierre conclusivo de la tónica y rompiendo la estructura simétrica que presenta la melodía en el Rondó. Una situación similar se

¹ Melos permitió el acceso a la partitura con la finalidad de llevar a cabo la investigación.

observa en el cierre de la 1ra. semifrase. Es innegable la intención de no resolver sobre la tónica, garantizando de esta manera la continuidad entre las partes.

El sonido característico de una cajita musical es producido por la vibración de un peine de metal que está en contacto con pequeñas púas metálicas contenidas en un cilindro. La estructura de madera de la caja actúa como resonancia y amplificadora. Por lo general, las más comunes tienen un sonido percusivo con poca resonancia y con una marcada tendencia al sonido agudo. En la melodía de la mujer pájaro la preferencia de la articulación staccato, la intensidad, «*p*», sin cambios a lo largo de la frase y el registro extremo agudo son indicio de una búsqueda tímbrica del objeto a evocar y no de resolver una cuestión estética o estilística. Estas modificaciones hechas en relación al original también están presentes en el grupo instrumental fijo que participa en cada una de las intervenciones de la protagonista. Si bien no forman parte de este estudio, es pertinente mencionar la contribución desde el aspecto tímbrico dada por la selección de los instrumentos. El sexteto está formado por píccolo, oboe, violín, *glockenspiele*, celesta y clave.

Si bien la tonalidad y el registro no presentan modificaciones entre original y citado, la transposición de un instrumento a otro condiciona la resultante. En el caso del piano-forte cuyo registro es más amplio que el de la voz, la melodía comprende la región central; en cambio la misma melodía en la soprano, implica la totalidad de su registro con las exigencias que requieren los extremos, tanto en el grave como en el agudo, por ejemplo : a continuación en la figura 1 se prodrá observar la nota más aguda, señalada como A y la más grave como B (Fa #).

The image shows a musical score for 'La mujer pájaro'. It consists of two staves: a vocal line (MP GG) and a piano accompaniment (R.386.WAM Adagio). The key signature is G major and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as staccato, accents, and dynamic markings (mp, sf). Specific sections are labeled with letters: 'C Vocalise' at the beginning, 'A' and 'B' marking melodic passages, and 'D' marking the final note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern, while the vocal line has staccato notes.

Figura 1. Comparación entre la cita y el original

El límite grave de la melodía, en la obra de Gandini, se ve afectado debido a las exigencias para la voz. El fraseo admite la eliminación de las notas RE - MI presentes en el tema de Mozart, cediendo un momento para respirar y un punto de descanso y preparación hacia el pasaje próximo (Figura 1, ejemplo B).

La melodía de la mujer pájaro guarda una significativa similitud con la de Mozart, sin embargo, difieren en dos puntos clave, en el comienzo y en el final. Por un lado, la nota repetida que da inicio al Adagio es sustituida por una apoyatura de 2daM descendente (figura 1, ejemplo C). Y por otro, la consecuencia del final abierto es producto de la omisión de la nota resolutive, la tónica (figura 1, ejemplo D).

El tema de “La mujer pájaro” mantiene diversas cualidades del tema de Mozart, por ejemplo el tempo, la tonalidad, el registro, las alturas, el ritmo y las ornamentaciones, de modo que se conservan los rasgos distintivos que permiten el reconocimiento de la melodía original. Sin embargo, en este contexto cobra relevancia el tratamiento dado a la articulación y a la intensidad. En relación a la primera predomina el staccato en contraste con el legato (compases 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15) mientras que la segunda no sufre ninguna modificación, permanece en piano a lo largo de toda la frase evitando las acentuaciones esporádicas (compases 6 y 7).

Estructura formal de la micro-ópera

La organización alternada del material melódico que configura la melodía de la protagonista sugiere la forma de un rondó, semejante ala obra de Mozart de la cual se extrajo la melodía citada por “La mujer pájaro”.

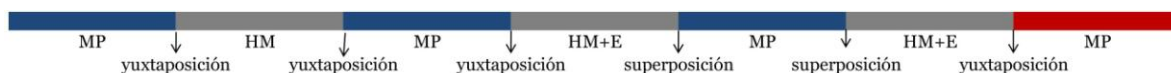


Figura 2. Gráfico representativo de la forma y el tipo de articulación

En la figura 2 se observa cada división formal representada por un rectángulo de distinto color. En azul y rojo se indican las partes donde interviene la mujer pájaro, en gris las correspondientes a los personajes masculinos y con una flecha se representa el tipo de articulación formal entre las secciones; es importante aclarar que el tamaño de cada rectángulo no refleja la extensión temporal de las partes.

El Rondó es una forma musical que consiste en un estribillo que se alterna con coplas libremente constituidas. Los estribillos en las reexposiciones pueden recibir modificaciones rítmicas y melódicas, así como ser acortados o alargados.

El tema que canta “La mujer pájaro” configura toda la primera sección de la micro-ópera. Este material solo se presenta completo como tema de la ópera al comienzo de la micro-ópera. Las reexposiciones siempre retoman el tema desde el comienzo, sin embargo, cada una sufre un corte arbitrario y en diferentes partes.

La siguiente figura compara los cortes realizados en cada una de las apariciones del tema:

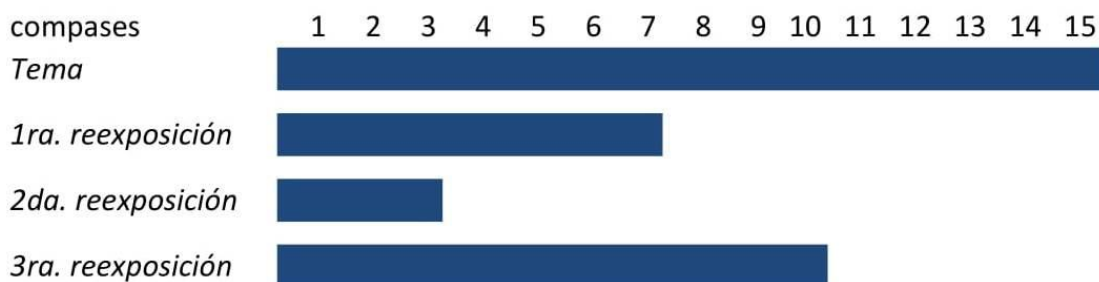


Figura 3. Extensión del tema y la de sus reexposiciones

Como resultado de la comparación entre el tema y sus reexposiciones se encuentra que:

La exposición del tema ocupa 15 compases.

La primera reexposición ocupa 7 compases (la mitad de 15 compases menos 1 compás)

La segunda reexposición ocupa 3 compases (la mitad de la 1ª reexposición menos 1/2 compás)

La tercera reexposición ocupa 10 compases (7 compases de la 1ª reexposición más 3 compases de la 2ª reexposición)

Variación de motivos y repetición textual

La variación implica aceptación de un cambio. Es una modificación pero no de todos los componentes. En aquellos casos donde se imponen los aspectos iguales o similares la variante se aproxima más a la repetición, por el contrario, en aquellos donde se establece lo diferente, la variante determina un contraste.

En la última sección formal de la micro-ópera se produce un cambio en la utilización de los materiales. Por primera vez se introduce un texto sobre un nuevo tema melódico, siempre tomando como referencia a "La mujer pájaro". En este caso, a diferencia del anterior, es de Gandini. Comprende dos compases de 4 tiempos cada uno que contienen tres motivos, los dos primeros se caracterizan por un diseño descendente por grado conjunto que es interrumpido en el último por un acorde quebrado que está lejos de ser conclusivo. La parte final contiene el tema y sus cuatro repeticiones.

Mientras que al tema es posible dividirlo en tres motivos al texto se lo puede dividir sólo en 2 partes. "Soy una mujer" y "y el amor es la sola eternidad del amor".

La oración para desplegarse silabicamente en su totalidad ocupa el tema completo más la repetición de los motivos A, A' y la mitad de B.

The figure shows a musical staff in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/8 time. It is divided into three boxed motifs labeled A, A', and B. Motif A starts with a piano (p) dynamic and contains the notes D4, E4, F#4, G4, with lyrics 'Soy' and 'so - la'. Motif A' contains the notes G4, F#4, E4, D4, with lyrics 'u - na mu - jer' and 'e - ter - ni - dad'. Motif B contains the notes D4, E4, F#4, G4, with lyrics 'yel a - mor es la' and 'del - a - mor que es la'. The text is aligned under the notes, with some syllables spanning across bar lines.

Figura 4. Tema y texto

La figura 4 muestra los tres motivos que configuran el tema de esta sección y la distribución del texto.

El comienzo del tema, el motivo A, tiene una relación directa con el tema anterior. La semejanza en el intervalo de 2da.M descendente, la configuración rítmica corto-largo y las mismas alturas (Si-La) dan cuenta de la conexidad.

A su vez, el motivo A' constituye una derivación del motivo A, ya que en el plano melódico retoma el intervalo "Si-La" y amplía el movimiento descendente con el agregado de dos 2das. mientras que en el aspecto rítmico mantiene la relación corto-largo mediante una reducción de las duraciones.

El motivo B deriva de A'. Comienza el descenso por grado conjunto desde las tres últimas notas de A' transportado una 4ta. justa y contrarresta este movimiento un acorde quebrado. El ritmo se manifiesta con una duración constante de semicorcheas presentes en A'. Este motivo configura una idea contrastante con los anteriores, sin embargo, es producto de la transformación de los mismos, se opone a ellos y a la vez es semejante.

Las dos partes de la oración aparecen yuxtapuestas sobre el mismo motivo melódico, el texto completo solo es presentado al inicio y solo se repetirá 3 veces la parte del final, "sola eternidad del amor que es la" mientras que "soy una mujer y el amor es la" no tiene repetición.

A partir de la repetición de la 2da. de la frase "sola eternidad del amor" comienzan las variaciones del motivo melódico. Con respecto a este punto es necesario determinar los aspectos que se modifican y los que no en relación al original. Para facilitar la comparación y establecer los niveles de transformación dividiremos el motivo y el texto en tres partes (figura 4):

- En A la palabra "sola" se distribuye silabicamente sobre un intervalo descendente de 2daM siendo la primera sílaba de duración más corta.
- En A' la palabra "eternidad" se distribuye silabicamente sobre un diseño descendente por grado conjunto cuya nota de partida coincide con la de A.
- En B intervienen un número mayor de palabras. También se distribuyen silabicamente sobre un diseño descendente cuya estructura interválica el algo más compleja.

1ra. Variación (figura 5)

En A, la nota original de la sílaba "so" es abordada a partir de una apoyatura ascendente de 3ra m mientras que sobre la última sílaba solo ha cambiado la duración. En A', sin embargo, la variación es mínima, solo un corrimiento en el tiempo.

En cambio en B, las modificaciones son más acentuadas como consecuencia del agregado de notas a manera de bordaduras obliquadas al texto a abandonar la distribución silábica, no obstante, se mantiene la nota y sílaba del primer y último ataque igual al original.



Figura 5. 1ra. variación

2da. Variación (figura 6)

En A, la nota original de la sílaba “so” es abordada a partir de una ornamentación escalística ascendente que parte de un “Mi #” mientras que sobre la última sílaba solo ha cambiado la duración, cada vez es más corta. En A’, sin embargo, la variación consiste en el agregado de una apoyatura a la nota del motivo melódico sin afectar a la última sílaba de este. En cambio en B, las distancias interválicas se reducen a grado conjunto dando lugar a un diseño escalístico descendente-ascendente. En este caso, también se mantiene la nota y sílaba del primer y último ataque igual al original.

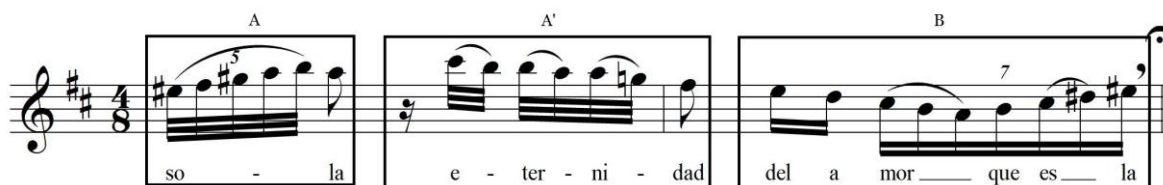


Figura 6. 2da. variación

3ra. variación (figura 7)

- En A, unavez más la palabra “sola” es distribuida silábicamente, solo cambia la articulación. En A’ puede observarse la combinación del ritmo presentado en A’ de la segunda variación (figura 6) con el movimiento descendente por grado conjunto como ocurre en A’ de la variación 1 (figura 5) además de la incorporación como elemento nuevo de la apoyatura de 3ra.M previa a la última nota del motivo. Es en esta parte que “La mujer pájaro” alcanza la nota extrema más aguda de la micro-ópera.

En B retoma, bordadura mediante sobre el 2do tiempo, el final del motivo melódico.



Figura 7. 3ra. variación

Si comparamos las tres fracciones en que se ha dividido el motivo melódico estudiado puede observarse que la última nota de cada una siempre coincide con la misma sílaba, es decir que sobre los finales de cada partición no se han producido modificaciones. En cambio, sobre los comienzos de las mismas y en relación a las alturas, hay distintos tratamientos:

- En A, la nota que presenta el original "Si" es siempre abordada desde un sonido más grave a excepción de la última variación que retoma la altura inicial.
- En A', la nota es cada vez más aguda a excepción de la primera variación que repite el motivo.
- En B, no sufre cambios.

A partir de los detalles aportados anteriormente se puede determinar que la parte central del motivo melódico presenta mayor cantidad de cambios mientras que en los extremos la identidad en relación al original es mayor.

Para terminar, si consideramos texto y música de manera integrada podríamos afirmar que la repetición no existe como tal, sin embargo, estudiándolos de forma aislada confirmaríamos lo contrario.

Conclusiones

A lo largo del presente análisis se logró relacionar el comportamiento mecánico de los autómatas con el tratamiento dado a las intervenciones de la protagonista dentro de la estructura formal. El principio de la repetición es el elemento común que los vincula. Una vez concluida la secuencia para la que fue programada "La mujer pájaro" vuelve a comenzar sin posibilidad alguna de cambio o transformación.

La melodía inicial cantada por una soprano de coloratura a modo de *vocalise* asume una doble función, por un lado completa la idea de "La mujer pájaro" como

personaje y por otro, cada intervención de la protagonista corresponde con una articulación formal dentro de la micro-ópera.

En la parte final el personaje femenino se libera de la imposibilidad de la palabra. La incorpora a un nuevo tema melódico cuyos motivos son variados en cada repetición del texto. De esta manera la protagonista se independiza de la melodía programada inicialmente, el Adagio del Rondo para piano K 382 de Mozart, conservando el comportamiento autómatas en la palabra.

Se observa, además, como el procedimiento de la repetición es un elemento estructurante de la micro-ópera. No obstante, los dos temas presentados por "La mujer pájaro" presentan un tratamiento diferente de este recurso:

- Para el caso del tema del Adagio del Rondo para piano K 382 de Mozart, encontramos que las repeticiones no son inmediatas sino que la melodía siempre retorna desde el inicio luego de un material diferente, que tanto la extensión como la distancia a la que ocurren los retornos siempre es variable resultando los primeros 3 compases los más repetidos, además estas repeticiones siempre dan cuenta de una articulación formal mediante el procedimiento de yuxtaposición sin embargo en los casos de superposición no correspondería a una interacción argumental entre los personajes.

- Para el caso del tema original de Gandini encontramos que en relación al texto "las repeticiones son inmediatas (...)" lo que "(...) significa, al mismo tiempo, renuncia a algo nuevo. Se priva a sí misma de la humana tendencia al cambio" (Khum, 1987:18); que lo repetido solo ocurre a nivel de la palabra mientras que en el tema melódico, excepto la primera vez, siempre presenta variantes; y además que la repetición con variaciones produce un crecimiento lineal y constante de la forma.

- Para ambos casos encontramos que las repeticiones son parciales, en ninguna oportunidad los dos temas se reiteran completos. En el caso del tema de Mozart solo se repiten los 10 primeros compases mientras que en el tema original se repite solo la última parte del texto: "y el amor es la sola eternidad del amor que es la...." (figuras 4, 5, 6 y 7).

Bibliografía

Catena, Alberto (2008): "Intertexto y transformación (una charla con Gerardo Gandini)" en *Revista Teatro & Música*, Número 16, Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro.

Corrado, Omar (2001): "De Museos, Máquinas y Esperas. La ciudad ausente (1994) de Gerardo Gandini". Recuperado de www.latinoamerica-musica.net

- EN ORBITA** (2014): “Ricardo Piglia, el contador de historias”. Recuperado de www.enorbita.tv
- Gandini, Gerardo** (1993/94): “La Ciudad Ausente” (partitura), Buenos Aires, Ricordi.
- Gandini, Gerardo** (1995): “La Ciudad Ausente” (filmación del estreno), Concierto en el Teatro Colón (1995), Buenos Aires, Ricordi.
- Gandini, Gerardo** (2012): “La Ciudad Ausente” en Raras partituras 11, CD: concierto en el Teatro Argentino de La Plata (2011), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Gandini, Gerardo; Piglia Ricardo** (1995): “La Ciudad Ausente”, Programa de Mano: concierto en el Teatro Colón (1995), Buenos Aires, Ricordi.
- Gianera, Pablo** (2011): “La máquina de cantar historias” en *Revista 51910*, Número 10, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Kühn, Clemens** (1987): *Tratado de la forma musical*, traducción de Miguel Ángel Centenero, Barcelona, Editorial Labor.
- Marra de la Fuente, Luciano** (2011): “La cita” en *Revista 51910*, Número 10, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Mastropietro, Carlos** (2014): *Música y Timbre. La instrumentación desde los fenómenos tímbricos*, Buenos Aires, Editorial Melos.
- Scheinin Adriana** (2004): “Duelo de Eternidad, sobre la Ciudad Ausente de Piglia/Gandini” en Osvaldo Pellettieri (E.d), *Reflexiones sobre teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna
- Stam Robert** (1999): “Desde el realismo a la intertextualidad” en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós Ibérica.