



RASGOS INTERTEXTUALES EN LA MUSICA ACADÉMICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. LA CITA, LA ALUSIÓN Y LA PARODIA COMO PROCEDIMIENTOS ARQUETÍPICOS Y EL PASADO COMO ARCHIVO EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.

Ramiro Mansilla Pons.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

En este trabajo, realizado en el marco del proyecto de investigación *Artes Musicales y Audiovisuales de Nuestra América en los Latin American Studies. Descripción, caracterización y análisis de la conquista disciplinar norteamericana en el campo artístico desde Latinoamérica* (UNLP/SECYT, código B380/20), dirigido por la Dra. María Paula Cánnova, nos proponemos un acercamiento a algunas obras específicas de la música académica de la segunda mitad del siglo XX en las que es posible advertir rasgos de intertextualidad y observar la utilización de procedimientos apropiacionistas de diversa índole, centrándonos más precisamente en los que resultan propios de la relación de hipertexto, es decir, la cita, la alusión y la parodia.

Palabras clave: Intertextualidad – Cita – Música – Procedimientos – Arte.

Introducción

La práctica apropiacionista consiste en objetivar algún fragmento de la historia del arte para construir un discurso nuevo a partir de las huellas de las narrativas artísticas precedentes. La técnica más utilizada fue la denominada por algunos críticos de habla inglesa como *borrowing* (préstamo), aunque en español se prefirió hablar, de modo general, de *cita*, debido al énfasis que el mundo financiero puso en el primer término. Sin embargo, tal cual lo estudiaremos más adelante, la alusión y la parodia son los otros dos recursos predilectos del ejercicio de apropiación en la música, y generalmente ambos se encuentran asociados –veremos en nuestros ejemplos que, frecuentemente, cuando se alude, también se parodia–. O dicho de otra manera: la parodia es una forma de alusión. En ocasiones –principalmente en la cita– la huella del objeto apropiado es visible, táctil, fácilmente perceptible; en otras permanece oculta, velada. En este trabajo estudiaremos ambas posibilidades.

Esta acción se establece, según Juan Prada, como un conjunto de estrategias posmodernas que revitalizan el lenguaje a la vez que realizan una crítica al mismo, tomando conciencia de los sistemas de producción y difusión y de la centralidad de lo institucional, mientras se produce además una revisión de lo ya existente (Prada, 2001). Es decir, la práctica intertextual pone en el centro de la discusión al arte y su vínculo con la esfera de lo político y lo social.

Se trata entonces de una práctica de extrapolación que establece relaciones y significados desde fuera de la obra hacia el interior de la misma. Su uso amplía las dimensiones psicológicas internas, puesto que tiempos y espacios diferentes se encuentran y dialogan en el presente, resignificándose. La *trascendencia* –en palabras



de Genette (1997)– del objeto apropiado se pone en conflicto –es decir, su horizonte de significado se amplía– al atravesar una situación estética distinta, no funcional a como fue concebida en su origen, configurándose así una nueva construcción. Es decir, al estar un objeto inserto en un contexto *ajeno* a él, coexisten simultáneamente al menos dos cargas semánticas: aquella que pertenece al objeto apropiado y la que se produce a raíz del nuevo contexto –claro que el objeto puede ya contener sentidos múltiples, dependiendo de su complejidad y de su historia–. Sin embargo, el sentido de ese objeto se naturaliza nuevamente en el presente y, lo que era extraño en un primer momento, es reemplazado por un nuevo sentido.

En línea con lo planteado por Prada, Julia Kristeva introduce, en su estudio del campo literario, el término *intertextualidad* para señalar el carácter polisémico, no solo de las producciones apropiacionistas, sino de toda práctica creativa, al caracterizar que todo texto “(...) se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la intertextualidad, y el lenguaje se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1978: 190).

Roland Barthes, por su parte, también sugiere que la intertextualidad es algo inherente a todo texto –entendiendo, claro, la palabra texto como objeto comunicacional e integrando en ella cualquier dispositivo artístico–, explicando que el mismo se compone de múltiples influencias que provienen de diversas culturas estableciendo relaciones de diálogo o de parodia, y ubica al lector, destino de todo texto y encargado de otorgarle unidad, como el espacio en el que se condensa toda esa multiplicidad (Barthes, 1987).

Por lo tanto, Barthes introduce un aspecto particular, que en su momento abrirá las puertas al debate en torno a la recepción: es el lector quien completa la obra. Hoy tal vez esto nos suena a una verdad de Perogrullo, pero en la época en que el artículo vio la luz –originalmente escrito en 1968–, éste constituyó, junto con los estudios de Umberto Eco –principalmente *Obra abierta*, de 1962, donde también se hace hincapié en el carácter polisémico de toda obra– una bisagra para la semiótica en general. Según estas corrientes, las verdades son múltiples y no existe necesariamente un principio científico para explicar su conveniencia o adecuación; la explicación empírica y objetiva constituye solo una interpretación, y conceptos como obra y arte son inestables y modificables de acuerdo al contexto.

Las prácticas artísticas se percataron de ello. En la música de ese período en particular notaremos una apertura formal en desmedro de las formas fijas clásicas; una revolución en los métodos compositivos; una renovación de los medios de producción; una exploración de las prácticas concertistas y de los canales de difusión y, claro, una revisión del concepto de obra. Y muchas de estas nuevas prácticas tuvieron al receptor como sujeto privilegiado del fenómeno musical. Es decir, como el encargado, siguiendo a Barthes, de otorgar unidad a objetos disímiles.

De este modo, la utilización de citas que sean fácilmente perceptibles –aún en los casos en los que el objeto citado sea sometido a procesos distorsivos– será una práctica usual a partir de la segunda mitad del siglo pasado. No obstante, la intertextualidad en la música occidental siempre estuvo presente. La música polifónica surge de la adición de líneas vocales a un canto dado, es decir, del intento de generar una relectura de lo ya existente, de surgir de lo que ya es. La utilización de melodías reconocidas por el público –exigencia de los propios cantantes a los compositores, generalmente– era una práctica habitual en la composición operística del siglo XVIII. La existencia del género *variaciones*, consistente en tomar una melodía ya existente y



someterla a una multiplicidad de –tal cual lo indica su nombre– progresivas modificaciones de ritmo, armonía, textura, velocidad y complejidad de ejecución, es un claro ejemplo de la práctica intertextual.

Sin embargo, el uso de la cita se vuelve un tanto extraño hacia finales del siglo XIX y, fundamentalmente, principios del XX. La idea de obra maestra, ya fuertemente establecida hacia finales del Romanticismo, raramente incluye la composición con citas o alusiones –en contadas ocasiones lo paródico– ya que hay un material ajeno que no se integra fácilmente al *yo subjetivo* del genio creador, tan valorado en aquél entonces. Asimismo, ya a comienzos del siglo pasado, el progresivo abandono de la tonalidad tiene este costo: la cita, de construcción modal o tonal, tiene su función en el marco de esos sistemas compositivos. Al utilizarse otros, la cita no se adapta. Aunque, claro, existen excepciones, y una de ellas lo constituye el modo de trabajo del compositor estadounidense Charles Ives (1874 – 1954), pero el momento histórico de su accionar –recordemos que dejó de componer en 1927– lo alejan del período en que queremos centrarnos.

La novedad acerca de la utilización de estos recursos en la segunda mitad del siglo pasado es que son tratados como objetos externos a la composición, como materiales extrapolados desde diferentes períodos, con características anacrónicas. Es decir, se realza la no adaptabilidad del objeto apropiado. Así, se pretende que suene extraño al contexto inmediato. Además, raramente aparecerán de forma pura, igual a como lo eran en su contexto original. Por el contrario, los objetos citados serán sometidos a todo tipo de proceso distorsivo, máxime cuando se trate de músicas forjadas en torno a la utilización de medios de producción electrónicos. Estas operaciones distancian el material apropiado y crean, entonces, la ilusión de un pasado ficcional, un pasado a la vez familiar y desconocido, que se revitaliza y reinterpreta en su confrontación con el presente.

Dado que la práctica de la cita contempla numerosos ejemplos, nos concentraremos a continuación en una selección de obras donde el recurso resulta estructural.

Ríos sinfónicos

Vinculado al concepto de *collage*, existen obras que no trabajan únicamente con *una* cita, sino que lo hacen con materiales disímiles, de períodos diversos, de contextos variados, desarrollando una imagen multidimensional, albergando en el presente distintos pasados. Tal es el caso del trabajo compositivo del italiano Luciano Berio (1925 – 2003), quién fue uno de los representantes de la vanguardia musical europea de los años 50 y 60. Su concepción de la música es estructuralista, entendida como un lenguaje de gestos, en este caso, sonoros. Su indagación lingüística lo llevó a estudiar estética y musicalmente determinados lenguajes: algunos verbales (español, inglés, alemán e italiano); otros propios de la comunicación no verbal (en obras para cantantes, mimos, actores) y de las convenciones musicales y teatrales (retomando géneros y estilos del pasado).

Quizá la obra más emblemática de este tipo de accionar es su *Sinfonía* (1968) para ocho voces solistas y orquesta, más precisamente su tercer movimiento. Allí Berio utiliza el scherzo de la *Segunda Sinfonía 'Resurrección'* (1894) de Gustav Mahler como soporte para una nueva composición. Sobre esta base, que pretende un devenir temporal preestablecido, el compositor reescribe alrededor de cincuenta fragmentos de otros compositores, autores que van desde el barroco hasta el siglo XX. Es decir, la



composición establece una multiplicidad de niveles jerárquicos, donde la obra de Mahler funciona como fundamento que permite la inserción de otros pasajes musicales. Estos materiales son totalmente fragmentarios y caóticos, pero resultan ensamblados por la unidad discursiva del scherzo mahleriano.

De manera no cronológica, como si su aparición reflejara un continuo desplazamiento en el tiempo, *La consagración de la primavera* (1912) y *Agon* (1957), de Igor Stravinsky; *El mar* (1905), de Claude Debussy; *La valse* (1920) y *Daphne and Chloe* (1912), de Maurice Ravel; las sinfonías n°6 (1808) y n°9 (1824), de Ludwig van Beethoven; *El caballero de la rosa* (1910), de Richard Strauss; *Pli selon pli* (1962), de Pierre Boulez; la *Sinfonía fantástica* (1830), de Héctor Berlioz; el *Kammermusik n°4* (1925), de Paul Hindemith; el *Concierto para violín* (1935) y *Wozzeck* (1917), de Alban Berg; las *Cinco piezas para orquesta op. 16* (1909), de Arnold Schoenberg; el *Concierto Brandemburgués n°1* (1721) de Johann Sebastian Bach; la *Cantata op. 31* (1943), de Anton Webern; *Gruppen* (1957), de Karlheinz Stockhausen, así como fragmentos compuestos por el propio Berio conviven y dialogan en esa suerte de palimpsesto que es la obra de Mahler. Precisamente, Berio define al scherzo como

(...) un río que avanza sobre un terreno que está constantemente cambiando; en ocasiones desaparece para volver a aparecer dentro de otro; están juntos pero, a la vez, en un lugar diferente. A veces resulta muy evidente a lo largo de su recorrido, otras desaparece completamente. Este río se presenta tanto como una forma completamente reconocible, como en pequeños detalles perdidos en el anfitrión vecino de las presencias musicales (Berio en Morgan, 1999, p. 435).

Cabe señalar que la obra de Mahler funciona también en otros sentidos, no exentos de ambigüedad: por un lado, puede ser concebida como parte de una tradición musical – de hecho, Mahler fue uno de los referentes de estudio en la formación de Berio como compositor–; por el otro, considerando su contexto histórico –finales del siglo XIX– y su complejidad armónica, es posible pensar el scherzo mahleriano como una suerte de bisagra entre la música decimonónica y la del siglo XX.

Por otra parte, la obra contiene un profuso discurso lingüístico verbal en inglés, francés, alemán e italiano que funciona de manera muy similar al componente musical, ya que está compuesto principalmente de citas a *El innombrable* (1953) de James Joyce, pero se interpolan también fragmentos de la *Divina Comedia* (1321) de Dante Alighieri, de *Lo crudo y lo cocido* (1964) de Claude Levi-Strauss y de *El cementerio marino* (1920) de Paul Valery, además algunas consignas políticas utilizadas en el Mayo francés, todo ello mezclado con instrucciones de partituras y unos pocos textos escritos por Berio. Esta superposición de niveles semánticos genera un todo multidimensional donde las referencias se cruzan, se complementan y se rechazan, creando una densa trama intertextual de suma complejidad. Hay por ello una relación bidireccional entre las citas literarias y las musicales que intensifica la información que el oyente recibe. Esa relación es, por excelencia, la parodia. Existen numerosas ocasiones en las que el texto citado comenta e integra de modo humorístico a la música citada. Los momentos en que esto ocurre son profusos, pero para ejemplificar, mencionaremos dos: en el compás n° 51 el Bajo 1 dice: ‘Algo va a suceder. Así después de un período de silencio inmaculado parece ser un concierto de violín que se está reproduciendo en el otro cuarto en tres cuartas partes’. Inmediatamente, aparece la cita musical del *Concierto para violín* de Berg. Posteriormente, se utiliza una cita de *El cementerio marino*, de Valery, y se lee ‘El mar, el mar siempre renovado’, al mismo tiempo que se escucha *El mar*, de Debussy.



Asimismo, ese carácter politextual se vincula con la práctica del motete, aquél tipo de composición polifónica medieval cuyo rasgo más llamativo es el de estar basada en una melodía litúrgica dada –es decir, no original– a la cual se le agregan otras diferentes líneas que, con el tiempo, se irán complejizando e independizando, adquiriendo cada una su propio texto, muchas veces en idiomas diferentes. De este modo Berio, nacido en uno de los países latinos con mayor tradición compositiva vocal, crea una obra apropiacionista basada en una práctica que también lo es.

Por último, la analogía que el autor hace de la obra de Mahler con el río es más que efectiva ya que, a decir verdad, el scherzo original de Mahler es en realidad una orquestación de una canción suya llamada *El sermón de San Antonio de Padua a los peces*, de 1888. La canción es irónica en sí misma, dado el uso que hace Mahler de los materiales musicales para narrar acerca de la imposibilidad de San Antonio de dar un sermón convincente, ya que no logra influir ni siquiera en los peces, que continúan con su voraz apetito mientras escuchan al santo sin feligreses. Es decir, la canción es ya una parodia que versa sobre un río. Esa imagen de río, agua, es la que le resulta útil a Berio para incluir también a *El mar*, de Debussy, el *op. 16* (la pieza n° 3, *Mañana de verano junto a un lago*) de Schoenberg, la *Sinfonía n° 6 (Escena en el arroyo)*, de Beethoven, así como la música de la escena del ahogamiento del *Wozzeck* de Berg. El agua fluye por esta magnificación de la parodia basada en una música que, desde sus inicios, es también una parodia.

Modelo para armar

La pieza *Todas las obras, la obra* (2006), para cualquier tipo y número de instrumentos, del colombiano Rodolfo Acosta (1970) es de todas las aquí estudiadas quizá la que mejor armoniza con ese paradigma posmoderno que Prada menciona. Compuesta como un homenaje a *Todos los fuegos el fuego* (1966), de Julio Cortázar, la obra consiste en la selección por parte de cada uno de los intérpretes de 5 piezas del repertorio de su instrumento, pudiendo ser piezas solistas o bien partes de obras para grupos mayores. Un director indica con sus dedos las entradas y salidas de las citas. Éste contrala también las dinámicas individuales y grupales. El tiempo –*tempo*– es el propio de cada uno de los objetos citados en su contexto original. La partitura de la pieza, claro, solo consiste en éstas indicaciones verbales, prescindiendo de cualquier signo de la escritura musical, exceptuando la palabra.

De este modo, la pieza de Acosta contempla en su interior el vasto universo musical de cualquier intérprete, de cualquier cultura, de cualquier región del orbe. Sus componentes estructurales son infinitos, como infinitas son sus combinaciones. Su música es todas las músicas, las de todo el mundo, las de toda la historia. La condición –según la lectura que hace Genette de Goodman (1997)– de la música de ser a la vez una práctica alográfica y autográfica, se hace patente aquí con suma intensidad.

Asimismo, hay en la música académica occidental una perpetua discusión sobre sus artificios. Según Antoine Hennion (2002), la partitura, el disco y los instrumentos son los medios por los que se sostiene la música. Sin embargo, cada tipo de música, si bien hace uso de todos, prioriza alguno de ellos. En la música académica contemporánea, la partitura es el formato por excelencia, al punto que llega a veces a confundirse con la obra misma debido a la importancia que suele dársele en los claustros académicos. Es decir, dentro de ese culto al objeto, la partitura es la obra. Y una obra que prescinde de la partitura, optando por una serie de indicaciones



textuales, es en ese contexto, una crítica a esa práctica. Con su lógica, la pieza de Acosta pretende una ruptura con los cánones institucionales acerca de las formas de composición, enseñanza y circulación que la música académica contemporánea posee. Aunque no de una forma novedosa –existen otras músicas anteriores que poseen procedimientos muy similares– se enmarca en un paradigma artístico distinto a lo que tradicionalmente *es y se le llama* música. Pensamos que constituye, al igual que la ya famosa *4'33* (1952) de John Cage, una pieza que imposibilita la grabación y su posterior difusión –o, al menos, ello carece de sentido–, rechaza el examen analítico propio de la clase de composición universitaria, e indaga sobre el rol de la crítica. Es decir, hay en la obra una conciencia del carácter colectivo de la construcción cultural, del rasgo de intertextualidad de toda producción, de la huella permanente que dejan en un ejecutante las músicas que ya tocó, pero también hay una indagación al culto de los intérpretes, a los hábitos de los melómanos y a la enseñanza de la composición con una obra que, justamente, escapa a esos ámbitos.

Tango teutón

La relación de intertextualidad puede darse con un género musical y no únicamente con una obra en particular. Es decir, tomar un corpus de elementos con sus relaciones, aquellas que le otorgan identidad al género en sí, y trabajar con ellos. Hablamos aquí de la *alusión*: ciertos gestos, ciertos ritmos, ciertos modos de ejecución, pueden referenciar a una práctica musical determinada.

Precisamente éste es el procedimiento que utiliza Mauricio Kagel (1931 – 2008) en su obra *Tango Alemán* (1978) para voz, violín, bandoneón y piano. Como hemos visto, el uso de la parodia es uno de los principios más efectivos de la apropiación. Aquí, el gesto paródico reside en la utilización de la voz quién, sea válida la tautología, lleva la voz cantante en la composición. Repleta de característicos giros tangueros sobrecargados de emotividad, debe sonar como la de un alemán que intenta aproximarse a ésta música rioplatense. Es sabido que, en nuestro imaginario colectivo, los alemanes tienen fama de seres fríos y distantes. Y el tango habla de eternos amores no correspondidos, traiciones de mujeres que pagan mal, tristezas sombrías, olvidos teñidos de alcohol y regresos con *la vieja* siempre fiel. Es decir, emociones fuertes, que calan hondo y buscan salir como lamentos a través de nuestra música ciudadana por antonomasia. ¿Cómo expresa eso una persona fría, emocionalmente distante, poco dada a la nostalgia, reacia a mostrarse débil y herida? Allí mismo radica la apropiación de Kagel. No cita un tango, cita *el género* tango. Recontextualiza la práctica, imaginándola en otras latitudes, reflexionando de este modo sobre sus características. ¿Es posible una música así en otros lugares? ¿Qué factores habrán incidido para que ésta música se desarrolle acá? Por otro lado, analizando la vida del propio compositor, podríamos llegar a la conclusión de que también se trata de una parodia hacia sí mismo, o al menos una satírica búsqueda identitaria: Kagel, nacido en Buenos Aires, donde residió hasta los 26 años, emigró a Colonia, Alemania, donde permaneció hasta su muerte a los 76 años. Tal vez el tango alemán, el alemán cantando un tango, haya sido él mismo.

Quizá el rasgo particular de esta composición –que demuestra el oficio del autor– sea que el cantante no ejecuta ningún idioma en particular. Como la partitura lo sugiere,

debe recitar exclusivamente en una lengua de fantasía incomprensible y, al mismo tiempo, imitar el estilo característico del canto en el tango argentino. A través del rodeo aparente de la parodia, el oyente tal vez pueda percibir de la manera más espontánea



esa solemnidad amargamente dulce del tango. Es condición necesaria de la interpretación una combinación de pasión extraordinaria y sentimentalismo conmovedor (Kagel, 2011: 48).

El idioma no es necesario. Kagel ha entendido que la música del tango conforma un código cargado de pathos, y las palabras son innecesarias para insinuarlo. Un texto en alemán –o peor aún, en un español dicho por un alemán– solo entorpecería el discurso. La parodia resulta efectiva en tanto el componente semántico de los lenguajes verbales sea negado.

Viena: ciudad presente

Para crear su música, el compositor argentino Gerardo Gandini (1936 - 2013) toma diferentes obras de la historia de la música occidental, a la manera de, según sus palabras, *objetos encontrados* –la asociación con la lógica del *objet trouvé* duchampiano es sustancial, aunque aquí se trate de objetos ya validados como música– que son sometidos a procedimientos de reescritura, deconstrucción, superposición, filtrado o montaje. La utilización de esta técnica data desde prácticamente el inicio de su carrera como compositor. Se la puede ver ya en la obra *Piagne e sospira* (1970), para flauta, violín, clarinete y piano, basada en el madrigal homónimo (1603) de Claudio Monteverdi. También toma materiales prestados de Robert Schumann –*Eusebius* (1984), *RSCH: Escenas* (1984) y la ópera *Liederkreis* (2000)–, así como también de Claude Debussy, Arnold Schoenberg y Wolfgang Mozart.

También su propia obra será objeto elegido para generar otras. *Oneiron* (1978) para viola y piano, genera *Tri-Oneiron* (1980), cuando se le adicione una parte para clarinete que, asimismo, también puede ser ejecutada de manera independiente como *Sol-Oneiron* (1990). Este procedimiento de reelaboración y recontextualización de piezas o fragmentos de su propia autoría no constituye de ningún modo una técnica novedosa. Como hemos visto antes, Gustav Mahler reutiliza sus canciones en algunas de sus sinfonías, al igual que Wolfgang Mozart, quién reescribe movimientos de antiguas sonatas para reutilizarlos en otras nuevas, o el mismo Luciano Berio, quien reelabora algunas de sus piezas solistas –sus *secuencias*– adosándoles otros instrumentos, convirtiéndolas en obras de cámara u orquestales.

La ópera *La ciudad ausente* (1995) está basada en la novela homónima de Ricardo Piglia. Dicha novela constituye en sí misma un ejemplo del uso extensivo de los procedimientos apropiacionistas, principalmente la alusión. Escrita alrededor de la figura de Macedonio Fernández, mezclando datos biográficos verídicos con situaciones ficcionales, la obra cruza a su protagonista con el *Fausto* de Goethe, y son profusas las referencias hacia algunos íconos y estéticas de la literatura argentina. De modo similar, Gandini rescata ciertas obras de la historia de la música a las que somete a algunos procedimientos de relectura. Uno de los personajes principales, la *Máquina Elena*, utiliza un motivo melódico derivado del *Adagio en Si menor K.540* (1788) de Wolfgang Mozart. El motivo no es extraído de manera literal de la obra mozartiana, sino que es un diseño creado por el propio Gandini en torno al contexto armónico del *Adagio*, y claramente remite a la música del autor austríaco. Su impacto es considerable en la medida en que su uso introduce un contexto tonal en una ópera que no lo es –o al menos, no de manera escolástica–. Escuchamos entonces algo que nos recuerda a Mozart, algo que nos parece suyo, pero percibimos que no lo es.



De modo similar, la *Mujer Pájaro*, otro de los protagonistas, es interpretada por una soprano de coloratura, y por su registro y virtuosismo se parece sobremanera a la *Reina de la Noche*, famoso personaje que canta una célebre aria en la ópera *La flauta mágica* (1791) de Mozart. Sin embargo, la intérprete de Gandini no ejecuta ningún pasaje de la ópera mozartiana, sino que lo hace de su *Rondó en Re Mayor K.382* (1773) para piano y orquesta, vocalizando la parte que corresponde al piano. Es decir, la apropiación aquí descansa en dos niveles: la alusión al personaje de la ópera y la cita directa a la música del rondó, ambas construcciones mozartianas.

La música del también austríaco Arnold Schoenberg es abordada de una manera muy especial. Su *Pierrot lunaire* (1912) para cantante y grupo de cámara –uno de los íconos de la música de vanguardia– es referenciado desde el personaje de *Lucía Joyce*, una ex cantante de ópera que nos recuerda el ambiente del cabaret berlinés de principios de siglo, el mismo donde se produjo el *Pierrot*. Si recordamos que Gandini ya había utilizado al *Pierrot* en otras composiciones –*Lunario sentimental* (1989), *Paisaje imaginario* (1989) y *Escuchando Pierrot chez Madame Ocampo* (1993)– aquí lo hace a través de una obra suya, *Lunario sentimental*, para piano, violín y violonchelo. Éste trío está construido en torno a materiales extraídos del *Pierrot* –el material de base es el primer compás del piano de la obra del austríaco– y su título, claro está, remite a la obra homónima (1909) de Leopoldo Lugones, pero ligándolo por su temática con el poeta Albert Giraud, quien escribiera los versos musicalizados en el *Pierrot lunar*. Gandini reinserta este fragmento en la ópera, donde se ejecuta su primer movimiento interpretado por el mismo instrumental en escena, y una vez finalizado el número de *Lucía Joyce* es tocado nuevamente. Pero no aparece de manera literal, sino que el compositor le agrega la voz de *Lucía* – a modo de *sprechgesang*, un modo característico de canto utilizado en el *Pierrot* de Schoenberg– y una percusión que modifica su estructura original. Asimismo, introduce fragmentos del ya referenciado Adagio de Mozart, que irá ganando espacios hasta hacer desaparecer al *Pierrot*.

Si bien se incluyen más adelante fragmentos literales de la obra más famosa de Schoenberg, nos interesa aquí el modo personal en que Gandini se vincula a la obra del compositor austríaco a través de su propia obra. Es decir, la atmósfera del número de *Lucía Joyce* alude al *Pierrot Lunaire* interpretando una relectura de una pieza ya existente del propio Gandini que, precisamente, está realizada sobre la base de materiales del *Pierrot*. Y por si fuera poco, ello se cruza con una construcción derivada de una obra de Mozart. Su modo de trabajo nos parece consecuente con su ideal estético –según él, una estética porteña– ya que se consideraba entre "los que piensan que la música habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de un cierto arte de Buenos Aires: de Borges a Gironde, de Torre Nilsson a Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia" (Gandini: 1984: s.p.).

Luche y vuelve

Un caso particular lo constituye la obra electroacústica *Tramos* (1975) del también argentino Eduardo Bértola (1939 – 1996), realizada en torno a materiales enteramente microfónicos –en éste caso, radiales y ambientales– donde la palabra hablada –en español– adquiere un rol inusual en éste tipo de obras. La cuidadosa selección de materiales disímiles –comentarios de Jorge Romero Brest sobre el Barrio Norte de Buenos Aires; fragmento de una publicidad de una gaseosa; el relato de la pelea de Muhammad Alí (aún Cassius Clay) contra Joe Frazier; fragmentos y cortinas musicales



de programas radiales; comentarios sobre resultados futbolísticos y automovilísticos; grabaciones de campo del Congreso Ecueménico y del regreso definitivo del General Perón, entre otros– generan una única franja de información –un único estrato textural– cuya yuxtaposición se da de una forma brusca, violenta, sin fundir una con otra. Esta utilización del montaje de corte duro –según Graciela Paraskevaïdis (1992), un rasgo característico de la producción electroacústica latinoamericana– adquiere aquí una significancia especial, en la medida en que refleja de modo sarcástico cuáles son algunas características del *ser* argentino. Esa identidad, esa esencia, parece insinuar Bértola, es en realidad un todo heterogéneo donde priman las imposiciones culturales europeas, donde la religión católica ocupa un rol central, donde el fútbol, el boxeo y el automovilismo apasionan tanto como la política, donde el peronismo se erige como la ilusión de un porvenir glorioso tanto como la sensación de un presente perpetuo, donde todos estos complementos se mixturán sin solución de continuidad.

Ese carácter documentario de la obra –condición por la cual algunos han intentado ver en ella una suerte de radiomontaje documental en lugar de llamarla, simplemente, música– establece precisamente el gesto artístico revolucionario del autor. Bértola supera la disputa intelectual en torno a si la disposición intencional de cualquier sonido es o no música, así como también sale airoso de la difícil tarea de generar un arte de contenido sin recurrir a formas ya establecidas en el canon, sin que el continente se vea desbordado. Porque si toda obra de arte que se pretende revolucionaria debe serlo no solo en su contenido sino también en su forma; si la utilización de un contenido renovador en un modelo socialmente convencional de la historia de la música genera un contrasentido; si como afirma Prada, la “práctica apropiacionista postmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista” (Prada, 2001: 5); si como sugiere Leopoldo Zea, el artista debe liberarse planteando la “toma de conciencia como el primer acto de emancipación mental o cultural, pues el aceptar un modelo es ya aceptar una subordinación” (Zea, 1974: 18), la propuesta de Bértola resulta entonces esclarecedora. La forma de la obra no responde a ningún modelo preestablecido, sino que surge de la disposición de los materiales que la componen, atravesada por el relato ideológico que el autor crea al ubicarlos de una forma específica.

La utilización de fragmentos de programas confeccionados en Europa y difundidos por las emisoras estatales locales para que el oyente latinoamericano conozca las virtudes –en este caso, los poetas de Bélgica y la mujer/objeto sueca– de la alta cultura del viejo continente y la alusión al Barrio Norte porteño –que se parece a París, según señala Romero Brest– y su cenáculo de artistas que promueven esta cultura se antepone al programa sobre *problemas del mundo en desarrollo* –la óptica es, claro, la de los países que sí lo son– que narra sobre la situación precaria en Colombia; la pelea histórica de Frazier y Alí como símbolo de la cultura estadounidense que se cruza con el fútbol y el automovilismo local a la vez que se confrontan con las estereotipadas cortinas musicales de las radionovelas con carácter telúrico; la presencia del poder religioso; y todo ello atravesado por esa esperanza que representa el retorno de Perón –fragmento que, por cierto, es el último en escucharse, sugiriendo por aquél entonces una esperanzada expectativa que la posterior dictadura cívico-eclesiástica-militar se encargó de cercenar– dan cuenta del modo consciente y socialmente comprometido con que el compositor trabaja los materiales.

Conclusiones



La selección de obras precedente es solo una pequeña muestra que intenta ilustrar una práctica muy extendida, caracterizada por su diversidad y su heterogeneidad. A la luz de lo analizado, podemos observar una gran cantidad de procedimientos disímiles que recontextualizan aquello que es tomado de una cultura específica, generalmente con referencias a pasados situados con una considerable carga simbólica, produciendo nuevos sentidos. Seguramente, la identificación de los objetos aludidos por parte de un oyente no resulta indispensable para un acercamiento estético a estas obras, pero es posible que la ausencia de reconocimiento constituya una recepción parcial o incompleta, ya que le faltará una posible construcción simbólica en segundo grado.

Bibliografía

- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- Brea, J. (2009). *Nuevas estrategias alegóricas*. Disponible como copia de autor bajo licencia Creative Commons en joseluisbrea.net/ediciones_cc/nea.pdf
- Buchloch, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- Corrado, O. (2002). De Museos, Máquinas y Esperas. La ciudad ausente de Gerardo Gandini. *Boletín Musical* (9).
- Delgado Romo, J. (2012). Cita y collage, literatura e intertextualidad en Berio. *Espacio Sonoro* (20).
- Gandini, G. (1984). Están. *Actas Segundas Jornadas de Música del siglo XX*.
- Genette, G. (1997). *La obra del Arte. Inmanencia y trascendencia*. Barcelona, España: Lumen.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Kagel, M. (2011) *Palimpsestos*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid, España: Fundamentos.
- Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid, España: Akal
- Small, Ch. (1980). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Paraskevaídís, G. (1992). Tramos de Eduardo Bértola. *Lulú* (3).
- Paraskevaídís, G. (1996). Los sesenta años del compositor Gerardo Gandini. *Pauta* (59/60)
- Paraskevaídís, G. (2008). *Algunas reflexiones sobre Música y dictadura en Latinoamérica*. Recuperado de http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf



Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, España: Fundamentos.

Zea, L. (1974). *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. Ciudad de México, México: Joaquín Mortiz.