

Costura de textos en *Rapsodia Inconclusa*. Relaciones entre lo visual, lo lingüístico y lo sonoro
 Anabela Bres
 Arte e Investigación (N.º 22), e088, 2022. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e088>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
 Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
 La Plata, Buenos Aires, Argentina

COSTURA DE TEXTOS EN *RAPSODIA INCONCLUSA*

RELACIONES ENTRE LO VISUAL, LO LINGÜÍSTICO Y LO SONORO

SEWING OF TEXTS IN RHAPSODY UNFINISHED

RELATIONS BETWEEN THE VISUAL, THE LINGUISTIC AND THE SOUND

ANABELA BRES | anabelabres80@gmail.com

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

Recibo 22/06/2022 | Aceptado 03/10/2022

RESUMEN

Las obras que la artista Nicola Costantino lleva a cabo desde hace más de una década se caracterizan por indagar profusamente en la práctica de la apropiación y la intertextualidad, no sólo a partir del recupero de la estructura formal de la obra a la que cita y el uso del título homólogo, sino en otras formas más solapadas de transtextualidad, que potencian sentidos poéticos y políticos. Este escrito explora el modo en que la obra *Rapsodia inconclusa* (2013) anuda tres tipos de textos - el visual, el escrito y el sonoro, como fronteras de un mismo universo - y se configura como una pieza de contrapunto entre esos diversos registros textuales.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; Nicola Costantino; Rapsodia; intertextualidad; marca sonora

ABSTRACT

The works that the artist Nicola Costantino has been carrying out for more than a decade are characterized by profusely investigating the practice of appropriation and intertextuality, not only from the recovery of the formal structure of the work she quotes and the use of the homologous title, but in other more underhanded forms of transtextuality, which enhance poetic and political meanings. This written explores the way in which the work *Rapsodia inconclusa* (2013) ties together three types of texts - visual, written and sound, as borders of the same universe - and is configured as a piece of counterpoint between these various registers textual.

KEYWORDS

Contemporary art; Nicola Costantino; Rhapsody; intertextuality; sound mark



Esta obra está bajo una Licencia
 Creative Commons Atribución-
 NoComercial-CompartirIgual 4.0
 Internacional



« Los sonidos suficientemente atendidos, van definiendo un espacio, convirtiéndose en escultura »
John Cage.

¿Qué sentidos se activan en el acto de mirar una obra que ha sido designada ya con un título? ¿Cuáles son las memorias a las que apela y qué diálogos permite hallar al interior de la imagen? ¿Cómo se actualiza un modelo de lectura entre textos de tiempos distintos y, además, de lenguajes disímiles? A partir del anudamiento entre texto escrito, visual y sonoro, como fronteras de un mismo universo, este escrito explora el modo en que *Rapsodia Inconclusa* (2013) de Nicola Costantino se configura como una obra de contrapunto entre esos diversos registros textuales.

En principio tomamos la noción de texto para referirnos a las imágenes visuales – tal como lo propone Umberto Eco (1985) – definidas como una secuencia compleja de signos que produce sentido, y que debe ser abordada como un bloque que contiene en sí elementos articulados. Desde esta perspectiva, el texto artístico se desarrolla entonces en una tensión permanente entre la orientación a la unidad interna de la pieza y la heterogeneidad de sus subtextos, como unidades estéticas con diverso grado de autonomía.

Está instituido que un texto artístico visual aparece siempre acompañado de una cartela o rótulo que indica el título de la pieza y que referencia, además, datos mínimos de autor, medidas o materiales. Es claro también que se imprime con ello una dirección posible para la lectura y la interpretación por parte del espectador. Se combinan allí, entonces, dos niveles de texto: por un lado el nivel iconográfico y por el otro, el verbal. El primero – compuesto por líneas, colores, formas – se constituye como un tipo de formación semiótica particular que entra en un juego de mutua influencia con el segundo nivel, el textual, que opera con las palabras. En esta relación entre una y otra frontera semiótica, se produce un encadenamiento, una asociación, que facilita la construcción de sentido. Así, una obra en tanto texto visual resulta ser un «complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y generar nuevos mensajes» (Lotman, 1996, p. 56). Las posibilidades de construcción y deconstrucción de esos sentidos se asientan en nociones de pertenencia cultural o posición del observador dentro de esa semiosfera¹.

En algunas ocasiones, los títulos se corresponden con su clase y su género de referencia, por ejemplo cuando estamos frente a una obra denominada «Retrato de...» identificamos con certeza y claridad que aquello que está representado es la figura de ese sujeto particular. Pero en otras ocasiones, el título de una obra envía al espectador a hallar las relaciones en los códigos de un lenguaje ajeno, como sucede con la obra de Nicola Costantino *Rapsodia Inconclusa*. En esta pieza, producida en el año 2013 y presentada en la 55° Bienal de Venecia, la artista desarrolla una suerte de retrato de Eva Perón, mediante fotografías, objetos e instalaciones que forman parte de un conjunto. La asociación entre las imágenes y el título no es lineal y la intertextualidad que se propone ubica al texto lingüístico por fuera de lo que Oscar Steimberg (2005) llama *condiciones de previsibilidad* de un género. Entonces, para comprender e interpretar el sentido debemos echar mano a formaciones semióticas por fuera de la frontera de las artes visuales.

Este *paratexto*² – el título, o sea el término *rapsodia* – habilita, en principio, una relación con su raíz etimológica originaria, es decir con los recitadores de los poemas homéricos de la antigüedad griega:

1 Semiosfera, tal lo desarrollado por Iuri Lotman (1996), como un conjunto de formaciones semióticas organizadas y articuladas en distintos niveles.

2 En términos de Gerard Genette (1989), el paratexto está conformado por título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto.

«los rapsodas eran *costureros* de cantos épicos; unían unos a otros con transiciones de su invención los diversos fragmentos que recitaban en la misma ocasión» (Pierron, 1861, p. 46). Considerando que se trataba de una cultura fundamentalmente oral, la experiencia del recitado constituía una práctica central para la transmisión de las historias generación tras generación (Vernant, 1993). En términos visuales podemos rastrear un registro de estos personajes en una vasija ática del siglo v.a.C, atribuida a Cleofrades, donde una figura sostiene en su mano un bastón y con un gesto de orador deja salir palabras de su boca. Eric Havelock (1963) da cuenta de la importancia vital de estos sujetos en la civilización griega. El recitado de los poemas configuró «un método de conservar una *enciclopedia* de costumbres sociales, leyes consuetudinarias y convenciones que constituían la tradición cultural griega de la época en que se compusieron los poemas» (1986, p. 90). Así, la experiencia poética de la que formaban parte los rapsodas los erigió como depositarios de la tradición, del imaginario griego y como portadores de una memoria colectiva, incluso luego de la adopción de la escritura alfabética.

Pero también el término *rapsodia* remite a un tipo de composición musical, un género creado en Europa en el siglo XIX. La rapsodia es «una composición desarrollada principalmente durante el romanticismo compuesta por diferentes partes temáticas unidas libremente sin tener relación entre ellas» (Jankélevitch, 2014, p. 94). Se señala como el primer compositor que crea y atribuye el título de *Rapsodia* a una de sus piezas para piano, al checo Václav Jan Thomásek (1774-1850). Sus obras estaban formadas por dos movimientos muy contrastantes con una estructura ternaria (A-B-A) y en su ejecución primaba el virtuosismo y la improvisación. Esta característica de la exhibición se dio por el creciente auge de los conciertos públicos, en donde el lucimiento de las condiciones del intérprete marcó una forma de expresar la música. Al decir de José Wisnik (1989) en el Romanticismo se desarrolló «una música de texturas, donde emergen ondas, pulsos, motivos melódicos y rítmicos integrados en secuencias aditivas, respirantes, entrecortadas o fluidas, lanzadas a la deriva, buscando dónde anclar» (p. 174). El impulso posterior de la rapsodia se dio con la obra de Franz Liszt a mediados del siglo XIX que – a la estructura libre que tenía – le añadió melodías populares y referencias a la música folklórica. Es insoslayable la relación entre esta elección constructiva de la pieza musical y la afirmación de los derechos, ideales y pensamientos nacionalistas que surgían en ese momento. Frente a las ideas totalizadoras que habían impuesto los imperios, los románticos pusieron el acento en lo particular, en aquello que hace a una nación diferente a las demás. Así, muchas rapsodias añadirán a su título el lugar de procedencia de esas fuentes musicales de inspiración, que en general se correspondían con la propia nacionalidad del compositor. Ejemplo de ello son las *Rapsodias Húngaras* de Liszt, como también las *Rapsodias españolas* de Ravel.

El título de una obra, como dijimos, no actúa como elemento complementario para la interpretación de la imagen sino que hay una relación circular, ya que el texto visual crea sentido también al estar junto al texto escrito. En *Rapsodia Inconclusa* la serie – compuesta por fotografías, objetos e instalaciones³ – se lee como una unidad discursiva que contiene dentro de sí una multiplicidad de momentos, climas y texturas que, al igual que en el género musical, actúan como contrapuntos de una pieza total. Cada uno de los elementos que conforma la obra posee características signíicas diferenciadas, son formaciones semióticas de diverso tipo, o «subtextos estructuralmente contrastantes» (Lotman, 1996, p. 54) que aspiran a construir un relato sobre la imagen de Eva. La obra está compuesta por diferentes piezas, a saber: dos videoinstalaciones tituladas *Eva. El espejo* [Ver Figura 1] y *Eva. Los sueños* [Ver Figura 2], una serie fotográfica compuesta por cinco piezas de diferentes tamaños, montadas sobre marcos de espejos⁴, que mantienen una estructura similar en los títulos: *Eva. La letra, Eva. La morada, Eva. La palabra, Eva. Los sueños, Eva. La mañana*. También dos instalaciones

³ Consideramos la aproximación que realiza Josu Larrañaga (2001) a una definición de la *instalación* como práctica del arte contemporáneo, que excede a las disciplinas tradicionales y «trabaja en la intersección de tres experiencias: la espacial, la perceptiva y la lingüística» (p. 32). Para la historicización del género ver Marchán Fiz, S. (1994) *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal

⁴ Para ver en detalle el conjunto de las piezas mencionadas se sugiere visitar el sitio de la artista <https://www.nicolacostantino.com.ar/obras.php?i=10>

tituladas *Eva. La fuerza* y *Eva. La lluvia* [Ver Figuras 3 y 4], de las que nos ocuparemos más adelante. En cada una de las fotografías y las videoinstalaciones encontramos una escena donde la figura de Eva está multiplicada, desdoblada en distintos momentos que operan en diálogo. Reflejada en cinco temporalidades diferentes – que reconocemos por las variantes de vestuario, peinado y maquillaje – la obra puede plantearse como un recorrido por todas aquellas versiones que, en su vida pública, fue encarnando Eva: la actriz, con un vestido de flores y cabello suelto; luego la figura erguida de rodete tirante y traje sastre, ocupada en las tareas que la comprometen en su acción política; la imagen de *Eva Reina del pueblo* con vestido de gala; una posterior, afectada por sus dolores, y una última Eva, en vestido de cama con cabello débilmente trenzado, que nos remite a sus últimos días. El diálogo entre esas figuras se evidencia, por ejemplo, cuando la figura de Eva en camisón blanco saca de una bolsa de tela y comienza a dejar sobre el escritorio las lágrimas del pueblo, mientras otra Eva contesta las cartas que se amontonan de a cientos. También cuando cada una de ellas comparte un mismo sillón y cruzan miradas; así podemos interpretar una síntesis de temporalidades diversas, que logran condensarse en un momento preciso.



Figura 1. Nicola Costantino, *Eva. El Espejo* (2013).

La elección de esta forma fragmentaria para llevar adelante la arquitectura de un retrato resulta en operación simbólica. «Tal vez sea la forma más contemporánea de “retratar” a alguien, reconociendo contradictoriamente la imposibilidad de hacerlo, sabiendo que ni la foto, ni la leyenda, ni las proclamas alcanzan; que sólo son aspectos, detalles.» (Farina, 2013, p. 10) cuyos sentidos se tejen para intentar aproximaciones a la representación de ese personaje. Además, la forma de la rapsodia – en tanto género del Romanticismo musical – dialoga también con la visión artística del período, donde la pasión y la estampa del héroe se conjugan con fuerza en ese imaginario cultural. La figura de Eva cumple con todas las condiciones: juventud, renunciamiento y sacrificio, que constituyen al héroe romántico clásico. Su origen pueblerino, humilde y bastardo, su profesión de actriz, su lugar como esposa del General Perón despertó odios y amores con la misma intensidad. Multitudes la aclamaron y lloraron su muerte prematura durante días. Las palabras lanzadas y las transformaciones que impulsó siguen siendo retomadas en nuevos tiempos. Y al ser una rapsodia *inconclusa* queda abierta la posibilidad de sumar otras formas que planteen trazas no exploradas en la recuperación de la imagen de Eva Perón.

Como vemos, al designar a la obra con este título se le requiere al espectador enlazar una serie de conocimientos y montajes conceptuales que provienen de diferentes lenguajes y tiempos. Así, la profundidad diacrónica de la semiosfera se vuelve evidente, puesto que es necesario acudir a ese complejo sistema de memoria cultural para poder hacer funcionar el dispositivo textual.



Figura 2. Nicola Costantino, *Eva. Los sueños* (2013).

Además de la alusión al universo musical que Costantino realiza con el título general de la obra, dentro del corpus de piezas que conforman la serie hay dos que dejan de lado la representación y trabajan a partir de la ausencia de la figura de Eva. Son instalaciones que apelan a la sonoridad como parte central del desarrollo de la pieza. En una obra como esta, que plantea relaciones entre el arte, la historia y la memoria, resulta sustancial la referencia al universo de lo audible. En su libro *Voces de tiranía, templos del silencio* Murray Schafer (1993) postula

El ser humano visual tiene instrumentos para ayudar a retener las memorias visuales (pinturas, libros, fotografías). ¿Cuál es el dispositivo para retener memorias aurales? La repetición. La repetición es el medio de la memoria para el sonido. La repetición es el medio por el cual los sonidos son retenidos y explicados. La repetición es el medio por el cual la historia del mundo se afirma. La repetición nunca analiza; simplemente insiste. La repetición hace que el escucha participe en la declaración, no comprendiéndolo, sino conociéndolo (p. 86).

En las instalaciones de Costantino el texto sonoro –con su característica de intangibilidad– es evocador de temporalidades (pasado/presente, ausencia/presencia), deseos y dilemas ontológicos (vida/muerte) y actúa en la relación entre historia y memoria con su repetición y persistencia.

Una de ellas es *Eva. La fuerza* [Ver Figura 3]: un vestido – máquina, un armazón de metal, con un mecanismo que le posibilita el movimiento de manera autónoma. La pieza se sitúa en un momento preciso de la vida de Eva. Ella, aquejada por los síntomas de su enfermedad estaba muy debilitada y le resultaba difícil mantenerse en pie. La estructura remite al corset que se dice vistió debajo de su tapado para lograr estar erguida y acompañar a Perón en el trayecto que realizaron en el auto desde el Congreso hasta la residencia presidencial, cuando él juraba por segunda vez como presidente de la Nación. La forma asume un carácter intertextual, remitiéndonos a la cita del corset popularizado en la obra de Frida Khalo *La columna rota* (1944), que podemos leer como una mención al dolor y al padecimiento del cuerpo, pero lejos del martirio de la santidad, sino más bien condensando los rasgos de un temperamento fuerte, excesivo y vanguardista. No obstante, la narración aquí no es lineal, y

el carácter que le imprime el sonido resulta central. La pieza está encerrada en una habitación de vidrio, por lo que su movimiento se ve constantemente obturado, detenido, imposibilitado. Avanza en una dirección y colisiona contra el *blindex*, retrocede, intenta otro trayecto pero vuelve a chocar. Hay una energía que no se agota ni se detiene pese al límite real y parece haber un deseo de traspasar esa línea que le determina un final a su recorrido. El poder de esa metáfora es contundente y el ruido de la colisión amplifica la percepción de una «cólera desatada por una condena inoportuna» (Noceti, 2015, p38). La importancia del sonido no es menor en la configuración de esta obra, por los sentidos culturales que se activan. Como señala Wisnik (2015), la musicalidad que producen los sonidos y que se encuentran en permanente aparición y desaparición – por su constitución física – escapan de la dimensión de lo tangible para identificarse con otro orden de lo real. «El sonido tiene un poder mediador, hermético: es el enlace comunicante del mundo material con el mundo espiritual e invisible.» (p. 26). Un sonido que se repite y crea un ritmo de estruendos, evoca «la explosión mortífera del ruido como destrucción, como desenlace de informaciones vitales» (Wisnik, 2015, p. 24). Esos golpes sonoros reponen la fuerza de la personalidad de Eva Perón, quien en el clímax de su carrera política asiste a su irrevocable destino. El texto lingüístico aquí tracciona para que la significación tenga correspondencia con los signos del texto artístico, como el material de hierro, la máquina a escala humana, la pulsión del movimiento, la insistencia del golpe.



Figura 3. Nicola Costantino, *Eva. La fuerza* (2013).

La otra pieza *Eva. La lluvia* [Ver Figura 4] marca la ausencia de ella y pone en escena al pueblo que la lloró. Aquí hay una mesa quirúrgica con sus luces, donde cientos de lágrimas de hielo están apiladas. El sonido que produce cada gota derretida sobre la placa de acero que se encuentra debajo de la mesa, se convierte en el significante intangible. Lo sonoro ocupa el lugar del duelo colectivo: evoca las lágrimas de la gente que la lloró durante los catorce días que duró su velorio. Pero simultáneamente se vuelve símbolo de las gotas de la lluvia de ese invierno helado. En ambos casos el sonido opera como *marca sonora* (M. Schafer, 1977) en tanto que evoca la vida acústica de un acontecimiento de una comunidad. Podemos imaginar que el cuerpo está allí debajo cubierto por las lágrimas y que cuando estas se derritan podremos volver a verla. O podemos encontrar en el gesto de reposición de esas lágrimas, día a día, la persistencia del recuerdo. Como sea, la sonoridad se revela como materia fundamental para la significación.



Figura 4. Nicola Costantino, *Eva. La lluvia* (2013).

Todo el conjunto de la obra apela a memorias generales de la cultura occidental – como un género musical o un período artístico – y a otras memorias, particulares de la historia argentina, que se insertan en una dimensión que excede lo meramente narrativo. Todas éstas proponen sentidos cargados de emotividades, pero también dejan lugar a ciertos espacios de indefinición para que el espectador construya con los fragmentos que se le ofrecen. La sonoridad – bien en el título que la designa, bien en la materialidad que la constituye – es uno de los impulsos que se lanza al espectador y que re-construye un clima y un significado asentado en una marca sonora, en una memoria aural colectiva.

Como hemos visto, la complejidad en la interpretación de un texto artístico se funda en la relación entramada de todas las formaciones semióticas. El texto lingüístico, el texto visual y el texto sonoro se activan y se expanden a partir de sus interferencias, construyendo relaciones de diálogo dentro de la semiosfera como espacio cultural que posibilita esas lecturas. *Rapsodia inconclusa* se escribe permeando las fronteras de esos tres lenguajes particulares y construyendo así un conjunto mayor. Nuestro lugar dentro de la cultura de representación a la que pertenece la artista nos posibilita la recepción y la producción de una nueva interpretación.

REFERENCIAS

Biblioteca Nacional Mariano Moreno. (2013). *Eva Perón en los libros*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Costantino, N. (s. f.). Acerca de nicolacostantino.com.ar

Costantino, N. y Farina, F. (2015). *Rapsodia Inconclusa*. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.

Eco, U. (1985). *Tratado de Semiótica general*. Lumen.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Ed.Taurus.
- Havelock, E. (1994) *Prefacio a Platón*. Antonio Machado Libros.
- Havelock, E. (1996) *La musa aprende a escribir*. Paidós.
- Jankélévitch, V. (2014). *Liszt Rapsodia e improvisación*. Alpha Decay.
- Latam, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Editorial Nerea.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I* (D, Navarro Trad). Ediciones Cátedra.
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Murray Shafer, R. (1977). *The Soundscape*. Knopf.
- Murray Shafer, R. (1993). *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Arcana Editions.
- Pierron, A. (1861). *Historia de la Literatura griega*. Barcelona.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Atuel.
- Vernant, J. (1993). *El hombre griego*. Paidós.
- Vidal Naquet, P. (2000). *El mundo de Homero*. Fondo de Cultura Económica.
- Wisnik, J. (2015) *Sonido y sentido. Otra historia de la música*. La marca editora.