

# Un análisis de *Hermógenes Cayo*, de Carlos Mastropietro

Edgardo José Rodríguez

// Profesor Adjunto de Lenguajes Musicales Contemporáneos I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

## Resumen

El trabajo<sup>1</sup> estudia la obra *Hermógenes Cayo* (1985), de Carlos Mastropietro. Comienza con la descripción de los supuestos estéticos más relevantes del compositor argentino –en particular, su preocupación por la fragilidad de la obra y por la no-domesticación estética–; y continúa con un abordaje estructural de la pieza. A continuación, la vincula con el universo sincrético de quien produjo los textos utilizados y con el legado de las dos modernidades que caracterizaron la música académica contemporánea argentina. Se trabaja, así, el modo problemático en que la obra de Mastropietro se relaciona con la tradición por su alto grado de autonomía estética.

## Palabras clave

Mastropietro - *Hermógenes Cayo* - Música contemporánea - Modernidad musical

En la producción del compositor argentino Carlos Mastropietro se puede hallar la herencia destilada de algunos de los aspectos más importantes de las discusiones compositivas desarrolladas en la Argentina durante los últimos setenta años. En sus obras aún resuenan los ecos de la disputa entre nacionalismo musical e internacionalismo musical que articuló la vida musical argentina hasta los años sesenta del siglo pasado<sup>2</sup>. Aquella primera modernidad periférica<sup>3</sup> –caracterizada por la traducción literal de las ideas y de los valores predominantes en los centros culturales más importantes de Europa<sup>4</sup>– se expresa y se resume en la obra de los compositores más relevantes de aquel momento Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz.

A comienzos de los años sesenta esa dicotomía fundante se disolvió con el pluralismo estético preconizado en el seno del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), en el Instituto Di Tella. El CLAEM reunió a un nutrido grupo de jóvenes compositores argentinos y latinoamericanos que, hasta bien entrado el siglo actual, protagonizó la escena musical. Esta segunda modernidad, si bien sigue influenciada por las estéticas dominantes de los países centrales, se caracteriza por una recepción crítica y subjetiva de aquellas, es decir, relativiza sus sistemas de valores implícitos, desacraliza la técnica (entendida independientemente de la obra) y personaliza los modelos. La crítica se extiende, a su vez, a las vernáculos de

la primera modernidad periférica.

Carlos Mastropietro recibe el legado de aquella generación del Di Tella de tres importantes maestros: Gerardo Gandini, quien integrará el plantel docente del CLAEM; y Corián Aharonián y Mariano Etkin, dos de los becarios más prominentes. Su música, esta es nuestra hipótesis principal, contiene un alto grado de autonomía estética frente a los planteos originados en los países centrales. Esta autonomía resulta de la apropiación de la herencia de la segunda modernidad –en fase con la dilución de los grandes modelos estéticos, característica de finales del siglo XX– y de la profundización de sus supuestos críticos.

### Algunas cuestiones estéticas

*Hermógenes Cayo* es una obra temprana del compositor en la que se insinúan algunas de las características más relevantes de toda su poética compositiva<sup>5</sup>, como la preocupación por la fragilidad de la obra y por la no-domesticación estética (Fessel, 2007).

Para Mastropietro, la fragilidad de la obra es la preocupación por la fortaleza de la pieza frente a las múltiples condiciones que caracterizan una interpretación, es decir, la comprensión misma de la obra, la ejecución, la habilidad de los instrumentistas, etcétera. Lo que es constitutivo de la pieza debe ser escrito de manera no frágil. De este modo, la obra se adecúa, en cierto sentido, a los instrumentistas que la van a ejecutar. Mastropietro escribe lo que mejor podría ser ejecutado por los músicos disponibles. Esta restricción que impone lo real, lejos de ser concebida como un problema o como una limitación, se transforma en una idea estética, en un estímulo para la composición. Esta relación íntima entre la escritura –despojada, concisa y simple– y sus ejecutantes pareciera limitar la posibilidad misma de la versión.

La idea de no-domesticación de la obra impulsa la búsqueda de una estética y de un modo compositivo diferente que están geográficamente alejados de las es-

The image shows a musical score for measures 7 and 8 of the piece 'Hermógenes Cayo'. The score is written for a chamber ensemble. The instruments listed are Flauta (Flute), Redoblante Snare Drum, Soprano, Quijada (Cajón), Parche Grave Bass Drum, and Corno (Horn). The Soprano part includes lyrics in Spanish: 'Hoy siempre me / queda para ser / la nota oscura.' The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulations (accents, slurs), and performance instructions like 'with stich string on' and 'gliss.'. There are also some handwritten annotations in the score.

Figura 1. Compases 7 y 8 de *Hermógenes Cayo*

téticas centrales (las que, de aceptarse, sólo producirían *música domesticada*). La elevación de esta noción a la altura de un principio estético indica que el logro de la identidad compositiva se yergue como condición para la existencia misma de la obra<sup>6</sup>.

### Algunas cuestiones estructurales

*Hermógenes Cayo* es una obra compuesta para soprano, flauta, corno y dos percussionistas –que ejecutan redoblante, parche grave y quijada de caballo–. Los textos de la cantante están tomados de la película homónima, dirigida por Jorge Prelorán<sup>7</sup> y rodada durante 1966 y 1967. En ella, quien habla es, precisamente, Hermógenes Cayo, un famoso santero y artesano de la puna jujeña argentina, quien discurre a partir de preguntas que fueron recortadas del audio de la versión final de la película.

Para el canto, Mastropietro selecciona fragmentos relativamente cortos de las respuestas de Hermógenes; luego, los cita solos o reunidos con otros y forma entidades nuevas. Al recontextualizar dichos fragmentos se pierde el sentido completo del texto original y el carácter narrativo de largo alcance. Los textos seleccionados son repeticiones retóricas o se vinculan con los dos polos culturales a los que se refiere *Hermógenes Cayo*: el

sudamericano precolombino y el sincrético poscolombino (religioso principalmente). Ambos provocan asociaciones con los complejos instrumentales: el redoblante es usado sin bordona cuando el texto remite al primero (por ejemplo en el compás 51) y con bordona cuando se refiere al segundo (compás 64); baquetas blandas en un caso, duras en el otro, etcétera. Además, los fragmentos del texto que contienen repeticiones –como recurso retórico– originan, a su vez, repeticiones en la música<sup>8</sup> [Figura 1].

La música, como la racionalidad que produjo los textos, es sincrética de un modo muy sofisticado y abstracto. En ese sentido, la obra pareciera expresar, como se verá más adelante, lo paradójico de Cayo, quien vive sumergido sin conflicto aparente en aquellas dos tradiciones disímiles.

Las vocalizaciones con saltos grandes ascendentes y descendentes –con la estructura rítmica de un valor muy corto seguida de uno largo, [Figura 1]– son resabios del canto de la bagualera puneña; las alturas pedales y el uso asordinado del corno recuerdan los grandes instrumentos de viento andinos; la flauta en el registro agudo a la quena: los parches y la quijada a algunos instrumentos de percusión típicos de la región (un recurso interesante si se lo compara con el uso de la percusión sinfónica tradicional en una obra como la *Cantata para América mágica* de Ginastera); todos ellos desplegados

Figura 2. Compases 26 al 32 de *Hermógenes Cayo*

Figura 3. Compases 82 al 87 de *Hermógenes Cayo*

en un contexto de atonalidad libre y de textura casi heterofónica<sup>9</sup>.

Todos estos elementos están plenamente integrados. La estrategia constructiva, al contrario de lo que se podría suponer para las tradiciones diversas a partir de las cuales se originaron los materiales y los procedimientos, no es aditiva ni está yuxtapuesta. Mastropiero trabaja con varios niveles distintos de oposición parafraseando, quizás, los dos mundos de Cayo –dos planos texturales independientes–, la voz, por un lado, y los instrumentos que la enmarcan, por el otro (que al mismo tiempo son subdividibles en otros dos). Éstos, a su vez, desde el comienzo de la pieza, se oponen registral y temáticamente: el corno con notas pedales muy graves y la flauta con notas cortas en el registro muy agudo –que delimita el espacio registral en el que se desarrollará la voz–.

El corno también posee dos comportamientos opuestos que generan, finalmente, la ilusión de dos instrumentos distintos por la diferenciación tímbrica: notas pedales muy graves y otras agudas asordinadas. La flauta repite la oposición. Por un lado, con una puntuación muy aguda caracterizada rítmicamente por una apoyatura muy corta seguida de

un sonido muy largo. Por el otro, con las melodías cantábiles en el sector medio del registro (compartido con la cantante).

La integración formal de la pieza, caracterizada por la continuidad casi sin fisuras, se basa en la aparición de la cantante –que explicita el texto– enmarcada siempre por vocalizaciones –como jadeos, vocalizaciones propiamente dichas y del tipo baguetera en los compases 3, 9 y del 47 al 50–, interludios instrumentales –por ejemplo, el levare del compás 75 hasta el 81–, o por silencios totales que se dan sólo cerca del final de la pieza –el compás 116, por ejemplo–. La integración formal también se funda en el uso de una cantidad acotada de materiales y de comportamientos altamente diferenciados, y en la recurrencia de aquéllos –en diferentes momentos de la pieza o en diferentes instrumentos– en un entrelazado temático no transformacional.

Este ascetismo en la concepción del material está presente en la línea de la flauta, construida en función de la apoyatura agudo-muy grave o el inverso –muy grave-agudo–; del levare crómico de dos notas muy cortas hacia una larga; del flujo más o menos cromático –caracterizado por la presencia ubicua de los grupos (0,1,2) y (0,1,3) seguido de un salto con

intervalo más grande– en el sector medio del registro con ritmos variados y, por último, del trémolo. La línea del corno es similar: notas graves pedales, notas agudas largas asordinadas y melodías más o menos cromáticas en el sector agudo del registro.

La línea de la voz es la más compleja porque canta o recita textos, sílabas o fonemas [Figuras 2 y 3]. Cuando canta determina alturas o intervalos precisos, alturas imprecisas –por ejemplo, los indicados con “cualquier nota aguda” que se muestran en la Figura 2, compás 26, o los que se enseñan con las palabras “sonido más grave que pueda emitir” o glissandos en la Figura 3–, y alturas dadas por la altura espectral del texto –como los compases 7-8 de la Figura 1–. El contenido rítmico es muy variado y alberga varias repeticiones asociadas con las reiteraciones del texto.

Estos materiales, a su vez, recurren entre las líneas: la voz, por ejemplo, imita a la flauta en el comienzo de la obra (y notablemente en los compases 52-54). El corno emula a la flauta en los compases 59 y 138-139 (del compás 9 y 6) y también a la voz, en el compás 28. A estos comportamientos habría que agregarles los poquísimos momentos de homorritmia entre las líneas –exacta o inexacta– que

hay entre los compases 26-28 (entre la flauta y el corno, [Figura 1]) y entre los compases 98-100.

De este modo, sin caer en el mecanicismo repetitivo del minimalismo clásico, la obra reconstruye con el recurso de la repetición y de la recurrencia una especie de causalidad o de teleología, siempre demorada o siempre frustrada, que borra los atisbos de narratividad causal que el uso de un texto podría sugerir. Un ejemplo conspicuo son las dos falsas reexposiciones yuxtapuestas en los compases 82 y 101 [Figura 3], pues luego de apenas citar el comienzo de la pieza continúan con la libre evolución del material y frustran, casi inmediatamente, las expectativas formales del oyente.

## Notas

- 1 La investigación fue financiada por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 2008).
- 2 La oposición entre nacionalismo e internacionalismo podría ser leída, de acuerdo con diferentes retóricas, de diversos modos: como la oposición entre el realismo y la abstracción, entre el conservadorismo político y el izquierdismo, entre el latinoamericanismo o el panamericanismo y el europeísmo, etcétera.
- 3 El concepto está tomado y adaptado de *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1988), de Beatriz Sarlo. Para una visión crítica de la aplicación del modelo centro-periferia a la musicología argentina, ver: Melanie Plesch, "También mi rancho se llueve. Problemas analíticos en una musicología do-

## Comentario finales

Como hemos sugerido, la primera modernidad compositiva en la Argentina se puede tipificar de acuerdo con el dispositivo centro-periferia, en la medida en que la presencia de los modelos de los países centrales configuraba y limitaba el horizonte de las discusiones y de las producciones estéticas<sup>10</sup>. La segunda modernidad problematiza esa relación.

La propuesta de Mastropietro se caracteriza por una doble negación. Por un lado, el compositor niega la lógica referencial que subyace en la producción musical nacionalista e internacionalista argentina de la primera modernidad<sup>11</sup>; por el otro, las propuestas más variadas origi-

nadas desde los sesenta en adelante, es decir, en aquella segunda ola de estéticas compositivas internacionales con las que se la vincula a la segunda modernidad (posmodernidad musical, música de masas, minimalismo feldmaniano, minimalismo repetitivo, etcétera), en la cual todavía estamos inmersos.

Frente a este universo de tentaciones, su música y su retórica compositiva parecen reivindicar la idea de lo moderno como una necesidad perentoria de diferenciación subjetiva y de renovación del lenguaje. En ese sentido, la relación centro-periferia ya no podría describir adecuadamente su producción.

blemente periférica", 1998.

- 4 Aunque la idea es problemática y necesita ser profundizada, se podría decir que los modelos adoptados fueron: el nacionalismo folclorizante, en el caso de Ginastera, y paradigmáticamente, el dodecafonismo, en el caso de Paz.
- 5 La poética compositiva de Mastropietro está centrada, principalmente, en composiciones para grupos instrumentales pequeños, como la Ópera de Cámara *La historia del llanto. Un testimonio* (una de sus últimas piezas, estrenada en 2011), escrita para dos sopranos, un bajo, diez instrumentistas y un actor.
- 6 Sobre esta cuestión, véase: Omar Corrado, "The Constructions of the Otherness in XXth Century Argentinean Music", 1997.

7 Documentalista argentino dedicado a las etnobiografías.

8 En algún caso, Mastropietro divide una palabra para repetir un fragmento, como sucede en los compases 108 y 109.

9 Las líneas texturales se superponen libremente durante casi toda la obra, excepto en el final, donde se halla la única estructura decididamente armónica a partir del compás 147.

10 De lo dicho, no debe desprenderse un juicio de valor, sino sólo un diagnóstico descriptivo.

11 Los modelos referidos, como hemos sugerido, fueron: el folclore argentino, por un lado, y el neoclasicismo y el dodecafonismo europeos, por el otro.

## Bibliografía

- Corrado, O. (1997). "The Constructions of the Otherness in XXth Century Argentinean Music". *World New Music Magazine*, 7. Köln.
- Fessel, P. (comp.) (2007). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Plesch, M. (1998). "También mi rancho se llueve. Problemas analíticos en una musicología doblemente periférica". *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

## Fuente de Internet

- Rodríguez, E. (2010). "New paths in argentine contemporary music: *Aparecida* (1986), by Carlos Mastropietro". En: *Proceedings of the International Musicological Conference 'Beyond the centres: musical avant gardes since 1950'*. Thessaloniki: Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki. Disponible en <http://btc.web.auth.gr/proceedings.htm>