

**Universidad Nacional de La Plata.  
Facultad de Bellas Artes  
Doctorado en artes  
Res. Coneau  
N°1149/13**

**Tesis**

**Título: “*Bajo un azul dilatado*” *Ensayo para una estética musical sudamericana.***

**Doctorando Luis Menacho  
Profesor en armonía contrapunto y morfología musical  
Licenciado en composición**

**Director: Prof. Mariano Etkin  
Codirectora: Magister Haydée Schwartz**

**La Plata 31 de agosto de 2014**

# Índice

Introducción	3
Fundamentación, 3; Campo temático, 6; Justificación y relevancia del Tema, 7; Problemas generales, problemas particulares, hipótesis, 8; Objetivos, 9; Unidades de análisis, 10; Variables, plan de actividades, 11	
Prefacio	12
I- Bajo ese azul dilatado. Materiales y procedimientos en la música de Coriún Aharonián	17
<i>¿y ahora?</i> , 17; Gente, 25; Una flecha, 32	
II- Rondando a Schumann. Historia e interpretación en torno a <i>Eusebius</i> de Gerardo Gandini.	35
El piano deconstruido, 35; <i>Zart und singend</i> . El problema de los tempi, 40; El piano recobrado. La segunda versión, 41; La memoria de Eusebius: El Eusebius II, 43; Gerardo Gandini, entre el epicentro y la periferia, 44	
III- Canto y melancolía. Una relación entre texto, música y genocidio	47
El testimonio, 49; La memoria, las cartas, 56; El canto en suspenso, 58; Una estética del fragmento, 60; La pregunta, 62; Construir un canto. La monodía de la pregunta, 62; Canto y melancolía. Ensayo de un epílogo, 68	
IV- Álbum de familia. Dialéctica y corporalidad en una obra de María Cecilia Villanueva	72
Tomar un retrato, 72; Revelar un retrato, 81; Mirar un retrato, 90; Notas a un modo de hacer un retrato, 97	
V- Entre el Café Voltaire y la vanguardia concreta paulista. Apuntes sobre poesía sonora	101
Decir, 101; Una noche en Zurich, 105; Un cuerpo sin órganos, 108; Tecnologías de la vocalidad, 115; El cuerpo en escena, 115; Agenciamiento, maquinaria musical y devenires, 120	

<b>VI-</b>	Conexión [K]agel. La perspectiva exterior	125
	El cielo futuro, 126; Un pie dolorido, 130; Un médico entra en escena, 136; Revisitando la tonalidad. La rescritura de la armonía, 140; Intervención y parodia, 143; <i>Un chien dans la scène</i> , 145; Finale. La perspectiva exterior, 154	
<b>VII-</b>	Paisaje y duración	160
	Desde este lado del mundo, 160; Cantos comunitarios, 160; Tiempo y superficie, 162; Ancestral y Universal, 170; Soliloquio, 172; Distancias y paisajes, 176; <i>Estar siendo</i> en Sudamérica, 179	
	Bibliografía	182

## Introducción

*"Las únicas obras de hoy que cuentan son las que no son ya obras ningunas"*

T.W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*<sup>1</sup>.

Hay una obra que lleva por título *¿y ahora?* fue escrita por el compositor uruguayo Coriún Aharonián (Montevideo 1940 - ) en el año 1984 para piano solista. La obra está compuesta a partir de cuatro gestos diferentes entre sí y definidos cada uno por un carácter, a saber:

- A- Un acorde compuesto por dos novenas en posición abierta fortísimo a la manera de un comienzo de frase de un tango en una textura tutti de orquesta típica.
- B- Quizá el elemento más abstracto, la repetición de la nota sol en el valor de la pulsación tocado siempre lo más piano e igual posible.
- C- Un intervalo de sexta menor que se repite entre las notas re y sib en semicorcheas desplazándose del valor del pulso.
- D- Un glissando cromático ascendente que recorre un intervalo de cuarta justa en el extremo grave del piano, también conocido en la jerga tanguera como el “toque canyengue”, tal el gesto propio de los comienzos y los finales de los tangos tradicionales.

El propio compositor los describe en la partitura de la siguiente manera

- A- (Como con bronca/non legato<sup>2</sup>) debe ser tocado con fuerza y decisión, la primera vez y en cada reaparición.
- B- (Calladito/non legato) es en la punta de los dedos en el límite de la posibilidad de que la nota pueda realmente no sonar.
- C- (Puntiagudo/articolato) no puede sonar nunca a Chopin o a Debussy. Si es imprescindible la referencia a un modelo pianístico europeo, un toque a la Bartók estará más próximo al espíritu de este elemento.
- D- (Gran final, pero/articolato) debe ser “deciso”. Es forte con dos sforzatos en los puntos señalados.

La composición<sup>3</sup> se desenvuelve en la irrupción de cada elemento de manera sucesiva y súbita, a veces hay superposiciones –entre los elementos B y C- para una forma global donde no existe ninguna direccionalidad aparente más allá de los rasgos constitutivos de cada material. Además el silencio podría configurarse como un quinto material estructurante de la obra ya que al interrumpir la continuidad de los elementos o anteceder la aparición de alguno de ellos delinea un marco de expectativa para el oyente. A cada momento parece que cualquier elemento puede ocurrir.

---

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Philosophie der neuen musik*. 1958. *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, tomo 12. Ed. Akal. Madrid. 2003.

<sup>2</sup> Cada carácter escrito en la partitura aparece entre paréntesis.

<sup>3</sup> Este análisis procede del capítulo I, lo cito aquí como un ejemplo del abordaje al tema.

Este esbozo de análisis pretende deslindar la preminencia en la construcción musical de *¿y ahora?* con procedimientos compositivos que privilegian la discontinuidad, el silencio, la repetición y el fragmento proveniente de músicas conocidas, pero desprovistos de su marco referencial de origen. De manera cómica, recomienda el compositor al intérprete en la página de indicaciones

*“Para la ejecución de ¿y ahora? es conveniente haber tenido una escucha previa de tangos y/o milongas verdaderos. Como suele suceder en música, esto permitirá comprender muchas de las cosas pequeñas. Nada es más útil para la comprensión de cómo es un vals vienés que la escucha de algunos vales vieneses verdaderos...”*<sup>4</sup>

He tomado como ejemplo la descripción de una de estas músicas para intentar definir un campo de estudio referente a un conjunto de poéticas musicales dentro de la tradición de música escrita y que se pueden encontrar en varios compositores en Sudamérica con especial énfasis en la zona que me circunda, es decir, el Río de la Plata. Estas poéticas poseen lazos estrechos a la mixtura resultante de las diversas corrientes inmigratorias provenientes de Europa y África y que dieron lugar a un valioso conjunto de producciones estéticas dentro de la tradición de música escrita. Además podemos observar similares lineamientos en músicas tales como el tango, la milonga y el candombe por nombrar sólo a algunos ejemplos en el ámbito de la llamada música popular.

La idea de recepción y resignificación de objetos culturales llegados de otros lugares ha tenido casos ejemplares en nuestra historia. Si pensamos en el caso paradigmático del bandoneón podemos constatar su origen en Alemania como un órgano portátil construido para un uso procesional. Al no tener el éxito esperado cayó en desuso. La historia conocida narra que llegó al puerto del río de la Plata de la mano de un marinero entre fines del siglo XIX y comienzos del XX y se incorporó progresivamente al naciente tango junto a la guitarra y la flauta de la llamada “guardia vieja”. Este caso hecha luz sobre la apropiación de elementos de la cultura epicéntrica que se redefinen al tomar contacto con prácticas propias de nuestra zona. En lugar de la copia acrítica o la reproducción del modelo hegemónico, la historia del bandoneón muestra su resignificación desde un origen religioso a su secularización en una música popular urbana de comienzos del siglo XX. Hoy la sonoridad del bandoneón es inseparable de este lugar llamado Río de la Plata<sup>5</sup>.

Ahora bien, nos encontramos con una primera dificultad y es aquella de intentar pensar estas músicas que se definen a partir de fragmentos, discontinuidades, esbozos y silencios. Donde pareciera que en lugar de articular una poética que celebre una idea se busque un *decir* desde los fragmentos, los pedazos. Profano; el arte en Sudamérica pareciera tener

---

<sup>4</sup> Aharonián, Coriún; *¿y ahora?* 1984. Partitura manuscrita del compositor.

<sup>5</sup> Algo similar ocurre con las casas de chapa típicas de las zonas portuarias de La Boca o Berisso. Los barcos que llegaban de Europa para llevarse materia prima de Argentina traían chapas para equilibrar su peso. Esas chapas en los puertos, ya con su cometido cumplido, sirvieron como material para la construcción de las casas de los trabajadores del puerto. La reapropiación devino en estética.

siempre algo de *profanación*, de *bastardo*, o parafraseando a Piazzolla de la *mugre* que destacaba en el toque del tango, la música de los arrabales<sup>6</sup>.

Frente a la tradición las poéticas sudamericanas en lugar de reproducir modelos o de generar copias, niegan el sentido originario de esos objetos culturales provenientes por ejemplo, de Europa; quizá por desconocimiento de ese sentido original –pensemos en el bandoneón- o como el resultado de una decisión consciente para la construcción de algo nuevo emergente de otra situacionalidad, un nuevo sentido *aquí*. Podríamos decir entonces que en una primera instancia toma lugar una *negación* del sentido originario que de manera dialéctica genera un movimiento para –*devenir*- hacia una nueva realidad, la negación tanto sea por desconocimiento como de una decisión consciente, reviste una crucial importancia para la construcción de lo nuevo. Ante esto nos encontramos con una pregunta clave ¿cómo pensar esta negación?

En el ámbito de la Historia de la filosofía suele reconocerse una tradición poco precisa acerca del concepto de negatividad, definida como aquella reflexión en torno a nuestro concepto. Esta reflexión encuentra una aplicación sustantiva en algo que como sostiene Derrida, tampoco posee contornos precisos: la llamada teología negativa<sup>7</sup>. Durante la formación del dogma cristiano a comienzos de la edad media numerosos teólogos se ocuparon del problema de la naturaleza divina mediante diversos argumentos. Uno de los puntos sobresalientes podemos encontrarlo en la figura de Dionisio Aeropagita (Pseudo Dionisio)<sup>8</sup> quien planteara la Teología negativa<sup>9</sup> y que consistiría en un uso particular de la negación. Esta tradición vinculada a la negatividad extendería una línea hecha con fragmentos discontinuos entre problemas, teorías, discursividades y alcances muy diversos. Tanto en autores como Adorno, Wittgenstein y Foucault, por nombrar sólo algunos, es posible detectar este particular modo retórico, y que consiste en el intento de trascender la imposibilidad que presenta la afirmación sobre un ente. En este sentido Dionisio Aeropagita postula la teología negativa como un segundo momento a una teología positiva; si la primera intentaría afirmar predicados acerca de Dios provenientes del mundo sensible como por ejemplo la belleza o la luz y del inteligible como el bien o la perfección, la segunda implicaría la negación de todos esos nombres demostrando la imposibilidad de definir a Dios a partir de sus atributos. Para esto, Dionisio toma argumentos que sostuviera Proclo respecto a la idea de *causa*. Si Dios es la causa de todo, necesariamente todo debiera estar en él, incluso los efectos, es decir todas su criaturas, pero siempre y cuando se lo considere como *causa de* -causa de vida, causa de sabiduría etc.- de esta manera todos estos nombres serían atributos divinos. Aquí tendríamos a la denominada Teología positiva. En

---

<sup>6</sup> Resulta interesante cómo Europa gusta de los exotismos de la periferia. Recordemos sino la célebre imagen de Gardel cantando tangos vestido de gaucho en París. El epicentro da lugar a la periferia desde su propio sentido, ese toque de exotismo no menos carente de ridiculidad en algunos casos.

<sup>7</sup> Derrida, Jacques; *Como no hablar. Denegaciones*. En *Cómo no hablar y otros textos*. Proyecto A Ediciones 1997. Barcelona.

<sup>8</sup> Pensador medieval de biografía un tanto confusa y de quien se cree fue compañero de san Pablo en el intento de conversión de los griegos. Sus ideas reciben la influencia de Proclo razón por la cual se estima que sus escritos no pueden ser anteriores a éste (muerto en 485 DC). Sus principales obras son *La Jerarquía celeste* y la *Jerarquía eclesiástica*. *Los Esquemas teológicos* (incompletos) que incluyen a *Los Nombres divinos* y la *Teología mística*, y *La Teología simbólica*.

<sup>9</sup> Dionisio Aeropagita; *Los Nombres divinos*. En Bréhier, Emile. *Historia de la Filosofía*. Ed. Tecnos Madrid. 1988 Tomo I págs. 416, 417.

segundo término reconoce que Dios sería causa de todo pero sin ser nada de lo causado por él, por lo tanto se le deben quitar todos los atributos, es en este momento de negación en donde la teología negativa se establece como un principio superior al de la positiva. Dios sería la causa de la perfección, por lo tanto Dios es perfecto. Ahora, si bien el efecto puede ser semejante a la causa, la relación inversa no es necesariamente verdadera<sup>10</sup>, razón por lo cual Dios no puede ser semejante a sus criaturas. Esto implica necesariamente la negación de esta afirmación -*apofática*- hecha por la teología positiva, y descubrir la imposibilidad del lenguaje predicativo para nombrar a Dios y su hiperesencialidad. Dios sería entonces *más* que la perfección; aquí sólo la negación implicaría una dirección hacia Él en el umbral del silencio.<sup>11</sup>

## **Campo temático:**

Esta introducción bastante esquemática pretende orientar una aplicación específica y clásica del concepto de negatividad dentro del campo de las discusiones teológico filosóficas medievales<sup>12</sup>. No obstante la utilización de este singular modo retórico ha sido una herramienta con numerosas aplicaciones en diverso tipo de problemas a lo largo de la historia<sup>13</sup>. La obra de Aharonián anteriormente descrita es un caso ilustrativo donde puede reconocerse la dialéctica entre el centro y la periferia (el modelo pianístico europeo y su recepción en un músico sudamericano) y la emergencia de la negación como momento clave para la constitución de lo propio, incluso en relación con la historia del tango: una nueva estética como en *¿y ahora?*

En el ámbito de la estética musical contemporánea sudamericana creo que es posible detectar tanto en los discursos como en la obras de arte ciertas referencias a veces implícitas, sobreentendidas, otras veces directas, en otras veladas o apenas identificables; referencias no sólo a una posición que asume un autor ante la imposibilidad de una afirmación sobre algo, sino además referencias que a la vez se sustraen en conceptos tales como la nada, el silencio o el vacío, por nombrar algunos de los más significativos. Me interesa abordar esta perspectiva a la luz de las producciones musicales posteriores al año 1960 dentro de lo que Fisherman define como la música de tradición escrita<sup>14</sup> en Sudamérica y especialmente en el Río de la Plata.

---

<sup>10</sup> Bréhier, Emile; *Op cit.*

<sup>11</sup> De acuerdo con esto resulta ilustrativa la célebre proposición VII del Tractatus. "*De lo que no se puede hablar hay que callar*" Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico Philosophicus*. Alianza editorial. Madrid, 1988.

<sup>12</sup> Aplicado en otros ámbitos podemos encontrarnos con Agamben en sus análisis de la soberanía a través del concepto de excepción. "La excepción es al derecho positivo, lo que la Teología negativa es a la positiva. Mientras esta predica y afirma determinadas cualidades de Dios, la teología negativa (o mística), con su ni..., ni...niega y suspende la atribución de cualquier predicación. No está, sin embargo, fuera de la teología, sino que, bien visto, funciona como el *principio general que funda la posibilidad de algo como una teología*." Agamben, Giorgio; *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos. Valencia, 2006. La cursiva es mía.

<sup>13</sup> Véase como ejemplo ilustrativo la aplicación que realiza el filósofo argentino Rodolfo Kusch en "*La negación en el pensamiento popular*" Ed. Cimarrón. Buenos Aires, 1975.

<sup>14</sup> Fisherman, Diego. *Efecto Beethoven*. Paidós diagonales. Buenos Aires.2004.

Salvo los aportes valiosos de autores como Diego Fisherman y Federico Monjeau además de algunos escritos aislados de otros autores, no encontramos enfoques analíticos sobre obras musicales de compositores como lo que pretendo abordar en relación a una propuesta de estética musical de Sudamérica. No obstante, y más allá del recorte que realizamos por cuestiones metodológicas en este enfoque, creemos que es posible ofrecer elementos que impacten en la reflexión sobre otros géneros musicales. Si pensamos un caso, podría ser posible pensar la relación entre el rock inglés y norteamericano y la configuración de una relectura local, fundamentalmente a partir de la traducción a la lengua castellana. Una singularidad que no han tenido en Europa producciones similares. Este enfoque propone un marco epistemológico que podría colaborar en el debate.

### **Justificación y relevancia del tema:**

Dentro de ciertas músicas sudamericanas existe un particular modo de configurar una poética que ha privilegiado su mirada en torno a un ámbito que podríamos denominar bajo el binomio negación y resignificación, entendiéndolo como *negatividad*<sup>15</sup>. Este ámbito bordea zonas donde, en lugar de una búsqueda por la significación, la positividad o la afirmación, cobran mayor importancia conceptos de otro orden tales como: *silencio*, *umbral*, o *vacío* en lo que precariamente podría denominarse como un arte en donde prevalece la *sustracción* de sus materiales y procedimientos compositivos ante una idea de totalidad superadora<sup>16</sup>.

El abordaje de esta cuestión puede permitir pensar nuestro arte y la posibilidad que abre en la construcción de nuestra identidad cultural. Lejos de una postura acrítica que implica la reproducción de los modelos hegemónicos, creo que asistimos a un arte que delinea una mirada singular y única desde su propia situacionalidad.

Además intuyo que el enfoque puede resultar interesante en el debate artístico y científico contemporáneo ante tantos intentos de reducción de la música a ser un manso "objeto de estudio" en disciplinas vinculadas al aprendizaje, la psicología, la neurolingüística, la medicina, y tantas otras que pretenden en algunos casos un apropiamiento de la misma para una adecuación con sus postulados teóricos. En muchos casos el precio que se paga es alto, la sistemática pérdida de la dimensión estética. Por último me gustaría que si llegara a formular la cuestión con la validez requerida, ésta pueda traducirse en una mirada enriquecedora para mis prácticas áulicas, tanto en la Universidad como las Escuelas de arte y Conservatorios<sup>17</sup> donde me desempeño profesionalmente.

---

<sup>15</sup> Esta temática surgió como inquietud a raíz de las llamadas *clases de intervención*, ideadas por el profesor Gerardo Guzman, consiste en clases que implican temáticas por fuera de la currícula ordinaria y que buscan problematizar cuestiones de la actualidad en materia estética. Estas clases se vienen dictando en diversas instituciones educativas habiendo comenzado en el año 2005 en la Escuela de Arte de Berisso. Berisso. Pcia. de Buenos Aires.

<sup>16</sup> Adorno, T.W.; *Dialéctica negativa*. Obra completa. Tomo 6. Ed. Akal. Madrid. 2005.

<sup>17</sup> Vale la pena mencionar que en la última modificación de los planes de estudio de las carreras de los conservatorios y las escuelas de arte dependientes de la Dirección general de Educación de la provincia de

## Prefacio

No podría decir con precisión cuando surgieron los temas que abordo en esta tesis. Quizá diversas experiencias, sentires y saberes con los que me encontré a lo largo de estos últimos años han delineado un conjunto de inquietudes alrededor de la música y el lugar donde vivimos.

Encontrar en lugares como Berisso o La Boca, en la zona cercana a la ribera las casas de chapa pintadas de diferentes colores aún me resulta algo singular. Estas casas construidas por los inmigrantes en la primera mitad del siglo XX con los materiales que traían los barcos para tener peso y volver con la carne exportada a Europa eran luego pintadas con los colores que sobraban de los que se usaban en los barcos. Estas prácticas han gestado cierta marca a nuestra cultura. En numerosas ocasiones aquello que llega de Europa a estas costas se deforma, se altera, cambia -en suma- pareciera negarse y abordar desde este lado del mundo los contornos de algo nuevo, distinto. Una negación del origen pero que como sostiene Rodolfo Kusch<sup>18</sup> no es una negación de cierre sino de apertura, hace posible lo nuevo, lo propio. Quizá un comienzo mítico de lo que se inaugura desde este lugar, donde se resignifica una herencia recibida, tomada o impuesta y que aquí va a alterarse para siempre. Como vemos en el origen del bandoneón, surgido en Alemania en el siglo XIX como un órgano portátil para hacer música religiosa y que en nuestras costas, traído por algún marinero europeo, lo adoptó el tango como su marca distintiva. Convirtiéndose de religioso a secular, de ser un instrumento procesional pasó a ser el acompañante de los cantores en los prostíbulos de los arrabales de Buenos Aires.

Y es que en nuestro continente pareciera que hay algo de devorar y profanar lo que llega, subvertirle su sentido, mezclarlo alterándolo... por eso no hay pureza en América, hay sincretismo, mixtura o como escribiera Oswald de Andrade en su célebre manifiesto antropofágico “La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y ocre en los verdes

---

Buenos Aires se ha incluido la asignatura *Historia de la música argentina y latinoamericana*, saldando una antigua deuda y reconociendo el valor y especificidad de las producciones musicales del cono sur.

<sup>18</sup> Kusch, Rodolfo: *La negación en el pensamiento popular*. Ed. Cimarrón. Buenos Aires. 1975.

de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos. El carnaval de Rio es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner naufraga ante las escuelas de samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La rica formación étnica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá. El oro y la danza.”<sup>19</sup> Semejante mescolanza, a lo que debiéramos añadir también el hedor, como dijo Rodolfo Kusch, puesto que todo lo que describe de Andrade además hiede, en esa mezcla de colores, sabores, en una infinita gama de intensidades y estratos, en suma: el arte sudamericano es el arte de los palimpsestos. Rescrituras y estratificaciones que configuran una realidad siempre múltiple. A la vez este hedor de América, es a la vez la cifra de nuestra mixtura, de lo originario y arcaico que se nos muestra como aquello que nos interroga y la vez nos conduce a la dimensión del *estar siendo*, la experiencia del vivir en América. Múltiples registros y estratos que se ponen de manifiesto en las diversas mixturas posibles, de lo originario con lo europeo y lo africano, lo que estaba en este lugar con aquellos que llegaron en los barcos con un universo simbólico diferente y que trajo consigo la marca de su religión y la razón, pero también el desarraigo y la distancia.

Este lugar incierto, lejano, donde se tiene una perspectiva borrosa frente a las grandes tradiciones heredadas, genera los objetos culturales más disímiles... y tantas veces irreverentes “los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones...”<sup>20</sup> señala Ricardo Piglia en su lectura de la tradición Argentina. Como si la ausencia de una tradición legitimara un acercamiento omnívoro frente a todas las tradiciones que se encuentran disponibles, la negación de esos orígenes, la pérdida de su aura singular pareciera mezclarse aquí -en una geografía desmesurada y distante- en nuevos objetos estéticos que llevan silenciosamente la marca de una patria perdida en la tensión con este nuevo paisaje.

Frente a los mitos que constituyeron nuestra cultura americana, nos encontramos tantas veces entre la fascinación y el espanto, entre el imperativo del discurso único y hegemónico y la diversidad proliferante...la geografía, el lugar, el paisaje, la gente... entre lo arcaico y

---

<sup>19</sup> De Andrade, Oswald: *Escritos antropofágos*. Ed. Corregidor. Buenos Aires. 2008.

<sup>20</sup> Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*. Ed Anagrama. Buenos Aires. 2006.

lo moderno o lo bárbaro y lo civilizado entre otros tantos binomios posibles. Desde el blanco y el buen salvaje o el llegado con el orden y la primacía del discurso y los rostros sin nombre que recorren la pampa. Como nos muestra Angel Della Valle en “*La vuelta del malón*”, en esa famosa escena romántica de un indio con una cautiva siendo parte del malón que vuelve luego de haber asaltado un poblado fronterizo. Allí, con los trofeos, la cruz y el incensario como boleadora... en una imagen de una fuerza expresiva conmovedora y aterradora, profanadora y vital, amorosa y violenta. A sus espaldas imaginamos el poblado cristiano y occidental devastado; hacia adelante el desierto de la pampa, lo incognoscible, la lejanía profunda. Pero es sugestiva la relación de esta imagen con otra y que nos remite a la vez a otra escena y que es su dolorosa respuesta. Julio Argentino Roca en la campaña del desierto con su estado mayor pasando revista a sus soldados en el cuadro de Juan M. Blanes<sup>21</sup> “*La conquista del desierto*” donde creo hay una lectura posible en términos de velocidad: hay una diferencia de tempi manifiesta entre ambas imágenes, entre el paso lento y seguro de la civilización fundando y ganando terreno al desierto, y que se opone dramáticamente a la irracionalidad, a la fuerza, y la velocidad descabellada del malón. Ambas tienen como testigo mudo a esa llanura silenciosa, ese suelo extensivo e inusualmente plano de la pampa que bajo la caballería de Roca es un verde prado, mientras que bajo el malón se funde en una mezcla de charcos, tierra y barro.

La experiencia de vivir en nuestro continente americano, con su historia vivida, sus contradicciones y conflictos, sus deseos y esperanzas nos llama a pensarlo y reflexionar sobre el arte como horizonte posible de sentido. Nos permite habitar el mundo y hacerlo nuestro lugar. Frente a la naturaleza, frente a la Historia, frente a nosotros mismos.

Este trabajo busca analizar algunas de estas experiencias y que vemos plasmadas en obras musicales de compositores sudamericanos contemporáneos. El recorrido por sus producciones intentará indagar la configuración de conceptos emergentes de las propias obras en relación a su propia situacionalidad y condiciones de emergencia. Los diversos capítulos que componen este trabajo se remiten al análisis de uno o varios compositores, y toman como punto de partida estos elementos materiales; pero su enfoque busca además

---

<sup>21</sup> Juan M. Blanes; (1830-1901) pintor de origen uruguayo, su cuadro “*La conquista del desierto*” es la estampa del reverso del billete de mayor denominación en la Argentina, aún en circulación.

cristalizar un grupo de problemas aunque sin la intención de llegar a una síntesis totalizante que reduzca todo a un único principio. Al contrario, la idea de desplegar problemas y puntos de reflexión que suscitan las obras y que nos lleven hacia un reconocimiento de la diversidad, lo múltiple y plural es lo más cercano a nuestros deseos. Dirigir la mirada hacia un *lugar* antes que prescribir una colección de indicaciones. Bajo la convicción de que toda obra de arte siempre es algo más que suma de sus momentos técnicos, no sólo es un faro en nuestra perspectiva, sino que podemos extenderlo hacia el lugar en donde la técnica, encontrando su límite, inaugura ese espacio en donde el arte nos convoca, diagnostica un estado del vivir y el habitar, intentando reaprender el encanto ante el mundo.

Los diferentes capítulos intentarán indagar la obra de Coriún Aharonián y su relación crítica con elementos provenientes de las músicas populares urbanas y la composición de música electrónica. La lectura del *museo sonoro imaginario* y la estética de los *objetos encontrados* en Gerardo Gandini. La relación entre música y política a partir de la estética de Arnold Schönberg y Luigi Nono como respuesta a la Shoá y que luego en plena dictadura militar argentina articuló uno de los más significativos interrogantes hacia la junta militar con la obra de Nono *¿Dónde estás hermano?* La reflexión alrededor de la poesía sonora y uno de los conceptos más novedosos en las artes escénicas en nuestro tiempo en la figura del *performer*. Sobre la obra de Cecilia Villanueva nos acercaremos a revisar la vieja y tantas veces cuestionada dialéctica que en la música tiene tantas aplicaciones sustantivas pero al mismo tiempo muchas veces se ve reducida a un puñado de ingredientes arbitrarios de una receta pasada de moda. Desarrollaremos una mirada sobre uno de nuestros últimos mitos cristalizados en la figura de Mauricio Kagel y por último, en Paisaje y duración la relación entre un pensar americano, con sus prácticas y conceptos nativos en un intento de articular las ideas de geografía y tiempo en una estética sudamericana singular.

Las cuestiones que abordaremos, si bien por cuestiones metodológicas se circunscriben al ámbito de la música de tradición escrita, no obstante creemos que tocan y que pueden impactar en la reflexión acerca de otros objetos estéticos, como las llamadas músicas populares y urbanas. El encuentro de mayores semejanzas que diferencias quizá sea el aliento de un nuevo espíritu de época, más diverso y plural.

### **Nota aclaratoria:**

- El trabajo adopta un estilo ensayístico en adecuación al objeto de estudio y al enfoque interpretativo sobre las producciones musicales. En la mayoría de los casos he abordado la interpretación de las músicas estudiadas tanto solo como también con mi agrupación *klang ensemble*.
- Debido a que el trabajo contiene numerosos ejemplos musicales he modificado ligeramente el diseño de página para facilitar la lectura.

### **Agradecimientos:**

A Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Haydée Schvartz y Ricardo Piglia por su guía, generosidad y aliento. A Gerardo Guzmán cómplice en la amistad y en tantas aventuras intelectuales. A mis compañeros de *klang ensemble* Omar Farías, Fabio Maliandi y Marco Balboni. A los compositores Jacques Demierre y María Cecilia Villanueva. A Eike Fess del Arnold Schönberg Zentrum y a Nuria Schönberg Nono del Archivo Luigi Nono. A Leandra Yulita y Carlos Mastropietro por facilitarme bibliografía. A mis compañeros de cátedra Mario Allende y Diego Graciosi. A mis alumnos. A Laura, mi cielo protector. A mis Padres Felipe y Luz, mis hermanos David y Mónica. A Marisa y Riccardo.

## Capítulo I -Bajo ese azul dilatado. Materiales y procedimientos en la música de Coriún Aharonián.

*“Soy la sombra de mí mismo, en busca de aquello de que es sombra”*

Fernando Pessoa<sup>22</sup>

*“En cuanto todo estuvo listo y yo pluma en ristre, el buen señor inició su discurso de la siguiente manera: “¡Como podéis ver honorables y dignísimos señores, lo que yo propiamente quería decirles es que...!”. Cuando el orador hubo terminado su largo discurso, se lo volví a leer con una voz y un énfasis no muy distintos..., y desde aquel entonces no ha vuelto nunca más a rogarme que fuera su secretario.”*

Constantino Constantius.<sup>23</sup>

### *¿y ahora?*

Comenzaremos nuestro recorrido por cuatro obras del compositor uruguayo Coriún Aharonián<sup>24</sup> (Montevideo 1940 - ) y que escribiera para tres medios sonoros muy diferenciados a saber:

- 1- *¿Y ahora?* para piano solista escrita en el año 1984.
- 2- *Gente*. Escrita para el ensamble Aventure en el año 1990.
- 3- *Gran tiempo*. Obra electroacústica compuesta en el año 1974.
- 4- *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*. Obra electroacústica compuesta en el año 1974.

Veamos la pieza *¿y ahora?* para piano solo. Se encuentra compuesta a partir de cuatro gestos muy diferentes entre sí, definidos cada uno por un carácter:

---

<sup>22</sup> Pessoa, Fernando; *Estudios autobiográficos, automáticos y de reflexión personal*. 1ra. ed. Emecé. Buenos Aires. 2005.

<sup>23</sup> Kierkegaard, Soren; *La repetición*. 1ra. JCE ediciones. Buenos Aires. 2004.

<sup>24</sup> Coriún Aharonián nació en 1940 en Montevideo, Uruguay. Estudió composición con, entre otros, Héctor Tosar y Luigi Nono, y musicología con Lauro Ayestarán. Sus composiciones han sido ejecutadas en más de 30 países. Fuera de su actividad creativa, Aharonián se ha desempeñado en el terreno de lo ensayístico y de la investigación. Ha sido docente y director coral. Ha enseñado composición y materias musicológicas, habiendo sido jefe de cátedra en la Universidad nacional del Uruguay. Entre sus alumnos se encuentran a músicos como Leo Masliah, Jorge Drexler, Fernando Cabrera entre otros. Ha sido además profesor invitado en institutos universitarios de distintos países, y conferencista invitado en varios congresos y coloquios internacionales. Es autor de libros, ensayos y artículos sobre música y sobre cultura. Ha participado activamente en la resistencia cultural contra la dictadura fascista de su país. Ha sido organizador de actividades culturales y específicamente musicales, y cofundador de varias instituciones, tales como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Ha sido también miembro del consejo presidencial de la SIMC y del comité ejecutivo de la IASPM. Vive en Montevideo. Fuente: <http://www.latinoamerica-musica.net>

- a- Un acorde compuesto por dos novenas en posición abierta fortísimo a la manera de un comienzo de frase de un tango en una textura que emula el *tutti* de una orquesta típica.
- b- Quizá el elemento más abstracto, la repetición de la nota sol en el valor de la pulsación tocado siempre lo más piano e igual posible.

♩ = 406

*como con bronca  
non legato*

*calladito  
non legato  
m. d.*

*PPPP  
pianissimo possibile d'accordo con la meccanica del pianoforte, sempre "uguale", ascoltando le variazioni timbriche inevitabili nell' "uguale"; mano sinistra oppure destra*

Aharonián, Coriún; *¿y ahora?* compases 1-11. Elementos A y B.

- c- Un intervalo de sexta menor que se repite entre las notas re y sib en semicorcheas desplazándose del valor del pulso.

Aharonián, Coriún; *¿y ahora?* compases 29-30. Elemento C

- d- Un glissando cromático ascendente que recorre un intervalo de cuarta justa en el extremo grave del piano, también conocido en la jerga tanguera como el “toque canyengue”, tal gesto es propio de los comienzos y los finales de los tangos tradicionales.

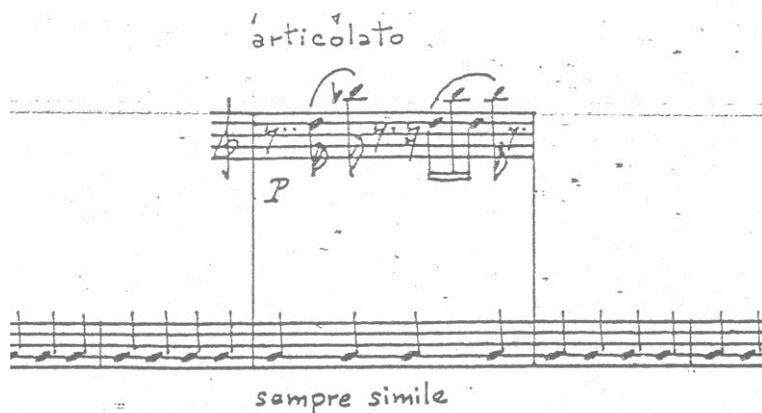
*gran final, pero  
articolato*

Aharonián, Coriún; *¿y ahora?* compases 44-45. Elemento D

El propio compositor describe estos elementos en la separata de la partitura de la siguiente manera:

- E- (Como con bronca/non legato<sup>25</sup>) debe ser tocado con fuerza y decisión, la primera vez y en cada reaparición.
- F- (Calladito/non legato) es en la punta de los dedos en el límite de la posibilidad de que la nota pueda realmente no sonar.
- G- (Puntiagudo/articolato) no puede sonar nunca a Chopin o a Debussy. Si es imprescindible la referencia a un modelo pianístico europeo, un toque a la Bartók estará más próximo al espíritu de este elemento.
- H- (Gran final, pero/articolato) debe ser “deciso”. Es forte con dos sforzatos en los puntos señalados.

La composición se desenvuelve en la irrupción de cada elemento de manera sucesiva, simultánea y generalmente súbita, a veces encontramos superposiciones –entre los elementos B y C- para una forma global donde no existe ninguna direccionalidad aparente más allá de los rasgos constitutivos de cada material. Además el silencio podría configurarse como un quinto material estructurante de la obra ya que al interrumpir la continuidad de los elementos o anteceder la aparición de alguno de ellos, configura un marco de expectativa para el oyente y materializan el *instante*<sup>26</sup>. En *¿y ahora?* a cada momento pareciera que cualquier elemento puede ocurrir.



Aharonián, Coriún; *¿y ahora?* compases 16-20. Superposición del elemento C sobre el elemento B

Este esbozo de análisis pretende deslindar en la construcción musical de *¿y ahora?* la preminencia de procedimientos compositivos como la discontinuidad, el uso del silencio, la

<sup>25</sup> Cada carácter escrito en la partitura aparece entre paréntesis.

<sup>26</sup> A partir de la irrupción de cada elemento como acontecimiento sonoro cobra realidad el *instante*. Como sostiene Bachelard sólo a través de él la memoria nos revela el *devenir* del tiempo. Bachelard, Gastón; *La intuición del instante*. Siglo veinte Ed. Buenos Aires. 1980.

interrupción, la repetición y la yuxtaposición. Los fragmentos provenientes de músicas conocidas -tales como el tango en este caso- se encuentran desprovistos de su marco referencial de origen y actúan como una reminiscencia al género a lo largo de la obra. Es por esto que de manera casi cómica Aharonián -ante todo- recomienda al intérprete en la página de indicaciones lo siguiente

“Para la ejecución de ¿y ahora? es conveniente haber tenido una escucha previa de tangos y/o milongas verdaderos. Como suele suceder en música, esto permitirá comprender muchas de las cosas pequeñas. Nada es más útil para la comprensión de cómo es un vals vienés que la escucha de algunos vales vieneses verdaderos...”<sup>27</sup>

Naturalmente, estas palabras resultan curiosas como indicaciones de ejecución de una partitura y nos traen al recuerdo las indicaciones que solía escribir Erik Satie en muchas de las piezas pianísticas de su periodo humorístico. Quizá la diferencia con el compositor francés estribe en el hecho de que la sutil ironía que esboza Aharonián representa todo un programa estético. Afirmaciones tales como “nunca puede sonar a Chopin o a Debussy” ponen en primer plano la diferencia entre concepciones del sonido pianístico europeo y la búsqueda de un rasgo diferenciador en las estéticas rioplatenses<sup>28</sup>. Ahora bien, ¿cuál es esa sonoridad pianística? Aharonián en primer término lo define por la negación, nos dice como *no debe sonar*; quizá sería posible un sonido cercano a Bártók, pero muy lejos del romanticismo chopiniano o la delicadeza debussiana. En segundo lugar nos sugiere un conjunto de estrategias de ejecución a tener en cuenta y que refieren a las diversas dimensiones del sonido. En síntesis, estas prerrogativas pueden enumerarse y describirse como sigue:

- 1- Pulso, metro y subdivisión exacta, estricta, “de una regularidad implacable”.
- 2- La dualidad métrica 4/4 2/2 (negra: 106; blanca: 53) se alterna de acuerdo a la praxis interpretativa en cada elemento con una equivalencia garantizada por la preminencia exacta de la pulsación.
- 3- Las indicaciones de carácter y de ejecución de la partitura -tanto las escritas en italiano como las escritas en castellano- deben respetarse; resulta interesante la aclaración “no se trata de especulaciones poéticas” sino que son indicaciones y como tales, precisas<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Aharonián, Coriún; *¿y ahora?* 1984. Partitura manuscrita del compositor.

<sup>28</sup> Resulta singular la anécdota ocurrida cuando Gerardo Gandini ingresó como pianista al quinteto de Astor Piazzolla. Cuando el bandoneonista lo escuchó tocar el piano le hizo la observación “vos Gandini tocás el piano como un italiano, acá en el tango tiene que haber *mugre*”. Más allá de que Gandini tuvo una formación europea el comentario de Piazzolla hacía referencia a la búsqueda de cierta desprolijidad en el sonido del piano del Tango, alejada del ideal preciosista de Europa –el mítico toque *perlado* es uno de sus ejemplos más destacados-

<sup>29</sup> Las célebres indicaciones de carácter de las piezas que Erik Satie escribía en las partituras -con la expresa indicación de que no debían leerse en voz alta sino que era indicaciones para el intérprete- configuran uno de los diversos rasgos de su crítica al romanticismo y al abuso que hicieron muchos compositores durante el siglo XIX en la irrupción de la palabra en la música. En su pieza *D’ Holothurie* perteneciente al ciclo *Embriones disecados* (1913) el pianista debe “pensar” en “el sol detrás las nubes” o “como un ruiseñor con dolor de muelas” e imprimir ese carácter al pasaje escrito.

Esto nos coloca ante un conjunto de prescripciones que configuran un modo de interpretar que parecería contradecir el carácter *rubato espressivo* tan propio del cantabile del tango. La insistencia en la petición de exactitud del *tempi* conspira con uno de los rasgos característicos del género a saber, la fluctuación de la pulsación como consecuencia de la constitución del material –en general lineal- del tango; los elementos armónicos y contrapuntísticos que a su vez aglutinan y enriquecen la configuración de un gesto fuertemente direccional<sup>30</sup>. La pieza *¿y ahora?* posee al menos dos materiales de fuerte reminiscencia (A y D) al género como un comienzo y un final estereotipados a muchos tangos, tan abstracto como al mismo tiempo *vacío* en cuanto a que podrían estar en cualquier tango. Fuertemente direccionales pero que aparecen en una pieza sin ninguna teleología, imprevista, fragmentada, interrumpida y lo más importante, no configura ningún tipo de textura a la que nos tiene acostumbrado el tango, ni contrapunto, ni melodía con acompañamiento, tan solo fragmentos de *lo que quedó*, lo cual Aharonián propone como escritura en respuesta a la pregunta del título.

En lugar de melodía y armonía Aharonián construye objetos sonoros que ocurren en un espacio sonoro lineal y lo más exacto posible. La razón por la cual el compositor insiste en la exactitud de los *tempi* se debe a que establece una mensuración objetiva, casi cronométrica, como una -línea de tiempo<sup>31</sup>- sobre la cual ocurren los cuatro materiales - y sólo ellos- en superposición, interrupción y conexión. En rigor podríamos decir que no hay elaboración ni desarrollo en el sentido europeo, tal y como la composición tomó como paradigma desde la tradición centroeuropea y que centra en Beethoven a uno de sus máximos adalides, la pieza por el contrario pone énfasis en procedimientos compositivos más cercanos al corte y el montaje de fragmentos, que aparecen y se repiten de manera casi siempre idéntica, mínimamente variados. Esta mínima variación aquí, no es producto de una elaboración contrapuntística (pongamos por caso la disminución como podría pensarse en Schönberg y en las vanguardias que de él se derivaron) sino que por el contrario se definen por el corte y la elisión.

“La macroestructura, en general, ha dejado de ser discursiva. El concepto “tradicional” europeo burgués del discurso musical (cuya crisis, en todo caso, comenzó en la propia Europa antes de finalizar el siglo XIX) es sustituido por una sucesión de bloques texturales y expresivos. La microestructura tiende a basarse en una elaboración de células reiterativas no mecánicas. Ya sea el concepto macroestructural ya el microestructural parecen ser consecuencia de la gravitación de las tradiciones no europeas que rodean al compositor.”<sup>32</sup>

Todos estos fragmentos construyen planos sonoros que discurren y configuran una temporalidad global incierta, siempre sorprendente. *Ateleológica y no finalista*, puesto que

---

<sup>30</sup> Esta idea y por tanto bastante abstracta de los rasgos del material sonoro del tango solo están descriptos a los fines de compararlos con la pieza de Aharonián, la existencia o no de un texto se inscribe sobre estos rasgos.

<sup>31</sup> Esta *línea de tiempo*, definida a partir de la búsqueda de una pulsación de una *exactitud implacable* pareciera emular el devenir temporal de la cinta y su mensuración cronométrica, para la composición electrónica

<sup>32</sup> Aharonián, Coriún; *Identidad, colonia y vanguardia en la creación musical latinoamericana*. 1974-1984 En *Hacer música en América latina*. Ed. Tacuabé. Montevideo. 2012. Palabras de Aharonián a propósito de los lineamientos generales de la composición contemporánea latinoamericana.

el fragmento (D) que podría ser un final se encuentra desprovisto de un discurso que lo conecte de una manera necesaria y le permita adquirir un sentido de conclusión pleno.

*¿Y ahora?* pareciera antes bien una música electrónica escrita para un instrumento acústico, vale decir nada tiene de electrónica en cuanto a la génesis del material, pero sí muchas perspectivas acerca de lo que implica su concepción y sus procedimientos compositivos. Especialmente lo que ocurre con el tiempo musical. Una pulsación exacta como un tiempo lo más homogéneo posible – casi cronométrico- y materiales que se inscriben a cada instante en la superficie de ese *ictus*, casi sin variarse, tan solo ocurriendo cortados y pegados, superpuestos y discontinuados, yuxtapuestos, extendidos, además del uso del silencio. Un tiempo lineal casi estático donde los materiales, casi invariables, están<sup>33</sup>.

“Hay también particularidades referentes a la percepción temporal. Parecen darse tanto en la organización del sonido en el espacio temporal como en el del concepto de duración...”<sup>34</sup>

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests, marked with a 'p' (piano) dynamic. The middle staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'fff' (fortissimo) and an accent (>). The bottom staff is also in bass clef and contains a similar rhythmic pattern, also marked with 'fff' and an accent. There are various annotations and markings throughout the score, including 'm. d.' and 'm. i. s.'.

Aharonián, Coriún; *¿y ahora?* compases 33-38. Constitución de los diversos planos sonoros en una trama a partir de los elementos A, B y C. La discontinuidad producida por el silencio al comienzo del elemento A lo sigue la superposición de B y C y la yuxtaposición al elemento A que retorna súbito y completo.

Como vemos, ni composición a la manera beethoveniana ni pianismo a la Chopin, en su lugar corte y montaje sobre una línea de tiempo. Materiales abstractos como la audibilidad

<sup>33</sup> Es posible que sea ésta una de las razones por las cuales muchas obras de compositores americanos frente las de sus pares europeos parecieran *apenas* compuestas. La simpleza en la escritura que se muestra en obras como *¿y ahora?*, si las comparamos con la escritura de obras de vanguardias europeas—especialmente las derivadas de las vanguardias de la posguerra como el serialismo o la alta complejidad, nos aparecen carentes de los consagrados procedimientos de la elaboración motívica y de las complejas estrategias del desarrollo. En muchas obras de compositores americanos observamos un tiempo musical casi estático en relación con un espacio sonoro de materiales en tensión con la idea de desarrollo, teleología y direccionalidad. Quizá aquí se esconda una sospecha en la idea de progreso.

<sup>34</sup> Aharonián, Coriún; *Op. cit.*

de la pulsación en B o la reminiscencia del gesto del tango en A y D. Resulta interesante detenernos en algunos rasgos de estos materiales ya que el elemento B caracterizado por la repetición de la nota sol en la tesitura media del piano, hace patente la pulsación exacta y en una dinámica *ppppp*, requerimientos para una repetición que a todas luces resulta imposible. Como el propio compositor indica en la partitura (fig.1)

*“...pianísimo posible de acuerdo con la mecánica del piano, siempre “igual”, escuchando las variaciones tímbricas inevitables del “igual” mano izquierda luego derecha”*

Tocar esa nota repetida es a la vez constatar la dificultad del repetirla igual cada vez “las variaciones tímbricas inevitables de lo igual”, se descubre así en la ejecución la *repetición como imposibilidad*. Esa nota coincidente con la pulsación, necesariamente sufre microvariaciones en cada irrupción –en el intento infructuoso por tocarla lo más igual posible- ocurren microdiferencias dinámicas, de ataque, de duración, de timbre... Además, como si fuera poco debemos cambiar de mano para prepararnos al siguiente material... La paulatina diferencia que se despliega producto de las microvariaciones en el intento por mantener la identidad nos descubre la repetición y su verdad más íntima, su heterogeneidad, su azar, su cambio en su devenir<sup>35</sup>.

Vemos en esta obra, una idea de dificultad técnica muy diferente a la idea europea, tradicionalmente concebida como el emergente de la complejidad de procedimientos compositivos puestos en relación con una ejecución en muchos casos gimnástica y virtuosística. Una acumulación de eventos en la técnica instrumental cuya cumbre fue el estudio instrumental romántico. La pieza *¿y ahora?* Podría ser pensada como un estudio instrumental de la mecánica del piano también, aunque de una radical desnudez.

Por otro lado los materiales provenientes del tango (A y D) como dijimos no son objeto de variación sino que aparecen apenas cortados como el caso de A, repetidos como D o extendidos como B o C. Lo sugestivo es que si bien son elementos que remiten a un género preexistente no son citas propiamente dichas. Son materiales abstractos ya que no pertenecen a ningún tango en particular y a la vez al ser despojados de la posibilidad de un desarrollo posterior y colocados en este tempo exacto, se asemejan más a un material “congelado” como extraído de una grabación de viejos tangos. Si bien son ejecutados como un material “en vivo” por el intérprete, se le demanda a éste el mayor distanciamiento de que disponga<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> No hay síntesis ni instancia superior, hay diferencia por doquier, imprevisto posible a cada instante, por eso como Kierkegaard sostiene la repetición no se aviene con la dialéctica hegeliana ya que ella se contenta al “...haberse quedado con el movimiento falso, el movimiento lógico abstracto, es decir: en la mediación” lo diverso se sustrae a un concepto único, superador. Mientras que la repetición es una “...diferencia sin concepto, que se sustrae a la diferencia conceptual indefinidamente continuada”. Deleuze, Gilles; *Diferencia y repetición*. Ed Amorrortu. Buenos Aires 2006. Nietzsche también formula su crítica al idealismo con el mito del *Eterno retorno*, donde la repetición pone en juego al *olvido* y al *azar* e implica el retorno siempre diferente de todas las cosas, para luego olvidar y recomenzar el ciclo. Una afirmación de la repetición que para Nietzsche se asienta en un *querer* “cualquier cosa que quieras, quírela de tal manera que quieras su eterno retorno” Deleuze, *Op cit*.

<sup>36</sup> Esta es una importante diferencia en el uso de materiales provenientes de otras músicas que realizan otros compositores como Gerardo Gandini frente a Coriún Aharonián. La cita en Gandini siempre trae consigo su

En este punto resulta significativo observar ¿por qué escuchar tangos preexistentes si hay tan poco margen de intervención del intérprete para con los fragmentos? Esto apunta justamente a establecer la relación posible entre la praxis compositiva que pone en juego Aharonián con la historia del género. En alguna medida ¿y ahora? Pone de manifiesto una situación más allá de la historia, establece desde los retazos de gestos tanguísticos una música que se inscribe por fuera de su historia como género al cual refiere como *alegoría*. Es por eso que la invitación a la escucha que propone no necesariamente incita a descubrir alguna clave secreta para la interpretación de la obra, sino más bien propone una invitación a la experiencia de *lo que fue*; es decir, una mirada retrospectiva a un universo sonoro en ruinas.

Desde esta óptica podemos compararlo como otro compositor que ha trabajado sobre la idea del tango -Gerardo Gandini- con sus célebres *Postangos* y que tocara en el piano y grabara en vivo en varias oportunidades. Los *Postangos* son improvisaciones libres sobre tangos del repertorio clásico del género y que Gandini abordó luego de formar parte del quinteto de Astor Piazzolla. Estas piezas, tal y como su título lo indican, Gandini las propone como piezas *post*, es decir como una suerte de obras que remiten a la historia del género de manera implícita puesto que Gandini toma el tango original como marco de referencia para la improvisación. Si bien los procedimientos compositivos que aplica en muchos casos exceden los utilizados por los compositores del género, siempre podemos escuchar que *suenan* con mayor o menor familiaridad el tango original. A la manera de la improvisación en el jazz, la partitura original es sólo el punto de partida para la recreación por parte del intérprete, que actualiza una versión propia en cada performance. No obstante y como ocurre en algunas de sus versiones pongamos por caso -*La cumparsita*<sup>37</sup> Gandini transita ciertos procedimientos de disminución, clusters y ornamentación en el extremo agudo y sobreagudo del piano característicos de su ejecución instrumental que además encontramos en muchas de sus obras escritas. En los *Postangos* encontramos un uso del material musical histórico del tango que guarda y remite a sus condiciones de producción, se inserta en una historicidad que si bien se enarbola como *posterior* al mismo tiempo se preocupa por conservar el *aura* en el sentido *benjaminiano*, sus improvisaciones sobre tangos dialogan tanto en el interior de la tradición del género como asimismo en el *museo sonoro imaginario macedoniano* donde se despliegan como alegoría de lo *tardío*. La síntesis de una praxis históricamente determinada capaz de mezclarse con gesticas ajenas. Así aparecen en los *Postangos* clusters, texturas puntillistas, melodías oblicuas atonales, acordes colorísticos... asentadas en una *mano habilis*, tal y como ha sido Gandini: un frecuente intérprete de esos variados repertorios.

Por el contrario en ¿*Y ahora?* La abstracción del material del tango, la *cita abstracta* - como una fórmula- se nos presentan como objetos por fuera de la historia, es decir

---

historicidad y su potencial de elaboración y diálogo con otras músicas en el célebre “museo sonoro imaginario” macedoniano. Siempre pareciera cuidar el *aura* del material; en esta obra de Aharonián, al contrario, el material parece deshistorizado, presentado como un *objeto encontrado* pero al que le sustrajeron la historia de su *praxis*, la invitación a escuchar tangos justamente aporta un elemento de tensión entre esta *praxis* y la que la obra misma propone.

<sup>37</sup> Versión grabada en vivo el 8 de Noviembre de 2002 en el Centro cultural Parque España, Rosario. Blue Art Records Argentina y EPSA music S.A. 2003.

deshistorizados y colocados en la composición de ese tiempo objetivo<sup>38</sup>. Es por esta razón que la invitación a escuchar tangos, toma a la historia como un bloque, ajena y por fuera de la obra, no como condición para una buena ejecución sino antes bien para establecer una relación de tensión entre *¿y ahora?* y la historia del tango. La instauración de este tiempo lineal, de una “exactitud implacable” y cercano a un cronómetro, es el gran hallazgo de esta pieza en tanto se opone radicalmente a todo *rubato* y *toque espressivo*. Esta contradicción es la que sustenta la dialéctica entre praxis e historia. Aquí, la historia deviene *alegoría*.

## Gente

La segunda de obras, *Gente* fue escrita en 1990 por encargo del *ensemble Aventure*, un grupo fundado en la ciudad alemana de Friburgo y que grabó la obra en un programa conformado por diversos compositores europeos y latinoamericanos<sup>39</sup>.

La obra está escrita para flauta, clarinete en la, oboe, fagot, corno, trompeta, trombón, contrabajo, marímbula y tambor de steelband. Volvemos a encontrarnos en la partitura algunos de los rasgos que vimos en *¿y ahora?* Tales como la utilización de pocos materiales, una suerte de *minimismo*<sup>40</sup> la economía de elementos que es típica de muchas músicas de Aharonián, comenzando un motivo de terceras ascendente y descendente que culmina en un bicordio de novena menor a distancia de novena mayor de las terceras oscilantes (A). A propósito de esta economía de materiales el compositor nos dice:

“Existe en general una necesidad de austeridad o de despojamiento: en lenguaje, en recursos expresivos, en medios técnicos. Hay una carga latente de violencia, no necesariamente comunicada por medio de hechos sonoros violentos sino en general, a través del ahogo, del grito reprimido. Lo grandilocuente queda fuera de lugar, y se prefieren las “pequeñas cosas”, sin subrayados. El humor chiquito, la ironía, aparecen por doquier: una sonrisa dolida es más dramática que un llanto declamado”<sup>41</sup>

Resulta interesante observar como Aharonián instrumenta este material (A), puesto que con excepción del trombón todos los instrumentos participan en él. En la partitura siguiente podemos ver como el motivo de las terceras do mib lo realizan el fagot y el clarinete en la,

<sup>38</sup> Creemos que esta concepción de tiempo musical se deriva de la experiencia en la composición de música electrónica, donde la dimensión temporal esta marcada por el tiempo cronométrico. Esto resulta significativo como una experiencia con medios electrónicos puede derivar en una nueva concepción de música instrumental. Algo similar a lo que indagó Helmut Lachenmann en su *música concreta instrumental* con especial interés en lo atinente al timbre.

<sup>39</sup> El CD grabado por el *ensemble Aventure* se titula *Octandre* y además de la obra homónima de Edgar Varèse, contiene *Gente* de Coriún Aharonián, *Grave Bossa* de Diego Luzuriaga, *Monolith* de Thomas Bruttger, *Abgesang mambo* de Mariano Etkin y *Sarca- il fiume Sarca* de Rolf Riehm. Ars Musici. 2011. <http://www.ensemble-aventure.de>

<sup>40</sup> Este *minimismo* podríamos definirlo como la preferencia – y que ocurre en varios compositores latinoamericanos- de utilizar *pocos* materiales para la composición, un principio de economía pero que no necesariamente apunta a la máxima consecución de variedades como en la fuga o en la elaboración motivic temática de herencia beethoveniana. Asimismo no debe confundirse con el *minimalismo* que, si bien comparte con el primero una preferencia por lo pequeño, no se encausa en la constitución de *pattern* para una variación gradual. Aharonián enfatiza que busca conformar células reiterativas -pero no mecánicas como en el minimalismo- para una micropolifonía en una textura diversa.

<sup>41</sup> Aharonián, Coriún; *Op. Cit.*

con sus plicas enlazadas entre los pentagramas, y con refuerzos de la marímbula y el corno (bouché y cuivré que le dan un pequeño acento y un cambio tímbrico que enfatiza la sonoridad de metal) y un pedal del contrabajo sobre la nota do, sforzato y mezzoforte y que junto con el corno construyen otra velocidad en la irrupción del intervalo de tercera, en segundo término el bicordio de novena menor re-reb con flauta y oboe y con un refuerzo en el ataque con la trompeta.

♩ = 100 (tempo justissimo)

FLAUTA

CLARINETE EN LA

OBOE

FAGOT

CORNO

TROMPETA

TROMBÓN

CONTRABAJO

MARÍMBULA

STEELDRUM

SONIDOS REALES / ALL INSTRUMENTS SOUND AS WRITTEN / ALLES KLINGT WIE NOTIERT

\* Legato entre clarinete y fagot como si fueran ira y arco de conjunto de sikus. Se sugiere que cada instrumentista aspire al espirar el otro. / Legato zwischen Klarinetten und Fagott, als ob es Ira und Arco in Sikus-Ensemble wäre. Es wird vorgeschlagen, das ein Instrumentalist einatmet, wenn der andere ausatmet.

\*\* ver nota en página 20. / Siehe Bemerkung auf Seite 20.

Coriún Aharonián, *Gente*, comienzo compases 1-7, partitura autógrafa, instrumentación del primer material con la casi totalidad del ensamble.

Además si observamos entrelíneas los ataques del contrabajo, marímbula, corno, clarinete en la (último mib de su línea) y trompeta configuran la clave de candombe, piedra angular de todo un conjunto de especies afroamericanas y aquí funcionando como un soporte del gesto que enlaza las dos partes del objeto sonoro.

El criterio de instrumentación con el ensamble que propone Aharonián para esta obra se basa en la idea de un conjunto de *Sikus*, un grupo de instrumentos de la tradición musical del altiplano boliviano. Asimismo sugiere para la articulación de las terceras un toque

*legato* similar a la concepción del *ira* y el *arca*<sup>42</sup>, típicos de esas formaciones instrumentales andinas.

Resulta singular el hecho de que si observamos la partitura y escuchamos una versión lo que suena “pareciera” mas simple de lo que está escrito, puesto que en todo este material lo único que tenemos es un objeto sonoro que se desenvuelve en el tiempo (las terceras oscilantes y el bicordio) como una suerte de objeto monódico, carente de contrapunto en el sentido tradicional de término. En su lugar la partitura nos revela toda una suerte de detalles que se revelan hacia la interioridad de la construcción del objeto sonoro, los relevos, los refuerzos y los cambios tímbricos muestran otro tipo de polifonía, ya no desde la concepción contrapuntística que se define desde la interdependencia de las voces, si no más bien desde la construcción colectiva de un único objeto complejo donde cada voz aporta un detalle de color, de matiz.

El único instrumento que no participa de este entramado sonoro es el trombón al cual Aharonián le asigna un rol solista, en la presentación de un nuevo material (B), como podemos ver

molto cantabile e legatissimo\*

f(mf)

baquetò blanda  
weiche Schlägel

mf(mf)

9 10

Coriún Aharonián, *Gente*, compases 9-15. Entrada del segundo material con el trombón.

El segundo material (B) a cargo del trombón conserva el gesto propio de la clave de candombe pero ahora adquiere un carácter de “fanfarria” como solista de una línea monódica. Sólo interviene el steeldrum en el final de la melodía aportando una novedad en el timbre. A diferencia del primer material aquí prevalece esta sonoridad de metal. La pieza evoluciona en las sucesivas apariciones de estos dos materiales donde es importante señalar la importancia del *silencio*, tanto como elemento de separación e interrupción, al tiempo

<sup>42</sup> *Ira* y *Arca* se corresponden con las dos filas de tubos que comprende la zampoña, estos tubos –seis en el ira y siete en el arca- tocados de manera continua y alternada permiten realizar una escala.

que elemento que genera expectativa, es decir como una *metáfora* que señala la tensión de la espera, la posibilidad de emergencia de algún objeto en el devenir de la obra<sup>43</sup>.

Luego de un silencio aparece hacia el compás 71 un tercer elemento –como un *coro*– determinado como una textura vertical móvil entre la tercera sol-si y el acorde mi fa# la do e instrumentado con clarinete, fagot, corno y trombón inaugura una nueva sección.

quietísimo, sin acentos, duraciones exactas / am stillsten, ohne Akzente, genau Dauer  
molto cantabile, legato possibile \*

Coriún Aharonián, *Gente*, compases 71-91 tercer material, textura vertical móvil.

Este gesto se repite 14 veces y genera un estatismo y una singular quietud puesto que siempre aparece en una dinámica *pianissimo*, con sutiles diferencias en la duración del acorde, como hemos visto siempre en un tempo exacto. Aharonián pide además que en lo posible no haya cesura en la cada entrada lo cual se refuerza esta idea de un único objeto vertical de movilidad interna.

La interrupción que genera el bicordio en el compás 163 corta la textura vertical y se conduce hacia la expansión del material sol-si del comienzo de la textura vertical, ahora en prologación duracional y tímbrica. Cada uno de los instrumentos involucrados en este pasaje de la tercera implica diversos momentos de sonoridad tímbrica en *mezza di voce*<sup>44</sup>:

- a- fagot, trombón, contrabajo
- b- fagot, corno, trompeta (con sord. wa-wa), contrabajo
- c- flauta, corno, trompeta con sord.straight, trombón y contrabajo

Estos momentos se conectan con el si tomado por el clarinete que describe un movimiento diatónico descendente de 5ta justa llegando a una nota tenida (mi) en unísono

<sup>43</sup> Cabe señalar que Aharonián pide un *tempo giustissimo* de negra=100. Esta búsqueda de una medición exacta del tempi es una constante en su música, los prolongados silencios, como asimismo las prolongadas duraciones del sonido deben medirse con total exactitud.

<sup>44</sup> El *mezza di voce* es el fenómeno dinámico definido por con un ascenso y descenso de la dinámica sobre una nota tenida.

con el steeldrum. Finalmente se *corta* el pasaje con un glissandi al fortísimo de clarinete, corno, trombón y contrabajo, la acentuación del final en la flauta y el fagot que *enmascara* la entrada y *conecta* con la nota si en el oboe en *pianísimo* (*pppp*) *sempre*.

\* Sin variación de sonido (sin efecto "wo-wo"). / Keine Klangänderung (kein "wo-wo" Effekt). Sordina bedeutet Dämpfer. Continúa bedeutet weiter.

\* \* En lo posible sin respirar, aunque el sonido (ojalá) no se mantenga firme e inalterado. / Wenn möglich, ohne atmen, obwohl der Klang (hoffentlich) nicht fest. Unverändert bleibt.

Corián Aharonián, *Gente*, compases 141-173 Textura de variantes tímbricas del bicordio (sol si), descenso diatónico del clarinete- steel drum y corte-enmascaramiento (sfff) y conexión con un nuevo elemento de contraste: oboe en *pianísimo*.

Es necesario detenernos un momento en la entrada del oboe en el compás 162, en el si grave y en la dinámica *pppp* que pide Aharonián, a todas luces imposible. Si bien por el efecto del sforzatisimo del final del glissando se enmascara el ataque, no obstante para un oboe, realizar ese si en esa dinámica es extremadamente difícil. Una solución que resulte más “instrumentalmente eficaz” hubiese sido cambiar el oboe por la flauta, que el oboe haga el fa# acentuado y la flauta tome el si grave, con esto ¡todos contentos! No obstante, y lo que resulta llamativo es que Aharonián no solo evita una solución tan “lógica” sino que además escribe a propósito de esa nota la sugestiva aclaración “*en lo posible sin respirar, aunque el sonido (ojalá) no se mantenga firme e inalterado*”. Estas palabras indican una cuestión muy clara respecto a lo que busca, vale decir un sonido continuo, pero además de cierta rugosidad, variabilidad, inestabilidad, en resumidas cuentas cierta *muñe*, alejada del ideal de una nota *pura*, como tal propia del oboe y capaz de dar una afinación estable. Al contrario pareciera que con esa nota buscara una suerte de *contraafinación*, vale decir no es una nota desafinada, sino que en el intento de no respirar buscara que *ojalá* se modifique un

poco. Si a esto le sumamos este “error”<sup>45</sup> tan explícito como es la dinámica imposible, el instrumentista se encuentra en una particular *tensión* entre lo escrito, lo técnicamente posible y la poética resultante.

Coriún Aharonián, *Gente*, compases 218-229 variaciones motivicas y *pattern* en el fagot

Tal y como observábamos en *¿y ahora?* El compositor privilegia el uso de pocos materiales y a la vez pareciera evitar el desarrollo. Se establece una tensión con una posible direccionalidad y una teleología, el silencio separa, conecta y a la vez dice algo. En lugar del desarrollo apenas encontramos una mínima variación que ocurre en el devenir de los materiales en el tiempo. Corte, ruptura, repetición mínimamente variada son los procedimientos que se privilegian. Hacia el compás 218 encontramos la aumentación del bicordio que –luego de repetirse- se conecta con una disminución del intervalo de tercera original, ahora solamente realizado por el fagot y que configura un novedoso *pattern*. Como si el material original de contrajera a la mínima dimensión monódica posible, esto es, sólo ejecutada por un único instrumento. Cabe señalar la indicación de carácter *quasi legato inexpressivo* que anota el compositor.

<sup>45</sup> Un sugestivo error, como un *mal écrit*, algo *mal escrito* que justamente desde ese *error* intenta decir otra cosa, señalar en otra dirección. Esta idea de escribir algo mal tiene una larga tradición en el arte y reconoce prodigiosos antecedentes como por ejemplo el comienzo sobreagudo del fagot en *La consagración de la Primavera* de Stravinsky o las octavas paralelas de tantas obras de Debussy por nombrar algunos casos.

Por último nos encontramos con el *finale* y que consiste en el momento de la superposición de los materiales presentados: el grupo de las terceras con el bicordio (A) junto al solo de trombón (B), a la manera de una *síntesis*, pero que paradójicamente ha evitado el desarrollo. Es decir, cuando escuchamos el *tutti*, tenemos la impresión de que en realidad no se ha llegado hasta allí producto de una transformación en el sentido del desarrollo –como ocurre en la forma sonata por ejemplo; sino que por el contrario pareciera como si en realidad siempre hubiesen sido los materiales así; y el compositor nos presentó al comienzo de la obra de manera fragmentaria lo que en realidad es una textura completa.

Coriún Aharonián, *Gente*, compases 276-283 textura de *tutti* y *fanfarria finale*.

Esta *fanfarria* con la que culmina *Gente* pone en juego la superposición de materiales, sin embargo no deja de sonar fundamentalmente monódica, en la coexistencia de la melodía del trombón y las terceras oscilantes con el bicordio. En este sentido, el *finale* no deja de referir a los lineamientos en común con muchas músicas de tradición popular<sup>46</sup> sudamericana. Músicas de ejecución *colectiva* pero que no implican la construcción de una polifonía lineal o contrapuntística. En su lugar encontramos una linealidad emergente engrosada por *microfenómenos* concomitantes en los alrededores de esa monodía. Como una *línea borrosa*. Esto es algo muy típico de escuchar en las *cuerdas de candombe*, los grupos de *sikus*, o de *tarkas*, o incluso los grupos de las llamadas *escolas do samba*. En estos casos y más allá de las evidentes diferencias estilísticas y las organizaciones registrales distintas, comparten cierta idea de linealidad construida colectivamente, en oposición a una idea de polifonía lineal de alturas discretas de herencia europea. La

<sup>46</sup> Decimos músicas de tradición *popular* en un sentido muy general y con el solo fin de diferenciarla de la música *culta*. En este sentido no establecemos diferencias entre *etnomúsica*, música en los *mass media* etc. Como sostiene Fisherman, con mayor propiedad podría establecerse la diferencia entre música de tradición *escrita* y ciertas músicas como las nombradas que, para poder ser registradas con precisión, implican el registro fonográfico. Fisherman, Diego; *Efecto Beethoven*. Ed. Paidós. Buenos Aires 2005.

aparente simpleza de una única dimensión lineal monódica, esconde una micropolifonía densa, *inescribible* de acuerdo al temperamento igual en incluso desde una rítmica exacta; más allá incluso *ipso facto* de las prerrogativas ordenadoras de una clave a priori.

“... la emisión del sonido (de sikus, zamponas o flautas de Pan) discrepaba -y discrepa- con la europea, partiendo de un concepto que podríamos definir como de visceralidad, de humanidad respirante. Esta emisión, que podría ser calificada como de “impura” desde un punto de vista europeo –el del canto gregoriano, el del madrigal italiano, el de la flauta cortesana dulce o la travesera-, determinaba- y determina- que la suma de instrumentos individuales no signifique la convergencia en una mejor afinación de violines sino en una “mancha” sonora más expresiva de cantos, gritos y respiraciones”<sup>47</sup>

Demás cabe señalar que en algunas de estas músicas populares hablamos de una música urbana, de origen religioso -en muchos casos de tipo procesional-. *Gente* pareciera poner en juego cierto tipo de urbanidad, evocativa de un arte popular colectivo que se reconoce en caracteres tal y como la fanfarria y la clave; pero que asimismo delinea el perfil en su producción de ciertos rasgos que comparte con otros compositores latinoamericanos. El gusto por lo pequeño, la economía del material, el silencio, los bloques texturales expresivos, las células reiterativas pero no mecánicas, el sonido impuro, la adiscursividad, la duración sin finalismo, el instante evocador, el tiempo como material en suspenso... son algunos de los conceptos emergentes desde este lado del mundo.

## Una flecha

Nos acercaremos ahora a dos de sus obras electroacústicas más conocidas como son *Gran tiempo* y *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, ambas compuesta en el año 1974 en los estudios<sup>48</sup> del GMEB (Groupe de musique expérimentale de Bourges, Francia)<sup>49</sup>.

*Gran tiempo* ese encuentra compuesta con pequeños materiales, muchos de ellos apenas audibles y de procedencia concreta, es decir, no hay en la obra sonidos generados electrónicamente. Estos materiales son de una variabilidad y diversidad sorprendentes, un conjunto heterogéneo que le permite explorar los rangos tímbricos y dinámicos más extendidos y contrastados y así lograr una peculiar riqueza y fuerza expresiva. Los materiales de procedencia de la vida cotidiana los describe Aharonián:

---

<sup>47</sup> Aharonián, Coriún; *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. 1991/93. En Op. cit. 2012.

<sup>48</sup> Resulta de sumo interés la relación que se establece entre los compositores latinoamericanos y la disponibilidad y acceso a los grandes y sofisticados estudios de música electrónica que, generalmente se encuentran en los grandes centros mundiales del arte. La dificultad de acceso a estos lugares y a la adquisición de equipos propios en el tercer mundo -y su permanente actualización por supuesto- ha traído consigo la reflexión y el trabajo sobre la idea del low-fi (baja fidelidad) frente al hi-fi (alta fidelidad) paradigma sonoro ideal naturalmente buscado por la “tecnología de punta”

<sup>49</sup> Para este análisis tomo como punto de partida las notas de programa escritas por el propio compositor en el CD editado bajo el título *Gran Tiempo -composiciones electroacústicas* y que reúne la mayor parte de sus composiciones con estos medios sonoros. Ed Tacuabé serie música nueva. Montevideo. Uruguay. 1994.

“Hay fósforos ahogados en agua que derivan en crujidos de celofanes o papeles o movimientos de piedras, fósforos que se encienden, papeles y bolsas plásticas estrujados, pulsación de las láminas metálicas de blisters vaciados de sus medicamentos, telas y papeles y cartones rasgados con violencia o raspados por alfileres, papeles de lija frotados con yemas y uñas, piedras que caen sobre otras o que son pisadas, cantos rodados que se entrechocan y se parten, hojalata raspada por plástico, bandas elásticas que se deslizan por la superficie de cajas o de botellas y que desembocan sin solución de continuidad en una garganta que se estrangula –una de las distintas voces humanas- Las citas vocales incluyen la relaboración, por montaje, de gritos de mando (dichos por actores amigos) y de voces de niños jugando, y un comentario fraternal del entrañable payador Carlos Molina sonando a lo lejos.”<sup>50</sup>

Tal heterogeneidad de materiales no deriva en un *collage* sino que por el contrario la obra suena austera en la conformación de los gestos y los bloques texturales. Los materiales van dándose de a poco. La diversidad de elementos intervinientes no se manifiesta en una gran dispersión sino que más bien refiere a una economía de procedimientos que va mostrándolos de una manera gradual. Una interesante paradoja dada entre la gran cantidad de fuentes sonoras y la economía en la elaboración de la pieza.

*Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* fue compuesta en el mismo año 1974 pocos meses antes que *Gran Tiempo*, en esa década tan dolorosa para Latinoamérica. Una obra con fuertes connotaciones políticas y que definen desde la elección de los materiales hasta su título un posicionamiento histórico y social. La elección de distintos aerófonos de origen quechua y aymará, provenientes de las culturas andinas tales como quenenas, sikus, pincuyos, anatas o tarkas proveen los materiales para la totalidad de la pieza. Debemos notar algunos aspectos interesantes en lo concerniente a las decisiones compositivas y debiéramos decir también ideológicas<sup>51</sup> en el tratamiento de sus materiales; y es que Aharonián no utiliza “escalas altiplánicas” –como los famosos Incas ravelianos<sup>52</sup> que eran objeto de burla de Juan Carlos Paz- el compositor no emula una música altiplánica, no hay pentafonías, ni postales sonoras etnocentristas, nada por el estilo. En su lugar mantiene el sonido original del *soplo* –sin distorsiones ni efectos electrónicos- de esos instrumentos y extrae pequeños gestos, sonoridades de aire afinado que procede luego a empastar, superponer, cortar, montar en el estudio para la construcción de texturas y bloques expresivos convergentes: compone una *mancha* de sonoridades móviles, de distintos espesores, densidades, rugosidades, donde la repetición de los gestos los hace aparecer siempre distintos...

Esta pieza es –desde la elección de su título- un homenaje y un reconocimiento a los vencidos, aquellos habitantes originarios de las costas del río de la Plata; y que, como se reseña en las crónicas, recibieron al representante del Imperio Español con un certero

---

<sup>50</sup> *Op. Cit.*

<sup>51</sup> Se pone de manifiesto en realidad la aporía de esta afirmación puesto que todo material compositivo es portador de una *ideología*.

<sup>52</sup> Con no poca ironía Paz caracterizaba en los 40' la apropiación acrítica que algunos colegas suyos llevaban a cabo con los progresos de Europa. La relación con las *culturas originarias* –en sus búsquedas nacionalistas- consignaba –por ej. en armonizar melodías tradicionales con armonías impresionistas redundando en un nuevo sometimiento de los materiales originarios a los paradigmas eurocentristas.

*flechazo*. Esos vencidos que -silenciados por la cultura oficial o reducidos a una postal sonora y decorativa- nos muestran una *otredad* que nos constituye y habita.

Éstas, nuestras costas del río de la Plata, el escenario trágico del encuentro de dos culturas, encuentra en esta ofrenda su sonoridad desconocida.

“De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia del cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. Y si ahora que soy viejo paso mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo”.<sup>53</sup>

Recorriendo algunos de los elementos compositivos en la escritura de Aharonián y que definen su estética, podemos destacar desde la elección de sus materiales -sean estos de procedencia de culturas originarias o de productos del mestizaje en el río de la Plata- nunca dejan de llevar consigo sus marcas y su memoria. Lejos de la postal sonora *for export* y del plácido lugar en la estantería de la *world music*<sup>54</sup>; nos interrogan acerca de nuestra identidad, que, como intuimos, no se restringe a un concepto, sino que es diferencial, diversa, múltiple, configurada por varios rostros asentados a lo largo en nuestra trágica historia. Pensar la diferencia pero sin buscar reducirla a la búsqueda de una única determinación nos invita a mirarnos en nuestra experiencia de vivir en estas costas, en este lado del mundo.

Es por esto que un material especialmente cuidado en la poética de Aharonián refiere al uso del silencio<sup>55</sup> que no lo entiende como vacío o agujero sino como algo que define un espacio sonoro, condición de posibilidad en la emergencia de los gestos y las texturas. Como sostiene el filósofo argentino Santiago Kovadloff a propósito del silencio en la música

“Si el silencio extremo no constituye un contenido sino una singular tensión entre contenidos, su aprehensión musical equivaldrá, forzosamente, a su recreación”.<sup>56</sup>

Y es que el silencio en la música nunca es un a priori sino que es una *construcción*, una *metáfora* que el compositor fabrica y nos lo hace audible como una ofrenda.

“En música no se trata de oír lo que ya escuchamos ni de trasportarnos por su intermedio adonde ya estuvimos. Para mí, el enunciado musical tiene, como protagonista, al silencio extremo. Es ese silencio el que, es su despliegue, vive y transcurre; lo que, en suma, se oye por primera vez cuando de verdad se escucha música”.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Saer, Juan José. *El entonado*. Seix Barral. Biblioteca breve. Buenos Aires 2006.

<sup>54</sup> *World music* es el término con que las multinacionales discográficas nombran toda aquella música que no proviene ni de Europa ni EEUU.

<sup>55</sup> El uso del silencio es tanpreciado en la música que en ocasiones es de lamentar su descuido en la composición de música electroacústica. Quizá debido a la metodología de la composición sobre un *soporte*, sea éste una cinta como en el pasado o en la actualidad en los software de edición del sonido, la idea de *llenar* un espacio determinado tienta al *horror vacui*.

<sup>56</sup> Kovadloff, Santiago. *El silencio musical en El silencio primordial*. Emecé Ed. 1993.

<sup>57</sup> Kovadloff, Santiago. *Op. Cit.*

¿Será ésta la tarea del compositor latinoamericano?, ¿buscar y recrear el silencio en éste, nuestro lugar?

## Capítulo II- Rondando a Schumann. Historia e interpretación en torno a *Eusebius* de Gerardo Gandini.

Indagaremos en algunas cuestiones estéticas en torno a un grupo de obras del compositor argentino Gerardo Gandini y que escribiera alrededor de la pieza N° 14 de las *Davidbundlertänze* de Robert Schumann, a saber, una obra firmada con el nombre *Eusebius*<sup>58</sup> y que toma por título Gandini para un grupo de obras compuestas entre los años 1984-2006.

El grupo de obras para piano es el siguiente<sup>59</sup>

- *Eusebius (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos)* Ricordi americana, Buenos Aires. 1984.

- *Eusebius II* para piano. Inédita. 2006.

*Eusebius* se encuentra compuesta de acuerdo a una de las inquietudes más significativas de Gandini, la idea de Marcel Duchamp de los *objets trouvés* –objetos encontrados- y que consiste en la composición de obras tomando materiales provenientes de músicas del pasado para confirirles una nueva poética. Cabe resaltar obras tales como *Lunario Sentimental* escrita a partir del *Pierrot Lunaire* de Schönberg donde también habitan reminiscencias en el título a Leopoldo Lugones. En *Lunario*, Gandini no compone ningún material en el sentido de la originalidad tradicional sino que escribe deconstruyendo el *Pierrot* en una nueva obra para violín, piano y violoncello -instrumentos presentes en el *Pierrot* original- y recompone una sonoridad en resonancia con la música Schönbergiana pero en una forma completamente nueva. Otro caso ilustrativo resulta el trabajo que realizara sobre los llamados *acordes errantes* definidos por Schönberg en el Tratado de armonía, y cuyo concepto da lugar al material de la *Tercera sonata para piano*<sup>60</sup>.

Schönberg define a los acordes errantes como aquellas

"...apariciones apátridas, vagando por los territorios de las diversas tonalidades, de una ductilidad y adaptabilidad increíbles; espías que acechan los puntos débiles y se aprovechan para sembrar la confusión; desertores cuyo objeto es renunciar a la propia personalidad; agentes perturbadores por todos conceptos, y, ante todo, los más divertidos compañeros."<sup>61</sup>

Existen numerosas obras de Gandini basadas en la idea de los *objetos encontrados* en la Historia de la música para la génesis de sus propios materiales musicales; éstos van desde

---

<sup>58</sup> *Eusebius* y *Florestán* son conocidos como los dos nombres con que firmaba Schumann algunas de sus obras, en las

*Davidbundlertänze* al final de cada pieza aparece uno de estos nombres.

<sup>59</sup> Dejo fuera de este estudio la versión para orquesta del *Eusebius* escrito sobre la versión pianística de 1984.

<sup>60</sup> *Anatomía de la melancolía, tercera sonata para piano*. Ricordi americana. Buenos Aires. 2006.

<sup>61</sup> Arnold Schönberg; *Tratado de Armonía*. Ed. Real Musical. Madrid. 1974.

la cita y el motivo generador hasta la búsqueda de materiales derivados de conceptos en una búsqueda de mayor abstracción en el vínculo con la historia<sup>62</sup>.

ANATOMIA DE LA MELANCOLIA  
SONATA III

ANATOMY OF MELANCHOLY  
THIRD SONATA

Gerardo Gandini  
2001

(#) ACOADES ERRANTES.

VAGRAMENTE, SENSU TEMPO

DUE PED. SEPARTE

Gandini, Gerardo; *Tercera sonata*. 2001.

Como vemos en el fragmento, estas “apariciones apátridas” dan comienzo a la *Tercera sonata* como un material de sonoridad casi fantasmal producto de la superposición de terceras en un tempo casi suspendido, *no mensurato*. Estos acordes errantes se intercalan en tanto *objetos encontrados* escritos como acordes con numerosos sonidos “agregados” de terceras (acorde 1, 2, 3 etc.) y con pequeños clusters huecos abiertos o cerrados (acordes 4, 6, 9). Fundan así -temáticamente- una sonoridad y un gesto del cual deriva toda la obra.

## El piano deconstruido

Gandini realiza sobre la obra de Schumann, como sostiene Monjeau<sup>63</sup>, cuatro lecturas que implican la totalidad de la pieza original. Estas lecturas deconstruyen de manera sinuosa las notas de la pieza guardando su exacto momento de aparición en el original. Gandini sigue un criterio que parte desde disonancias hacia las consonancias evitando

<sup>62</sup> Respecto a este punto véase el magistral análisis de la estética de Gandini que realiza Federico Monjeau en *La*

*Invencción musical*, Ed. Paidós. 2004.

<sup>63</sup> Op. cit, pág.120.

generar explícitas relaciones cadenciales, es decir, un orden tonal en tanto configuración macroestructural pero que no llega a afirmar la tónica como en el original. Este procedimiento de deconstrucción del original permitirá que en la última versión, a la manera de un rompecabezas, se reconstruya el Eusebius Schumanniano. Cómo podemos observar de acuerdo al original de Schumann



Ejemplo N° 1: Robert Schumann, *Davidbundlertänze N° 14*. Ricordi americana. Compases 1-4

En el Nocturno 1

**GERARDO GANDINI**  
**EUSEBIUS**  
**1984**

Cuatro nocturnos para piano, (o un nocturno para cuatro pianos).

Ejemplo N° 2: Gerardo Gandini, *Eusebius. Cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos*. Ricordi Americana. 1984. Nocturno 1, compases 1-4.

Observamos como se mantienen sonidos de lo que fueron tanto el canto principal como el acompañamiento. Los ataques ocurren en el mismo instante de aparición de los sonidos en el original, pero ahora en una textura despojada. Predomina la elección de intervalos de 7mas y 9nas, generando disonancias que se distribuyen en el tiempo de manera casi aislada, asimismo, permanecen algunos acordes que emergen en ese espacio textural escindido como reminiscencias del esquema armónico y motivico original. Aquí pareciera

configurarse el tiempo musical alrededor de lo que podríamos denominar *el impulso*<sup>64</sup> del intervalo, en tanto energía involucrada en la relación entre dos sonidos, tal distancia, diferencial de acuerdo al tipo de intervalo, se encuentra puesta de manifiesto en la conformación de un espacio sonoro -Gandini pide que el uso del pedal sea constante y envolvente- y así permitir la resultante armónica de intervalos sucesivos con matices que oscilan entre el ppp y el mf. De esta manera se generan sensaciones de proximidad y lejanía en cada una de las apariciones de los sonidos, se abre una espacialidad. Hacia el final, partir del compás 26, aparecen algunas *armonías errantes*<sup>65</sup> producto de la mayor convergencia vertical de los planos sonoros. Acordes que han quedado de la pieza original pero que sin el contexto que les dió sentido son ahora apenas inflexiones en un tiempo en suspenso.



Ejemplo N° 3: *Armonías errantes* a partir de la deconstrucción de la obra original. *Nocturno I*. Compases 23-34. Gerardo Gandini. op.cit.

Es interesante en las piezas el tratamiento de los *matices* al colocar el compositor dinámicas diferentes en la construcción horizontal, esto puede verse en los fragmentos anteriores. Las voces interiores del acorde revelan la *voz interna*<sup>66</sup> que converge en la simultaneidad de la armonía como si en última instancia un acorde no fuera sólo la simple simultaneidad de sonidos que *acuerdan* sino más bien la convergencia de individualidades portadoras de su propia cualidad de diferenciación sonora. Esto es un rasgo extensivo a los cuatro Nocturnos y podríamos decir que es característico de mucha de la música escrita por Gandini en los últimos años. Vemos como desde el intervalo hasta el acorde errante el

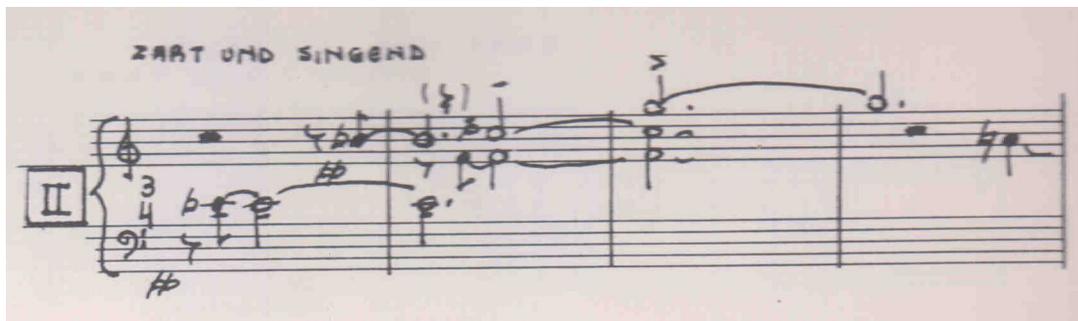
<sup>64</sup> Estos conceptos escritos en cursiva fueron sugeridos por Haydée Schwartz en tanto *afecto-carácter* propio de cada Nocturno -casi a la manera de los títulos de Debussy en sus preludios para piano- y permiten una guía para la interpretación individual de las piezas -su diferencia-, no obstante enmarcarse en el carácter general del original. Por esta razón los tomo sólo como ejes directrices para el análisis a saber, I- *El impulso*, II- *La búsqueda*, III- *Coral*, IV- *La presencia velada*.

<sup>65</sup> La presencia de fragmentos de armonías errantes en el Eusebius resulta interesante ya que a diferencia de Schönberg -que arriba a ellas desde el desarrollo progresivo e histórico del sistema armónico tonal- Gandini lo hace desde el proceso de deconstruir músicas del pasado en una suerte de *contrahistoria*. Dos décadas más tarde este concepto de Schönberg, aislado, formará el material de la Tercera sonata.

<sup>66</sup> A propósito de la importancia de la voz interna en Schumann y Gandini véase Haydée Schwartz, *El conflicto de las voces internas* para el film de Rafael Filipelli *Esas cuatro notas*. 2004.

Nocturno establece un nuevo material desde la deconstrucción de la pieza original y permite una nueva temporalidad y espacio textural.

En el Nocturno 2



Ejemplo N° 4: *Eusebius. Nocturno 2*, compases 1-4.

Se reelabora la sonoridad desde la elección de intervallos más consonantes, 5tas y 4tas y que aparentan ser el esqueleto armónico del original, es decir, un Nocturno en donde el intervalo comienza a mostrar su posibilidad en tanto verticalidad, capaz de generar armonía por simultaneidad de ataques. Desde el comienzo en los cuatro primeros compases una suerte de *búsqueda* de configuraciones sonoras horizontales, aquello que la tradición llamó melodía. Resulta llamativo el comienzo de las voces en entradas sucesivas -como ocurría en el pasado con la fuga- y que genera un orden de preeminencia horizontal. Lo que deja Gandini de la melodía Schumanniana recorre una amplia zona del registro en un gran gesto expansivo con la culminación de la 5ta do-sol con acento.

En el Nocturno 3



Ejemplo N° 5: *Eusebius. Nocturno 3*, compases 1-4.

En el tercer Nocturno nos encontramos con una elección interválica que procede de manera oblicua en la textura -podríamos decir una tentativa de escritura a cuatro partes- a la manera de un *Coral* desde la obra original. Por esta razón la sonoridad da preeminencia a la armonía y a articulaciones que desde el sonido más grave -y en sucesivas apariciones- permiten la configuración de un ritmo armónico muy próximo a la regularidad original.

## En el Nocturno 4



Ejemplo N° 6: Eusebius. Nocturno 4, compases 1-4.

Aquí nos encontramos en el último de los Nocturnos con la configuración de intervalos más consonantes 8vas y 5tas justas que por la elección de las alturas y la rítmica escrita se acercan a los motivos más definidos del original. Se percibe una pulsación armónica con claridad pero muchas veces vacía en su contenido armónico, como en la indefinición del acorde de reposo en el comienzo. Este último Nocturno es el más cercano al original, al establecer relaciones armónicas y motivicas más cercanas que los precedentes, pero justamente por esta misma razón es aquél más *aparente*, al dirigir nuestra memoria de forma mucho más directa al original Schumanniano y mostrar a ésta última pieza como en sombras. La *presencia velada* del original, no como algo incompleto sino más bien como algo *diferente* que, deconstruido del original, alcanzó otras dimensiones sonoras, otra sonoridad pianística. Se descubre al material sonoro en tanto potencia generativa de otros universos.

### **Zart und singend. El problema de los tempi**

En los cuatro Nocturnos permanecen tanto la duración (3/4) como la cantidad de compases (40) de la obra original. A la vez se mantiene la indicación de carácter *Zart und Singend*<sup>67</sup>, esto permite la posibilidad futura de una superposición de cuatro pianos tocando simultáneamente los cuatro nocturnos y reconstruyendo lo previamente deconstruido. No obstante, Gandini propone cuatro Nocturnos individuales emergentes de la decostrucción y que, al ser piezas autónomas, implican su propia sonoridad y movimiento. Por esta razón resultaría una interpretación reduccionista tomar un único tempo, supongamos el tempo de la obra de Schumann y, con éste, tocar todos los Nocturnos.

El primer problema consiste en que como a menudo ocurre con músicas del pasado, no tenemos una marca metronométrica<sup>68</sup> que permita establecer una velocidad, un tempo exacto. La indicación de carácter debe proporcionarnos esa información. Una clave puede constituir la palabra *cantado*, a saber una música de reminiscencia vocal que debiera

<sup>67</sup> Tierno y cantado o bien delicadamente cantado.

<sup>68</sup> El revisor de la Edición Peters de las *Davidbundlertänze* propone un valor metronométrico equivalente a la negra=138

encontrar su movimiento en la preeminencia de la conducción melódica de la voz superior en concordancia con las voces interiores y el bajo -el contrapunto armónico tan propio de Schumann- al tiempo que el adjetivo que completa el carácter *tierno, delicado* posiblemente refiera al espacio de emergencia de esta música. Acompañado de la dinámica piano (p), asistimos a la búsqueda de una sonoridad íntima, tan propia de mucha música solista del siglo XIX, una música donde como en una nana el oyente está situado cerca.

A la pregunta ¿a qué tempi<sup>69</sup> tocar los Nocturnos? una respuesta puede abordarse desde el análisis de cada una de las piezas en el material deconstruido y observar cuál es la sonoridad interior que se muestra a nuestra escucha. Es en este punto en donde el análisis de los materiales converge con la línea directriz de los conceptos propuestos por Schwartz a saber:

I- *Impulso*. Más lento que el tempo del original.

II- *Búsqueda*. Ligeramente más movido que el tempo precedente sin llegar al tempo original.

III- *Coral*. El Nocturno más lento, debido a la escritura vertical y la importancia que reviste la armonía.

IV- *La presencia velada*. Aquí son posibles dos versiones contrastantes. La primera es tomar un tempo lento y que acerca este Nocturno al tercero, en un sentido de mayor elaboración. La segunda implicaría un tempo rápido similar al original estableciendo un vínculo, esto es, la mayor proximidad de uno de los Nocturnos al original en una casi reexposición de tempo.

## **El piano recobrado, la segunda versión**

Gandini propone una segunda versión de Eusebius y que consiste en la ejecución de los cuatro Nocturnos por cuatro pianistas en orden sucesivo para finalizar con la ejecución simultánea de los cuatro, vale decir una quinta lectura del Eusebius que como dije, reconstruye el original.

La pianista argentina Haydée Schwartz grabó<sup>70</sup> en el año 1993 por primera vez el Eusebius completo de Gerardo Gandini, a saber, los *Cuatro Nocturnos para piano* y *Un Nocturno para cuatro pianos*, la segunda versión donde la superposición de los cuatro pianos es lograda a partir de una superposición de cuatro cintas.

El resultado sorprende ya que nos encontramos con una quinta lectura del Eusebius donde, producto de la deconstrucción en tanto procedimiento compositivo aplicado sobre el original y la coexistencia de los nuevos planos sonoros, se pone de manifiesto una

---

<sup>69</sup> Como deseo hacer notar la diferencia de tempi es uno de los aspectos cruciales para la completa configuración de cada Nocturno individual, la quinta versión según palabras de Schwartz se realizó grabando nuevamente los cuatro Nocturnos en un tempo más cercano para permitir la simultaneidad.

<sup>70</sup> Haydée Schwartz, *New piano works from Europe and Americas*. Haydée Schwartz, piano. Mode records. Kew Gardens, NY Usa. 1993.

*transfiguración* del original. Puesto que cada plano posee una propia independencia gestual, dinámica y de tempi, los antiguos puntos de inflexión, la cadencia de las frases, la organización rítmica y motivica resultante muestran una *diferencia* en la nueva sonoridad emergente.

La lejanía de las músicas decimonónicas se hace patente ya que como entre sombras emerge un pianismo arruinado por el paso del tiempo, cargado de historicidad, prácticas y discursos -podemos mencionar la abundante literatura romántica acerca de la música- y se restituye la proximidad entre un Eusebius original Schumanniano y la quinta lectura de Gandini donde la diferencia entre objetos tan próximos, de acuerdo a Marta Zátanyi, delata su *otredad*. Frente a la repetición del original en la polifonía transfigurada de la quinta versión, asistimos a la posibilidad de encontrarnos con su esencia, Como sostiene Marta Zátanyi

"La esencia aparece a través de la diferencia; sólo puede diversificarse por poder repetirse a sí misma. La diferencia y la repetición se oponen sólo en cuanto existen y se realizan la una en la otra. Diferencia y repetición son las dos potencias, las dos condiciones realizadoras de la esencia. Son inseparables y correlativas. El ser es sujeto sólo en la incesante repetición de su incesante diferenciación. Sin ello lo actuado no será creación, pues cuando la repetición no recorre la vía de su auto-diferenciación, el hecho se reduce a un cúmulo de clones<sup>71</sup>".

Es interesante observar como la *repetición* del material proveniente del original y la *diferencia* en cada una de sus configuraciones en las cinco lecturas hace posible acercarnos a la esencia del Eusebius, una diferencia que Schwartz pone de manifiesto en su interpretación al proponer una interesante solución técnica. La grabación del quinto Nocturno fue hecha grabando a cada uno por separado en el antiguo sistema de cinta abierta y luego reproduciendo las cuatro cintas se tomó la resultante. Este procedimiento le confiere a la versión un sonido antiguo frente a las convenciones de las grabaciones contemporáneas<sup>72</sup>. Finalmente por deseo de la intérprete se bajó el volumen de reproducción para dar una sonoridad que refiera a una cierta *lejanía* frente a las cuatro primeras lecturas. Por esto la elección de un modo de grabación tan arcaico como es el de cinta abierta pareciera querer enfatizar la búsqueda por reaprender un pasado poniendo en contacto músicas de tiempos distintos, vale decir, *la diferencia* implica además distintas tecnologías en la configuración de los objetos estéticos que permiten en el nivel macroformal delinear universos sonoros *parecidos pero diferentes* y así, frente a la repetición de la obra original, constatar cuán distinta es y abrir el sentido que resuena en la obra, su historia, la *esencia* descubierta ante nuestros oídos.

---

<sup>71</sup> Marta Zátanyi, *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. 2007. Capital Intelectual.

<sup>72</sup> En los desarrollos últimos de las grabaciones de música podemos observar que las últimas tecnologías han puesto énfasis en aspectos tales como la espacialidad del sonido -desde el clásico estéreo al actual de los home theater-; a la vez la reducción de los ruidos del mecanismo de reproducción analógica fue investigada de manera diversa como en el sistema dolby de los cassettes en los 80's hasta el CD y el Dat de nuestros días, la utilización de este procedimiento analógico en la versión de Schwartz transita en consonancia con la poética de Gandini en particular con *Eusebius*.

## La memoria de Eusebius: El Eusebius II

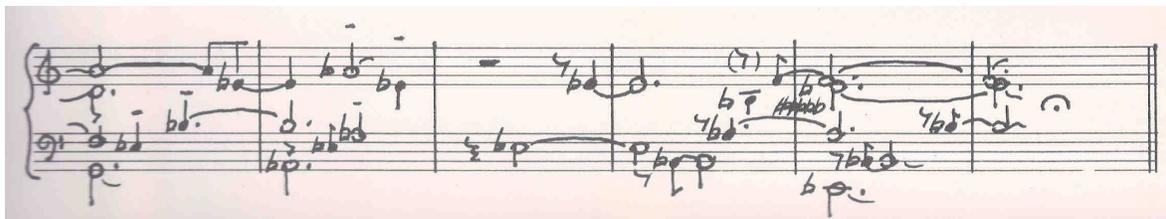
Gerardo Gandini puso la fecha 22 de diciembre de 2006 a la finalización de *Eusebius II*, dedicada a Haydée Schvartz. Con más de dos décadas de distancia al primer *Eusebius* que escribiera, esta vez la nueva pieza consiste en un único movimiento para piano solo.

La obra consiste en un retrógrado de los cuatro Nocturnos del año 1984 cohesionados ahora en un único movimiento en la dirección: IV, III, II, I y de atrás para adelante en las notas de cada uno. Gandini lee exactamente las alturas del Eusebius -guardándose la posibilidad de realizar trasposiciones de octava- y reconfigura la rítmica para producir nuevas sonoridades verticales. La cantidad de compases de la totalidad se mantiene exacta salvo la sustracción de 1 compás hacia el primer Nocturno -en la nueva versión hacia el final-; en otras palabras, la intervención desde las alturas en casi nula y sí se reconfiguran las duraciones para un nuevo perfil gestual. Esto se pone de manifiesto en el cambio de la indicación de carácter, ya no aquel *zart und singend* sino el nuevo *lento, flexible, rubato* que resuena en el Eusebius de 1984, y éste, a su vez, en aquél de Schumann. La música resulta nueva pero familiarmente cercana.

The image shows a handwritten musical score for "Eusebius II (BRANDOT)". The score is written on two systems of staves. The first system shows a treble and bass clef with various notes, rests, and dynamic markings such as "mf", "p", "pp", "ppbb", and "espr.". The second system continues the piece with similar notation, including a "ped. dim." marking and a large slur over several measures. The handwriting is in black ink on white paper.

Ejemplo N° 7: Gerardo Gandini, *Eusebius II*. Partitura autógrafa, inédita. 2006. compases 1 y subs.

Es evidente que Gandini ha tomado su propio *Eusebius* como un *objeto encontrado*, al ser su obra parte de ese universo donde convergen Schumann y Gandini, su historia personal como compositor que dialoga con las músicas del pasado. Por esto resulta singular la utilización de la retrogradación, la mirada atrás, como una vuelta sobre su propia práctica compositiva. Aquí la metamorfosis deviene memoria.



Ejemplo N° 8: *Eusebius. Nocturno 4*, compases 35-40. Metamorfosis a partir de la lectura en retrógrado del *Eusebius*. Obsérvese cómo el final de la versión 1984 corresponde en sus notas al comienzo reelaborado del *Eusebius II* compases 1-6 de la partitura en la página anterior.

## Gerardo Gandini, entre el epicentro y la periferia

"Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así con ese horizonte de futuro abierto y pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos "espíritu". Mnemosine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual. La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes. Tendremos que preguntarnos qué se sigue de esta unidad de lo que ha sido con lo que es hoy."<sup>73</sup>

Gandini a través de su estética de los *objetos encontrados* despliega una interesante propuesta que implica un entrecruzamiento, un punto de encuentro entre tradiciones, experiencias y lenguajes diferentes para un arte que se desenvuelve en los confines, no sólo al margen de los centros globales del arte del llamado primer mundo sino también en los márgenes entre la obra y su reproducción, la originalidad y la composición. Educado dentro de las estéticas contemporáneas- fue alumno en Italia de Gofredo Petrassi e Ivonne Loriod, tiempo más tarde fue pianista en el quinteto de Astor Piazzolla. Esto ha marcado su poética de *encuentros* entre tradiciones disímiles, como lo que ocurre en sus llamados *postangos* donde realiza improvisaciones en el piano sobre tangos del repertorio tradicional aplicándoles procedimientos compositivos propios de la música de tradición escrita. A la vez su trabajo en obras como el *Eusebius* donde, como hemos visto, una música europea del siglo XIX sirve como punto de partida para la composición. Un arte que se construye

<sup>73</sup> Gadamer, Hans Georg, *Actualidad de lo bello*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2003

con lo que llega desde la metrópoli a los confines pero que lejos de reproducir los modelos acriticamente, los reapropia y resignifica desde una mirada propia, actual.

En el arte de la periferia pareciera que se establece una especial relación con la *distancia*. Distancias entre su situacionalidad y los centros artísticos de la metrópoli, los formadores de tendencias y de crítica, los públicos, etc. Pero también distancia en el problema de articular lo que llega del epicentro con lo propio, con lo que ya está allí. La dificultad al intentar una síntesis entre elementos muchas veces divergentes y el peligro siempre latente de tomar elementos situados que, fuera de sus condiciones de emergencia pueden generar meras copias vacías, carentes de sentido, los "*cúmulos de clones*" a los que refiere Zátanyi. Esta distancia naturalmente no ocurre con un artista del epicentro, como señala Zátanyi, su dificultad en todo caso estriba en reconocer su propia *otredad*, es decir aquello que lo diferencia de su propia tradición. Para el artista periférico esto es un punto de partida, *lo otro* es generalmente algo en el orden de lo *dado*, y en tantos casos habría que decir lo *impuesto*, de acuerdo con los conocidos modelos de colonialismo del epicentro que implicaron la importación de sus universos simbólicos a la periferia. Lo *otro* es aquello frente a lo cual no es posible una afirmación ni una negación ciegas al riesgo de perder la *diferencia*, negar la *distancia*. Pareciera que la única posibilidad es la reapropiación<sup>74</sup>, la resignificación que permite el *reflujo*<sup>75</sup> y que, conservando la tensión de la diferencia, nos convoca a generar la apertura de una voz propia. En palabras de Gandini

"Están los que habiendo pasado la vanguardia del 60 y experimentado el hastío del pasado inmediato han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquéllos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad, los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre 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 cierto arte de Buenos Aires: de Borges a Gironde, de Torre Nilsson a Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia.

Nosotros creemos que éste es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical en este momento<sup>76</sup>."

Quizá en este sentido podamos sugerir al *Eusebius* de Gandini, en tanto una estética que se elabora desde los confines. La otredad que despliega no es sólo la de su distancia histórica con Schumann, es al mismo tiempo aquella otra distancia geográfica que, desde la

---

<sup>74</sup> Resulta interesante la ya famosa historia del bandoneón, instrumento concebido en Alemania como un órgano portátil para acompañar las procesiones, no tuvo el éxito esperado y cayó en desuso. A comienzos del siglo XX llega a Buenos Aires de la mano de un marinero y se adapta a las prácticas musicales rioplatenses, entre ellas el tango, modificando el significado del instrumento por completo, de su génesis religioso-utilitario y centro-europeo a secular-marginal en danzas emergentes de la mixtura de la inmigración en el Río de la Plata.

<sup>75</sup> "El reflujo significa que una cultura que tomó los efectos exógenos puede emitir señales en otras direcciones, con rumbo hacia otras culturas y tiempos". Marta Zátanyi *op. cit.* pág. 57.

<sup>76</sup> Gandini, Gerardo; *Estar*. Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX, Córdoba, Argentina, agosto de 1984. Publicada en sus anales.

periferia, habla de un arte de orillas y márgenes, un Schumann que sólo puede verse desde la lejanía.

## Capítulo III -Canto y melancolía. Una relación entre texto, música y genocidio<sup>77</sup>

### Introducción

*"Nunca un documento de la cultura es tal, sin ser a la vez un documento de la barbarie."*

W. Benjamin. *Tesis sobre la Historia*. MS-BA 477-1094

Cada vez que intentamos pensar en la modernidad pareciera que nos encontramos ante una situación paradójica. La pregunta interroga acerca de ella en su génesis como asimismo en sus diversos alcances en ámbitos como la ciencia, el arte o la sociedad. También la crítica en los últimos años la analiza en torno a la permanencia de sus propuestas frente a los indicios que ciertas perspectivas reconocen en una superación o una fractura de su programa. Estas perspectivas estarían inaugurando la emergencia de nuevas configuraciones culturales. Todas estas dimensiones nos impelen a reflexionar acerca de aquello que distingue a la modernidad frente a otros momentos históricos.

A menudo reconocemos todo un conjunto de transformaciones en la cultura desde finales del siglo XVIII. Esto es, lo que los exégetas contemporáneos denominaron como la Ilustración -*Aufklärung*- y que según Kant<sup>78</sup>-uno de ellos- implicaron el arribo a nuestra *mayoría de edad*; es decir, el momento en que el hombre dejó de seguir criterios fundados en la autoridad -ya sea eclesiástica, estatal, militar u otras- para seguir su libre razonamiento. La Ilustración oscila alrededor de un fenómeno singular en la cultura occidental en relación al conocimiento, establece una nueva *actitud* frente a *lo actual* como sostiene Foucault<sup>79</sup>. Desde el siglo XVIII el pensamiento occidental arriba el problema del presente en una nueva forma, *¿qué está pasando ahora?* es la pregunta que comienza a motivar una reflexión filosófica.

La paradoja de la pregunta sobre la modernidad consiste que en la medida en que interrogamos acerca de ella lo hacemos al propio tiempo sobre nosotros mismos. La modernidad al habernos constituido como sujetos con una historia y en una nueva relación con el saber bajo la tutela de la razón, trajo como correlato la *confianza* en el *valor del servirse del propio entendimiento* y bajo esa guía lograr la felicidad y la libertad futuras. Hoy cuando interrogamos acerca de la modernidad, tal y como en el pasado lo hicieron aquellos ilustrados, se desliza para nosotros la pregunta acerca de quienes somos.

---

<sup>77</sup> Agradezco la inestimable guía de Eike Fess, archivista del Arnold Schönberg Zentrum en Viena, Austria, quien me guió en las temáticas abordadas alrededor del eje política y estética en la obra de Schönberg.

<sup>78</sup> Kant, Immanuel; *Beantwortung der frage: Was ist Aufklärung?* Königsberg, 30 de septiembre de 1784. *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* Filosofía de la Historia. ¿Qué es la Ilustración? Ed. Terramar. La Plata 2004.

<sup>79</sup> Foucault, Michel; *¿Qué es la ilustración?* (1983) y *¿Qué es la Ilustración?* (1984), Ed. de la Piqueta. Madrid. 1997.

Aquellas promesas de liberación y felicidad que prometió la cultura de la Ilustración mostraron su fracaso mientras Europa asistía al despliegue de la razón. La Historia de la modernidad a la vez que posibilitó un dominio de la naturaleza como no se había visto antes, al mismo tiempo convergía en la manifestación de su lado oscuro. El desarrollo del pensamiento científico y tecnológico posibilitó la formación de una razón instrumental que, desligada de una ética, provocó un extrañamiento frente al mundo e hizo posible las prácticas más atroces. No es necesario recordar la aplicación de los saberes científicos en el desarrollo de los instrumentos de tortura, una tecnología que a la vez que inflige dolor buscó garantizar la permanencia del reo con vida. Parafraseando a Benjamin, es evidente como todas las conquistas de la cultura esconden un lado oscuro donde se entremezclan saber y dominio, belleza y horror. Una historia de la razón debiera contener ambas caras de esa misma moneda. Es evidente como la Ciencia y el poder mediante la razón instrumental vinculada a los propósitos más oscuros durante el nazismo cristalizaron en una máquina de la muerte. Auschwitz en este sentido se erige como ese monumento donde razón y dominio, poder y locura de la mano de las tecnologías de la industria crearon una máquina de matar a gran escala.

¿Cómo responder ante la mirada de lo atroz? ¿Cómo hablar, no digamos ahora de belleza, o de metáfora, sino ante todo cómo poder articular un gesto, un *decir* acerca de algo en el mundo luego de Auschwitz?. Incluso una estética de la fealdad pareciera no ser suficiente, sería una mera redundancia o una repetición que a la luz de los acontecimientos pasados resultaría casi irreverente. Es notorio el hecho de que si el arte desde la modernidad fue el lugar del consuelo, donde el hombre buscó una reconciliación con un mundo desencantado cabe preguntarnos si es posible algún tipo de reconciliación que supere de manera simbólica el daño hecho a las víctimas. Y si no hay reconciliación ¿hay lugar para el arte?, y si lo hubiera, ¿cómo debiera ser? Adorno escribió en *Crítica cultural y sociedad* que "...luego de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice porqué se ha hecho hoy imposible escribir poesía."<sup>80</sup> Resulta interesante observar como a diferencia de Hegel para quien el final del arte es el momento en donde a raíz del movimiento dialéctico de la cultura se superaba gestando un estadio superior hacia el espíritu absoluto<sup>81</sup>. Para Adorno el final del arte pareciera ser la cifra de un enmudecimiento debido a la mirada de lo atroz. Una imposibilidad de reconciliación que ni siquiera permite un sujeto autoconsciente de su situación. Pareciera como si la cifra de la muerte del arte es el espanto<sup>82</sup>.

La pregunta por nuestra actualidad, es aquella misma que a la luz de las palabras de Adorno convocan a pensar el lugar que ocupa el arte frente a los acontecimientos más terribles del pasado siglo XX. ¿Puede el arte ocupar un papel ante el horror? Más allá de las intespestivas palabras de Adorno, quizá como consecuencia de haber sido una víctima directa del nazismo, creo encontrar elementos dentro de la llamada teoría crítica y de sus

---

<sup>80</sup> T.W. Adorno; *Crítica cultural y sociedad*. Ed. Sarpe, Madrid. 1984 en Entel, Alicia y colabs. *La Escuela de Frankfurt*. Eudeba. Buenos Aires. 2005.

<sup>81</sup> Hegel, G.W.; *Fenomenología del Espíritu*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires. 2007.

<sup>82</sup> Un espanto quizá similar al que reconoce Benjamin en el rostro del ángel de la historia del cuadro *Angelus novus* de Paul Klee. W. Benjamin. *Tesis de la Historia*. Tesis X. Versión on-line en [www.revoltaglobal.net](http://www.revoltaglobal.net)

propios escritos que permiten articular una manera de *decir* en el arte y que abren una vía de posibilidad.

El diagnóstico de *lo actual* es el problema que retoma la escuela de Frankfurt en el momento en que intenta pensar el fracaso de las propuestas de la Ilustración en una tradición filosófica que, según Foucault, nace con Hegel y se expande desde Marx y Weber hasta la llamada teoría crítica de los pensadores de Frankfurt. Foucault reconoce en esa tradición la fuente de lo que fue gran parte de su labor filosófica, la elaboración de una *Ontología del presente*<sup>83</sup>. Una reflexión que, inaugurándose con aquella pregunta -¿*Qué es la Ilustración?*- atraviesa la modernidad intentando dar una respuesta al problema del pensar lo *actual*.

En este capítulo analizaremos tres obras de los compositores Arnold Schönberg<sup>84</sup> (1874-1951) y Luigi Nono (1924-1990), obras que tomando como punto de partida acontecimientos alrededor del Holocausto y la dictadura militar argentina intentan sostener un programa estético frente a la tragedia. Con la convicción de que la mínima porción de realidad dá cuenta de la globalidad -siguiendo a Benjamin<sup>85</sup>- creo poder sostener un lugar desde donde el arte y particularmente el canto fundan un sentido, un intento de reencantar el mundo.

## El testimonio

Una de las últimas obras que escribió Arnold Schönberg -desde hacía muchos años en su exilio estadounidense<sup>86</sup>- fue *A Survivor from Warsaw op. 46 (Un Sobreviviente de Varsovia)*. Escrita entre el 11 y el 23 de agosto de 1947, luego el compositor René Leibowitz completó la partitura general para un narrador solista, coro masculino y orquesta sinfónica.

La obra consiste en un melodrama basado en un texto escrito por el propio Schönberg donde se narran en primera persona los recuerdos de alguien que estuvo recluído en el Ghetto de Varsovia durante la ocupación nazi. Es importante resaltar el hecho de que el propio Schönberg siendo judío y habiendo tenido que emigrar de Europa con el ascenso del nacionalsocialismo haya escrito una obra con estas características fuertemente

---

<sup>83</sup> Foucault, Michel; Op.cit.

<sup>84</sup> Sigo la relación que establece Federico Monjeau entre el *Sobreviviente de Varsovia* e *Il canto sospeso* en Monjeau, Federico; *Il canto sospeso. La memoria cifrada*.

<sup>85</sup> Respecto al método de Benjamin como dijera Adorno polemizando con él "*Sin ninguna vacilación se mantuvo firme en su principio de que la mínima realidad contemplada equilibraba con su peso al resto del mundo. Interpretar fenómenos de modo materialista significaba para él no tanto explicarlos a partir del todo social cuanto referirlos inmediatamente, en su singularidad, a tendencias materiales y luchas sociales*" **T.W. Adorno**, *Prismen. Kulturkritik und Gessellschaft*. Frankfurt a. M. 1955. (*Prismas, La crítica de la cultura y la sociedad*, Ariel, Barcelona 1962, en **Agamben, Giorgio**; *El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin en Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la Historia*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2004.

<sup>86</sup> Schönberg ya había escrito la *Ode to Napoleon Bonaparte Op.41* (1942) basada en el texto homónimo de Lord Byron. Esta obra compuesta en plena guerra pone como punto de discusión la cuestión de la figura del dictador y al tercer Reich. Mc Cord, Tim: *A documentary study to Schönberg's Ode to napoleon Bonaparte Op. 41*. Thesis of Master in music. College-Conservatory of the University of Cincinnati.1993.

programáticas al conocerse los alcances del holocausto al terminar la segunda guerra. El sobreviviente fue escrita de acuerdo a la técnica dodecafónica que Schönberg elaborara varias décadas atrás y toma como material la configuración de las alturas de una serie que aplicará a un himno hebreo - el Shemá Israel (Oye Israel)- hacia el final de la obra.

La forma se encuentra organizada alrededor del texto, la parte del recitante<sup>87</sup> en la narración está escrita a la manera del *sprechgesang*<sup>88</sup> y conduce hasta la apoteosis del final con el himno. El recitado se encuentra escrito alrededor de una nota de recitación que es continuamente bordada de manera tanto diatónica como cromática, como podemos observar:

Arnold Schönberg. *A Survivor from Warsaw*. Op 46. Narrador, compases 12-14.

Asimismo la orquesta recuerda la utilización instrumental propia del estilo *concitato* de la Camerata Fiorentina en el madrigal italiano de comienzos del Barroco, ya que además de acompañar a un recitante dialoga con el texto en un intento de reflejar musicalmente los acontecimientos que se narran. Lo que aquí intento señalar es un aspecto estético del Schönberg tardío ya que si tenemos en cuenta la tendencia hacia la abstracción que sostuvo el compositor derivada de la técnica serial, se podría inferir que existe en el Sobreviviente un intento de *pintar* con sonido los significados del texto que se narra, casi una música descriptiva. Con la presencia de un programa extramusical de estas características nos encontramos muy lejos de la pretensión de una música absoluta. No obstante si nos

<sup>87</sup> Frente a la precariedad de la Historia oral, el testimonio del Sobreviviente en voz del narrador podría ser un intento de fijar el registro de la oralidad en una obra artística.

<sup>88</sup> Escritura vocal introducida por Schönberg en la época del expresionismo de la Escuela de Viena durante los primeros años del siglo XX y que se deriva de la técnica del recitado en el Cabaret berlinés, ésta consiste en un cantar hablando.

interrogamos a propósito del texto podemos acordar con Massimo Cacciari<sup>89</sup> y sostener que entre texto y música siempre se establece una relación de tensión a partir de la *presencia de la voz* antes que del texto, la voz en tanto timbre. En un segundo término cuando tenemos una presencia semántica plena del texto asistimos a una *relación entre dos formas autónomas de apertura al mundo*<sup>90</sup>. Es decir tanto el texto como la música implican dos conjuntos de códigos capaces de producir sentido, pero en el momento en que se sobrimprimen es imposible una conciliación o una superación entre ambos<sup>91</sup>. Asistimos a la imposibilidad de una solución dialéctica entre música y texto. La multiplicidad del sentido emergente deviene necesariamente negativa<sup>92</sup>. La presencia de la voz, es a la vez la presencia de lo humano, del canto pero no en un sentido de mero color tímbrico o medio portador de un texto sino más bien, si tomamos la división entre música coral y música solista podemos observar cómo en el desenvolvimiento histórico de lo géneros se ha puesto en juego al mismo tiempo universos donde el hombre se configura en tanto comunidad o individuo. El coro de la cantata y el lied configuran paradigmas de estos universos. A la vez configuran una dimensión sagrada y profana del hombre en la Historia. La presencia de lo humano en la música vocal quiere decir que el hombre se manifiesta a partir de la voz en la música y la voz, a su vez, a través del texto.

*"I cannot remember ev'rything!  
I must have been unconscius most of the time.  
-I remember only the grandiose moment when they all started to sing"<sup>93</sup>,*

Arnold Schönberg. *A Survivor from Varsaw*. Op 46. Narrador, compases 10-17.

En la obra de Schönberg el recitante está aquí y ahora pero también nos lleva al *pasado* y a ese *otro* lugar, lo que es decir que el recitante está en el presente de un pensar rememorante que nos habla con su voz, pero sin canto, tan sólo la narración de un yo, la historia vivida. Si bien el sobreviviente del ghetto de Varsovia es una voz individual se proyecta en nombre de un *nosotros*, el testimonio del horror de lo ocurrido a una comunidad. Él ha sobrevivido, otros no. Su voz individual está allí enfrente nuestro, el nosotros es virtual, diferido y habita en la delgada dicción del discurso que los convoca en el recuerdo de la experiencia vivida. Pero por otro lado tenemos al Coro y éste es un elemento clave en el Sobreviviente de Varsovia ya que por una parte toda la narración, y por ende la forma musical resultante, conduce a este momento hacia el final de la obra donde, a la manera de una Cadenza, se despliega la antítesis de la voz individual; es decir,

<sup>89</sup> Cacciari, Massimo; *Música, voz, texto en Hombres póstumos*. Ed. Península/ideas. Barcelona.1989.

<sup>90</sup> Cacciari, Massimo. Op.cit.

<sup>91</sup> La superación o síntesis entre los contrarios -el concepto de *aufhebung* en la dialéctica hegeliana- es clave en la Dialéctica negativa de Adorno al tornarse imposible. Tesis y antítesis permanecen en el estado de tensión de la contradicción sin alcanzar una síntesis conciliadora con la superación y conservación que caracteriza al movimiento dialéctico.

<sup>92</sup> De allí las continuas reflexiones en torno al problema de la relación entre música y texto desde los orígenes de la música vocal en el seno de la liturgia cristiana, atravesando toda la Edad media y retomando las discusiones en la Camerata Fiorentina en el intento de hacer resurgir el canto de Orfeo, además las discusiones alrededor de la ópera y del lied. Claramente se ve que trata de un problema que atraviesa toda la Historia de la música occidental.

<sup>93</sup> *"No puedo recordar todo. Debo haber estado inconsciente la mayor parte del tiempo. Sólo recuerdo el grandioso momento en que todos comenzamos a cantar"*.

la voz colectiva materializada que canta. Los versos sagrados del Libro del Deuteronomio del Antiguo Testamento, fuente de procedencia del himno

*Shemá Israel, A-do-nái E-lo-heinu A-do-nái Ejad  
Veahavtá et A-do-nái E-lo-heja bejol levavjá, uv'jol nafshejá,  
uv'jol meodeja vehaiú had'-varim haele asher anoji metzav'ja haiom, al levaveja:  
Veshinantam levaneja vedibarta bam, beshivteja beveteja, uv'lejteja baderej,  
u'vshojbeja, uv'kumeja: uk'shartam leot al iadeja, vehaiú letotafot, bein eineja:  
uj'tavtam al mezuzot beteja uvish'areja”.*

*Oye, Israel. Di-s es nuestro Señor, Di-s es Uno (Único).  
Y amarás a Di-s tu Señor con todo tu corazón, con toda tu alma y con todos tus  
bienes,  
y estarán estas palabras que yo te ordeno hoy, sobre tu corazón. Y las enseñarás a  
tus hijos, y hablarás sobre ellas, cuanto estés sentado en tu hogar y cuando vayas  
por el camino y al acostarte y al levantarte. Y las atarás como señal sobre tu mano  
y serán como frontales entre tus ojos y las escribirás sobre las jambas de tu casa y  
en tus portones (de tus jardines y ciudades).*

*Shemá Israel. versículos 6, 4-7 del Libro del Deuteronomio, Texto del Coro masculino tomado por Arnold Schönberg. compases 80 y subs.*

Resulta notorio como el Coro masculino canta en lengua hebrea aquí, estableciendo otra antítesis con el narrador en el orden del discurso. Mientras el narrador lo hace en inglés<sup>94</sup>, una lengua moderna -junto al alemán- propia de la cotideaneidad del mundo del Schönberg en el exilio, la lengua del relato y de la noticia. Frente a ésta lengua emerge otra, más arcaica, aquella lengua<sup>95</sup> que guarda las antiguas similitudes entre los nombres y las cosas, aquella que Dios entregó al hombre para hablar del mundo y hablar con El; la lengua de lo sagrado que funda religiones y que irrumpe en el relato para intentar, mediante la plegaria, restituir el sentido al hombre. Schönberg toma el Shemá Israel y lo introduce en el Sobreviviente en tanto un himno que refiere a la identidad religiosa del pueblo judío, la afirmación de la religión monoteísta. Además, como podemos observar en el verso "*y estarán estas palabras que yo te ordeno hoy, sobre tu corazón. Y las enseñarás a tus hijos...*" esa identidad no refiere sólo a una esfera individual, sino que se proyecta en la dimensión colectiva del coro hacia la comunidad, transmitiéndose de padres a hijos. Como si ante el horror de la experiencia, la plegaria ahora rezara... muchos podrán haber muerto en el Ghetto, algunos de nuestros hijos habrán de sobrevivir para dar testimonio.

<sup>94</sup> Resulta interesante destacar que algunos autores sostienen que el texto en inglés debiera ser narrado con el acento de un alemán hablando inglés, puesto que es la "voz" de un sobreviviente en el exilio. Cross, Charlotte Marie, Berman, Russell A: *Political and religious ideas in the works of Arnold Schoenberg*. Garland. Pub. New York. 2000.

<sup>95</sup> "Todas las lenguas que conocemos las hablamos sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío. Sólo existe una lengua que guarda memoria de ello, porque se deriva del primer vocabulario, ahora olvidado; porque Dios no ha querido que el castigo de Babel escapase a la memoria de los hombres; porque esta lengua ha servido para relatar la antigua Alianza de Dios con su pueblo; por último, porque en esta lengua Dios se dirigió a quienes le escucharon. Así, pues, el hebreo lleva en sí, como restos, las marcas de la primera denominación." Michel Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias humanas. La prosa del mundo*. Siglo XXI editores. México. 1997.

Como deseo hacer notar en la utilización de la voz nos encontramos con un uso doble. Por un lado el recitante no canta sino que narra una historia desde su recuerdo. La voz aparece como un medio que trae el sentido de la palabra como monumento<sup>96</sup>. Al mismo tiempo su voz individual es a la vez una voz que refiere a un *nosotros*, refiere a una comunidad que puede inferirse en el relato de una experiencia colectiva. Es un representante de la comunidad. En el otro extremo se encuentra el canto, la presencia de la voz en tanto plegaria en un himno como un intento de acercamiento a Dios y el reflejo que, desde ese acercamiento, torna en sagrada la distancia del hombre con la divinidad. Es el canto colectivo, ya no individual. Es más, el hecho de que sea un canto monódico subraya esta dimensión. Aquí no hay individualidades portadoras de la potencia de la polifonía, es decir de individualidades que cohabitando el canto coral den lugar a una textura múltiple; por el contrario, en el canto coral del himno todos construyen una única voz para encontrar un lugar de asilo en el mundo entre la Tierra y el Cielo<sup>97</sup>.

Arnold Schönberg. *A Survivor from Warsaw*. Op 46. Comienzo del coro masculino, compases 80 y subs.

<sup>96</sup> Resulta interesante la emergencia del alemán en la voz del narrador en la obra. Aquí la lengua convierte al pasado narrado en presente vivo en la voz del sargento "*Achtung! Stilljestanden!*" Atención! Silencio! compás 40.

<sup>97</sup> "Conviene insistir (...), sobre el hecho de que la voz musical representa a la vez la dimensión de la plegaria (el hombre que "fuerza" al Cielo a descender hasta él) y una dimensión, por así decir, oracular: el Cielo que habla al hombre." Cacciari, Massimo; *El hacer del canto*, en *El dios que baila*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2000.

## La Memoria, las cartas.

En el año 1956 el compositor veneciano Luigi Nono compuso su obra *Il canto sospeso* para soprano, mezzo, tenor, coro mixto y orquesta sobre textos extraídos de cartas de condenados a muerte por el nazismo. En el año 1992 fue registrada en vivo con la Orquesta Filarmónica de Berlín y bajo la dirección de Claudio Abbado en respuesta al brote neonazi ocurrido en diversos lugares de Europa incluida Alemania. A casi cincuenta años de la atrocidad de los campos de concentración los actores Bruno Ganz y Susanne Lothar leyeron aquellas cartas de quienes que, de manera íntima y despojados de consignas heroicas, despedían a sus seres queridos.

¿Cómo dar voz y forma al contenido de aquellas cartas?, ¿cómo construir ese canto? o como sostiene Monjeau *¿Cómo responder a lo terrible?* Aquí pareciera vislumbrarse la imposibilidad de ningún tipo de reparación, de superación mediante un arte que concilie el daño hecho. Nono parece haber encontrado un punto desde donde plantear la pregunta. Desde la edición -prologada por Thomas Mann- de las cartas de condenados a muerte en Auschwitz emerge una cuestión diferente respecto al *Sobreviviente de Varsovia*. En primer lugar aquí no se trata de un texto que da cuenta de una experiencia en tanto relato estético-documental, estas cartas son documentos<sup>98</sup> cuya finalidad es tan solo dirigir unas íntimas palabras de despedida a sus seres queridos desde la soledad y la resignación ante la muerte, palabras escritas en voz baja al tío, al amigo, al compañero, al hijo... éstas son algunas de las cartas:

*Querido Tío:*

*[No tengo miedo a la muerte], me disgusta sin embargo haber vivido poco, de haber hecho poco por mi país (...) Tío, me he acostumbrado a la cárcel, no estoy sola, somos muchos (...) Tío, Pero no tengo pánico a la muerte. Dile a mamá que no llore. Igualmente no hubiera vivido mucho tiempo con ella. Tengo mi propia vida. Que mamá esconda los granos sino los alemanes se los robarán. Tu sobrina.*

I. Malozon (URSS)

*(...) En unas pocas horas no estaré más, pero deja por cierto que [estaré calmo y tranquilo frente al pelotón de fusilamiento], como estoy ahora, como lo estuve en los días de simulacro de fusilamiento, como estuve en la lectura de la sentencia, porque ya sabía al comienzo de este simulacro de proceso que la conclusión sería la condena a muerte. [¿Están así tranquilos aquellos que nos condenaron?] Ciertamente no! (...)*

---

<sup>98</sup> Naturalmente para la Historia un documento no es sólo una carta, sino también una obra de arte entre muchos otros tipos de objetos. Al querer decir aquí que las cartas del Canto sospeso son documentos quiero referir fundamentalmente a la naturaleza distinta respecto al texto del Sobreviviente de Varsovia.

E. Giambone, Italia, 40 años, linotipista.

*Querido compañero!*

*Me permitieron despedirme de vos, cosa que no es concedida para todos. Lo sé, si tuvieras la posibilidad, pondrías el pecho en mi lugar; pero cada uno debe responder por lo que ha hecho. Mi amor por vos me hace todo más fácil de lo que creí. No tengo que asegurarte que te amaré hasta la tumba. Para los niños sé lo que siempre fuiste para mí, un compañero! (...) Esperando la vida voy hacia la muerte.[Voy con la fe en una vida mejor para vos]. Seamos fuertes! (...)*

Elli Voigt, Alemania, 32 años, operaria.

*Il canto sospeso* toma fragmentos de las cartas y se compone en nueve partes que se organizan como se muestra a continuación. Nono toma de los textos diversos fragmentos<sup>99</sup> que formarán parte de cada uno de los movimientos vocales. A su vez el Coral final -Coro y timbales, N° IX- reúne fragmentos de las cartas precedentes en un texto único. Los movimientos de la obra y los fragmentos son los siguientes:

I- Orquesta

II- Coro a capella

*...muero por un mundo que brillará con luz tan fuerte con tal belleza que este sacrificio mío no será inútil. Por eso son muertos millones de hombres en las barricadas y en las guerras. Muero por la justicia. Nuestra idea vencerá.*

III- Orquesta

IV- Soprano, contralto, tenor y orquesta

*...me llevan a Kessariani para ejecutarme junto a otros siete. Muero por la libertad y la patria...  
...hoy nos fusilarán. Morimos como hombres por la patria. Sean dignos de nosotros...  
...me cuelgan en la plaza porque soy patriota. Tu hijo se va, no sentirá las campanas de la libertad...*

V- Tenor y orquesta

---

<sup>99</sup> En los originales precedentes se encuentran marcados entre corchetes.

*...si el cielo fuese papel y todos los mares del mundo tinta, no podrían describir mis sufrimientos y todo lo que veo a mi alrededor. Digo adiós a todos, llorando...*

Vla- Coro y orquesta

*...la puerta se abre. Aquí nuestros asesinos. Vestidos de negro. Nos capturaron en la sinagoga...*

Vlb- Coro y orquesta

*...Qué duro es decir adiós para siempre a la vida, así bella!...*

VII- Soprano, coro femenino y orquesta

*...adiós mamá, tu hija Ljubka se va a la húmeda tierra...*

VIII- Orquesta

IX- Coro y timbales

*...no tengo miedo a la muerte...  
...estaré tranquilo frente al pelotón de fusilamiento.  
¿Están igual de tranquilos aquellos que me han condenado?  
...me voy con la fe de una vida mejor para vosotros<sup>100</sup> ...*

## **El canto en suspenso**

En la partitura las palabras se descomponen en sus sílabas entre las diferentes voces de tal manera que se recomponen en una sonoridad que, a la vez que espacializa la procedencia del texto en el coro, le introduce un movimiento interno a la palabra.

---

<sup>100</sup> Nono modifica la palabra *vos* del original por *vosotros* en el Coral.

Nº 9

545  $\frac{2}{4}$   $\text{♩ ca. 54}$

Sopr. Non ha - la Sa - rö  
Ich kei - dem Ich bin

C.-alto pau - Sa - rö  
- ne bin

Ten. Non ha - del - Sa - rö  
ha be - rar - te. Ich bin

Basso - ra mor - Sa -  
Angst To - Ich

Timp. 1

Luigi Nono, *Il canto sospeso*. Ars Viva Verlag. (Hermann Scherchen) 1957. GMBH. NºIX

El tratamiento de espacialización del texto muestra una llamativa similitud con el criterio de instrumentación que plasmara Anton Webern en el primer movimiento de su *Sinfonía op. 21*.

Aufführungsrecht vorbehalten

I

Ruhig schreitend ( $\text{♩} = \text{ca. 50}$ )

ANTON WEBERN, OP. 21

Klarinette  $^{10}$

Bass-Klarinette  $^{10}$

Hörner  $^{10}$

Harfe  $^{10}$

1. Geige  $^{10}$

2. Geige  $^{10}$

Bratsche  $^{10}$

Violoncell  $^{10}$

$\text{Klingt wie multiert}$

Anton Webern, *Sinfonía op. 21*. Primer movimiento. Universal Edition. Viena. 1929. Compases 1-7.

En esta obra, el compositor de la segunda escuela de Viena y discípulo de Schönberg, construye un canon doble donde las líneas se distribuyen en una organización tímbrica

especular que alternan tanto sonidos aislados como pequeños motivos<sup>101</sup> entre los diversos instrumentos.

Las voces se distribuyen en la instrumentación desdibujando el canon y generando un gesto de gran concentración expresiva. Una relación que supera la antigua antítesis entre verticalidad y horizontalidad en la textura en favor de una *diagonal* como sostiene Boulez. El silencio<sup>102</sup> -uno de los descubrimientos más significativos del legado Weberniano para la música del siglo XX- deviene elemento estructurante. Esta diagonal supera la antítesis pero de una manera esencialmente *negativa* al descubrir la precariedad del sonido despojado del antiguo *pathos* romántico. La tensión entre sonido-silencio se desenvuelve ahora en un nuevo espacio de emergencia, la tensión no resuelta, no conciliada en la metáfora; aquella que entre sonar y silenciarse se encuentra en el umbral del enmudecimiento.

Según Schönberg acerca de Webern:

"Una concentración tal es posible sólo allí donde está ausente toda queja sentimental. La expresión de Webern reside en el gesto de enmudecer, no en el hablar; en él también el duelo desdeña el consuelo de la comunicación que se confía."<sup>103</sup>

¿Cómo responder a lo terrible?, quizá para Nono la posibilidad sea acercarse en torno a ese umbral en donde la palabra se suspende, donde como en los lieder de Webern comienza a enmudecer<sup>104</sup>. Es posible que ante las cartas Nono haya tenido que encontrar una manera nueva de tratar la palabra, estas palabras que no son un ars poetica como el *Liebeslied*<sup>105</sup> sino que cifran una memoria<sup>106</sup> para la humanidad.

El concepto de espacialización permite este nuevo tratamiento de la palabra y proviene del procedimiento compositivo propuesto por Nono, a saber -la fragmentación del texto-cantado por las voces en *Il canto sospeso*. El compositor lo explica en términos de extraer la mayor riqueza musical y expresiva de la palabra y consiste en fragmentar las sílabas de un texto para otorgarlas a diferentes voces. El tratamiento de la dinámica contribuye a plasmar con mayor claridad la emergencia y la extinción de la duración de cada sílaba. Este

---

<sup>101</sup> Este tratamiento ha dado lugar al conocido estilo puntillista propio de la escuela de Darmstadt -en el serialismo integral de la posguerra- ámbito que contaba a Nono entre sus miembros más emblemáticos junto con Stockhausen, Maderna, Berio y Boulez entre otros.

<sup>102</sup> En palabras de Margarita Fernández: "La música puede conservar dos estrategias fundamentales alrededor del silencio: establecer una relación dialéctica de oposición o componer su metáfora. La primera, es decir la dialéctica de la oposición, es aquella de un Beethoven, o sea la oposición de sonido-silencio como dos polos opuestos de significación. La segunda, la que refiere a la composición de su metáfora, es la estrategia por excelencia de la música actual, y sus antecedentes los podemos encontrar desde los comienzos del siglo XX." en *Conferencia acerca del silencio*. Valverde, Gabriel; Lema, Guillermo; *La música utópica*. Ed. Vian. Buenos Aires. 2006.

<sup>103</sup> Adorno, T.W.; *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo. Anton Von Webern*. Ed. Laia. Barcelona. 1984.

<sup>104</sup> Un antecedente de este enmudecimiento podría encontrarse en el lied N° XVI, final del *Dichterliebe op.48* de Robert Schumann, el piano emerge cuando la palabra calla, lo que hay que decir sólo puede hacerlo la voz del piano.

<sup>105</sup> *Liebeslied* -canción de amor- (1954) Obra de Luigi Nono para coro e instrumentos que el compositor le escribió a su futura esposa Nuria Schönberg. Daniel Duarte Loza. *Sobre Liebeslied de Luigi Nono*.

<sup>106</sup> Monjeau, Federico; *Il canto sospeso. La memoria cifrada*.

énfasis de Nono en la dimensión espacial y acústica del sonido reconoce importantes antecedentes en los compositores de la escuela Veneciana como Giovanni Gabrielli, quien a principios del Barroco, componía sus obras para la Catedral de san Marcos poniendo en juego la acústica de su arquitectura. Ubicando coros vocales e instrumentales en diferentes zonas del espacio arquitectónico, los *cori spezzati*, lograba una multidireccionalidad en la procedencia de las fuentes sonoras. Luego del *canto sospeso* Nono investigará estas posibilidades que brinda la relación del texto y el espacio en obras mediante la electrónica<sup>107</sup>.

IL CANTO SOSPESO (1956)

Coro a) b)

S. [ L ]  
 C. [ BF ]  
 T. [ ]  
 B. [ BF ]

S = SOPRANI  
 C = CONTRALTI  
 T = TENORI  
 B = BASSI

a) fragmentación de sílabas  
 b) u de frase

LI BF BTA

f LI P f

ELECTRICO

1 2  
 3

Cuigi Nono

<sup>107</sup> Obras tales como *La fabrica Illuminata* de 1964 y *A floresta E joven E chiea da vida hasta el Prometeo tragedia dell'ascolto* - montada en la iglesia de San Lorenzo en Venecia- hacia el final de su vida, serán obras que plasman muchas de sus inquietudes como artista; la crítica de los espacios para la audición de la música en la actualidad enmarcado en el problema de la escucha en general.

Procedimiento de fragmentación de palabras en *Il canto sospeso*. Boceto del Luigi Nono. En, González Bermejo, Ernesto; *Luigi Nono -música de hoy, hombre de mañana-* entrevista al compositor.

Como podemos observar en el boceto precedente, Nono muestra cómo realiza el proceso de deconstrucción de una palabra o una frase en *Il canto sospeso*, en este caso la palabra *-libertà-* asignándola a diferentes voces. Soprano, contralto y bajo cantan cada una de las sílabas que la componen y que emergem espacialmente en la textura desde una dinámica escalonada y especular.

Karlheinz Stockhausen hizo una objeción a Nono de que las palabras resultaban ininteligibles con ese procedimiento y que, en consecuencia, podría haber sido cualquier texto el punto de partida. Frente a esto Nono fue terminante: *un texto en tanto posea una traducción musical tiene validez. Su comprensión esta dada*<sup>108</sup>. La inteligibilidad de un texto puesto en música no se resuelve en términos de significado lingüístico. La relación entre texto y música es esencialmente negativa al no resolverse en favor de la preeminencia de uno de los elementos o en el pasaje de ambos a una instancia superior conciliatoria. Al contrario, la negatividad de su nexo implica la tensión manifiesta e inconciliable en tanto diferentes aperturas al mundo, distintas maneras de producir sentido. El canto, por esto, al ser tanto plegaria como oráculo -Cacciari- se encuentra necesariamente en *suspense* entre el Cielo y la Tierra. En la dimensión media entre la divinidad y lo humano, entre lo universal y lo singular. Por eso el canto es un pontífice, es guardián del puente y a la vez nos ayuda a cruzarlo. Quizá por esa razón tanto los monjes medievales buscaron en el canto la proyección de la palabra hacia Dios como también los monjes budistas cifran la clave del universo en la sílaba Om, aquella que contiene a todo el universo. En *Il canto sospeso* asistimos a dos maneras de encontrar esa suspensión. La una en el canto como pontífice suspendido entre la dimensión humana y la divina, como plegaria y como oráculo; la otra, aquella que nos lleva desde las palabras de las cartas al umbral próximo del enmudecimiento, la suspensión del habla y del sentido. Un ars que se sustrae sobre sí mismo en la imposibilidad de afirmar algo acerca del mundo. Este ars mediante la técnica penetra en la palabra haciéndola estallar y recomponiéndola pero ahora de una manera precaria, tan precaria como la génesis de los textos de despedida. La recomposición de los fragmentos del texto ya no es ahora una única voz como la que escribió las cartas, sino que es múltiple, deviene canto coral.

## Una estética del fragmento

*"El genio de Baudelaire, que se nutre de melancolía, es un genio alegórico. Por primera vez París, con Baudelaire, se convierte en objeto de la poesía lírica. Esta poesía local se opone a cualquier poesía de terruño. La mirada que un genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un flâneur, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de*

<sup>108</sup> "Es que el texto, en la música, ¿debe ser inteligible en cuanto texto o debe ser la simple traducción musical, debe utilizarse como un fenómeno acústico más? Pienso que, en lo posible las dos cosas; pero, para mí, la medida de hacer comprensible un texto está en que no pierda su valor como traducción musical. Si vale en cuanto música, la comprensión está dada." Luigi Nono; en González Bermejo, Ernesto. Op Cit.

*nuestras metrópolis. El flâneur busca refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el flâneur se convierte en fantasmagoría*<sup>109</sup>.

Benjamin, W.; *El Libro de los Pasajes*.

Los fragmentos de los textos componen el canto y el espacio oblicuo en la textura para la presencia de la palabra. Como tales realidades fragmentarias y aisladas de su contexto de emergencia para su puesta en obra han devenido *objetos alegóricos*. Esta categoría -la *alegoría*- propuesta por Benjamin en *el origen del drama barroco alemán*<sup>110</sup> resulta especialmente útil para el análisis de obras de arte inorgánicas -vale decir vanguardistas y más allá de su aplicación en Benjamin al Barroco- en oposición a las obras orgánicas propias del arte romántico. Lo inorgánico no aspira a la totalidad que reúne las diversidades en lo único, por el contrario denuncia a la totalidad como falsa, como pura ideología. La obra de arte inorgánica se compone de fragmentos, de multiplicidades que no convergen en una imagen única; revelan mediante la melancolía, su fracaso al fijarse en lo singular al haber renunciado a un concepto general formador de sentido de lo real<sup>111</sup>.

La alegoría -de acuerdo con Peter Bürger en su lectura de Benjamin- comporta los siguientes caracteres:

"Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo deoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico (...) "La falsa apariencia de la totalidad desaparece."<sup>112</sup> Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos."<sup>113</sup>

Las palabras, al renunciar a la totalidad<sup>114</sup> pierden su sentido originario y se expresan como melancolía. En la obra tan sólo lo alegórico les confiere un sentido.

"Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente

---

<sup>109</sup> Benjamin en el *Libro de los Pasajes* reconoce a Baudelaire como el artista de estas coordenadas, el *flâneur*, el habitante de la metrópolis desencantada. Benjamin, W.; *Libro de los Pasajes. París capital del siglo XIX*. Akal. Madrid. 2005.

<sup>109</sup> Benjamin, W. Op Cit. citado por Bürger.

<sup>110</sup> Benjamin, W.; *Origen del drama barroco alemán*. Ed. Alfaguara. Madrid. 1990.

<sup>111</sup> Bürger, Peter; *Teoría de la vanguardia*. Cap. *El concepto de alegoría en Benjamin*. Ed. Península. Barcelona. 2000.

<sup>112</sup> Benjamin, W. Op Cit. citado por Bürger.

<sup>113</sup> Bürger, Peter; Op. Cit.

<sup>114</sup> La renuncia a la totalidad a priori en el método de Benjamin consiste en la supresión de la categoría de *mediación* universal, garante tanto en Hegel como en Marx del vínculo entre estructura y superestructura. Para Benjamin el objeto de la *praxis* es monádico -en el sentido Leibniziano de sustancia sin "partes"- de tal manera que cuando vemos el detalle, lo micrológico, hablamos al mismo tiempo de la globalidad, el todo histórico social. *"La tarea de la crítica es saber reconocer en la sorprendente facticidad de la obra, que está frente a nosotros como pieza filológica, la unidad inmediata y originaria entre contenido fáctico y contenido de verdad, entre estructura y superestructura que ha quedado fijada en ella"* Agamben, Giorgio; Op. Cit.

incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda lo alegórico."<sup>115</sup>

"Objetivo es el paisaje fragmentario, subjetiva la luz en la que únicamente se abrasa. Él no opera la síntesis armónica de éstos. La desgarrar, como fuerza de disociación, en el tiempo, para quizá conservarla en la eternidad."<sup>116</sup>

En los fragmentos de las cartas en *Il canto sospeso* no hay consuelo ni testimonio alguno, como tampoco reconciliación ni símbolo. Como pedazos de una realidad distante flotan suspendidos, como el canto que los atraviesa, en el tiempo. La cifra de la memoria los ilumina fugazmente como imágenes *detenidas en la eternidad* de su gesto. Hoy sus precarias palabras recuerdan -enmudecidas en la melancolía- los rostros, las manos singulares que cifraron la angustia en escritura.

## La pregunta

*El silencio.  
Es muy difícil escucharlo.  
Es muy difícil escuchar, en el silencio, a los otros. Otros  
pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas.*

Luigi Nono. *El error como necesidad*

*¿Donde estás hermano?* es el título de una de las últimas obras de Luigi Nono y lleva por subtítulo una dedicatoria *-per los desaparecidos en Argentina-*. Corría el año 1982 cuando Amnesty International convocó al compositor a escribir una obra a estrenarse en Colonia (Alemania) en un evento organizado como respuesta a la feroz represión de la última dictadura militar en Argentina (1976-1982). Nono escribió y fechó la finalización de la obra en *Giudecca* -su residencia veneciana- el 28-IX- de ese mismo año. La obra está escrita para cuatro voces solistas femeninas<sup>117</sup> -dos sopranos, una mezzo y una contralto- y ocupa tan sólo dos páginas en la edición de Ricordi. No obstante la pieza posee una duración de casi 6 minutos en la versión grabada por el grupo alemán *Neue Vocalsolisten Stuttgart* al tener un tempo extremadamente lento (negra= 30-34). La escritura revela una extraordinaria sencillez al componerse de acordes de larga duración pero irrupción no siempre métricamente regular. El contenido armónico muestra diferencias en cada acorde, no muy lejos de su usual tratamiento de la serie<sup>118</sup>, oscilan alrededor de los mismos sonidos

<sup>115</sup> Benjamin, W. Op Cit. citado por Bürger

<sup>116</sup> Adorno, T.W.; *Filosofía de la nueva música*. Ed. Akal. Madrid. 2003.

<sup>117</sup> Pareciera un reflejo de aquellas otras voces femeninas que se alzaron en plena dictadura militar alrededor de la pirámide de Mayo, en la plaza homónima en Buenos Aires, voces de mujeres preguntando por sus hijos y nietos.

<sup>118</sup> Nono en obras seriales tales como *Il canto sospeso* ha utilizado la serie de manera restrictiva al exponer sólo la forma original renunciando a las formas básicas -retrógrado, inversión y retrógrado invertido- y las variaciones producto de las trasposiciones de la serie. Esto genera una sonoridad estática desde la aparición de las alturas al tiempo que si bien la textura genera una direccionalidad en el espacio, esto se opone a un campo armónico intacto. -Véase el N° 6b del canto- en *¿donde estás hermano?* parece haber un comportamiento similar en la configuración de los acordes.

ubicados en distintas voces. La organización interválica ronda intervalos consonantes con el añadido de disonancias como por ejemplo: cuartas, quintas o unísonos que tienen agregados de segundas menores, séptimas o novenas. Este comportamiento -a modo ilustrativo- podemos observarlo en los cuatro primeros acordes

Acorde 1: La cuarta justa de la soprano 1 y la mezzo tiene el añadido de la segunda menor ascendente de la soprano 2 formando una cuarta aumentada con la soprano 1.

Acorde 2: Dos unísonos -soprano 1, mezzo y soprano 2, contralto- a distancia de cuarta aumentada.

Acorde 3: quinta justa entre mezzo y soprano 2 con una novena menor descendente agregada en la contralto.

Acorde 4: sexta menor entre soprano 2 y contralto con el agregado de una segunda menor en la mezzo y formando a su vez una cuarta aumentada con la contralto.

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1, Soprano 2, Mezzosoprano, and Contralto. The tempo is marked as ♩ = 30 - 34 and the dynamic is ppppp. The lyrics are 'U U A A' for Soprano 1, 'U U A A' for Soprano 2, 'U U A A' for Mezzosoprano, and 'U A A' for Contralto. The score illustrates the harmonic structure described in the text, with various intervals and dissonances.

Nono, Luigi; *¿Donde estás hermano? per los desaparecidos de Argentina*. Compases 1-4. Ricordi. Italia. 1982.

La elección de la interválica junto con el comportamiento de las duraciones<sup>119</sup> otorga a la textura una gran homogeneidad y continuidad en el decurso de la obra. Esto sumado al comportamiento dinámico casi en el umbral del silencio como por ejemplo en al comienzo en ppppp y el contraste en forte hacia el compás 7 coincidiendo con un desplazamiento métrico en el ataque de un acorde. Además la profusa aparición de calderones de duración

<sup>119</sup> La larga duración de los acordes comporta a su vez la relativa dificultad de percibir semánticamente el texto. Como vimos en *Il canto sospeso*, la relación emergente entre música y texto deviene negativa en la imposibilidad de superación entre ambos términos.

media y larga aplicados a las respiraciones entre las partes micro y macroformales. La obra permite el establecimiento de tres secciones a saber:

1ra sección: (1-17) 1ra frase (1-10): Los cuatro primeros acordes en ppppp en concordancia con el comienzo del compás y con una duración de cuatro tiempos. Las voces dicen una sílaba cerrada y una abierta -u,a- correspondiente a cada acorde. Hacia el compás 5 comienzan los desplazamientos métricos en la aparición de los acordes y la variante dinámica mf decrescendo y f decrescendo a ppppp para concluir en dos acordes de un compás completo cada uno de manera especular con el comienzo.

2da frase: Desde el compás 11 hasta el 17 y se constituye por dos momentos a saber los cuatro primeros compases con un bajo de la contralto oscilando en las notas la-sib-la y las voces restantes que completan un acorde de unísono sobre las notas mi y sib -nota corespondiente al bajo- en un gesto cuasi responsorial de la textura. Completa la finalización de esta segunda frase y la sección tres acordes de un compás completo en ppppp similares al comienzo de la obra.

2da sección: (18-32) En esta sección aparece el texto *¿Donde estás hermano?* entre todas las voces, aquí no hay fragmentación sino que todas las voces cantan las sílabas en los valores largos de las duración de los acordes resultantes. Los desplazamientos métricos desdibujan la irrupción de cada sílaba en la división del pulso ternario. Como vemos la aparición del ataque desde la tercer corchea de la división ternaria.

Luigi Nono. *¿Donde estás hermano? per los desaparecidos de Argentina*. Ricordi. Segunda sección, compases 18-20.

La conexión entre cada dinámica -siempre homogénea para todas las voces- se encuentra escrita con reguladores de crescendo o decrescendo y como vemos en la palabra *hermano* Nono escribe un *perdendosi* desde la dinámica que disminuye lentamente a través de las sílabas de la palabra.

Las interpolaciones de acordes con vocales (21 y 24-26) son sólo unisonos entre soprano 1 y 2 (21) o todas las voces (24), mientras que antes de la palabra *hermano* aparece la quinta disminuida si-fa (25 y 26).

La escritura de la dinámica refleja asimismo la relación de acentos del texto emergiendo por sobre la dinámica del *pianissimo* global.

do nde e stá s he rma no?  
 ppppp ppp mf ppp mf pp mp ppp p

Luigi Nono. *¿Donde estás hermano? per los desaparecidos de Argentina*. Segunda sección, compases 21-29.

3ra sección: (33-36) La reaparición de la dinámica *pianissimo* con la vocalización de la sílaba (a) conduce en un descenso registral de las voces a un *perendosi* escrito. En la irrupción de cada acorde oscilan alrededor de los márgenes del silencio. El último acorde con la sílaba cerrada (u) culmina en una segunda menor con un *-al niente-* que conduce literalmente como en la expresión musical *-a la nada-* del sonido.

Luigi Nono. *¿Donde estás hermano? per los desaparecidos de Argentina*. Final

## Construir un canto. La monodía de la pregunta

El análisis de la obra despierta un primer interrogante en el despojamiento de su escritura. Esto se revela en primera instancia por la elección tímbrica de las voces y la renuncia a una construcción polifónica. Podría decir, la construcción vocal de una homofonía-homorritmia en términos escolásticos, pero sospecho que lejos de aclarar el resultado sonoro que Nono propone, sustituiría la materia musical por conceptos vacíos, carentes de sentido en la configuración de la obra.

Este despojamiento no se hace desde la imposibilidad de una construcción de una complejidad mayor, sino que es el resultado de una negatividad en términos de radical renuncia. La obra pareciera definirse por lo que evita. Nono deja la complejidad resultante de elaboraciones motivico-temáticas, deja la perpetua mirada diferencial de la variación, deja por último la espacialidad posible de la polifonía que viéramos en *il canto*. En sentido estricto, no hay polifonía en *¿Donde estas hermano?*. Pareciera haber una simple exposición, pero no en el sentido clásico-romántico del término, sino más bien en su sentido más primario. Un mero *mostrar*, casi como en un sentido pictórico *-exhibir-* dar a los ojos o a los oídos un algo que debe ser percibido; aquí, algo que debe ser escuchado pero libre de elaboraciones posteriores. El *decir* es la importancia de la pregunta que urge, que interroga en un ahora, una pregunta que se muestra *actual*. Por eso la pregunta de la obra no refiere a un pasado ni tiene un futuro, refleja la desesperación del *ahora*, es un estado presente.

En toda la obra tenemos la perfecta simultaneidad de las voces que renuncian a la polifonía y construyen un único canto, una monodía que borra la voz individual en favor del conjunto homogéneo de varias voces, -una comunidad- que interroga. Pero esta comunidad no tiene sujeto. En el *Sobreviviente de Varsovia* el sobreviviente es un particular que abraza en su testimonio a la vez su experiencia individual y la experiencia colectiva para desde allí, dirigirse a un otro; asimismo en las cartas del *il canto sospeso* las palabras son voces individuales. Aquí las voces que interrogan no tienen nombre, apenas parecieran construir un *nosotros* tan frágil desde la interrogación que marca el texto; esta pregunta que es todo el texto y título al mismo tiempo. Aquí no hay literatura, ni testimonio, ni memoria, tan sólo *angustia* que, como un élam, emerge desde el silencio al sonido. La oscilación de la dinámica en *pianissimo* desde le comienzo es ilustrativa de esta relación con el canto. El umbral con el silencio de las voces es antitético a la vez con los momentos del *fortissimo* que en la tesitura aguda de las voces se acercan al grito. La antítesis entre el *pianissimo* y el grito es fundamental ya que constituyen los dos umbrales que enmarcan la sonoridad emergente y al mismo tiempo son los extremos que hacen posible el *canto*<sup>120</sup>. La no conciliación de la voz entre esos umbrales interroga en la sonoridad emergente que, retrayéndose sobre sí misma, es la vez sonido y enmudecimiento.

---

<sup>120</sup> "...el de-lirio mas extremo para un canto es quebrarse en el grito o en un puro sonido -en una pura phoné, o mejor aún: sustraerse a toda visibilidad-audibilidad, volverse noche y silencio, nyktipolos. Estos dos principios deben definirse, una frontera debe definir su forma." Cacciari, Massimo; Op. Cit.

La precariedad del nosotros que pregunta gravita al mismo tiempo en la palabra que es su nudo, a saber *-hermano-*, un alguien que si bien es un singular a la vez comporta desde aquellos que interrogan, un plural. En este otro extremo el plural tampoco tiene nombre<sup>121</sup>. La pregunta no interroga por un particular, aquél hermano ya es un *todos*, nuestros hermanos que están desaparecidos<sup>122</sup>. Esta categoría -el desaparecido- de singular importancia en el pensamiento político contemporáneo respecto a la dictadura<sup>123</sup>, define el carácter de la represión llevada a cabo por el gobierno golpista. La desaparición forzada de personas implica un estado de la persona que no se puede definir ni como de conservación de la vida ni con la muerte de hecho -la célebre definición del genocida Videla- "*no están ni vivos ni muertos, están desaparecidos*" declarando durante la dictadura a la pregunta *¿donde están?*, a saber, aquella pregunta que Nono retoma. Los familiares no recibieron pruebas de vida ni un cuerpo. Como sostiene David Baigún

"...hay también otra característica en la desaparición forzada de personas que me parece sí, realmente inédita en esta materia, en cuanto significa una lesión contra un bien, tal vez tan o más importante que la vida: es la afectación de la personalidad, la afectación del ser humano como tal. En la desaparición forzada de personas hay un desconocimiento no sólo de la vida, sino también de la muerte. El hombre es tratado como una cosa y yo diría hasta con menos consideración que la cosa, porque ni siquiera hay derecho a recabar la identidad de quien desaparece y ésta es una circunstancia (...) fundamental para apuntar a la construcción de un nuevo tipo penal en cuanto no sólo se lesiona la libertad, la vida desde el punto de vista de los delitos de peligro, sino también este nuevo concepto de personalidad del ser humano total (...) como categoría (...) reconocido en casi todas las convenciones de Derechos Humanos (...)"<sup>124</sup>

Heidegger ha señalado la diferencia entre *angustia* y *miedo* en la ausencia de objeto en la primera, su *indeterminación*, que abre la vía de acceso a la experiencia de la nada. De manera correlativa pero con intereses clínicos Freud hace del *desconocimiento* de aquello perdido uno de los rasgos de la diferencia entre *duelo* y *melancolía*. Ambos comparten la experiencia de una pérdida pero en el sujeto melancólico esa pérdida es *desconocida* y *múltiple*. En el duelo su causa es la pérdida en tanto muerte del objeto amado. Resulta interesante al momento de pensar la categoría del desaparecido, sea en los familiares de las víctimas del terrorismo de estado, aquellos que formulan la pregunta que retoma Nono, este

<sup>121</sup> Esto es aquello tan tristemente conocido como la supresión de la identidad de los desaparecidos. Los NN de las tumbas.

<sup>122</sup> Respecto al *todos*, el hermano que no tiene nombre tampoco tiene patria, en esto también se diferencia la tumba del NN con la del soldado desconocido muerto en guerra, este último al menos podría tener bandera. Una diferencia, si se quiere, respecto a los caídos en Malvinas en 1982. Por otra parte, si bien el subtítulo *per los desaparecidos de Argentina* marca una dirección de procedencia, no obstante el hermano en la pregunta es un universal. Desgraciadamente la desaparición forzada de personas ha sido una forma sistemática de represión en las dictaduras de casi todo el mundo.

<sup>123</sup> La *nuda vida* del *homo sacer* definido por Agamben como aquél sujeto insacristificable pero que a la vez cualquiera puede matarle sin cometer homicidio delinea el carácter del sujeto confinado en el campo de concentración. El "campo" para Agamben es el paradigma biopolítico -continuando la tarea de Arendt y Foucault- desde la Alemania de Hitler en su cariz extremo pero presente en nuestras sociedades contemporáneas tanto en regímenes totalitarios como democráticos. Agamben, Giorgio; *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos. Valencia. 2006.

<sup>124</sup> Molina Theissen, Ana Lucrecia; *La desaparición forzada de personas en América Latina*. Publicado en: <http://www.nuncamas.org/investig/investig.htm>

vínculo posible entre la angustia, la melancolía y su correlato en la imposibilidad del duelo<sup>125</sup>.

## Canto y Melancolía. Ensayo de un epílogo

La construcción compositiva de la obra de Nono muestra a nuestros oídos ese despojamiento de su escritura como asimismo la austeridad de los medios con los cuales enmarca su pregunta. La ausencia de cualquier tipo de ornamento no hace sino resaltar la completa *adherencia* de sus partes, forma y contenido, procedimiento compositivo y material sonoro; su *aura*. De estas líneas directrices podemos ver como el fragmento de texto que constituye la pregunta es una porción de realidad que se convierte en *alegoría*. Un fragmento que no parte ni aspira a una totalidad vacía ni a una conciliación forzosa. En esa porción de lo real se refleja -cual miniatura- una *imago mundi*, un microcosmos que como detalle es capaz de producir sentido. En la perspectiva de Benjamin lo fragmentario como materia de lo alegórico es aquello que puede conducirnos a la producción de sentido impidiéndonos caer en la ilusión de totalidades aparentes y esquivar la tentación de reinstalar un idealismo sin vínculo con lo particular. Es por esto que la obra de arte en su mirada guarda en sí misma, en tanto objeto aurático, la memoria de su material y su praxis compositiva. La obra de arte aurática proyecta al mismo tiempo su dimensión social e histórica al renunciar al cerramiento de su composición y negarse a una reproducción acrítica de lo real. Denunciando lo alienado en su propia emergencia, mediante la fragilidad de su material fragmentario, se proyecta como intento de reencantar el mundo.

"El aura es la adherencia ininterrumpida de las partes al todo que constituye la obra de arte cerrada. La teoría de Benjamin resalta el aspecto filosófico-histórico del objeto, el concepto de obra de arte cerrada el fundamento estético. Aquello en que, a saber, se convierte la obra de arte aurática o cerrada en su disgregación depende de la relación de su propia disgregación con el conocimiento. Si permanece ciega e inconsistente, cae en el arte de masas de la reproducción técnica. (...) Pero, en cuanto, conocimiento, la obra de arte deviene crítica y fragmentaria. (...) La obra de arte cerrada es la burguesa; la mecánica pertenece al fascismo; la fragmentaria indica, en el estadio de la negatividad total, la utopía."<sup>126</sup>

La dimensión social en donde se proyecta la obra inscribe un mundo en el cual se funda como pertenencia o denuncia. Tal es el llamado de Adorno frente a los paradigmas estéticos que abren las obras ante el conocimiento. La reproducción, la alienación del mecanismo o la proyección en un mundo posible y mejor corren en paralelo con el desarrollo histórico y social. Un mundo que, ante la mirada de Benjamin constataba el desencanto, se tornó atroz hacia el final de su vida en la mirada estática del Angelus Novus. La Melancolía emerge aquí como la única experiencia posible ante este mundo. El *Flâneur* -Baudelaire y el mismo Benjamin hasta cierto punto- caminan, pero paradójicamente Benjamin lo hace en las

---

<sup>125</sup> Las fuentes pueden verse en Heidegger Martin; *¿Qué es metafísica?* Siglo XX. y Freud, Sigmund; *Traner und Melancholie*. En Z. Psichoanal, 4 (6) 288-301, 1917. *Duelo y melancolía*.

<sup>126</sup> Adorno, T.W.; *Filosofía de la nueva música*. Ed. Akal. Madrid. 2003.



En este grabado un conjunto de elementos propios del saber forman la alegoría junto a la figura de los dos ángeles; uno niño con los ojos cerrados, el otro adulto en un devenir divino y humano, entre el ángel y el hombre. Como hombre expresa la melancolía en su actitud inmóvil, de espera. *¿Qué es lo que ha perdido?*, Benjamin ve en esta alegoría los comienzos de la Modernidad, los nuevos tiempos que iniciarán toda una serie de revoluciones a la cultura medieval, las tendencias hacia la secularización y el antropocentrismo, el nacimiento de la ciencia y la perspectiva. El saber comienza a construirse sobre las bases de la medida y el orden que el hombre impone a las cosas. Al mismo tiempo ese saber posee la potencialidad y la promesa de su infinitud en un progreso perpetuo. En el grabado, el hombre ángel melancólico a la vez que sueña con la promesa del nuevo tiempo, quizá esconde la sospecha del extrañamiento posible frente a las cosas que ese saber puede provocar. Un precio desconocido, nuevo.

El grabado de Dürero desde la perspectiva de Benjamin abre nuestra contemporaneidad, desplegando en la alegoría todos sus símbolos y sus marcas, sus insignias e instrumentos. Aún conviven elementos de la Religión y de la ciencia nueva en un único espacio. Elementos de lo sagrado y lo profano. En el fondo, la Luz -Lumen- distante a la mirada del hombre-ángel. Para nuestra mirada, desde hoy, esos fragmentos devienen a un mirar melancólico en la constatación del fracaso y, secretamente, pareciera que podemos compartir con él la postura que constata su sospecha. La pregunta *¿Dónde estás hermano?*, aquella que interroga en la ausencia, desde la angustia de la voz melancólica que se dirige como canto hacia el Cielo intentando acercarlo para recobrar la Tierra

"Lo mismo que el final, así el origen de la música va más allá del reino de las intenciones, el del sentido y la subjetividad. Es de índole gestual y está estrechamente emparentado con el llanto. Es el gesto del soltar. La tensión de la musculatura facial, esa tensión que, cuando en la acción el rostro se vuelve hacia el mundo en torno, lo aísla al mismo tiempo que éste, cede. La música y el llanto abren los labios y liberan al hombre crispado. (...) El hombre que se deja arrastrar al llanto y a una música que ya no se le asemeja en nada deja al mismo refluir en sí la corriente de lo que él mismo no es y que estaba represado detrás del dique de las cosas. Con su llanto lo mismo que con su canto penetra en la realidad alienada. -Fluya la lágrima, la tierra me recobra<sup>130</sup>-"

Todo canto se encuentra suspendido como un puente entre los hombres y la divinidad. El canto que como plegaria ruega al Cielo y aquél otro que como oráculo le habla al hombre. El canto que, como las contracciones del rostro en el llanto, libera y suelta, contrae y expande el gesto de la voz humana en el espacio intermedio entre el enmudecimiento y el grito. Los umbrales que hacen posible el canto. Por eso no se trata de representar como Logos, de sólo *decir*. El sentido de las palabras es sólo una de las aberturas, la presencia de la voz -la *musiké*- es su marca como signo de lo humano en el mundo. Cantar es el opuesto necesario para el Logos que funda el mundo con las *armas de la palabra*<sup>131</sup>. Su Logos busca recrear un mundo nostálgico de los dioses. El canto como hacer por esto permite al hombre un devenir otro, saltar ese dique de realidad y provocar otra abertura que hace

<sup>130</sup> J.W. Goethe, *Fausto*, Barcelona, Planeta.1980. en T.W. Adorno Op. cit.

<sup>131</sup> "die waffen des worts" Hölderlin, *À la source du Danube*; en Cacciari, Massimo. Op.Cit.

posible ser el vacío, aquello que re encanta y recrea el mundo en utopía. La manía del poeta.

## Capítulo IV -Álbum de familia. Dialéctica y corporalidad en una obra de María Cecilia Villanueva.

### Tomar un retrato<sup>132</sup>

"... lo más probable es que, tarde o temprano, se llegue a un punto en que el pasado no sólo no pueda reproducirse de un modo literal, sino ni siquiera reconstruirse de un modo parcial. Una vez alcanzado este punto, el pasado se convierte en algo tan alejado de una realidad tangible, e incluso de la recordada, que es posible que al final quede reducido a un mero lenguaje para definir en términos históricos ciertas aspiraciones que existen en el mundo actual y que no necesariamente son conservadoras."

**Eric Hobsbawm; Sobre la Historia. El sentido del**  
*pasado*<sup>133</sup>.

La obra está escrita para cuarteto de cuerda, quizá la formación instrumental más homogénea de la tradición clásica. Se compone de un solo movimiento que se desenvuelve a lo largo de un gran arco formal. Cecilia Villanueva (La Plata, 1964) tituló esta obra *Retrato del pasado* (2002), y, como figura en la partitura, se encuentra basada en el cuarteto op. 127 de Ludwig Van Beethoven, escrito en el año 1824.

La Historia de la música ha constatado diversos usos de músicas del pasado en la composición, desde los inicios de la música de tradición escrita la composición de los organa en el siglo XII y XIII se escribían desde un material proveniente del corpus llamado canto Gregoriano. Los compositores de la llamada *Escuela de Notre Dâme* como Perotinus Magnus tomaban un canto como el *Sederunt Principes* y le aplicaban el procedimiento de la aumentación<sup>134</sup>, lo que extendía desfigurando por completo el perfil del canto original. Luego de esto, el agregado de voces en contrapunto al cantus delineaba lo que se conoció como textura de organa florido. Vale decir, una música nueva a partir de un material proveniente de la tradición religiosa<sup>135</sup> ya sólidamente constituida. Estos organa medievales, producto de la más elevada especulación del gótico, son para occidente los equivalentes musicales de las catedrales europeas. Procedimientos provenientes del pasado como asimismo formas y géneros también fueron utilizados, tales como la forma sonata y la sinfonía. Stravinsky al escribir en memoria de Claude Debussy sus *Sinfonías de Instrumentos de viento* alude en el título a la música preclásica -anterior al género sinfónico clásico romántico- y dentro del concepto de música sinfónica que desplegaron Haydn,

<sup>132</sup> Este capítulo ha tomado como punto de partida la exposición que realizara la compositora Cecilia Villanueva a propósito de su propia obra "*Retrato del pasado*" en el Festival ¡Viva Música! en concierto. La Plata, 20 Octubre de 2007. De la exposición y posterior debate -del cual participó entre otros el compositor Mariano Etkin- he tomado los lineamientos generales del análisis de la obra.

<sup>133</sup> Hobsbawm, Eric; *Sobre la Historia*. Ed. Crítica, Barcelona. 1998.

<sup>134</sup> Procedimiento técnico musical que consiste en multiplicar, en igual o diversas proporciones, el valor de una duración.

<sup>135</sup> La composición a partir de un *cantus firmus*, tal el caso descrito anteriormente, se extendió por casi siete siglos de manera regular no sólo en la música religiosa.

Mozart y Beethoven. Stravinsky escribe sus *Sinfonías* remitiendo al significado barroco del concepto, en tanto música instrumental para conjunto que en el siglo XVII se oponía a la música vocal y generalmente introducía a obras de mayores dimensiones tales como las Cantatas. En tercer lugar el concepto de cita ha sido uno de los vínculos más fuertes de la música con su propio pasado al introducir un material con su propia génesis e historicidad dentro de una nueva poética. Uno de los más célebres quizá sea la aparición del coral bachiano *Est is Genug (Es suficiente)* en el segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta* (1935) de Alban Berg. Esta obra, concluida pocos meses antes de su muerte, es un Requiem a la memoria de la pequeña Manon Gropius, donde Berg cita el coral. Esta breve reseña apunta los modos más extendidos de la relación que ha tenido la composición con las músicas del pasado. El *museo sonoro imaginario*, aquél donde las músicas conversan, en gran medida lo han hecho desde estas líneas directrices desde hace mucho tiempo.

En *el Retrato* encontramos relaciones con el cuarteto op. 127 de Beethoven pero de una manera singular ya que no son materiales musicales como puede ser una cita, un género o una forma sino que el vínculo se constituye tan solo de gestos. Estos gestos provienen al comienzo del primer tema del primer movimiento y de la línea que abre el segundo. Como vemos

The image shows a page of a musical score. The top section is titled 'Maestoso.' and contains four staves for Violino I., Violino II., Viola., and Violoncello. The music is in 3/4 time and features a series of chords with dynamic markings such as *sf* and *p*. The bottom section is titled 'Allegro. teneramente' and contains five staves. The first four staves are for Violino I., Violino II., Viola., and Violoncello, each with the instruction 'sempre p e dolce'. The fifth staff is for the Contrabajo (Bass). The music is in 3/4 time and features a series of chords with dynamic markings such as *p*.

Beethoven, Ludwig Van; *Cuarteto de cuerda N°12 op.127*. Primer movimiento. Compases iniciales

Los cinco primeros compases involucran a los cuatro instrumentos en una textura homogénea, la escritura vertical que implica un indiscernible entre planos jerárquicos -habida excepción de los extremos- no obstante, esos acordes afirman la tónica de mi♭

mayor con ataques *sforzato* en la alternancia métrica desigual sobre partes fuertes y débiles del compás. Desde aquí se da lugar al canto solista en el primer violín. El decrescendo permite emerger esta coloratura que bordea la dominante a la manera de una ornamentación escrita. En la resolución del canto, de estos compases iniciales similares a una brevísima obertura, comienza una textura contrapuntística a cuatro partes. Núcleo del tema inicial del allegro.

Resulta interesante constatar cómo estos materiales se corresponden con configuraciones sonoras de carácter contrastante típicamente beethovenianos. El bloque versus la línea. Como sostiene La Rue, la textura masiva<sup>136</sup> tan propia de los acordes como timbre y de efecto percusivo del Beethoven en su período medio -veamos sino el comienzo de la *Sonata op. 53 Walstein-*. La indicación de carácter se corresponde con esta idea sonora: *Maestoso*. Como correlato antitético en el segundo movimiento del op. 127 la línea define el carácter opuesto: *Adagio, ma non troppo e molto cantabile*.

*Adagio, ma non troppo e molto cantabile.*

<sup>136</sup> "En tal sentido podemos tomar prestado del historiador del arte Heinrich Wölfflin un concepto (...) la distinción entre el acercamiento lineal y el pictórico en el arte, que podemos traducir en términos musicales como métodos lineales y masivos en la construcción de las tramas musicales." La Rue, Jan; *Análisis del estilo musical*. Ed. Labor. Barcelona. 1993.

Beethoven, Ludwig Van; *op.127*. Segundo movimiento. Compases iniciales.

El comienzo canónico desde el pedal de dominante (mib) del violoncello seguido por la viola, violín II para dar lugar por último al violín I que despliega una línea melódica por grado conjunto de ámbito registral muy amplio. Las voces restantes acompañan el canto hasta el momento en que el violoncello toca el tema en contrapunto con la voz superior. El pedal de dominante del violoncello desde el inicio resuelve en la tónica (lab) en el compás 3, cuando el violín desde su movimiento ascendente ha llegado a la tónica, dando la sensación de una gran anacrusa armónica.

Cecilia Villanueva lejos de tomar estos comienzos como citas o materiales para la génesis de su propia obra toma los gestos, es decir las conductas que perfilan un material posible. Aquí, lo masivo y lo lineal<sup>137</sup>, el centro de la contradicción dialéctica en Beethoven. La escritura vertical, luego del silencio, da comienzo a la obra en un ataque con dobles cuerdas en cada instrumento en *sf* con un decrescendo posterior. La figuración cortolargo variable organiza las duraciones en tanto puede tomar múltiples divisiones posibles: cuatro, cinco u ocho.

**Retrato del pasado**  
cuarteto de cuerdas

María Cecilia Villanueva

*a Mariano*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*. Compases 1-4. Podemos observar los materiales provenientes de los gestos masivo (A) y lineal (B).

<sup>137</sup> En palabras de la propia compositora, la línea es un rasgo de especial interés en su producción musical.

El gesto lineal aparece claramente configurado monódicamente en el violín I desde el compás 15 hacia el compás 18 y 19 con la indicación *flessibile cantabile*, para dar lugar a una sucesión de comportamientos similares en el violín II y la viola concluyendo una suerte de exposición de los materiales compositivos: la contradicción manifiesta de estos gestos. Al mismo tiempo al completar el ascenso registral la viola, toda la sección concluye en el silencio -que enmarca junto al silencio del comienzo- la unidad dramática de dos caracteres opuestos.

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*. Compases 15-18. Material lineal en el primer violín. La línea asciende paulatinamente de manera cromática y microtonal con la oscilación propia de la bordadura, similar al canto que sigue a los acordes en el primer movimiento de Beethoven.

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*. Compases 19-21. Tratamiento contrapuntístico cuasi imitativo del material lineal en violín I, II y viola hasta el acorde repetido y la culminación en el silencio.

Ahora, si observamos con detenimiento en el primer gesto (A), en el desenvolvimiento temporal de las verticalidades en sus cuatro compases, podemos ver las notas re-mi en el

violín II hacia los compases 3-4. El movimiento melódico pareciera emerger del acorde -la verticalidad del conjunto- en el sentido de un motivo genético para la configuración lineal posterior. Es decir, pareciera como si la génesis de la línea se encuentra en el acorde. Como vemos en la partitura

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*. Coexistencia de la línea y el acorde señalados como A y B. Compases 1-4.

A la vez desde el tercer ataque en el violín I con la nota do# la línea cromática continúa en el violín II con re y mi, en este momento el primer plano del gesto lineal. Todo el compás 2 y 3 en la parte del violín realiza una bordadura superior cromática sobre la nota do#, una conducta similar al compás 6 del op.127.

Durante toda esta exposición podemos constatar cómo hay dos gestos provenientes de los perfiles compositivos de los materiales del cuarteto op. 127. Esos dos gestos permiten a Villanueva construir materiales nuevos para su propia obra. Pero en lugar de configurarse como entidades separadas, el primer acorde posee en sí mismo la contradicción -como coexistencia en lugar de génesis- que dará lugar en un movimiento a lo largo de toda la exposición la definición del segundo gesto. Pero cuidado, este movimiento no es una autogénesis desde el gesto primero del acorde. Lo veremos más adelante. Desde esta perspectiva toda la exposición es una transformación paulatina, un devenir que, desde el movimiento dialéctico del primer material, desencadena durante la exposición la formación del segundo. Un proceso dialéctico de realidad en su momento de formación. El *devenir otro* del primer material. Desde las tesis tradicionales de la exposición en la forma sonata - forma que cristalizó la dialéctica en la música de los siglos XVIII y XIX- se considera a su primera sección justamente como el momento de *exposición* de la contradicción. Esta contradicción ha tomado entidades diversas de acuerdo a distintas interpretaciones a lo largo del tiempo<sup>138</sup>; sea la oposición de temas, tonalidades, caracteres, etc. que permiten la construcción de una forma dramática. La segunda sección llamada *desarrollo* radicaliza la contradicción. En la música clásico romántica esto implicó la modulación a tonalidades lejanas y la elaboración motívica temática de los materiales originarios. El gran procedimiento que Beethoven pone en juego en la Sonata consiste en esto. Desde la contradicción manifiesta en la exposición de los temas, el desarrollo los implosiona para

<sup>138</sup> Respecto al análisis de las formas musicales me remito a Rosen, Charles; *Formas de sonata*, Ed. Labor. Barcelona. 1994.

con los fragmentos construir nuevas posibilidades, nuevas vías de trayectorias desde los fragmentos de cada material, entrecruzado sus identidades y expandiendo el espacio sonoro de lo posible desde sus propias potencias generativas<sup>139</sup>. Por último la tercera sección, la *reexposición*, resuelve el conflicto presentado por las entidades contrapuestas en una síntesis, *conservando* la entidades en un tipo de equilibrio superior a la exposición y a la vez, *suprimiendo* la contradicción entre ambas (*aufhebung*).

### Forma Sonata (esquema básico)

#### A Exposición

entidades en contradicción

#### B Desarrollo

radicalización de la contradicción.  
Implosión de la identidad de los temas para la elaboración motivico temática. (Beethoven)

#### A' Reexposición

Nueva unidad de tipo superior.  
Entidades primitivas resignificadas.  
Superación con conservación -*Aufhebung*-

En el *Retrato*, luego de lo que denominamos la exposición, aparecen un grupo de acordes nuevamente en dobles cuerdas como al comienzo -con excepción del violín I- pero ahora revisten una novedad, los cuatro primeros acordes de los compases 23 y 25, se encuentran escritos de manera discontinua -separados por silencios- y comportan en la articulación *tenuto* y la dinámica *piano sempre* un carácter novedoso frente a los materiales precedentes. Es un carácter que no proviene de las gesticas beethovenianas. ¿Un nuevo material?, ¿o la exposición no ha concluído aún? Estas preguntas nos sitúan en un ámbito paradójal. Luego del silencio, en el compás 27 volvemos a territorio familiar, el acorde con y sin vibrato, el crescendo de todos los instrumentos hasta el *fortissimo* como un cuasi retrógrado del material primero, (acorde en *sf*) y el movimiento de grado conjunto ascendente del violín I configura un gesto con los dos materiales.

---

<sup>139</sup> En esto radica la novedad del desarrollo frente a la antigua variación. Esta siempre al tomar una identidad y salvaguardarla en alguno de sus aspectos construye series en el orden de una identidad conservada del tipo a, a1, a2, a3...etc. El desarrollo, al fragmentar las identidades e indagar la potencia del material en la elaboración motivico temática alcanza la diferencia desde una unidad primitiva (a-b). Por esta razón las fugas barrocas, construidas en torno a la permanente variación de un material primario son ateleológicas, simplemente se detienen al alcanzar el orden tonal primario. La sonata, con el desarrollo que la caracteriza, desde sus primeros compases, mira a la lejanía la síntesis de su reexposición.

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*. Compases 23-27.

No obstante ¿qué ocurre con estos acordes?. Si vemos en los compases 41 (anacrusa) hasta el 44, podemos ver que la línea del violoncello conduce a una textura de los cuatro instrumentos que se corresponde con un carácter similar, ahora *mezzopiano sempre* y la oscilación entre notas repetidas en registración fija. La articulación *tenuto* y la permanencia en un toque *senza vibrato*. Decíamos que nos encontramos con una gística que no pertenece al universo sonoro que reconocemos como propio de Beethoven. En este sentido estos acordes remiten más bien a otra sonoridad, a las obras de otro importante compositor de cuartetos de cuerda, Morton Feldman<sup>140</sup>. En sus composiciones, Feldman -no sólo en las de cuarteto- utiliza procedimientos similares. La mínima variación, el tratamiento de la rítmica -con sus famosos tresillos retardados<sup>141</sup>- y un tipo de toque que resulta contrario a Beethoven, es decir *non espressivo*. He aquí la clave. Tenemos un nuevo material que si bien proviene de Beethoven<sup>142</sup> está completamente reconfigurado producto de su elaboración. Es la antítesis de los primeros gestos -el acorde y la línea- del *Retrato* a la vez

<sup>140</sup> Compositor norteamericano (1926-1987) formó parte de la llamada Escuela de Nueva York junto con John Cage y Christian Wolff. Además cultivó intereses estéticos con algunos pintores del expresionismo abstracto.

<sup>141</sup> A propósito del tratamiento de las duraciones en Morton Feldman, véase el trabajo de Mariano Etkin *Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman*.

<sup>142</sup> Según palabras de la compositora al autor de este trabajo, el acorde en cuestión fue tomado y reelaborado de un final de sección del cuarteto Beethoveniano, un acorde de cierre que con una oscilación de altura -bordadura- le sugería una sonoridad justamente feldmaniana!

que es un gesto contrario a la sonoridad de los del op. 127, es decir, aquellos que produjeron los materiales de la exposición.

— C *variaz.* —>

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*. Variación del tercer material. Compases 41-44.

Vemos como el nuevo gesto de los acordes (C) son portadores de caracteres diferentes a la gística beethoveniana. La registración fija, la duración apenas perceptible de su diferencia en la repetición contrasta con la direccionalidad de la línea y la dinámica de los acordes (A). El violoncello conduce en su línea ascendente mediante una nota común (reb, compás 41) y la irrupción de la discontinuidad que establece la textura de la variación del material del acorde *mp sempre*. Resulta muy interesante cómo en el *Retrato* Villanueva intenta, mediante el tratamiento de la duración, reaprehender el *pathos* romántico al escribir la interpretación del gesto. Es decir, toda la variabilidad que la duración que un gesto posee en la música del ochocientos como por ejemplo el *rubato*<sup>143</sup> se traduce al escribir el resultado sonoro temporal desde la no regularidad rítmica. Por esta razón tocar *giusto* los pasajes traen como consecuencia interpretar la fraseología exacta del antiguo *pathos*.

<sup>143</sup> El *rubato*, en español: *robado*. Implica en la música del siglo XIX la movilidad perceptiva del *tempo* producto de un tiempo del compás que *roba* parte de la duración del tiempo posterior o viceversa. Esto ha estado sujeto a la interpretación en la música romántica, mientras que Villanueva *escribe* de manera precisa estas aparentes fluctuaciones del *tempo*  *fijando* la gística resultante.

## Revelar un retrato

*"La madurez de las obras tardías de artistas importantes no se asemeja a la de los frutos. Por lo general, aquellas no aparecen tersas sino llenas de surcos, casi hendidas; intentan apartarse de la dulzura y se resisten, agrias, ásperas, a ser inmediatamente saboreadas; falta en ellas aquella armonía que la estética clasicista acostumbra a reclamar de la obra de arte y muestran antes la huella de la historia que la del desarrollo."*

T.W. Adorno; *El estilo de madurez de Beethoven*.<sup>144</sup>

Como sostuvo Adorno a propósito de las últimas obras de Beethoven, en sus últimos cuartetos y sonatas se aleja de los lineamientos de una estética clasicista; aquella de sus comienzos y de gran parte de su período medio. Hacia el final sus obras irán mostrando otro tipo de universos, aquello de las obras "...hendidas y llenas de surcos". Su escritura se simplifica al prescindir de todo elemento ornamental pero al mismo tiempo encuentra una nueva complejidad desde los procedimientos compositivos que pone en obra. La simplicidad se trasluce, por caso, en la paulatina preferencia por la variación - como en la Sonata op. 111. La complejidad busca un universo imposible en la coexistencia de variación y desarrollo, afecto y drama como en la *Gran fuga para cuarteto de cuerda op.133*<sup>145</sup>.

Suele reconocerse como una de las primeras obras tardías de Beethoven al *Cuarteto de cuerda en Mib mayor op. 127*. Escrito en el año 1824; a saber, tres años antes de la muerte del compositor. La abundante literatura exegética ha aportado numerosos conceptos alrededor de esta música. El primer contacto con la obra revela los cuatro movimientos con sus caracteres particulares. El allegro de sonata que abre la obra con el típico *Maestoso* y que, portador de la dialéctica, concentra la contradicción y su síntesis. El segundo movimiento lento, *Adagio, ma non troppo e molto cantabile* con la primacía del canto. El tercer movimiento con el clásico *Scherzo* ternario y por último el *finale*. La concatenación de los movimientos sigue el orden impuesto por la tradición. Como sostiene Adorno, en sus últimas obras, Beethoven oscila entre objetividad y subjetividad. La objetividad puesta en los fragmentos que se concatenan en la temporalidad de la forma, como en el segundo movimiento de la op.111 donde una tras otra como esbozos transcurren las variaciones que

---

<sup>144</sup> Adorno, T.W.; *El estilo de madurez de Beethoven*. En *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Tusquets. Barcelona. 1984.

<sup>145</sup> Esta fuga op. 133 escrita originalmente como el cuarto movimiento del op. 130 intenta una forma con dos principios contradictorios. Por un lado la fuga con su procedimiento de variación y la serie que despliega en el tiempo. Por otro, el material cargado del drama dialéctico de la sonata. El resultado es un *monstruo*. Tal es así que Beethoven debió retirarlo del op. 130 y dejarlo como una obra autónoma ya que quebraba además la gravitación del cuarteto centrado en la mayor contradicción en el último movimiento. En su lugar escribió para el op. 130 un movimiento usual. El concepto de *monstruo* no es caprichoso. Debe ser entendido en el sentido en que lo indagó la literatura fantástica del siglo XIX. El monstruo es el resultado de violar leyes que están en un orden supuestamente -natural- Mr. Jekyll y Mr. Hyde, Frankenstein, Drácula y tantos otros. Creo posible sostener que la coexistencia del afecto en tanto despliegue de una identidad única junto al drama dialéctico beethoveniano producen, al introducir al sujeto de fuga la historicidad del carácter dramático, justamente esta especie de entidad.

parecieran no querer detenerse nunca en un final -algo que sólo permite la variación por su ateleología recordemos-. Frente a esto la subjetividad de una unidad llevada al límite, sin conciliación posible. Es decir, la imposible síntesis entre un material y una forma que ya no puede alcanzarla.

Cuando hablamos de dialéctica se abre ante nuestros ojos una vasta línea de parentescos, asociaciones, conceptos, discusiones. Como en un gran teatro han problematizado a lo largo del tiempo diversos pensadores, conceptos que rondan el problema de la oposición, contradicción, alienación, síntesis, superación, entre otros<sup>146</sup>. El arte del diálogo desde Platón y Aristóteles, atravesando las *disputatio* de la Escolástica medieval, luego, hacia Hegel y Marx han definido toda una genealogía del concepto.

"Captar las transformaciones del espíritu del mundo, adaptar el pensamiento al devenir espiritual, es, en primer término, el objetivo de Hegel; y ¿no asistía acaso, en su época, a transformaciones del mismo orden? Su dialéctica, antes de ser lógica, es primeramente un esfuerzo del pensamiento para aprehender el devenir histórico y reconciliar el tiempo y el concepto."<sup>147</sup>

Cuando intentamos conocer un objeto determinado, definirlo en un concepto, nos encontramos con el problema de que cada vez que utilizamos un concepto que pretende dar cuenta de él, ese concepto implica otro, y éste otro, a su vez... otro concepto<sup>148</sup>. Sócrates utilizó en la polis griega este inusual método en su diálogo donde interrogaba a los ciudadanos atenienses acerca de diversas cuestiones que quería conocer. Así, interrogaba acerca de la valentía por caso, pero ese concepto llevaba a su interlocutor a recurrir a otros - al valor, a la cobardía... y éstos a su vez precisaban otros conceptos para poder ser definidos. Sócrates demostraba de esta manera a su interlocutor - con este método denominado mayéutico- que en realidad nada sabía acerca de aquella cuestión. Esto se debe a la mediación que posee el lenguaje; a saber, los conceptos al encontrarse interrelacionados de tal manera que forman un sistema cerrado, recurren a otros conceptos para poder ser definidos. Es por esto que cada vez que intentamos definir un concepto emerge otro. Hegel encontró que no solamente era otro concepto sino era su *opuesto*. Por ejemplo, si intentamos definir la suavidad necesitamos del concepto de aspereza, lo mismo ocurre con conceptos que constatamos se distribuyen oponiéndose como pares contrarios, hombre-mujer, duro-blando, luz-oscuridad, etc. Cada uno requiere de su contrario. Vemos como cada concepto depende del otro en tanto posee parte de su definición en él y viceversa. Recordemos aquella famosa frase de Rimbaud *-je suis autre...*<sup>149</sup>. Siglos después

---

<sup>146</sup> "El diálogo puro no depende de la maquinaria de la escena, de actores y de bastidores. También existe una dramaturgia del pensamiento, que creó hace milenios su propia forma. Las mascaradas intelectuales se encuentran entre los productos más antiguos de la filosofía, y tal vez sea una lástima que la disciplina académica olvidara cómo usarlas y se centrara únicamente en el monólogo." Enzenberger, H.M.; *Diálogos entre inmortales, muertos y vivos*. Galaxia Gutenberg. Ed. Barcelona. 2001.

<sup>147</sup> Hyppolite, Jean; *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel*. Ed. Caldén. Montevideo. 1981.

<sup>148</sup> Todo nombre que designa un objeto puede ser a su vez objeto de otro nombre y así sucesivamente o mejor dicho *serialmente*, esto es conocido como la *paradoja de Frege* que toma como punto de partida Deleuze en tanto *paradoja de la regresión* o de *proliferación indefinida*, inicio de las diversas paradojas del lenguaje. Deleuze, Gilles; *Lógica del sentido*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2005.

<sup>149</sup> Rimbaud, Arthur.; *carta a Izambar*, mayo de 1871. ¿En quien sino en Rimbaud se desplegó, desgarrándose, esa otredad de sí?

a los griegos, Hegel intentará en su *Fenomenología*<sup>150</sup> acercarse al problema buscando como punto de partida la unidad más simple, es decir aquella que posea la menor mediación. Un ejemplo de esto pueden ser los axiomas matemáticos; por ejemplo, el punto. La dialéctica como unidad entre opuestos en Hegel supondrá esta unidad originaria simple, que en su movimiento dialéctico se separa desgarrándose en sus dos contrarios.

"La cosa es un *uno*, reflejado en sí; es *para sí*, pero también para *otro*; y es por tanto un *otro* para sí como ella es para otro".<sup>151</sup>

Estos contrarios son una unidad, pero desdoblada, donde uno es la abstracción del otro sin saberlo. Tenemos así a la unidad originaria enajenada producto del desdoblamiento.

"La cosa se pone como ser *para sí* o como negación absoluta de todo ser otro y, por tanto, como negación absoluta, relacionada solamente consigo; (...) la negación relacionada consigo es la superación de *sí misma*, o el tener su esencia en un otro."<sup>152</sup>

La cosa tendrá una primera negación es su *ser en sí* respecto a un *otro*. La superación de sí misma, pero a la vez mantiene la contradicción con el otro en tanto posee su esencia en él y en tanto es su opuesto. Esta oposición necesitará un movimiento que supere esta contradicción con una nueva negación. Se reconstituye en esta segunda negación una nueva unidad mediante el *devenir* del movimiento dialéctico. Este devenir permite superar la contradicción anterior, lo que se denomina en esta terminología la síntesis o superación de la contradicción -*Aufhebung*- es decir, la *superación* de la contradicción a la vez que hay *conservación* en una nueva totalidad.

"El objeto es superado así en sus puras determinabilidades o en las determinabilidades que debieran constituir su esencialidad, lo mismo que cuando en su ser sensible devenía algo superado. Partiendo del ser sensible, se convierte en algo universal; pero este universal, puesto que *proviene de lo sensible*, es esencialmente *condicionado* por ello mismo, y, por tanto, no es, en general, verdaderamente igual a sí mismo, sino una universalidad *afectada de una contraposición* (...)"<sup>153</sup>

Un nuevo equilibrio superior -universalidad nueva y desigual producto de la contradicción- se logra dialécticamente al precedente equilibrio originario. Mediante el movimiento -*devenir*- de la negación de la negación<sup>154</sup> de la unidad primitiva enajenada, se produce un nuevo universal condicionado por lo sensible. El concepto de *devenir* será entonces clave para que, determinando el pasaje entre los términos de la contradicción, el sujeto encuentre la verdad a partir de la *experiencia de la negación* de los términos en contradicción. Como sostiene el epistemólogo argentino Juan Samaja

---

<sup>150</sup> Hegel, G.W.F.; *Fenomenología del espíritu*. FCE. Buenos Aires.2007.

<sup>151</sup> Hegel. G.W.F. *op.cit* pág.78. (La cursiva es del autor).

<sup>152</sup> Hegel. G.W.F. *op.cit*.

<sup>153</sup> Hegel. G.W.F. *op.cit*

<sup>154</sup> "Parece como si de la naturaleza de la negación se siguiera que una doble negación es una afirmación. (Y hay algo de cierto en ello. ¿Qué? *Nuestra* naturaleza está relacionada con ambas)". Wittgenstein, Ludwig; *Investigaciones filosóficas*. Ed. Altaya. Madrid. 1999. La cursiva es del autor.

"... la verdad aparece como ese momento trágico de la desesperación de la conciencia que pasa de una forma en la cual estaba inmersa a una nueva forma a descubrir y conquistar. El momento fundamental de la dialéctica es, no el del *saber-adquirido*; tampoco la ignorancia cómoda del escéptico que dice mientras bosteza: "Nada puede ser sabido"; sino el de la conciencia trágica que está movida por la fuerte pasión del saber y la honradez de reconocer que lo que creía saber no es todavía la verdad. Que la tarea está todavía abierta."<sup>155</sup>

En lugar de suprimir uno de los términos de la contradicción o de afirmar a ambos; el movimiento dialéctico -el *devenir*- produce una nueva totalidad que es superadora de la anterior contradicción. Pero esta totalidad nueva es, al mismo tiempo provisoria. Es un nuevo término que posee en su mismo concepto su contrario. Nuevo término para un nuevo movimiento. Este movimiento será el "*momento trágico*" al que hace referencia Samaja, vinculado a un estado de desesperación de la conciencia por el no saber. Momento clave del pensar dialéctico que en Hegel reviste la marcha hacia el espíritu absoluto. Esto es, la instancia de una verdadera unidad entre sujeto y objeto, espíritu y mundo.<sup>156</sup>

"La teoría hegeliana del conocimiento postula un ascenso<sup>157</sup> epistemológico en tres estadios. El punto de partida es la *conciencia sensible*, la cumbre es la *razón* y el *entendimiento* está en el camino entre ambas. Estos términos no sólo designan formas de conocimiento, sino también modos completos de relación entre el espíritu y el mundo, que incluyen asimismo la acción y el sentimiento."<sup>158</sup>

¿Qué ocurre con Marx?, ¿en qué radica la diferencia respecto de las tesis sostenidas por Hegel? En muchas ocasiones se ha señalado la supuesta inversión del sistema de Hegel llevada a cabo por Marx. Esto no es del todo completo ya que la ruptura con el idealismo hegeliano se produce desde las mismas bases del sistema. Estas bases no implican tan sólo una inversión<sup>159</sup> sino más precisamente la crítica del punto de partida del sistema de Hegel. Esto es, el concepto de unidad simple. Marx considera que la existencia de una estructura, una totalidad, un universal, siempre es el resultado de un prolongado proceso histórico-social del cual la unidad más simple es su producto. Para Marx la unidad simple originaria de Hegel no es otra cosa más que una ilusión ya que lo que encontramos como lo "dado" es siempre lo "concreto", que es a la vez complejo y diferenciado<sup>160</sup>.

<sup>155</sup> Samaja, Juan; *El lado oscuro de la razón*. Ed. JVE. Psiqué. Buenos Aires. 2004. (La cursiva es del autor)

<sup>156</sup> Samaja, Juan; *Op. cit.* Notas al texto.

<sup>157</sup> Este ascenso que se resume en la célebre fórmula respecto al *ascenso de lo abstracto a lo concreto*. La mayor determinación -diferencia- es el punto de llegada desde la mayor generalidad e indeterminación -la abstracción.

<sup>158</sup> Cohen, Gerald A. *La teoría de la historia de Karl Marx. Una defensa*. Siglo XXI. Madrid. 1986. (La cursiva es del autor).

<sup>159</sup> La crítica de la supuesta *inversión* del sistema es realizada por Althusser al desarrollar el marxismo como ciencia. Los tres tipos de Generalidades (I,II, y III) con las cuales se produce el conocimiento científico implican una crítica que busca despejar todo residuo ideológico de idealismo. Estas generalidades se definen como I: el estado de la ciencia en un momento determinado, que es una globalidad y por ende abstracta, II: el trabajo científico -concreto y real- que se realiza sobre la I y que dará como resultado una nueva generalidad III, es decir un nuevo conocimiento. Althusser, Louis; *La revolución teórica de Marx*. Título original *Pour Marx. Sobre la dialéctica materialista (de la desigualdad de los orígenes)*. Siglo XXI Eds. Madrid. 1999.

<sup>160</sup> Sigo la interpretación que realiza Althuseer sobre la dialéctica materialista en Marx. Althusser, Louis; *Op. cit.*

"La simplicidad no es, por tanto originaria: es, por el contrario, el todo estructurado el que asigna su sentido a la categoría simple, o que, al término de un largo proceso y en condiciones excepcionales, puede producir la existencia económica de ciertas categorías simples."<sup>161</sup>

Desde esta perspectiva le es posible a Marx sostener la existencia de la categoría más simple, a saber la *mercancía*, la cual presupone todo un conjunto de conceptos que la preceden; el "todo estructurado ya dado" y que implica una diversidad de relaciones de producción, transporte, oferta, demanda, etc. La mercancía aparece como el producto de una sociedad históricamente determinada por un conjunto de relaciones sociales donde operan fuerzas en contradicción.

"En la producción social de su existencia, los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real donde se alza un edificio jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina el proceso social, político e intelectual de la vida en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia."<sup>162</sup>

Marx renuncia a la unidad simple y considera que ésta es siempre un producto del *todo estructurado y dado* del desarrollo de las fuerzas productivas en un momento determinado. Esta afirmación trae como consecuencia la existencia de múltiples contradicciones; estructurantes de lo real. No habría así, una unidad que se desdobra en dos sino más bien diversas contradicciones que operan en la sociedad en un momento determinado construyendo el orden material y simbólico. Si nos detenemos en lo específico de la contradicción en Marx podemos ver que ésta se encuentra teñida por la heterogeneidad. En lugar de la unidad simple autogenerativa hegeliana, Marx formula un enfoque que parte de la diversidad. Diversidad de contradicciones que en un momento histórico determinado permitirán establecer contradicciones principales y secundarias, es decir la presencia de una jerarquía entre ellas; aquellas que poseen un papel predominante en la tensión de su lucha. Esta jerarquía puede variar a lo largo del tiempo, contradicciones principales pueden ceder su espacio frente a otras que, habiendo ocupado un lugar secundario, articulan un nuevo proceso de contradicción *-desplazamiento-*. En este sentido *-siguiendo a Althusser<sup>163</sup>-* existe un aspecto principal y secundario en la contradicción. Esto señala la diferencia en considerar un proceso de simples opuestos para dar lugar a un proceso complejo que se refleja en todos los aspectos de la contradicción y en todos los niveles de la estructura. No sólo los términos opuestos se oponen, entre las contradicciones y sus aspectos encontramos

---

<sup>161</sup> Althusser, L.; *Op. cit.*

<sup>162</sup> Marx, K.; *Contribución a la Crítica de la Economía Política*, Prólogo. Anteo, Buenos Aires, 1986.

<sup>163</sup> La exégesis de Althusser de la contradicción en Marx se encuentra fundamentada, además de los escritos del propio Marx, en los que produjeron Lenin y Mao Tse-Tung. Mao, Tse-Tung, *Sobre la contradicción*. en *Cinco Tesis Filosóficas*. Agora. Buenos Aires. 2003. Lenin, V. *Cuadernos Filosóficos*. Estudio. Buenos Aires. 1963.

una relación de tensión y dominio. A su vez el proceso de desarrollo de las contradicciones tampoco ocurre de manera uniforme, ya que si consideramos la discontinuidad, la jerarquía móvil y los distintos niveles de contradicción, en suma -lo complejo de fuerzas antagónicas en una lucha de enfrentamientos reales- éste no puede derivarse de lo simple e igual, al contrario, la complejidad sólo puede ser el resultado de un proceso complejo. Además este proceso no es un desenvolvimiento uniforme debido a lo específico de la contradicción marxista. Aquí las contradicciones tienen un desarrollo *desigual* en el proceso. La dialéctica será para Marx, la unidad de lo complejo en contradicción, una totalidad que no salvaguarda una *esencia* que se mantiene a lo largo del proceso, no es como en Hegel "*el desarrollo enajenado de una unidad simple, de un principio simple, que a su vez es sólo un momento del desarrollo de la Idea*".<sup>164</sup>

Tanto la presencia de contradicciones principales y secundarias como aspectos principales dentro de ella en el proceso de un desarrollo desigual permite definir la unidad en la complejidad de todo proceso. Este rasgo de la contradicción en Marx es definido por Althusser bajo el concepto de *sobredeterminación*

"...dejando de ser unívoca, por lo tanto determinada de una vez y para siempre, en su papel y su esencia, se revela determinada por la complejidad estructurada que le designa su papel, como (y perdónese esta espantosa expresión) compleja - estructural - desigualmente - determinada... Preferí, lo confieso, una palabra más corta: *sobredeterminada*."<sup>165</sup>

Siguiendo los lineamientos de la contradicción en Marx podemos inferir que el desarrollo de las sociedades en la historia ocurre de acuerdo a momentos dialécticos de enfrentamiento y lucha *concretos* al situarse en lugares y momentos determinados del cuerpo social. La multiplicidad y jerarquía variable de las contradicciones se articulan en un proceso *-desigual-* un *todo complejo estructural ya dado* como resultante real y concreta tanto sea en el orden de los conocimientos *-la práctica teórica-* como la prácticas *-praxis-* (política, social, artística, etc.). Si bien el modelo marxista mantiene la tripartición de los momentos de la dialéctica los reconfigura al conferirles un carácter evolutivo en la determinación de lo real. Tendremos entonces las fases *no antagónica, antagónica y explosiva*, que se corresponden con los momentos de: identidad de los contrarios; enfrentamiento y oposición (lucha) con la primacía y desplazamiento de las contradicciones y por último la revolución en tanto refundición en una totalidad nueva (sociedad, teoría<sup>166</sup>) desde en nuevo fundamento.

Estos esbozos han pretendido recorrer algunos conceptos clave en las perspectivas de Hegel y Marx de la dialéctica<sup>167</sup>: unidad, enajenación, contradicción, negación de la

<sup>164</sup> Althusser, L.; *Op. cit.*

<sup>165</sup> Althusser, L.; *Op. cit.*

<sup>166</sup> De acuerdo al lineamiento althusseriano este enfoque aplicado al desarrollo de la ciencia converge en su fase *explosiva* a lo que Gastón Bachelard ha llamado *ruptura epistemológica* y que, de acuerdo a Althusser, es aquello que permite la elaboración de una Generalidad III (conocimiento nuevo). A la vez, este modelo enriquece los aportes para la reflexión en la Historia del arte. Determinados fenómenos tales como la emergencia en un lugar y momento determinado de una vanguardia artística pueden analizarse con interesantes consecuencias.

<sup>167</sup> El vínculo entre el pensamiento dialéctico y determinadas estructuras formales en el arte, tales como la tragedia y la sonata, han permitido la aplicación de estos conceptos a las obras a lo largo de diferentes

negación, superación, abstracto, concreto, globalidad, praxis, entre otros. Uno de los lineamientos más significativos en la crítica hegeliana lo propone Adorno en la *Dialéctica negativa*<sup>168</sup>. En este escrito tardío, Adorno somete a la crítica la perspectiva hegeliana revisando sus conceptos, uno de los cuales será el de identidad. Según Adorno el pensamiento dialéctico hegeliano intenta salvaguardar esta noción en la reconciliación de los opuestos, la extirpación de la contradicción en la síntesis. La contradicción hegeliana se define como aquello que atenta contra el pensamiento, el cual reduce la heterogeneidad a un universal donde se borra toda diferencia en favor de una identidad última entre sujeto y objeto.

"Es precisamente el insaciable principio de identidad el que perpetúa el antagonismo mediante la represión de lo contradictorio. Lo que no tolera nada que no sea como él mismo impide la reconciliación por la cual se toma. La violencia de la igualación reproduce la contradicción que extirpa."<sup>169</sup>

La contradicción, punto de partida en Hegel, en tanto desdoblamiento de una unidad originaria implica una noción de origen, para Adorno de procedencia ideológica ya que se presenta como una categoría de dominio, de pretendida presencia primigenia y cuyo valor, en tanto esencia última del ente, debe preservar todo el movimiento dialéctico. Para Adorno, al contrario, no hay unidad originaria, pero al mismo tiempo no hay dato primero. Siguiendo a Marx, el enfoque de Adorno considera el todo social como el productor de sentido, pero eso no quiere decir que nos enfrentamos con el dato primero, sino antes bien lo hacemos mediante el concepto de la cosa, lo *cosal*. El lenguaje media el contacto con los fenómenos, del sujeto con el objeto de conocimiento. La dialéctica como pensamiento del origen en la filosofía idealista se representaba en Hegel bajo la idea del círculo, un pensar que restituía en el origen su sentido último, de aquí que la síntesis en tanto *aufhebung* no sólo sea *superación* sino también *conservación* en una totalidad, en una unidad nueva. El movimiento de la doble negación se torna insuficiente y simple en la búsqueda de la pretendida totalidad al reducir una doble negación en favor de una afirmación con características aritméticas del tipo  $-x - = +$ . Esto es la fetichización de lo positivo, en mor de alcanzar la ansiada reconciliación. Si el movimiento dialéctico se caracteriza por el trabajo de lo negativo, inferir una afirmación ante esto no hace más que demostrar la potencia de la negación.

Adorno sostiene que la dialéctica es justamente el procedimiento de confrontación entre la *cosa* y el *concepto* en el pensamiento. Es el núcleo de la tensión que se manifiesta en la contradicción, aquella que puede develar la esencia de la cosa. Por esta razón la dialéctica no debe mirar teleológicamente a un fin en una unidad superior sino que, al contrario, puede llegar a centrar el pensar *incluso contra sí, sin renunciar a sí mismo*<sup>170</sup>. Una dialéctica que no aspira a una totalidad aparente e ideológicamente conciliadora en una síntesis deviene *negativa* al centrarse en la contradicción como lo único capaz de manifestar

---

interpretaciones. No obstante, considero que una reflexión en torno a estos conceptos enmarcados dentro de las diferentes perspectivas, permite evitar reduccionismos a esquemas que vacían el sentido y el alcance epistémico de los mismos.

<sup>168</sup> Adorno, T.W.; *Dialéctica negativa*. Obra completa. Tomo 6. Ed. Akal. Madrid. 2005.

<sup>169</sup> T.W.Adorno; *Op. Cit.*

<sup>170</sup> T.W.Adorno; *Op. Cit.*

la *diferencia*. Vemos como la crítica a Hegel reside tanto a la totalidad resultante que conserva lo múltiple, como asimismo a la doble negación, motor de la síntesis.

"Lo no idéntico no puede obtenerse inmediatamente como algo por su parte positivo ni tampoco mediante la negación de lo negativo."<sup>171</sup>

Desde la crítica del modelo hegeliano, Adorno propondrá una dialéctica sin *aufhebung*. Una dialéctica que, centrada en la contradicción, ya no aspira a la abstracción del concepto universal que ilusoriamente determina lo particular desde su jerarquía. La doble negación desaparece para centrar la negación como principio que no concilia en una instancia superior. Ahora no obstante Adorno sostiene que se arriba a un momento unificador pero que a diferencia de la síntesis o la superación hegeliana, ésta se sustrae de todo residuo idealista y metafísico al renunciar a la inducción.

"El momento unificador sobrevive sin negación de la negación, aunque sin entregarse a la abstracción como principio supremo, debido a que de los conceptos no se avanza al concepto más general en un proceso escalonado, sino que se presentan en constelación. Esta ilumina lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio."<sup>172</sup>

Para Adorno, la tarea comienza con el reconocimiento de la *constelación* a la cual pertenece el objeto y que permite su emergencia como tal. Todo objeto pertenece a una *constelación* determinada históricamente. Esta constituye una *exterioridad* a la existencia monadológica del objeto. Es *su afuera* pero a la vez es *su parte* en tanto implica la posibilidad de una inmanencia al individuo que se objetiva en una historia. Es por esto que Adorno sostiene que descifrar la *constelación* de la cosa es abrir su historicidad, lo que *ha devenido* el objeto. Su *chorismos*<sup>173</sup> que determina históricamente su interioridad y exterioridad en el tiempo. Es decir, la relación consigo misma y la relación con otros objetos en la historia. La constelación, se ubica así como *signo de la objetividad* del concepto. El pensamiento dialéctico lo rodea para formar un contexto<sup>174</sup> que busca develar el proceso de significación que éste ha acumulado *en sí*. Aquello que desde la subjetividad, mediado por el lenguaje, se tradujo como su contenido espiritual. La esencia de la cosa, puesta de manifiesto mediante el procedimiento de la negatividad, se descubre en la tensión de lo que el ente afirma ser.

La forma de la mediación ya no se define -tanto sea como mediación entre fenómeno y esencia, concepto y cosa como asimismo la consabida dualidad sujeto-objeto- como la puesta de la subjetividad que las preforma. Sino que, al contrario, el mediador se define por

---

<sup>171</sup> T.W.Adorno; *Op. Cit.*

<sup>172</sup> T.W.Adorno; *Op. Cit.*

<sup>173</sup> El concepto de *chorismos* refiere a la *separación* entre la multiplicidad y la unidad como asimismo entre los opuestos en contradicción (dialéctica). Gadamer,H.G; *Los caminos de Heidegger*. Herder. Barcelona. 2002.

<sup>174</sup> "...no sólo la teoría del conocimiento, el curso real de la historia obliga a la búsqueda de constelaciones." T.W.Adorno; *Dialéctica negativa. Op. Cit.* pág. 160. Resulta sugestiva la aparición de esta noción de *constelación* entendida como campo armónico en la obra de Helmut Lachenmann, *Ein kinderspiel* (1981). Una obra para piano precedida justamente por una cita de Adorno y Benjamin. ¿Habrían constelaciones armónicas?

la *objetividad heterónoma* que el sujeto puede experimentar frente al objeto. Si pensamos que esta experiencia posible no refiere a un sujeto empírico trascendental sino que está definido por caracteres variables a través del tiempo; esta perspectiva tiene una relación a lo que Foucault<sup>175</sup>, casi al mismo tiempo, formula en el concepto de *episteme*. Este concepto refiere a las condiciones de posibilidad de emergencia en una cultura -en un lugar y tiempo determinados- de un saber en un sentido general (ciencia, arte, práctica, etc.) Dicha *episteme* se define en tanto campo epistemológico que prescribe a una cultura todo orden empírico posible. De aquí que Foucault pueda elaborar una Historia, o en sus propias palabras, una *arqueología* de la ratio occidental. Como antecedente de esta línea directriz, Adorno señala en la determinación social el límite que encuentra el sujeto kantiano. Desprovisto de la sociedad en la cual se encuentra inserto y que condiciona su sí, desmorona toda definición inmanente del mismo.

"Pero un sujeto trascendental sin sociedad, sin los sujetos singulares que para bien o para mal ésta integra, tampoco cabe ni siquiera imaginarlo; el concepto de sujeto trascendental se estrella contra esto. Incluso la universalidad kantiana quiere serlo para todos, a saber, para todos los seres dotados de razón, y a priori los dotados de razón están socializados"<sup>176</sup>

Como hemos visto, Adorno elimina el procedimiento de la doble negación y por lo tanto la *aufhebung* como la instancia superadora de la contradicción. En su lugar, el *momento unificador* es alcanzado a través de detectar *constelaciones* a las cuales pertenece el objeto. La contradicción -motor de proceso- se evidencia en las determinaciones históricas que porta el objeto. Aquello en lo que ha *devenido* el objeto. Su contenido espiritual. Mediante la contradicción de sus componentes nos revela su *esencia*. En esto reside la diferencia del *momento unificador* ya desprovisto de la génesis teológica y metafísica que teñía la totalidad hegeliana, su fin supremo desde el comienzo originario. El círculo como movimiento de la idea es sometido a la crítica por la dialéctica negativa que encuentra en su lugar las constelaciones que, determinadas por el tiempo, flotan en contradicción entre ellas sin alcanzar una totalidad a reencontrar. Quizá el momento unificador, el cual Adorno apenas esboza, pueda traducirse con su *otro* en el par dialéctico, es decir, en términos de aquello que silencia.

"Si algo de Hegel y aquellos que lo pusieron de pie<sup>177</sup> caló hondo en mí es la ascesis frente a la afirmación inmediata de lo positivo, ciertamente una ascesis, créame, pues lo otro, la expresión desatada de la esperanza, sería más cercano a mi naturaleza. Pero siempre tengo la sensación de que si uno no resiste en lo negativo o pasa demasiado pronto a lo positivo, le hace el juego a lo falso."<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Foucault, M.; *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Ed. Madrid. 1997. Prefacio.

<sup>176</sup> T.W.Adorno; *Op. Cit.* Pág.188.

<sup>177</sup> Se refiere naturalmente a la supuesta inversión que realizan Marx y Engels del sistema hegeliano.

<sup>178</sup> T.W. Adorno; *Carta a Thomas Mann*. 1ro de diciembre de 1952. En Adorno, T.W. y Mann. Thomas; *Correspondencia*. FCE. Buenos Aires. 2006.

## Mirar un retrato

"No veo el pasado, sino sólo un retrato del pasado  
Pero ¿cómo sé que se trata de un retrato del pasado?"

Ludwig Wittgenstein, *Observaciones filosóficas*.<sup>179</sup>

La obra *Retrato del pasado* no está escrita de acuerdo a los lineamientos formales clásico románticos. No hay secciones que definan lo que podríamos reconocer como el desarrollo y la reexposición de la forma sonata. Los materiales determinados como el acorde y la línea son expuestos en una primera sección que delinea una sección expositiva de continuidad progresiva entre materiales contrastantes. Estos están contruidos con conductas compositivas que definen su entidad en tanto materiales opuestos, simultaneidad y sucesividad. La contradicción inmanente en estas conductas derivan a su vez las dimensiones vertical y horizontal; para que, en la propia materia sonora, ambos deriven los materiales del acorde y la línea respectivamente. La primera sección, de raíz expositiva, muestra la oposición, ya no de temas, caracteres o tonalidades diferenciadas como en el pasado, sino de las dos perspectivas posibles de una configuración sonora históricamente determinada.<sup>180</sup>

Estas dos dimensiones -vertical y horizontal- son históricamente determinadas en tanto materiales del *Retrato* provenientes de la praxis compositiva del cuarteto op.127; más no es en el sentido de la mera imitación o restitución de un material del pasado sino que, al contrario, son la abstracción de los lineamientos que permiten su configuración. Por esta razón tanto el acorde como la línea no son materiales autogenerativos, ni uno deriva del otro ni a la inversa. Si bien encontramos una coexistencia en el primer acorde de un movimiento lineal, no hay derivación, sino sólo coexistencia de caracteres ya que ambos no son entidades que parten de un supuesto grado cero compositivo para Villanueva, sino que al contrario, presuponen toda la praxis compositiva que se desarrolló en un pasado, en un lugar y tiempo determinados, a saber, la época de Beethoven. Ese *campo de presencia*, anterior a la escritura misma del *Retrato*, presupone un "todo dado", que define los órdenes posibles en las configuraciones sonoras. La contradicción habita aquí no como un material originario que se desdobra sino como el núcleo abstracto que define las dos dimensiones texturales de una praxis del pasado -vertical-horizontal- y que encarnan en un *concreto* en tanto acorde y línea, materiales individuales para la obra. La exposición de la obra consiste entonces en mostrar esta contradicción en su doble aspecto, abstracto y la vez concreto, dentro de una continuidad que intenta ligar dos entidades discordantes a lo largo de la temporalidad de la misma. Pero además tenemos al tercer y enigmático elemento. Un material que es ajeno a la praxis beethoveniana y que remite a una música posterior -acorde de estructura rítmica móvil sujeto a la mínima variación- próximo a las estéticas de la escuela de Nueva York; este elemento resignifica desplazando la contradicción anterior al sostener que es posible una oposición tanto más paradójal. La contradicción primera se sustrae - se *desplaza*- al ser en última instancia producto de una *misma estética* pero que

<sup>179</sup> Cita en la partitura original de Cecilia Villanueva.

<sup>180</sup> Con la salvedad de la diagonal weberniana. Donde la tradición pensaba las dimensiones horizontal -vertical, Webern propuso la diagonal entre ambas. Esto aparece claramente determinado en el primer movimiento de su *Sinfonía op.21*.

ahora se opone a un "otro" emergente de la historia posterior. Un nivel de contradicción mayor es posible al momento de coexistir los dos primeros elementos y el tercer elemento, que en lugar de excluirse se contraponen como una contradicción de un nuevo orden; ya no en los lineamientos abstractos de una estructura, tampoco en el concreto del material sonoro que deriva, el tercer material configura un elemento que pone en juego la dimensión diacrónica de la historia contraponiendo este nuevo elemento a la contradicción anterior, que, en este momento, precariamente debe comportarse como una unidad.

No es difícil reconocer el juego de diferencias que despliega la dialéctica materialista en este análisis. La complejidad de los elementos intervinientes y de las contradicciones múltiples no es algo originario sino que presuponen una praxis histórica que la antecede. Las contradicciones, algunas de las cuales son principales y otras secundarias, en el mismo movimiento de su exposición son sujetas a la mecánica del desplazamiento que las reconfigura y resignifica como nuevos elementos en tensión. A su vez, los aspectos que definen la identidad de un elemento y el tipo de contradicción se manifiesta en distintos niveles de la estructura. Tal es el caso de los *glissandi* que aparecen en la exposición, como movimientos microtonales en un marco temperado circundante y que, ponen de manifiesto el mínimo movimiento posible en el orden lineal. Al estar en un tempo relativamente lento, la altura deviene como algo momentáneamente indefinible en cuanto a la sujeción en un punto determinado, es decir su cualidad de puntual.

The image shows a musical score for four staves, measures 100-104. The tempo is marked "Più mosso" with a quarter note equal to 74 (♩ = 74). The first staff is marked "senza vibr." and "mp". The second and third staves are marked "con sord." and "pppp". The fourth staff is marked "ppp". The score features glissandi and other musical notations.

Villanueva, María Cecilia; compases 100-104. Textura de reminiscencia cadencial producto de la elaboración del gesto del glissando.

Por todo esto en el *Retrato* encontramos una organización diferenciada en distintos niveles de cualidad que constituyen distintas contradicciones que operan de acuerdo al desplazamiento en dos momentos en la exposición. Ahora, en la obra sólo puede decirse que encontramos la exposición propiamente hablando como momento dialéctico que remite a la forma sonata, ya que ni el desarrollo ni menos aún la reexposición encuentran lugar

aquí. La forma del *Retrato* encuentra los contornos de su temporalidad global en lo que está ausente, en lo que falta a la forma clásica desde la mirada que remite a un pasado objetivado por el tiempo presente. Lo actual delata en su escritura los límites de una inactualidad que por su misma definición no puede, hoy, ser de otra manera. En esto consiste su fracaso. En la imposibilidad de establecer entre sus elementos una convergencia hacia una restitución en un nivel más allá de la concordancia de sus elementos materiales y sus condiciones de posibilidad. Aquí resuenan con plena potencia aquellas palabras de Adorno "*...no es el compositor el que fracasa en la obra; la historia la malogra*"<sup>181</sup>.

Pero es este mismo fracaso el que, delatando la inactualidad del pasado objetivado al mismo tiempo pone de manifiesto su única forma posible. Una forma que se define por el intento de fundar una reexposición que nunca alcanza a ocurrir en términos afirmativos. El intento materialmente realizado por las reiteradas apariciones del elemento del acorde (A) a lo largo de la obra no hace otra cosa más que marcar su cariz negativo, a saber, aquello que no puede conseguir -la reexposición superadora de la antítesis- y que lo retrotrae a una historia primitiva de su propio procedimiento. Así, la fallida reexposición deviene en un *ritornello*<sup>182</sup> que remite a las estructuras formales del barroco. En lugar de alcanzar una síntesis, el *ritornello* se ahoga en la repetición variada.

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*, compases 67-71. Elemento proveniente del material A variado en el violoncello con la verticalidad que se completa con el violín II y el violín I en dobles cuerdas de manera sucesiva. Tanto en este fragmento como en el siguiente podemos observar estos ritornellos del material del acorde que aparecen de manera reiterada. En el fragmento posterior los dos ataques en los cuatro instrumentos se asemejan a una suerte de reexposición pero vacía de los caracteres que permitirían establecer un equilibrio. La variación del material junto a su carácter fragmentario los escinde de toda posibilidad afirmativa para fundar una síntesis.

<sup>181</sup> Adorno, T.W.; *Filosofía de la nueva música*. Obra completa. Tomo 12. Madrid. 2003.

<sup>182</sup> El *ritornello* consiste en una textura instrumental concebida en el barroco temprano que se repetía a lo largo de una macroforma generando desde su reiteración -a veces mínimamente variada- la cohesión formal. Este tratamiento dió lugar a la llamada *forma ritornello*, de uso extensivo en el barroco, fundamentalmente en el concierto grosso. Véase, Bukopfzer, Manfred; *La música en la época barroca*. Ed. Alianza. Madrid. 2000.

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*, compases 72-75.

Villanueva, María Cecilia; *Retrato del pasado*, compases 158-162.

El fragmento retiene elementos de la tradición pero vaciados de lo que alguna vez la práctica beethoveniana les confirió: su sentido en el marco de una globalidad. Llama la atención a propósito de esto la aparente *cadencia* que se genera desde la elaboración del *glissando* -en un fragmento precedente- como asimismo las notas que ejecuta el violín en 159-160. Este último elemento caracterizado por la nota -si- repetida en armónicos en la

figuración del nonesillo, genera algo parecido a lo que en Beethoven fué la *liquidación*. Como sabemos este concepto refiere a la finalización de la elaboración motivica de un material. Luego de haber sido elaborada aparece como última gestualidad antes de una nueva irrupción de un ritornello en el violoncello y la viola en el compás 161.

Frente a la continuidad de los materiales de la exposición, y luego de ésta, entre las intermitencias de las apariciones del ritornello nos encontramos con una escritura completamente ajena a lo que los compositores románticos buscaban con la *gran línea formal*<sup>183</sup>. Luego de la exposición lo que domina es el *fragmento*, una escritura que se encuentra lejana de los órdenes necesarios que prescribe una forma teleológica; en esta obra, su exposición no mira la síntesis como sí ocurre en la forma sonata. Pero al mismo tiempo también estamos lejos de un *collage* que reúne entidades con la máxima diferenciación posible puestas en un plano lo suficientemente homogéneo para garantizar una coexistencia libre de toda jerarquía. En el *Retrato* hay tematicidad más no hay teleología, con lo cual no hay forma sonata. Hay fragmento mas no hay collage, al no existir ese plano homogéneo que prescindiera de toda dirección. En el *Retrato* hay direccionalidad -léase *trayectoria*- sin *teleología*, ya que la forma define una conducta que busca establecer lo que finalmente nunca logra, la ansiada *aufhebung*. Por esto, es lo más lejano a un collage en donde la temporalidad siempre busca ser lo suficientemente *blanca y ahulada*<sup>184</sup> como para permitir la yuxtaposición libre de los más variados elementos. En el *Retrato* la variabilidad se encuentra conectada con elementos expuestos en contradicción, su tematicidad.

No obstante esta tematicidad no debe entenderse en el sentido en que fue delineada por las estéticas del pasado, ya que el tema en una sonata clásico romántica se define a partir de sus efectos. Quiero decir, un tema en Beethoven no es un *a priori* definido por sí mismo, sino que lo es en tanto y en cuanto es objeto de la elaboración motivico temática en el desarrollo. Vale decir lo posterior, el desarrollo y la reexposición, definen la identidad de lo anterior, lo expuesto como tema. Por eso el tema se define como un componente en un proceso dialéctico general. La elaboración motivica aplicada al tema traerá como consecuencia la posibilidad de generar un *otro* en la segunda sección. Lo que se traduce como A genera B, en esto consiste el gran descubrimiento de los compositores del siglo XVIII frente a la antigua *varietas*, el principio de la variación. En ella siempre se desplegaban series que garantizaban la identidad del material original al costo de mantener siempre algún rasgo. La elaboración motivico temática desplazando aspectos de su identidad atenta contra ella subvirtiendo sus órdenes reconocibles y gestando un *nuevo* material. Por esto la variación siempre despliega series del tipo a, a1, a2, a3...etc., mientras que el desarrollo *produce* (en el sentido dialéctico que el término implica) una nueva entidad. No obstante la tematicidad en el *Retrato* es el producto de una elaboración de la cual sólo quedan fragmentos, esto es, la sustracción de los elementos formales que se reconocían en la tradición. La negatividad que esto trae consigo, es a la vez la marca de la crítica que ejerce a la tradición con la cual dialoga. Es esa su *objetividad*, el fragmento que

---

<sup>183</sup> La *gran línea* consistió en el ideal de escritura macroformal de los compositores del romanticismo tardío (Liszt, Wagner y otros). Emparentados con la búsqueda de alternativas a la forma sonata, concebían la macroforma como un organismo. De aquí la importancia del *leitmotiv* wagneriano. Esta *gran línea* representaba la consecución de un gran fiato macroformal que permitiría la unidad en un único trazo.

<sup>184</sup> Foucault, M.; *Op. cit.*

compone cada uno de sus momentos en la búsqueda por la consecución de la forma autónoma. La escritura fragmentaria desde los elementos temáticos aparece a lo largo del tiempo como esbozos de desarrollos posibles pero que no encuentran una elaboración continua que llegue a un punto cúlmine, su aparecer se muestra en el mismo momento en que se sustrae. Es esa su fugacidad. Como monumentos de un paisaje en ruinas donde no puede sostenerse la mirada por mucho tiempo. Esos fragmentos, cual retazos de la tematicidad escindida, sobreviven como el *ritornello* al precio de aparecer variados una y otra vez, cada vez con menos posibilidades de afirmar algo. En cada aparición van perdiendo más duración que los repliega sobre sí mismos. La imposibilidad de toda síntesis entre los materiales temáticos en contradicción encuentra su clave en la *tensión* del intento de alcanzar una conciliación afirmativa en la reexposición que se les niega por completo. Por otro lado, la dimensión *subjetiva* nos convoca a las figuras del pasado, a lo *no actual*, a lo que ya no es pero que sin embargo encuentra una *presencia*. La clave en la memoria y el recuerdo que actualiza una dimensión espiritual ausente. Lo imaginario frente al retrato que aspira a una realidad.

poco rubato, cantabile

Villanueva, María Cecilia; Fragmento de textura canónica. Obsérvese la continuidad lineal entre las diferentes voces. La escritura fragmentaria también parece apoderarse de la voz individual. Se completa una textura desde el relevo sucesivo de las voces. En palabras de Villanueva el fragmento en su obra genera un acercamiento cuasi  *cubista*  de la macroforma.

El concepto de contradicción en música hunde sus raíces en un pasado que va más allá de la forma sonata. Si indagamos en uno de sus antecedentes más próximos nos encontramos con el término de *concerto* (latín, *concertare*) y que significaba para los primeros compositores del barroco *oponer* o *contrastar* grupos instrumentales heterogéneos. La técnica del *cori spezzatti* desarrollada fundamentalmente por Giovanni Gabrielli (c.1553/56-1612), maestro de capilla de la catedral de san Marcos en Venecia, colocaba diversos coros aprovechando la estructura arquitectónica de la catedral. El

resultado sonoro consistía en una cuasi estereofonía al alternarse los tutti y los soli en la textura. Años después este concepto de oposición derivaría hacia el género del *concerto grosso* y el *concierto solista* que reconocemos desde el siglo XVIII. No obstante, oponer grupos no es algo que aparece en el barroco, el canto *antifonal* en la edad media consistía justamente en la ubicación de dos grupos de cantantes enfrentados -con un curioso paralelismo con las prácticas áulicas de la escolástica- y que se alternaban en el canto. En varias obras de Villanueva podemos encontrar un principio directriz alrededor de este concepto de *concertación*, vale decir una música que se muestra desde entidades diversas en relación de oposición. Lejos estamos de las formas tradicionales de contradicción en términos de forma sonata clásica o de los lineamientos que desde el material y la forma buscan una síntesis. La concertación en Villanueva converge en una mirada donde los materiales se encuentran en una relación de antagonismo desde varias perspectivas. Desde la duplicidad del intérprete en un único instrumento como en *Cuatro esquinas* (piano a cuatro manos, 2006) -una obra de marcada reminiscencia del pianismo beethoveniano último<sup>185</sup>- hasta el concierto propiamente dicho. No es casual que desde esta perspectiva Villanueva haya escrito una obra para piano y orquesta como una suerte de *concierto para piano y orquesta*, la obra *Escenario* (1989, revisada en 2007), vale decir, el punto de mayor visibilidad de la relación de oposición, del *concertar* desde la tradición. Además esta obra posee un piano *dentro* de la orquesta lo cual le confiere al piano solista una suerte de *doble*. La concertación manifiesta en el género y en la instrumentación que a diferencia de los conciertos clásicos no concilian en un único momento final. En *Escenario* la orquesta y el piano divergen, el piano concluye solo en una larga textura de acordes no direccionales que se encuentran escindidos de toda resolución. A su vez el comportamiento fragmentario del material es una conducta que no es restrictiva al *Retrato*, por el contrario, resulta por demás interesante el tratamiento que le confiere en *Escenario*. Los fragmentos que comportan el material han prescindido de toda continuidad manifiesta bajo su superficie de emergencia, aparecen aislados, como objetos que ocurren suspendidos en un tiempo musical que emula el vacío.

Como la cita que abre la partitura, algo nos ocurre frente a los retratos. La pregunta que interroga acerca de ese *algo* que si bien ya no es, encuentra un lugar ante nuestros ojos. La duda de Wittgenstein frente al pasado. Tal y como ocurre en el *Retrato* y puesto que todo pasado siempre se convoca desde una actualidad que intenta reaprehenderlo, emerge la pregunta acerca de cuál es el *objeto* de nuestra mirada.

---

<sup>185</sup> Esta reminiscencia alude a cierta sonoridad en el uso de las configuraciones verticales en el registro medio-grave del instrumento, como ocurre en el comienzo de la sonata Op. 53 de Beethoven. En la obra de Villanueva aparecen acordes masivos discontinuados en el tiempo y reconfigurados en una sonoridad disonante, más no son objetos sonoros sino que forman una continuidad dramática en sí mismos, es decir cargan con el residuo de un pathos distante. Por esta razón, además del principio de oposición que hemos descrito, es posible pensar en una afinidad entre Villanueva y estas poéticas; revela su inmejorable posición para dialogar con Beethoven.

## Notas a un modo de hacer un retrato

La obra de Villanueva fue estrenada por el Aurn Quartett<sup>186</sup>, cuarteto de cuerda alemán especializado en la música de los siglos XVIII y XIX. Esta circunstancia reviste una cuestión muy singular. Como apuntó Mariano Etkin en su intervención en el debate acerca de esta obra, la interpretación por parte de un grupo de música antigua resulta clave para revelar el vínculo con la poética de Beethoven. Una agrupación camerística habituada a ejecutar músicas del pasado con una búsqueda de timbres, articulación, toque, es decir una sonoridad y una gística asentada mediante la práctica musical de un repertorio determinado le confiere un especial acercamiento; muy distinto al que pudiera tener una agrupación dedicada al repertorio contemporáneo. Pareciera que al momento de tocar el *Retrato* hubiera que hacerlo *como si* se estuviera tocando Beethoven. Tocar una música contemporánea tocando *a la manera de...* una música del siglo XIX. Difícil problema ya que la literatura acerca de la interpretación musical no ha contemplado este tipo de posibilidades. Quizá el único antecedente de una obra en estas coordenadas lo constituya la *Música para instrumentos del Renacimiento*<sup>187</sup> de Mauricio Kagel.

Un tópico tradicional en la composición ha sido la escritura estilística, es decir la composición que se circunscribe a un estilo, *à la manière de...* hay infinidad de obras escritas de acuerdo a esto, pero generalmente éstas obras han sido pensadas desde un material o procedimiento a priori que se intenta sugerir. En el *Retrato*, la *manière* no es un material, ni un procedimiento ni menos aún una forma. ¿Cuál es entonces ese íntimo lazo con el pasado que implicaría una interpretación de acuerdo a determinados lineamientos estilístico-interpretativos? ¿Porqué una agrupación habituada a tocar músicas del pasado es su mejor intérprete? En el *Retrato*, la *manière* es una gística, una manera de tocar los instrumentos, de lograr el empaste del cuarteto de cuerda, de articular, de respirar las frases... Una praxis interpretativa del pasado se pone de manifiesto en la obra, la inactualidad de una práctica<sup>188</sup> se hace presente en la gística del *Retrato*.

Ahora bien ¿cómo acercarnos teóricamente a esta cuestión?, puesto que las discusiones en torno a la interpretación generalmente consideran de antemano la existencia de una unidad entre el objeto a interpretar y la práctica que intenta traducirlo, aquí tenemos una paradoja. Vale decir que, para tocar una obra de Beethoven hoy, sabemos que hay que investigar acerca del tiempo de Beethoven, cómo se tocaba y en qué condiciones se hacía la música en el siglo XIX. La interpretación musical aspira a reaprehender ese pasado. Pero en

---

<sup>186</sup> Integrado por Matthias Lingenfelder, Jens Oppermann, Stuart Eaton y Andreas Arndt. En 1981 formaron el Aurn Quartett. Intérprete del repertorio tradicional para cuarteto de cuerda ha ganado importantes concursos del rubro: el ARD -Wettbewerb en München y la International String Quartet Competition de Portsmouth. Ha dado conciertos en New York, Berlín, París, Moscú, Sidney, Tokio y Buenos Aires. Desde hace varios años, este cuarteto concentró parte de su repertorio en la música contemporánea, dedicándose a trabajar con los compositores desde la gestación misma de la obra.

<sup>187</sup> Escrita entre los años 1965-66, la obra de Kagel pareciera plantear una interesante inversión. Si se toca música antigua con instrumentos contemporáneos ¿porqué no hacer música contemporánea con instrumentos antiguos? el resultado es sorprendente. El instrumento antiguo imprime una cualidad sonora única que resignifica la sonoridad de los nuevos materiales.

<sup>188</sup> En este sentido la situación ideal implicaría incluso la utilización de instrumentos originales ¡pero los de la época de Beethoven!

el *Retrato*, una obra contemporánea, vemos que no precisa necesariamente la praxis interpretativa de su propio tiempo sino esa otra praxis definida en el gesto de la época de Beethoven. Al no tratarse de un material del pasado ni de un procedimiento lo que la obra pone en juego es el intento de reaprehender aquella antigua manera de tocar.

En los recientes debates en los ámbitos de la pragmática y el análisis del discurso ha resurgido el concepto de *ethos*, esta noción refiere a distintas concepciones que implican en un sujeto la construcción de una *imagen de sí mismo* en el momento de la enunciación. Esta construcción no implica sólo al enunciado que formula sino que toma asimismo los aspectos *exteriores* a él que permiten una validez<sup>189</sup> del mismo. Los caracteres que vuelven a su enunciación aceptable. Siguiendo a Amosy en su lectura de la propuesta de una *semántica global* de Dominique Mangueneau, ésta consiste en integrar las distintas dimensiones del discurso resaltando la noción de *escenografía*

"Si cada tipo de discurso representa una distribución preestablecida de roles, cada locutor puede escoger más o menos libremente su *escenografía*. En el discurso político, por ejemplo, el candidato de un partido puede hablar a sus electores en hombre del pueblo, en hombre de experiencia, en tecnócrata, etc. Es en ese cuadro que la noción de *ethos* reviste para Maingueneau toda su importancia. El la relaciona con la noción de tono, que reemplaza ventajosamente a la de voz, en la medida que remite igualmente bien al escrito que al oral. El tono se apoya por su parte sobre una *doble figura del enunciador*, la de un *carácter* y de una *corporalidad*."<sup>190</sup>

Como podemos observar el *ethos* constituye un concepto que permite señalar una dimensión del discurso que va más allá del propio enunciado posibilitando la fiabilidad en el enunciador por un otro. Es decir la garantía de validez del discurso. Esta dimensión da cuenta de una *exterioridad* que se circunscribe en el marco de una *escenografía* determinada y una definición del *tono* en tanto carácter proyectado y la *imagen de sí* que propone, la *corporalidad*. Este *afuera* del enunciado definido por el *ethos* y que al mismo tiempo le confiere validez puede ser transferido *mutatis mutandi* a la dimensión que Etkin señala en el *Retrato*. La zona donde se refiere no a una construcción en el orden de materiales puestos en obra sino a ese ámbito que traduce la cifra en sonido, es decir la interpretación. La sutil diferencia de requerir una práctica interpretativa que conozca las convenciones del pasado se traduce en requerir intérpretes de música antigua para tocar música contemporánea. La *corporalidad* de la época de Beethoven -siguiendo a Mangueneau- que se requiere para tocar la obra de Villanueva<sup>191</sup>. Un adiestramiento del cuerpo en modos de ejecución antiguos. Una situación homóloga a si requiriéramos bailarines de formación clásica e intérpretes a su vez del repertorio de ballet clásico -con el

---

<sup>189</sup> Desde la antigua retórica pasando por Aristóteles el *ethos* implica la búsqueda de comprender cómo la eficacia llega al discurso. Como sostiene Roland Barthes, al *ethos* lo constituyen los "...rasgos del carácter que el orador debe mostrar al auditorio (poco importa su sinceridad) para dar una buena impresión." Amosy, Ruth; *La noción de ethos de la retórica al análisis del discurso*. Trad. de Juan Miguel Dothas para el seminario Introducción al análisis del discurso. Dra. García Negroni. UBA.

<sup>190</sup> Amosy, Ruth; *Op. cit.*

<sup>191</sup> Como en la famosa *Cinco piezas para piano para David Tudor*, la obra de Sylvano Bussoti donde el pianista es la indicación de instrumento. En el *Retrato*, siguiendo esta perspectiva, una indicación inherente precisaría... *para un cuarteto de cuerda versado en Beethoven*.

adiestramiento del cuerpo que esto implica- para bailar una composición coreográfica contemporánea que utiliza materiales nuevos. La diferencia de un cuerpo completamente distinto al de un bailarín educado en la danza contemporánea exclusivamente. Vale decir, una educación en tanto *historia* que registra ese cuerpo.

Con esta interpretación nos acercamos a lo que sostiene Pierre Bourdieu con el concepto de *habitus*. Bourdieu resignifica el concepto de *ethos* al circunscribirlo al proceso de socialización del individuo. Las conductas interiorizadas, conscientes e inconscientes que delinean una relación con el cuerpo, sus posturas y gestos en suma todas aquellas disposiciones aprendidas que guían nuestras conductas incluso sin que lo sepamos<sup>192</sup>. Como sostiene Bourdieu en *Sociología y cultura*<sup>193</sup>

"La noción de *habitus* engloba la de *ethos*, y por ello cada vez empleo menos esta noción. Los principios prácticos de clasificación que son constitutivos del *habitus* son *indisociablemente* lógicos y axiológicos, teóricos y prácticos (en cuanto decimos blanco o negro estamos diciendo bien o mal). Al estar dirigida hacia la práctica, la lógica práctica implica valores, es algo inevitable."

"...todos los principios de elección están incorporados, se han convertido en posturas, disposiciones del cuerpo: los valores son gestos, formas de pararse, de caminar, de hablar. La fuerza del *ethos* está en que es una moral hecha *hexis*, gesto, postura."

"Aunque es principio de una autonomía real en relación con las determinaciones inmediatas dadas por la "situación", el *habitus* no es una especie de esencia ahistórica cuya existencia no sería más que desarrollo, es decir, un destino definido de una vez por todas. Los ajustes que impone sin cesar la necesidad de adaptarse a situaciones nuevas e imprevistas pueden determinar transformaciones durables del *habitus*, aunque éstas no rebasan ciertos límites, entre otras razones, porque el *habitus* define la percepción de la situación que lo determina."

Sin pretender establecer un paralelismo que muchas veces resulta peligroso entre los debates en las ciencias sociales y la música, quiero señalar no obstante, el valor de este concepto para iluminar la sutil zona en donde creo, el *Retrato* gana en riqueza interpretativa. La obra de Villanueva pareciera considerar un *habitus* en correspondencia con una poética del pasado, una géstica, una relación con la corporalidad y la manera de gestar la sonoridad de los instrumentos, permitiendo construir la materialidad del sonido de la obra desde la memoria del cuerpo.

Queda un último aspecto al cual referirnos, hemos dado vueltas a su alrededor pero hasta ahora no nos acercamos de manera directa. Si bien la simplicidad muchas veces trae consigo el peligro de lo que parece superficial o lo que no tiene lugar, no obstante ese peligro no deja de ser legítimo cuando en nuestros pensamientos toda vez estamos frente a algo cuya tentación es demasiado sugestiva. Como aquella simplicidad infantil que puede interrogar en términos de ¿qué hay en el retrato?, o ¿quien está en el retrato? Una pregunta

---

<sup>192</sup> Amossy, Ruth; *Op. cit.*

<sup>193</sup> Bourdieu, Pierre; *Sociología y cultura*. Ed. Grijalbo. México D.F.1990.

legítima ya que el título dirige la mirada a la dedicatoria difusa. En esta dimensión, la no representatividad de la música es algo con lo cual contamos de antemano. Frenarnos en esto es un impedimento para el pensamiento pensar en otra cosa. La música no representa al mismo tiempo en que intentamos ir más allá del lugar en donde la representación puede ser un problema posible. La pregunta guarda su valor no tanto por la respuesta que afirma sino por el espacio que la obra sutilmente ilumina. Es decir justamente la *constelación* que abre como diría Adorno. Aquello que no se afirma entra en consonancia con este espacio en donde sólo encuentra lugar la sugerencia. Una dimensión de la pregunta nos dirige a la incertidumbre, como vimos en las palabras de Wittgenstein acerca de la naturaleza del pasado y de lo que aparentan mostrar los retratos. La otra dimensión, aquella que despliega la música en su materialidad es distinta y a la vez complementaria. El retrato si bien puede ser individual en tanto género a veces los individuos se componen de variadas multiplicidades. No está Beethoven, o más precisamente no *hay* Beethoven y si *hubiera* no estaría solo. El retrato no es un cuadro individual de Beethoven, en todo caso sería más un *compuesto-Beethoven* donde convergen varios individuos, una multiplicidad. La *constelación Beethoven* que está muy lejos de ese compositor individual de existencia histórica. Esta *constelación* se asemeja más a aquellos retratos sociales, los retratos familiares... aquellos donde coexisten varias generaciones y se ligan los parentescos sanguíneos. En el *Retrato* lo que podría haber es una *genealogía*. No solo Beethoven sino también Brahms, Mahler, Berg y algunos otros podrían encontrar un lugar en él. No es Beethoven individual sino la *constelación de la genealogía* la que se sugiere en el *Retrato*. Es posible, si prestamos atención no a la sonoridad general de la textura en la obra sino a la voz individual de los instrumentos podremos percibir las reminiscencias de gesticas melódicas cromáticas pasadas, de compositores pasados -la línea, dimensión directriz en la poética de Villanueva- recuerda ya no en términos de imitación estilística sino de gesticas fragmentarias pertenecientes a la tradición de Beethoven. El *Retrato* puede mostrar la *genealogía* a la que Beethoven ha dado lugar. Por eso se requiere intérpretes con un *habitus* en las convenciones de la música antigua, aquella corporalidad. Como cuando mirando un retrato familiar, buscamos reconocer nuestros rasgos en los rostros borrados por el tiempo.

## Capítulo V- Entre el Café Voltaire y la vanguardia concreta paulista. Apuntes sobre la poesía sonora.

*Un hombre respira texto gesticula inhala sostiene vocal gruñe grita inhala gime boca fuerza escupe inhala repite sostiene cuerpo exhala respira exuda firme cansancio vibra transpira inhala fuerza dice un texto*<sup>194</sup>.

*La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. Cuando despertamos a la poesía, ya estamos dentro del lenguaje.*  
Juan José Saer. *Sobre la poesía*<sup>195</sup>

### Decir

Este escrito intenta reunir un grupo de reflexiones alrededor de la llamada *poesía sonora* o *fonética* bordeando una de las palabras más usuales en el ámbito artístico en estos últimos tiempos y que a veces designa un conjunto poco preciso de actividades compositivo e interpretativas, me refiero puntualmente a la palabra *performance* y seguidamente al sujeto que la realiza, el llamado *performer*. Intentaré dilucidar algunos de los aspectos novedosos que pone en juego su entrecruzamiento en los trabajos del compositor y pianista suizo francés Jacques Demierre (Ginebra 1954- ). Este artista se dedica desde largo tiempo a la composición y a la improvisación de música contemporánea experimental en el piano y en composiciones tradicionalmente escritas para diferentes grupos de cámara, voces, como también en instalaciones sonoras, intervenciones en espacios y en trabajos con textos para su puesta escénica tanto como recitante solista o en colaboración con su colega Vincent Barras<sup>196</sup>.

La formación de Demierre se configuró alrededor de la música abordando el repertorio clásico y el jazz, los estudios musicológicos como asimismo dentro de la lingüística, siguiendo fundamentalmente la perspectiva del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Este enfoque le permitió pensar los lineamientos pilares para su propuesta dentro de la poesía sonora; a saber, desde una primera distinción entre el habla y el canto establecer una particular poética de la vocalidad<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Este trabajo se encuentra basado en la entrevista que le realicé al compositor durante su estadía en La Plata con motivo de su trabajo como recitante en la obra de Luciano Berio "*Laborintus II*" con la dirección de Santiago Santero en el TACEC (Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación) y como compositor residente y disertante en *Workshop para artistas, nuevas formas de performance: poesía sonora*. Ciudad de La Plata. Abril de 2010. Hay abundante material on line sobre las performances de Demierre especialmente ha sido utilizada como fuente de consulta su página web <http://www.jacquesdemierre.com/>

<sup>195</sup> Saer, Juan José. *Sobre la poesía*, en *El concepto de ficción*. Seix Barral, Buenos Aires. 2012.

<sup>196</sup> Vincent Barras (Ginebra, 1956- ) Licenciado en letras, médico especializado en Historia de la medicina y músico, compositor y performer. Ejerce como médico, docente universitario, investigador y artista en diversos campos tales como la Historia de la medicina y la poesía sonora presentando sus obras en varios festivales de música contemporánea. Ha cofundado las Ediciones Contrechamps de estética y música contemporánea y escrito junto a Nicholas Zurbrugg el libro *poesías sonoras*.

<sup>197</sup> Utilizamos el término vocalidad en el sentido más general y extensivo del uso del aparato fonador humano para producir sonidos.

Así como Saussure concibe una distinción entre *langue* y *parole*<sup>198</sup>, podemos encontrar una diferencia en el uso del aparato fonador sea para hablar como por otro lado para cantar. Ésta es una primera distinción de acuerdo con Demierre, tendríamos un primer axioma que separa a la música de la palabra. Usamos la voz para cantar y producir música o para hablar y adentrarnos en el universo del concepto. Lo interesante radica en que la poesía sonora no es -atendiendo a la praxis de Demierre- un canto, puesto que se encuentra más cerca de la declamación, podríamos decir, que respecto a la música. No hay una afinación precisa ni tampoco una melodía en el sentido global del término, en concreto no encontramos ningún tipo de *linealidad* si la pensamos como la condición de posibilidad de un *melos*, pero al mismo tiempo y lo que resulta muy insinuante, tampoco podemos precisar que se trate de hablar, en ese punto nos encontramos más cerca de la música. La organización rítmica, la mensuración, los procedimientos de repetición e iteración y cambio y la variabilidad tímbrica producto de la emisión provocan una configuración que expande el universo poético del texto hacia lo musical, a la vez que transvasa la lectura en voz alta, un territorio equidistante y meridiano, entre hablar y cantar.

Ahora bien, ¿cómo se configura este hablar<sup>199</sup> musical? En tanto y en cuanto el habla intenta mediante conceptos producir un significado en un acto comunicativo, quien habla produce a la vez imperfecciones que se deslizan con la palabra, de tal manera que se pone en juego en ese acto un *espacio*, un cuerpo, marcas e impresiones, irregularidades y discontinuidades que se dirigen al otro que recibe la palabra y a la vez todo aquello que la circunda<sup>200</sup>. Podríamos decir que quien habla hace deslizarse junto a la palabra un *corpus* en tanto todo aquello que acompaña el decir, su gestualidad.

Para llegar a comprender esta idea de gestualidad de la palabra tendríamos que remontarnos un poco en la historia de la lingüística y las vanguardias. Como dijimos anteriormente el enfoque de Demierre encuentra un sustento en las investigaciones de Saussure quien sentó las bases de la llamada lingüística moderna a fines del siglo XIX. Uno de sus fundamentos lo constituye su clásico concepto de *signo binario* en donde a la manera de las dos caras de una moneda tenemos el *significado* comprendido por el

---

<sup>198</sup> *Langue* y *parole* refieren a una distinción conceptual que aborda Saussure en tanto *lengua* como el conjunto de expresiones convencionales que utiliza una comunidad determinada y *habla* como el uso efectivo que realiza un individuo. Saussure, Ferdinand de; *Curso de Lingüística general*. Ed. Losada. BsAs. 2005.

<sup>199</sup> Una ya clásico antecedente lo constituye el *sprechgesang* usualmente traducido como “hablar cantando” y utilizado por Arnold Schönberg para la voz recitante a comienzos del siglo XX en obras como el *Pierrot Lunaire* (1913) y que consiste en hablar entonando ligeramente una configuración de alturas, si bien Schönberg escribía las alturas –generalmente con una equis en la plica para su indicación- el procedimiento en un uso extensivo fácilmente se vuelve unidimensional y monótono con sus constantes y típicos glissandi, más allá de estar hoy históricamente determinado con la segunda Escuela de Viena y la lengua alemana.

<sup>200</sup> Algo similar a lo que ha ocurrido con la propuesta del teatro musical de Mauricio Kagel, como cuando el gesto musical de tocar los instrumentos de la manera tradicional se expande generando una teatralidad que se valida por un contexto que otorga el sentido. Esta idea de trabajar con aquello que rodea un fenómeno se puso de manifiesto en la obra *Sons de la plaine* (sonidos de la planicie, Ginebra, 2002) un trabajo de intervención sonora y visual del espacio público junto a la artista visual Carla Demierre y el arquitecto Jean Stern se montó la obra en el Festival Archipel 2002 de Génova y tomaba sus materiales sonoros del ruido del tráfico urbano. En obras de esta naturaleza tanto el material como la partitura y los procedimientos compositivos se derivan de la “experiencia de un espacio” los cuales guían la dirección del trabajo del compositor. Tanto la potencialidad sonora de los espacios y los objetos como las reminiscencias históricas y culturales de los mismos establecen líneas directrices que permiten pensar una metodología que los pueda poner en obra.

concepto y el *significante* entendido como su imagen acústica<sup>201</sup>. La poesía hasta fines del siglo XIX consideró como material las palabras que se circunscriben como conceptos y que podríamos decir *coinciden* con las que usamos en la vida cotidiana. Fueron los vanguardistas de comienzos del siglo XX –dadaístas, surrealistas, constructivistas, futuristas entre otros- quienes comenzaron las investigaciones en la liberación del concepto en la poesía en virtud de trabajar con el sonido de la palabra, es decir su imagen acústica o significante. El acercamiento entre poesía y música ocurrió como nunca antes e indagó correlativamente la exploración visual de la superficie de escritura –diferentes tipografías, ubicaciones en el espacio de la página, diferentes diseños y tamaños de las letras, así, el espacio poético se abrió a una nueva dimensión configurando un nuevo lugar de inscripción de la palabra, de la letra como asimismo una autodeterminación de la sonoridad del significante, es decir la dimensión sonora tímbrico musical del decir, la voz como *phoné*<sup>202</sup>. Podríamos señalar quizá un camino que ha recorrido la palabra en la poesía desde la autodeterminación y liberación del significante en las vanguardias de comienzos del siglo XX para llegar a su dimensión tímbrica y gestual en el cuerpo del *performer* en la poesía sonora, aquí donde la palabra toma el cuerpo<sup>203</sup>.

A la manera de homenaje al lingüista suizo, Demierre y Barras le dedican una de sus obras, las *Voicing through Saussure*, un tríptico para dos performers (ambos compositores) compuesto entre los años 2002/09 y que consta de tres piezas<sup>204</sup>

- 1- gad gad vazo Gadafi
- 2- bh n (a)
- 3- manarauieoo

---

<sup>201</sup> Saussure, Ferdinand de. *Op. Cit.*

<sup>202</sup> A mi entender el timbre es una de las causas principales de la intraducibilidad de la poesía. En tanto la lectura silenciosa desde fines de la Edad media reemplazó la lectura en voz alta, el timbre de la lengua gradualmente perdió importancia en favor de la primacía del concepto. Las vanguardias y en especial la “performance” de las poesías como asimismo en su momento el lied y la canción popular, reactualizan la sonoridad específica de una lengua particular, sedimento de prácticas y experiencias fonéticas de un colectivo asentadas durante siglos y que se desenvuelven en un aquí y ahora ante nuestros oídos.

<sup>203</sup> En medio nos quedan las preciosas grabaciones que realizaron escritores y poetas como Julio Cortázar o Juan Gelman por citar sólo dos entre tantos en lengua castellana; especialmente la dimensión tímbrica se pone de manifiesto si pensamos en la dicción de las famosas *erres* de Cortázar. Su *grano de la voz* siguiendo a Roland Barthes. No obstante, tanto aquí como en los recitales de poesía –Gelman ha realizado varios en compañía de músicos como César Strocio o en la actualidad con Rodolfo Mederos donde el autor lee sus propios poemas- asistimos a un universo en donde la palabra conduce la primacía el discurso, con el énfasis puesto en el retorno de la voz que recita en lugar de la lectura silenciosa, un espacio comunitario que convoca la voz del poeta.

<sup>204</sup> A su vez existe una versión en video de la obra a cargo de la videasta Véronique Goël. 2009.

snauti faf bha chaf  
gha faf bha chaf  
gha faf bha chaf  
gha faf bha chaf  
gha nas navo  
snauti nas navo  
snauti nas navo  
snauti nas navo  
snauti

faf bha chaf gha  
faf bha chaf gha  
faf bha chaf gha  
faf bha chaf gha  
nas navo snauti  
nas navo snauti  
nas navo snauti  
nas navo snauti  
dof

b a g  
v l l y y  
a d i

g a b  
y y l l v v  
i d a

ghais haereo gaisztii gaszti  
ghais haereo gaisztii gaszti  
skaidh kaèdo skaidan skaiskaid  
skaidh kaèdo skaidan skaiskaid  
aug augeo auksis auka ai auk  
augü  
aug augeo auksis auka ai auk  
augü  
aus haurio haustus auza jos  
aus haurio haustus auza jos  
aevum aion aius aurora auszra  
aevum aion aius aurora auszra  
kaekus haihs kaulis kaulos kaulas

ghais haereo gaisztii gaszti  
ghais haereo gaisztii gaszti  
skaidh kaèdo skaidan skaiskaid  
skaidh kaèdo skaidan skaiskaid  
aug augeo auksis auka ai auk  
augü  
aug augeo auksis auka ai auk  
augü  
aus haurio haustus auza jos  
aus haurio haustus auza jos  
aevum aion aius aurora auszra  
aevum aion aius aurora auszra  
kaekus haihs kaulis kaulos kaulas

Jacques Demierre; *Voicing through Saussure* página de *gad gad vazo gadati* 2002.

En esta obra Demierre pone el énfasis en el espacio de la palabra al que hemos aludido. Saussure establece una distinción entre *lengua* y *habla* siendo esta última una realización subjetiva de la primera, Demierre buscó palabras de diversas lenguas antiguas y modernas y las deconstruyó en fonemas portadores de distintos sonidos. De esta forma y poniendo en juego una organización compositiva a través de repeticiones, variaciones, agrupamientos diferenciales de las letras en la página encuentra el foco de su interés; es decir en el trabajo en los alrededores del sentido revelándose la rítmica y el timbre de los fonemas. La musicalidad del significante autónomo deja de lado el sentido de la palabra aunque el oyente pueda reconocer o construir un sentido propio desde su propia percepción. No obstante recordemos que cada sonido proviene de una palabra y de una lengua determinada y conserva por esto una *huella* de la materialidad de su origen, la reminiscencia de un timbre producto de la pronunciación de la misma en su lengua original. De esta forma pareciera que se abre un momento donde se despliega un universo anterior y a la vez más allá de la palabra, la *phone* en tanto puro sonido y a la vez portador de la posibilidad de significar, la potencia del significante.

spt	sptm	sptm	sbn	sbn	hpt
spt	spt	sptm	sptm	sbn	sbn
hpt	'st	ctm	ctm	ht	ht
hpt	'st	'st	ctm	ctm	ht
'rth	'rth	nv	nvm	nvm	nin
ht	'rth	nv	nv	nvm	nvm
nin	nn	nn	dç	dcm	dcm
nin	nin	nn	dç	dç	dcm
thn	thn	thk	thk	sptm	hvtms
dcm	thn	thn	thk	sptm	sptm
hvtms	sptms	sptms	sptms	sptms	sdm
hvtms	hvtms	sptms	sptms	sptms	sptms
sdm	schtmd	schtmd	'stm	szms	szms
sdm	sdm	schtmd	'stm	'stm	szms
sm	sm	chtmd	chtmd	nvm	nns
szms	sm	sm	chtmd	nvm	nvm

Jacques Demierre; *Voicing through Saussure*, página de *bh n (a)* 2006. Op. Cit.

## Una noche en Zurich

De manera singular la organización de la poesía de Demierre remite al clásico poema de Hugo Ball<sup>205</sup>, autor del célebre *Karawane* (Caravana), estrenado en el café Voltaire en Zurich en 1916.

jolifanto bambla o falli bambla  
 großiga m'pfa habla horem  
 egiga goramen  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
 anlogo bung

<sup>205</sup> Hugo Ball (Pirmasens, Alemania 1886- Sant'Abbondio, Suiza 1927) uno de los artistas fundadores del movimiento dadaísta.

blago bung  
blago bung  
bosso fataka  
ü üü ü  
schampa wulla wussa olobo  
hej tatta gorem  
eschige zumbada  
wulubu ssubudu uluwu ssubudu  
-umf  
kusa gauma  
ba-umf

*Karawane* es considerada una de las primeras poesías en donde se pone en juego la liberación del significante como material compositivo. Resulta importante destacar que su estreno fue en un bar en una situación pública “de concierto”, es decir en donde hubo una suerte de performance, de “ejecución declamatoria” frente a otras personas. Como podemos observar la construcción de la poesía pone en primer plano el agrupamiento de fonemas y palabras que parecieran no tener un sentido preciso en un idioma en particular, solo algunos parecieran albergar reminiscencias o referir a algún concepto en alguna lengua; es el caso de *higo* como el nombre de la fruta homónima en lengua castellana en el cuarto verso o la palabra *hej* y que significa *hola* de manera coloquial en sueco en el comienzo del verso doce, entre otros. Aquí debemos aclarar que presuponemos que la pronunciación se corresponde con las lenguas aludidas. No obstante, cabe resaltar el hecho de que en poesías de este tipo el significado no desaparece por completo sino que oscila entre lo que el lector u oyente intenta construir mientras ocurren sonoridades que forman *ráfagas semánticas*<sup>206</sup>, es decir conceptos reconocibles en alguna lengua, como asimismo imágenes acústicas que se despliegan en el universo sonoro fronterizo con la música.

Como sostiene Cornelius Castoriadis de manera singular en la poesía se pone en juego una musicalidad de la palabra, en un sentido armónico y melódico<sup>207</sup>, para abrir un conjunto de resonancias semánticas en un paralelismo con la teoría de los armónicos. En la física del sonido -cada uno de ellos es un conjunto de parciales armónicos que lo constituyen- a Castoriadis este fenómeno le permite realizar una analogía con los componentes semánticos en la palabra: “Podemos considerar como armónicos de la palabra todo lo que esta palabra particular provoca como resonancias. Una palabra es lo que es desde el punto de vista del sentido junto con todos sus armónicos, sus resonancias y sus consonancias, lo que se llama tradicionalmente sus connotaciones, todo lo que conlleva y todo a lo cual remite. Seguramente, aquello se encuentra inseparable del oyente, del

---

<sup>206</sup> Debo este valioso hallazgo conceptual al compositor y director Santiago Santero.

<sup>207</sup> Una musicalidad de la palabra que se revela tanto como material fonético y rítmico –métron- y como musicalidad semántica. Melodía en tanto ascenso y descenso de la organización de las tensiones del verso y armonía como resonancias de los múltiples sentidos verticales de la palabra poética. Esta analogía con la música Castoriadis la sustenta en la necesidad de -para hablar de poesía- tomar metáforas y elementos técnicos de la música y las artes plásticas como en esas disciplinas ocurre a la inversa. Castoriadis, Cornelius. *Nota sobre algunos recursos en la poesía*. En *Figuras de lo pensable*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. 2005. En mi opinión esto nos evita lo que alertaba Witold Gombrowicz: evitar hablar poéticamente de la poesía.

auditorio concreto; pero además está depositado de “manera impersonal” en el lenguaje. Una palabra no puede funcionar en el lenguaje sin producir estas repercusiones indefinidas, cada una de las cuales a su vez involucra otras repercusiones. La riqueza armónica de un verso está compuesta de la riqueza de las repercusiones de las palabras que la componen.”<sup>208</sup> Una *ráfaga semántica* de acuerdo a la guía de sus palabras se pone de manifiesto en el despliegue de los componentes armónicos de la palabra y, aunque habita dentro del lenguaje, se encuentra en la posición del umbral en donde la lengua comienza a *delirar*, es decir esa zona donde sale de los lugares convencionales y se relaciona con un *afuera*, una *otredad* de sí mismo. En este sentido Gilles Deleuze trazó una interesante línea directriz en la relación entre la escritura y el *afuera* de la lengua tomando como punto de partida una célebre cita de Marcel Proust del libro *Contra Saint Beuve. Recuerdos de una mañana*.<sup>209</sup>

“Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera. Tras cada palabra cada uno de nosotros halla un sentido o al menos una imagen que con frecuencia es un contrasentido.”

En la lectura de Deleuze

“El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oir*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”, o que comunica con su propio exterior.”<sup>210</sup> Algo de esto ocurre explícitamente en algunos poetas como el norteamericano E.E. Cummings

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r  
 who  
 a)s w(e loo)k  
 upnowgath  
 PPEGORHRASS  
 eringint(o-  
 aThe):l  
 eA  
 !p:  
 S a  
 (r  
 rIvInG .gRrEaPsPhOs)  
 to  
 rea(ber)ran(com)gi(e)ngly  
 ,grasshopper;

<sup>208</sup> Castoriadis, Cornelius. Op. Cit.

<sup>209</sup> Proust, Marcel. *Contra Saint Beuve. Recuerdos de una mañana*. Ed. Tusquets. Buenos Aires. 2006.

<sup>210</sup> Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Prólogo. Ed. Anagrama. Buenos Aires. 1996.

E.E. Cummings *Grasshopper*<sup>211</sup>

En este poema de Cummings vemos el uso de diferentes tipografías que se entrelazan en el espacio de la página, formando verdaderos cúmulos de letras que se dirigen más allá del concepto y de las organizaciones sintácticas de la lengua, hacia el *afuera* que señala Deleuze, pero que -paradójicamente- se encuentra *dentro* el lenguaje

“El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que solo el lenguaje hace posibles.”<sup>212</sup>

Toda una constelación de tipografías, sonoridades, conceptos, visiones componen el *saltamontes* de Cummings, un universo animal desplegado en la hierba de la página escrita donde el lenguaje se encuentra en su borde, en la zona en donde *delira* por la acción de torsión al lenguaje que realiza el poeta. Una gimnasia acrobática que no pone en juego a los músculos sino con que por el contrario es el resultado de *ver* el mundo animal, *devenir* saltamontes.

## Un cuerpo sin Órganos

La concepción clásica de libro como *imago mundi* fue concebido durante la modernidad como un despliegue –la prodigiosa explicación- y el ordenamiento de la multiplicidad de seres en cuadros y clasificaciones. Este despliegue se asentó sobre la primacía de un espacio homogéneo y objetivo –en el sentido científico en formación en los siglos XVII y XVIII- y permitió a la ciencia la construcción de órdenes y clasificaciones en diversos campos del saber. La naturaleza, el lenguaje y la economía, de acuerdo a las investigaciones de Foucault, fueron objetos privilegiados en el estudio y desarrollo de las ciencias y configuraron la llamada episteme clásica<sup>213</sup>. Como es de suponer esta concepción a la vez trasvasó distintos ámbitos de la cultura y cristalizó en las producciones estéticas de la época, si ponemos por caso la música, tanto en la configuración de los materiales -pensemos en la organización del sistema armónico tonal desde el siglo XVIII y todo su régimen de identidades, relaciones y jerarquías- como de forma correlativa la gestación de una de las formas privilegiadas y de mayor alcance estilístico de la música clásico-romántica y que plasmó en la forma musical los caracteres de relaciones tonales del incipiente sistema: la forma sonata<sup>214</sup>. Siguiendo los lineamientos que desarrollaron Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, en la cultura occidental tanto en la ciencia como en el arte se privilegió un orden donde lo múltiple

---

<sup>211</sup> E. E. Cummings, *Complete Poems: 1904-1962*, Editado por George J. Firmage. Liveright Publishing Corporation. 1991

<sup>212</sup> Deleuze, Gilles. Op. Cit.

<sup>213</sup> La episteme, es entendida por Foucault como el campo epistemológico que establece las condiciones de posibilidad para un conocimiento científico. A partir de la sospecha de otros ordenes posibles, la cultura ha producido fracturas que permitieron una nueva distribución de empiricidades y ordenamientos. Una de las más importantes produjo la episteme clásica a mediados del siglo XVII y una nueva discontinuidad a comienzos del siglo XIX dió comienzo a nuestra modernidad. Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI editores. 1997.

<sup>214</sup> Al encontrarse en la misma episteme clásica los precursores de las ciencias humanas junto a las primeras sistematizaciones del sistema armónico tonal por parte de Jean-Philippe Rameau.

deriva de una unidad primera: el *árbol* con un tronco desde donde salen las ramas, donde cada hoja encuentra su sentido desde el punto de partida que implica la raíz en una continuidad de vasos comunicantes que organizan y jerarquizan la secuencia raíz-tronco-ramas-hojas. A saber: Uno-múltiple, Arriba-abajo, mayor-menor, principal-secundario... veamos las escalas, la Tónica principal, los grados que cumplen una función específica desde la dualidad primaria tensión-distensión... todo un régimen de jerarquías que se asientan sobre la base de un suelo firme, desde una sólida y penetrante Raíz. Fundación que, desde el temperamento igual, permitió la disponibilidad de los doce sonidos y la construcción de las escalas mayores y menores, en detrimento de otras afinaciones de intervalos antiguamente más puros. Una economía de la máxima disponibilidad y aprovechamiento en una curiosa evolución paralela a las revoluciones industriales y a la expansión del capital. En la tonalidad, se enfatizó la construcción de acordes tríadas cada uno con una función tonal y con la consecuente posibilidad de modulación. Pero como siempre hay un *Diabolous in música*, esa vez metió la cola con el modo menor y su inestabilidad y trajo como consecuencia la dificultad para fundamentarlo desde la teoría de los armónicos, marco principal y fundamento en la relación entre naturaleza y música para los teóricos de los siglos XVIII y XIX.

El árbol siempre ha tenido dominio y jerarquía y no en vano Raíz lo escribimos con mayúscula. Imagen del mundo, Dialéctica, Dios... desde Platón el pensamiento del árbol corona el firmamento más elevado de las Ideas. La ilusión esperanzadora de remitir la totalidad a la soberanía de un único principio, de un origen, de un punto de partida que explique la multiplicidad... *mathesis universalis*, serie, formas puras, duración, función, entre tantas otras. Ya con Schumann la función tonal trastabillea, se revela como ausencia en el maravilloso mes de mayo de su *Dichterliebe* o precisa profusas explicaciones cuando acompaña el grado armónico en numerosas piezas para piano del Romanticismo –en la intimidad de la música de cámara el mundo se torna ambiguo- el signo se enrarece, pierde la transparencia que concebía el pensamiento clásico y se hunde en una densidad completamente nueva: su historicidad. Los compositores durante el siglo XIX entonces comienzan a buscar alternativas al modelo Raíz, materiales proliferantes que deshacen el centro, como el poema sinfónico en Liszt que intenta fundir en un solo trazo la dialéctica de la forma sonata amparándose en una línea de exterioridad gestada en un texto... el *afuera*. Lo propio las indagaciones de los compositores del siglo XIX es cómo expandir-eludir las restricciones del árbol tonalidad-sonata en proliferaciones de tipo *arborescente*, como el estudio para piano, el preludio, las bagatelas, la piezas de carácter, el lied, en suma la *microforma* como pequeño universo, como acontecimiento sonoro, verdaderos –*momentos musicales*- que cifran una subjetividad y que fundan un plano de consistencia nuevo, aunque todavía remitan a un contacto con la Tierra. Los compositores del siglo XIX indagan los límites de la tonalidad con la expansión de la disonancia y el *pandiatonismo*. Exploran los límites de la sonata con formas proliferantes *variación continua*, *Durchkomponiert*. Como en las sinfonías de Mahler donde los materiales proliferan y se diversifican de manera incesante, continua; aunque siguen reconociendo como patria la cumbre del género de la música sinfónica, la forma sonata y la sinfonía, aunque la forma se expanda ahora a partir de la irrupción de nuevos motivos y personajes sonoros que pueblan como multiplicidades la tierra. Mapas, en las sinfonías de Mahler antes que una forma hay una cartografía nueva, personajes musicales y citas, la fanfarria y el telón. Formas arborescentes como la parra, que se contorsiona en numerosas ramas y bifurcaciones

alcanzando torsiones acrobáticas que se desarrollan y recorren el espacio circundante hasta llegar a la vid. Aunque su gimnasia vegetal configure una corporeidad distinta al árbol, las ramificaciones de la vid se asientan sobre una raíz primigenia.

En Cummnigs, por el contrario asistimos a la configuración de otro tipo de texto, ya no una unidad desde donde deriva lo múltiple, sino más bien algo que nos anima a pensar algo distinto. Los caracteres diversos que se entrecruzan en las diferencias tipográficas, la asemantividad, la agramaticalidad, el sonido como imagen acústica que se coloca en primer plano. En el saltamontes no hay un centro, por más que la preeminencia del título nos indique un referente, aquí no hay un tema de la poesía en el sentido clásico del término, nada se desarrolla en la linealidad unívoca de una derivación lógica que podríamos esperar; no hay ni *imago mundi* ni *árbol* en su lugar la supuesta tematicidad se diluye entre grafismos y velocidades, estratificaciones, gritos y sonoridades, segmentariedades, líneas y territorios; es decir el saltamontes se nos presenta de entrada como algo *descentrado*, una configuración que no reconoce un tema que se elabora, -un objeto, es decir, algo que permanezca idéntico a sí mismo- asistimos con el saltamontes a un *agenciamiento*, el trabajo al que Cummings somete al lenguaje llevándolo a su umbral y que produce la presencia momentánea de un *devenir* insecto y sus líneas de *territorialización* y *desterritorialización*... líneas de fuga y velocidades emergentes del grafismo del límite del lenguaje, inscrito en la superficie del plano que funda la página; como dice Deleuze este tipo de configuraciones son rizomas y en ellas no hay nada para comprender ni explicar en la manera en que usualmente lo concebimos, sino todo para experimentar en el *devenir* que nos revela la poesía, sus líneas innumerables de velocidad cambiante del saltamontes en el pasto, se nos abre un mundo insecto, fugaz, ante nuestros ojos. Es por eso que en el *agenciamiento* cobran mayor importancia las líneas de fuga, la exterioridad con las cuales conecta y entra en relación con el afuera; esas conexiones agramaticales y asintácticas que lo vinculan con otros regímenes de signos, sonidos, colores, texturas...

Ahora bien, vayamos más lentamente y desandemos lo anterior *¿qué es un rizoma?* A diferencia del árbol-raíz o el sistema raicilla -las formaciones arborescentes- los rizomas son tallos subterráneos y están constituidos por materias proliferantes, crecen desde cualquier punto y se conectan desde cualquier otro, si hay un corte desde ese lugar puede hacer una raíz y recomenzar en un nuevo sentido, por eso el rizoma se asemeja a una red de zonas de diferentes intensidades, densidades, estratificaciones y territorios, más propensos a una elaborar una *geografía* en lugar de un sistema arbóreo, en lugar del arriba y el abajo, jerarquización derivativa que implica la procedencia de lo Uno... el rizoma por su parte configura superficies y trayectorias, profundidades y velocidades, elabora mapas de correspondencias y puntos que devienen líneas de fuga por su movimiento vectorial, en suma: el rizoma es una cartografía.

Estas configuraciones rizomáticas eluden lo Uno, la primacía de la raíz y el tronco, sus derivaciones y su teleología, para celebrar la discontinuidad, el corte, los desplazamientos, la movilidad, la velocidad, la variación permanente. No en vano Wagner buscó en la variación continua el leitmotiv proliferante como un personaje en devenir, sostén de la forma orgánica pero que no remite a una instancia falsamente integradora y totalizante, ni sonata ni organismo cerrado y concluso: podríamos decir que la tarea del rizoma es producir un *cuerpo sin órganos (CsO)*. Es decir un cuerpo en donde la multiplicidad no se

remite a la preminencia de lo Uno, ni por génesis, ni por derivación, ni asociación, sino como el resultado de una *producción*. Lo múltiple se hace restando siempre lo Uno, en tanto ese Uno se muestra como falsa totalidad que busca reunir a todos los seres en una imagen del mundo.

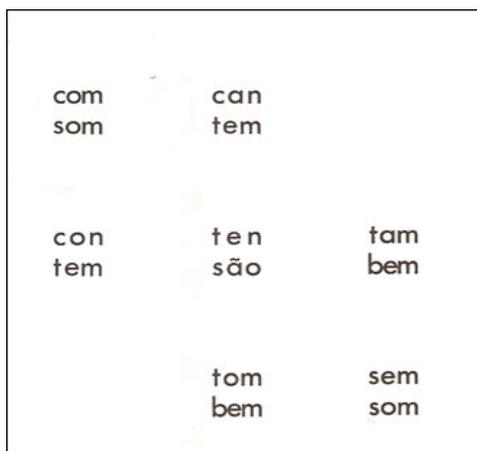
El *CsO* por esto implica realizar siempre la operación  $n-1$ ; vale decir, restar la raíz, el centro, lo Uno en la búsqueda de la red, del tejido, donde coexisten las líneas y los espacios vacíos, los nudos, como en la web donde no hay comienzo ni fin, solo intensidades, puntos de densidad variable, aglomeraciones, estratos, núcleos de convergencia que fluctúan, como las vías de navegación donde lo que importa son los puntos de conexión, el *link* que conecta con otros puntos de convergencia. Por esto el rizoma deja las jerarquías y construye mapas, hace cartografías. El índice es propio de la Enciclopedia, el buscador y el link de la web. El *CsO* es la crítica al organismo entendido como totalidad cerrada y unívoca, universal y derivativa. Por eso decimos *navegar la red*, recorrer el rizoma por la multiplicidad de sus vasos comunicantes, sin principio ni fin. Ni siquiera nuestro organismo es cerrado pensemos en los componentes orgánicos e inorgánicos que nos colocan, compuestos químicos, anatómicos, ortopédicos, nucleares, cyber, somos una totalidad abierta y que conecta con líneas de desterritorialización, la medicina que interviene el cuerpo creando líneas de fuga y diseñando un nuevo homo.

La importancia que reviste producir un nuevo cuerpo con lo múltiple sin formar un organismo siempre es política, puesto que el pensamiento arborescente busca a toda costa la legitimación de una raíz, proponiendo algún punto de mayor intensidad de la red como el verdadero tallo, la auténtica fuente de savia primera. Lo vemos en la web -para quienes hemos visto el nacimiento de la red- hoy pareciera gravitar frente a la primacía de compañías que han captado y buscan filtrar toda la experiencia que la navegación ilimitada que la red inauguraba y prometía<sup>215</sup>. La tarea crítica es siempre *hacerse un CsO*, es decir, asentar la afirmación de lo múltiple que no se sustrae a una unidad primigenia. No hay origen, sino más bien condiciones de posibilidad que permiten la creación de mapas, líneas fluctuantes de movimientos que territorializan y desterritorializan constituyendo agenciamientos que como las bandadas de gaviotas generan un cuerpo múltiple que se desplaza, el rizoma por eso es siempre un *agenciamiento*, un pensamiento de conjuntos como la manada, la bandada, los cardúmenes y los rebaños que son corporeidades constituidas por multiplicidades, un gran cuerpo móvil que se desplaza los lugares que territorializa estableciendo líneas de fuga, trayectorias de reunión y dispersión. La cansada contradicción -vieja piedra angular de la dialéctica- no desaparece aquí sino que en lugar de

---

<sup>215</sup> Pensemos en compañías como Google o Facebook que, además de erigirse como raíces en el medio del rizoma y filtrar la información que circula por el ciberespacio, se constituyen como centros político comerciales de vigilancia y control global -una máquina de vigilancia en manos de la potencia gendarme del mundo, un nuevo panóptico. Desde hace unos años estas empresas son las más importantes compañías que, desde internet, han desembarcado en la bolsa. Quizá ante este desasosiego que trae consigo la restricción de la libre expresión y la circulación de contenidos online que brindó la red en el pasado puedan crearse nuevas maneras de defender el rizoma y desarrollar perspectivas que permitan una verdadera democratización del acceso a los bienes simbólicos, como asimismo formas de participación e intercambio político más allá de la frágil y virtual incidencia desde el solitario clic del mouse en casa. Con esto último me refiero cosas como la cómica incidencia binaria del *me gusta* o el *ya no me gusta* que ofrece Facebook. Sobre este tema resulta muy interesante el enfoque del Dossier de Le monde Diplomatique. *¿Quién controla internet?* Buenos Aires. Ed. Febrero de 2013.

alcanzar una falsa totalidad como superación o síntesis integradora se transfigura al envestir los caracteres de diferentes velocidades, alcanzar puntos y zonas estratégicas, desplazamientos, nudos de tensión que se estratifican y derivan sin integrarse, superarse ni sintetizarse en una instancia superior que, como sostiene Deleuze y Guattari “no llegar al punto de no decir yo, sino a ese punto en que no tiene importancia decirlo o no decirlo” la tensión producto de la contradicción habita y se desplaza asumiendo posiciones estratégicas<sup>216</sup> pero sin alcanzar una síntesis como en este poema de Augusto de Campos



Augusto de Campos, *Tensão*, 1956.

En la poesía visual del artista brasileño Augusto de Campos<sup>217</sup> vemos como la deconstrucción de la palabra en sus fonemas despliega las semejanzas, diferencias, oposiciones y complementariedades en un juego rítmico que de manera curiosa incita a una lectura en voz alta para disfrutar su riqueza. Los fonemas resuenan y estallan como timbres que derivan de la sonoridad de la palabra, la lengua portuguesa, el color, la sensación de la resonancia en los espacios que desde la página conducen al lugar sonoro, al espacio donde se pronuncia, la poesía deviene arquitectura, objeto sonoro.

Esto se debe a la estrecha vinculación entre la poesía concreta y la música especialmente en la polifonía oblicua derivada de la segunda escuela de Viena, en especial Anton Webern; y que de Campos reconoce como punto de partida para sus búsquedas estéticas. La *klangfarbenmelodie* -melodía de timbres- formulada por Schönberg y que podríamos

<sup>216</sup> Resulta significativo resaltar la dimensión política del término *estratégico* en lo que queremos definir puesto que la multiplicidad menos Uno (n-1) que define el rizoma no se sustrae a una crítica del poder sin ocupar su lugar estratégico para producir un CsO. La tesis de una “revolución sin tomar el poder” cuestiona el pensamiento raíz y lo suplanta por la multiplicidad pero siempre corre peligro de subsistencia al dejar vacío el supuesto “lugar del poder”. Las estructuras existentes siempre tienen profundas raíces cuya reconversión no puede hacerse ingenuamente y desde afuera de las mismas, como sostiene Deleuze no basta con gritar ¡viva lo múltiple! A esto refiere la idea de una revolución permanente tanto desde la dificultad de dejar el vacío de las estructuras que se busca cambiar como de la inercia que con el tiempo conlleva lo nuevo que se crea. Los procesos de realidad formada como -sostiene Samaja- implican con el tiempo la paulatina borrosidad de sus condiciones de posibilidad lo cual trae como consecuencia la idea de una falsa immanencia, la *recaída en la inmediatez*, las cosas se presentan como si hubieran sido siempre de esa manera. Por eso insistimos en que hacer un CsO da lugar a la configuración de la multiplicidad -producir lo múltiple- lo que en política se traduce en dar un lugar a las minorías, sus innumerables devenires.

<sup>217</sup> Debo este enfoque sobre la figura de Augusto de Campos a Daniel y Andrés Duarte Loza, quienes elaboraron esta perspectiva especialmente en lo que refiere a su vínculo con la estética de Webern.

definir como la variabilidad perceptual de la altura como consecuencia del uso de diferencias en la instrumentación. A esta concepción Webern le configura una diagonal entre interválicas muy alejadas que -coloreadas con timbres diversos- generan una polifonía oblicua<sup>218</sup>. Esta relación se plasmó en el homenaje que Gilberto Mendes<sup>219</sup> le dedica a Webern y a Eisler en una pieza para piano de 1989

## UM ESTUDO? EISLER E WEBERN CAMINHAM

piano solo

## NOS MARES DO SUL . . .

para José Eduardo Martins

GILBERTO MENDES Fevereiro 1989

Mendes, Gilberto; *Um estudo? Eisler y Webern caminham nos mares do sul*. Vemos como la escritura pianística se sitúa entre la línea, el arpeggio y la diagonal textural.

Como podemos ver en *Viva Vaia* (1977), un poema escrito por de Campos con diferentes colores –verde, amarillo, rojo, azul, naranja, celeste- establece diferentes grados de superficies sobre la página resaltando diferentes modos de dicción, una búsqueda cromática sonora y conceptual que se aúna con las búsquedas estéticas propias de la posguerra latinoamericana. Pensemos en la emergencia en Brasil, a comienzos de los 60's, del rico desarrollo cultural y que plasmó tanto en el Bossa nova como el tropicalismo, este último movimiento artístico proveniente del norte de Brasil con un foco muy importante en la ciudad de Salvador de Bahia

<sup>218</sup> La melodía de timbres es puesta de manifiesto por Schönberg en el tercer número titulado *-Farben-* de sus seis piezas para orquesta Op. 16 donde un cambio en la instrumentación de un acorde que se repite genera la sensación de un cambio de altura. En Webern la textura de polifonía oblicua se encuentra fantásticamente expuesta en la Sinfonía Op. 21. Es interesante la relación con el pasado en la música de Webern ya que sus procedimientos compositivos encuentran su fundamento en las técnicas contrapuntísticas renacentistas. Un procedimiento a la vez singularmente inverso realiza en la instrumentación de la *fuga Ricercata* de la *Ofrenda musical* de J.S. Bach donde el sujeto de la fuga o tema Regio es reconstruido en su continuidad a partir de diferentes timbres semejantes que, a la manera del hoquetus medieval, alternan pequeños fragmentos de la melodía.

<sup>219</sup> Gilberto Mendes, un importante compositor de la vanguardia brasileña nacido en 1922 y fundador del grupo *musica viva*. En el año 1978 le puso música a *Tensao* de Augusto de Campos en una versión para coro mixto a cuatro voces.



Augusto de Campos. *Viva Vaia*. 1977

El título juega con el nombre de la ciudad VIVA VAIA: VIVA BAHIA en una referencia que puso en relieve el músico bahiano Caetano Veloso.

Por otras latitudes en los 62 *Mesostics for Merce Cunningham* escritos por John Cage en 1971 podemos observar como la proliferación de diferentes tamaños de tipografías desfiguran la organización del mesostic<sup>220</sup> convirtiendo al poema en un objeto visual-sonoro. La pieza consiste en la proliferación de tipografías en pleno movimiento resultando difícil precisar cuál es la palabra central, como el rizoma que es, podríamos decir que este mesostic pareciera la fotografía instantánea de un estado del movimiento de la página escrita, crecimiento y posiciones estratégicas de las palabras, direcciones, líneas y puntos de corte, anclaje y conexión, podríamos resumir con estos lineamientos algunos de los caracteres que define Deleuze y Guattari de los rizomas

<sup>220</sup> Un mesostic es una organización de palabras similar a un acróstico pero donde, en su variante clásica, una palabra escrita de manera vertical comparte una letra con palabras enlazadas horizontalmente. Cage indagó en numerosas posibilidades compositivas siendo ésta, dedicada a Merce Cunningham, una de las más famosas.



John Cage. *62 mesostics for Merce Cunningham*

“a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco etc. (...) No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de  $n$  dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuable en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ( $n-1$ )”<sup>221</sup>

## **Tecnologías de la vocalidad, el cuerpo en escena**

*“Los dientes son los barrotos del tragaluz de la prisión. El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo”.*

Jean-Luc Nancy; # 11 de los 58 *indicios sobre el cuerpo*<sup>222</sup>.

<sup>221</sup> Deleuze, Gilles y Guattari. Félix Op. Cit.

<sup>222</sup> Jean-Luc Nancy; *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ed. La Cebra. BsAs. 2007.

aā	∅	āa	aā	∅	āa
aā	a	āa	aā	a	āa
aā	e	āa	aā	e	āa
aā	ā	āa	aā	ā	āa
aā	ao	āa	aā	ao	āa
aā	e	āa	aā	e	āa
aā	ā	āa	aā	ā	āa
aaaāa	aeo	aāaāa	aāaāa	aeo	aāaāa
aaaāa	aoā	aāaāa	aāaāa	aoā	aāaāa
aaaāa	ā	aāaāa	aāaāa	ā	aāaāa
aāā	a	āāā	aāā	a	āāā
aāā	aā	āāā	aāā	aā	āāā
aāā	ā	āāā	aāā	ā	āāā
aāā	e	āāā	aāā	e	āāā
aāā	a	āāā	aāā	a	āāā
aāā	ā	āāā	aāā	ā	āāā
aāā	i	āāā	aāā	i	āāā
aāā	a	āāā	aāā	a	āāā
aāā	ō	āāā	aāā	ō	āāā
aāā	e	āāā	aāā	e	āāā
aāā	ao	āāā	aāā	ao	āāā
aāā	āo	āāā	aāā	āo	āāā
aā	e	āa	aā	e	āa
aā	a	āa	aā	a	āa
aā	ā	āa	aā	ā	āa
aaaa	akunavam	aaaa	aaaa	akṛnavam	aaaa
	akṛnavam			akunavam	
aralrala	akunavam	alarlāra	aralrala	akṛnavam	alarlāra
	akṛnavam			akunavam	
r rl	akunavam	l rl	r rl	akṛnavam	l rl
	akṛnavam			akunavam	
ou	akunavam	uo	ou	akṛnavam	uo
	akṛnavam			akunavam	
orul	akunavam	luro	orul	akṛnavam	luro
	akṛnavam			akunavam	
	kei			ki	
r	akunavam	l	r	akṛnavam	l
	akṛnavam			akunavam	
auu	akunavam	uuā	auu	akṛnavam	uuā
	akṛnavam			akunavam	
aurul	akunavam	luruā	aurul	akṛnavam	luruā
	akṛnavam			akunavam	

Jacques Demierre; *Voicing through Saussure*, página de *manarauieoo*, 2009. Op. Cit.

A lo largo del tiempo la relación tradicional entre la palabra y la música ha sido objeto de números debates y posiciones. Esta discusión atravesó toda la historia de la música occidental desde los comienzos del canto cristiano llegando hasta nuestros días. El filósofo italiano Massimo Cacciari<sup>223</sup> propone una coexistencia entre texto y música, entendiéndolos como dos diferentes aperturas al mundo que cohabitan sin excluirse ni jerarquizarse, dos formas de dar sentido que se encuentran. Si pensamos por caso en el *lied* en el que Cacciari basa sus reflexiones podemos contemplar una conjunción de palabra y sonido como dos maneras de acercarnos al mundo. La poesía sonora, de acuerdo con

<sup>223</sup> Cacciari, Massimo, *Voz, música, texto en Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. Ed Península/Ideas Barcelona. 1989.

Demierre, presenta un caso singular puesto que establece una relación entre el texto y el cuerpo y sus tecnologías, a saber: la respiración y el aire, el pecho, la garganta, cada parte del cuerpo involucrada en el acto de emisión vocal de un sonido. Su color, su calor. El texto funciona como un *imbricador* con el sonido, el cual revela el funcionamiento del cuerpo. Así el texto se define como medio para una *performance*, la puesta en escena de un texto en tanto lectura que se proyecta a un auditorio. Este acto se diferencia de lo que ocurre en términos de representación teatral, de una música cantada o una puesta en escena convencional puesto que en la performance de una poesía sonora nos encontramos en la puesta del cuerpo y de sus dispositivos anatómicos y fisiológicos en primer término, la vocalidad y sus múltiples variantes, la gestualidad y el cuerpo que se proyecta en primer plano, el devenir de la voz en escena.

El trabajo del cuerpo pone de manifiesto toda la gestualidad que despliega la dicción de la palabra hasta el punto de ser concebida como el material para una teatralidad abstracta; podríamos decir la constitución de una *máquina*; pone en juego los dispositivos anatómico fisiológicos y corre en paralelo con el universo sonoro vocal. Al mismo tiempo tanto la temporalidad como el espacio escénico tiene la particularidad de generarse desde los límites del cuerpo humano del *performer*, es decir desde la proyección de sus límites humanos que trazan líneas de fuga en trayectos múltiples; y que, si bien siguen una pauta escrita, contemplan la *ocurrencia* de eventos, casi a la manera de la concepción del error en la improvisación, ese *algo* que ocurre y que modifica el provenir.

Con esto último nos adentramos en los territorios de la interpretación y la relación que se establece entre el poeta, el compositor que crea una partitura o un objeto estético sonoro y el performer que lo pone en escena.<sup>224</sup> El propio Demierre reconoce que podría escribirse perfectamente cada una de las indicaciones de su interpretación de manera tradicional, con lo cual vemos que lo compuesto se encuentra bastante sujeto y previsto en la idea de la obra. Si pensamos en compositores del pasado, muchos escribían para sí mismos y podríamos referir el hecho de que presupondrían muchas indicaciones en sus partituras –por ejemplo las cadencias de los conciertos de los siglos XVIII y XIX- asimismo no podemos descartar la idea de que pensarían indicaciones, en algunos casos, como un conjunto de líneas de ruta que guiarían su interpretación<sup>225</sup>. Este pareciera ser el caso de Demierre, sus partituras se establecen en un espacio intermedio entre el texto y la proyección desde su interpretación, ese espacio mediador entre el cuerpo y el texto. Si vemos la partitura propiamente dicha nos encontramos con que es un texto que no se corresponde con la sonoridad resultante de la interpretación; esto nos dirige la atención a un fenómeno de

---

<sup>224</sup> Los conceptos de poeta, compositor y performer muchas veces resultan borrosos en este tipo de producciones artísticas. No es casual que Demierre sea el intérprete de sus propias composiciones en tanto y en cuanto se presentan despojadas de varias convenciones musicales que ajustan el código para la puesta en escena, por ejemplo los tempi.

<sup>225</sup> Cabe destacar el valor que ha tenido la improvisación en las músicas del pasado, sin referirnos a casos conocidos como el del bajo continuo en el Barroco. Es notorio señalar como muchos de los compositores del pasado como C.P.E. Bach o Chopin o incluso como se ha dicho de Morton Feldman, viendo sus partituras podemos imaginar su estilo compositivo e interpretativo en el instrumento, la plasmación de su búsqueda sonora en el instrumento. Viendo sus partituras podemos reconstruir cómo tocaban, reconstruimos su individual corporalidad, tanto desde la maximización de los recursos técnico expresivos del piano en C.P.E. Bach o Chopin; como en Feldman el despojo de su idiomática y su historia (*Triadic memories*) o el límite que marca la imposibilidad técnica (*Piano three hands*).

distinta naturaleza en la relación partitura, composición e interpretación. En sus obras, la partitura es un texto que en la performance despliega su sonoridad singular y propia. Como es de suponer las diferencias en la grafía marcan diferencias en la ejecución. Los fragmentos pequeños que los componen implican -de acuerdo a las palabras del compositor- estructuras que han alcanzado un equilibrio en sí mismos a la usanza de un *pattern* y que, revisten el material clave de la composición.

Por ejemplo en *The cut*, la obra se encuentra basada en la idea de autopsia -el corte-, como asimismo en *Save our ship*, Demierre trabaja con la alternancia entre el sonido y el soplo y se encuentra instrumentada para saxo y clarinete. El punto de partida es una partitura sonora, la lectura de un texto leído y que un ordenador ajusta en una repetición casi exacta de ataques, intensidades y duraciones. Este enfoque pone el acento en la posibilidad del uso poético de todo texto y reconoce un antecedente, como hemos mostrado, en lo que fue la práctica de los dadaístas de comienzos del siglo XX. Al mismo tiempo es importante destacar que todo texto abre un espacio sonoro en tanto -*lugar*- parafraseando al compositor norteamericano Albin Lucier; en cuanto que “no hay sonido sin un espacio” y considerando -*a prima facie*- que el espacio es condición de posibilidad para que un sonido se revele como fenómeno se configura el espacio escénico sonoro en donde se entrecruza el cuerpo y la palabra. La puesta escénica abre un texto, una música, los espacios delinean superficies y geografías donde ocurren y se proyectan diversas cosas, caracteres, ataques, diferencias, discontinuidades, trayectorias, velocidades, un mapa de coordenadas escénico y sonoro.

Según Demierre las implicaciones acústicas traen como consecuencia el hecho de que existen al mismo tiempo tanto fenómenos perceptibles como no perceptibles en la puesta escénica. La potencialidad de lo no audible escondido a la escucha se manifiesta en el espacio acústico mediante los gestos. Si a un ejecutante y su instrumento los pensamos como cuerpos en el espacio, por ejemplo el piano, éste deja de ser un instrumento musical convencional, inscrito en la tradición musical occidental para revelarse como un cuerpo en un espacio que a su vez abre un espacio sonoro propio, un objeto capaz de sonar de múltiples formas. Al mismo nivel se puede pensar a la boca como un espacio, la abertura del aparato fonador y digestivo que pone énfasis en la oralidad y que proyecta sonoridades, vocales, consonantes que se transforman, sonidos, significaciones, etc. Parafraseando a John Cage, se trata de abrir la música para hacer entrar los sonidos del mundo. Naturalmente para los desarrollos postcageanos el auxilio de la técnica como la amplificación o la asistencia del ordenador, permiten un nivel de intervención y transformación del fenómeno sonoro muy importante. La apertura del abanico de posibilidades permite utilizar métodos distintos aplicados a las diferencias de contextos sonoros determinados, siendo la clave siempre la escucha de cada lugar y las sugerencias que dicha audición conlleva. Esta es cuestión sobre la cual Luigi Nono siempre insistió y que llevó como tarea a su música, la búsqueda de escuchar los espacios de su ciudad natal Venecia, música y arquitectura entrelazadas...

Oír significa construir lo real a partir del sonido, en diferentes niveles y estratos, como en la fórmula Om... el sonido grave de la tierra y que se encuentra presente en varias culturas alrededor del mundo como nos recuerda Demierre; es ésta una concepción del sonido muy diferente a la idea del sonido de la física, desde el arte podemos inferir que

escuchamos lo que se construye como tal. Como aquello que se configura como *sensibilia*. El sonido da existencia a lo real, al tiempo que permite construir un régimen de identidades y diferencias del mundo sonoro humano. En el arte, una pieza es una construcción que enriquece la percepción a través de sí misma, mediante la tensión y el quiebre de lo real. *Devenir otra cosa*, vale decir, generar un cambio en la manera en que percibimos las cosas. Esta diferencia se funda en Demierre en la misma concepción de intérprete. El ejecutante, en tanto pianista tradicional, se vincula con la convención, con la historia<sup>226</sup> y la tradición musical, frente a esto el *performer* es otra cosa... implica un posicionamiento diferente, un desarrollo técnico que desborda la técnica de un instrumento determinado, un único material simbólico histórico y social y que reclama nuevas capacidades para la elaboración e interpretación de una partitura en nuestro presente, escrita en un contexto –espacio sonoro- determinado y actual, aquí y ahora: *performance*.

El *performer* emerge como un concepto en donde conviven de manera borrosa tanto el creador como el ejecutante e implica una praxis interpretativa en una intimidad con los materiales sonoros, gestuales, visuales... que se indagan en el propio cuerpo. El soplo, la inspiración y la expiración del aire permiten el juego de posibilidades e imposibilidades de la voz hablada, si vemos por caso, que el soplo en tanto aire ya resulta un filtro natural para la voz. La multiplicidad de elementos del cuerpo convergen junto a la voz como en el caso de *Ooa*, una pieza grabada con micrófonos de contacto y donde el sonido se propaga a través de los huesos, las vibraciones que se proyectan a través de la caja ósea.

La improvisación contempla la posibilidad del lapsus, el vacío que se produce en el discurso y que se manifiesta en un aparente olvido en un instante, el momento en donde oscila el discurso; por esto para Demierre la improvisación pone en juego el *fluir* del tiempo en una coincidencia entre el tiempo de escritura y el tiempo de ejecución... de manera sincrónica tengo 10 minutos para escribir 10 minutos de música. El tiempo de realización se iguala al tiempo de la composición en un contacto íntimo con *l'évènement du temps*, el *fluir* del tiempo.

En sus obras Demierre nos propone una mezcla de universos, lo poético y musical que convergen en un material de distintos tipos de organización, la prosodia, el sonido y la posibilidad de establecer un sentido en tanto *ráfagas semánticas*, experiencias y procedimientos musicales de diversa índole en relación a la puesta de un texto en escena; transformaciones, modulaciones, desfasajes, repeticiones o incidencias de tipo psicológico como los hiatus o los lapsus. El olvido o el error como un elemento constitutivo como en la improvisación. En varias ocasiones le ha ocurrido a Demierre que personas del público, hablantes de lenguas maternas distintas, se acercan para hacerle notar que han escuchado palabras en su propia lengua cuando en realidad las piezas no están escritas en una única lengua en particular. Las obras se encuentran escritas con vestigios de muchas lenguas, al tiempo que podríamos precisar que están construidas con las sonoridades en *potencia*, condiciones de posibilidad sonora de las lenguas en el mundo. Por ejemplo

---

<sup>226</sup> Demierre reconoce que una relación con la tradición de las vanguardias de la posguerra, *voicing through Saussure* posee algunas reminiscencias a la música de Morton Feldman pensando en piezas que utilizan la voz como *Three voices*. En otras obras como en *gad gad vazo gadati* o en *snauti dof da gnof* el empleo de técnicas contrapuntísticas muy antiguas como el hoquetus.

## *Court qui*

Donde -sostiene Demierre- la C debe pronunciarse como la c de la palabra *court* en francés, es decir no es un sonido “puro” sino que es el emergente de la *huella*, de una lengua determinada en una sílaba. A este material se le someten distintos procedimientos compositivos tal como la repetición, la respiración, diferentes alientos de la frase, duraciones desiguales, para construir diferentes capas de vocalidad en pos de una forma global que extiende la temporalidad de la palabra proveniente del texto, para la puesta escénica proyectada al auditorio. La sonoridad de lo vocal como *vestigio*, como *huella* y como *potencia* del lenguaje. Es necesario hacer notar que generalmente las grabaciones de la poesía sonora de Demierre son tomadas en una sola toma directa y completa, con lo cual el *cansancio* promediando la ejecución se constituye en una importante variable que ejerce una influencia destacada en la configuración espacial y sonora, interpretativa y escénica<sup>227</sup>.

## **Agenciamiento, maquinaria musical y devenires**

En el arte encontramos sonoridades, visiones, colores e innumerables sensaciones que se muestran ante nuestros sentidos; *Sensibilia*: seres de sensación. Estas son las materias con las cuales el artista compone la obra arte en tanto un bloque de sensaciones que intenta sostenerse en pie. Es decir, el artista mediante diferentes procedimientos –algunos incluso muy disímiles entre sí, pensemos en Francis Bacon o en Mark Rothko- intentan lograr que la obra pueda sostenerse por sí misma en tanto objeto estético. Mediante la composición el artista construye un *plano* que permite generar un sentido frente al *caos*, establecer una relación del hombre con el mundo o como dice Saer; con *la espesa selva virgen de lo real*.

¿Y cuáles son los materiales del artista? Aquello capaz de ser percibido y poder afectar. Como sostiene Deleuze, los perceptos y los afectos. Pensemos en el saltamontes de Cummings y la proliferación de sensaciones que producen sus grafismos y sonoridades<sup>228</sup>. El poema constituye un *agenciamiento* en tanto se configura como un *plano*, una composición que sin tener un centro unívoco, es un rizoma que traza líneas, puntos de fuga, constituye *territorios*. Como cuando llegamos a un lugar por primera vez y buscamos encontrar las vías de entrada y de salida, las calles, las avenidas, mientras indagamos los lugares en donde podemos conseguir alimentos, medicinas, donde están las cosas que necesitamos para nuestra vida cotidiana y a cuanta distancia se encuentran entre ellas, reconocemos los sitios y hacemos nuestro lugar; realizamos marcas, planos, en fin *territorializamos* el espacio fijando límites y trazando cartografías, señalizamos líneas en el

---

<sup>227</sup> Resulta por demás interesante la relación entre el cansancio y la interpretación en el arte desde el siglo XX. Algunas obras como por ej. el célebre cuarteto de cuerda de Morton Feldman, han hecho énfasis en esta cuestión, tanto en las performances como en las grabaciones de Demierre, el paulatino agotamiento del performer producto de la exigencia en ciertas posturas, emisiones y gestos al cuerpo, conlleva un elemento notoriamente expresivo.

<sup>228</sup> Es por esto que ante un texto como sostiene Deleuze y Guattari, no hay nada que comprender, explicar y entender de acuerdo a lo que propone el pensamiento arborescente, sino más bien todo por experimentar. Un rizoma no se comprende, se transitan sus líneas de desterritorialización.

espacio para construir un mapa, nuestro *hábitat*. El arte es una forma muy singular de *territorializar* y ese sentido aprendemos de nuestros amigos los animales, los pájaros por ejemplo que construyen toda una puesta en escena como parte del cortejo de apareamiento, con sus cantos que fijan límites y sus colores que llaman la atención de su pareja. *Territorializan* haciendo marcas, componiendo una puesta en escena, un simulacro y una representación, todo un repertorio de posturas y gestos, proyecciones que configuran un *agenciamiento*, la maquina del cortejo. Pero hacer un territorio siempre implica dos movimientos divergentes *territorializar* y *desterritorializar* puesto que un *lugar* se define tanto por un espacio marcado y constituido como territorio como por las líneas de fuga que lo conectan con el *afuera*. La suricatas -por ejemplo- en sus comunidades alternan entre los miembros el descanso dentro del territorio junto con la función de vigilancia a los peligros del *afuera*. Trazan líneas de convergencia hacia la *territorialización* de la madriguera y líneas de *desterritorialización* del vigía hacia la silueta del halcón. Es el comportamiento de la manada, del rizoma... allí los límites del territorio no están demarcados de forma fija sino que son móviles de acuerdo a la distancia del predador y a los medios de subsistencia, por eso el rizoma es además siempre un nomadismo, un territorio móvil como un cuerpo que todo el tiempo se encuentra descentrado, sin órganos que constituyan un *organismo*, produce siempre un *CsO*, en lugar de una totalidad cerrada y conclusa. El rizoma es móvil y abierto puesto que siempre está en crecimiento desde las líneas de fuga que territorializan el espacio, lo expanden y lo birfurcan; introduciéndose bajo la superficie y sobresaliendo mediante tallos aéreos, por esto el rizoma está siempre creciendo desde *el medio*, entre la tierra y el cielo. En sus escritos Morton Feldman señala acerca de su tarea artística indagando en el *entre* antes que en los sustantivos que enlaza la conjunción, recordemos su célebre escrito que destaca la fórmula *entre categorías*; entre el espacio y el tiempo, entre la pintura y la música, por eso compuso sus delicados lienzos en el tiempo<sup>229</sup>. Su búsqueda en la música de un *devenir estasis*. Influenciado por sus conversaciones con muchos pintores del expresionismo abstracto neoyorkino de la segunda posguerra, resuenan aquí estas ideas a propósito del cuadro *Black Painting* de Robert Rauschenberg, en palabras de Feldman

Decir que *Black Painting* pueda ser relegado como “collage” simplemente no me suena verdadero. Era algo más: era como Rauschenberg descubriendo que no quería “ni vida ni arte, sino algo intermedio”. Comencé entonces a componer música luchando precisamente con esa “intermedialidad”: creando una confusión de material y construcción, y una fusión de método y aplicación; la cuestión era concentrarme en cómo ambos podían ser dirigidos hacia aquello “difícil de categorizar”<sup>230</sup>.

Estas reflexiones parecen encontrar una sutil reverberancia con las palabras de Deleuze y Guattari

“Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para desenraizar el verbo ser<sup>231</sup>.”

---

<sup>229</sup> Feldman, Morton. *Entre categorías*. En *Pensamientos verticales*. Trad. de Ezequiel Fanego. Ed. Caja negra. BsAs. 2012.

<sup>230</sup> Feldman, Morton. *Crippled symmetry*. En op. Cit.

<sup>231</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, Op. Cit. La cursiva es de los autores.

Como hemos visto un *CsO* se opone al organismo y desplaza a una ontología asentada sobre la Raíz de un fundamento, sea éste a priori o no. No tiene ni origen ni teleología; ni comienzo ni final. En su lugar sólo un crecimiento desde el *medio*, desde la *y*, cabe decir *entre* las cosas.

“El medio no es una media, sino al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. *Entre* las cosas no designa una dirección localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.<sup>232</sup>”

¿Y no puede ser uno de esos arroyos tan precisos J.S. Bach y sus fugas? Aquellas texturas que se desenvuelven en el tiempo como superficies de materias proliferantes adquieren su velocidad justo en el medio; es decir, cuando ya entraron las voces y comienzan los episodios, los múltiples devenires de los personajes. Las fugas si bien tienen una ritualidad en el comienzo que inaugura la exposición, no concluyen formalmente, sino que se detienen al final siempre con la gestualidad propia de la cadencia. No hay forma a priori, sino siempre un trayecto de multiplicidades puntuado por las cadencias y las sucesivas exposiciones, resultando el despliegue motívico y sonoro de la superficie textural. Tejido, mapa, cartografía rizomática Barroca, *Fortspinnung*. Si bien es cierto que hay un *sujeto*, como un compuesto motívico primario, como personaje sonoro, la proliferación procedimental produce un delirio progresivo de ramificaciones diversas y múltiples en el juego por alcanzar ese *CsO* que es la permanente huida, la fuga. No hay organismo sino una configuración rizomática desbordante, desigual. Demasiadas disculpas estamos acostumbrados a pedir cuando analizamos fugas o sonatas y vemos materiales -como las falsas relaciones que se producen por el entrecruzamiento de líneas cromáticas en muchas fugas de Bach- estos materiales que se escinden y evitan a toda costa a formar parte del organismo. Como un órgano que rechaza el cuerpo. Forma dialéctica como en la frágil remisión al árbol del sujeto primordial y sus variaciones, modulaciones, recapitulaciones... Cuando en muchas sonatas mozartianas difícilmente podemos localizar cual es el tema, cual es el puente o cuando no resulta claro donde está la reexposición en algunas sonatas de Beethoven. Si nos gusta constituir el conjunto de reglas del organismo, ¿porqué a la vez celebramos la maestría de aquellos compositores que justamente tratan de evitarlo con la mayor de las gimnasias? *Gran Fuga*. Cuando las líneas del tejido contrapuntístico bachiano subvierten la organización tonal en virtud de una emancipación de la línea discurriendo como un pez en el agua en la textura sonora o como cuando Beethoven busca atajos que impidan la recapitulación literal cuando todos se la esperan. Ni horizontal ni vertical, diagonal sonora... pero de materiales en un umbral proliferante y florido como el contrapunto armónico schumaniano que esconde su *voz interior*, y nos impide definir con un número romano la función armónica y con ello la explicación de la organización sonora. Tantas veces colocar el grado armónico hace descansar nuestra apetencia de poder explicar mediante el análisis lo que sucede en la música tonal, no obstante el precio a pagar está inscripto en subordinar todos los seres que se nos escabullen a un organismo cerrado, caduco; el cardumen escapa siempre por tener una red demasiado gruesa.

---

<sup>232</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, Op. Cit.

Posturas, posiciones, gestos, movimientos, proyecciones e intensidades variables constituyen el *agenciamiento*, como la máquina de vigilancia bípeda de la suricata que salvaguarda al grupo. Vigía del territorio, del espacio transformado en lugar de hábitat. Como dijimos la obra de arte para Deleuze y Guattari es una composición que pone en juego perceptos y afectos en un bloque de sensación que se conserva en sí; es decir, los perceptos no se tratan de percepciones, sino de aquello que permite una percepción, una posibilidad que, como una fuerza busca atrapar la percepción, Lacan dice que un cuadro es una trampa de cazar miradas<sup>233</sup>, resulta muy sugerente esta idea ya que el arte podría ser un especial dispositivo de caza, de trampa para la mirada y de trampa para capturar la audición; cazar nuestros sentidos mediante los perceptos y los afectos, su potencia y sus carnadas. La maquinaria puesta a punto por el artista como un *plano*, un constructo que se erige como un bloque de sensación y que dura en si mismo, es decir permanece indefinidamente como trampa hasta que llegue el primer desprevenido. Los afectos configuran la sensación, como las opacidades tímbricas del clarinete bajo, el frío del mármol de Carrara, el cromatismo vocal de una línea de Gesualdo, el vacío de un haiku de Basho o la sonoridad de una textura pianística de Debussy... el ser de sensación se revela de innumerables maneras, mostrando la irreductibilidad y la variedad del mundo.

Las posturas no son miméticas, aquí no se trata de una imitación, del *hacer dé...* el artista en lugar de imitar alguna cosa trabaja con bloques de material que generan *devenires*. Como Truffaut que compone con bloques de infancia los derroteros de Antoine en *Los 400 golpes*; los variados devenires niño, bloques de sensación que establecen un agenciamiento con la infancia, el despertar sexual, la escuela, el robo, la huida, el mar... y la mirada. Pero los devenires son diversos, son variedades que a su vez nos llevan a otros seres de sensación, como cuando vemos la atmósfera océano de Tarkovsky en su film *Solaris* o el compuesto Van Gogh, campo de girasoles, cuervos y el preludio N° 15 en Reb mayor de Chopin del sueño de Akira Kurosawa. Como el protagonista del film, se puede caminar en un museo o como propone Kurosawa también se puede caminar el agenciamiento, recorrer el rizoma. Si bien la semejanza enlaza las figuras que convoca el artista, éstas no constituyen una mimesis sino que son piezas que construyen una máquina delirante, el umbral al que abre la obra de arte en su *devenir otro* para el hombre, devenires no humanos como el devenir animal del Capitán Ahab con Moby Dick, o el devenir violencia pura de Noboru contra en el marino Ryuji<sup>234</sup>. Devenires diversos, animal, infancia, vegetal, molecular... innumerables devenires que nos llevan al límite de lo no humano, a las rocas, a los animales, a lo cósmico. Stockhausen y sus *12 melodías para las estrellas. Tierkreis*. Todo arte apunta a lo cósmico, es vibración a una materialidad apenas perceptible, como escribía Feldman en sus indicaciones *barely audible*. Lo que está más allá en toda la extensión del viaje sideral y que nos rencuentra en la intimidad más próxima del útero como en la famosa escena final de *2001: Una odisea del espacio*. Siempre hubo microcosmos y macrocosmos, pero en lugar de ser dos figuras que se entrelazan de manera biunívoca, en su lugar pareciera haber dos espejos deteriorados que multiplican sus figuras en imágenes proliferantes; donde la falla se reproduce al infinito multiplicando el espesor y la rugosidad de la superficie. Borges estaba fascinado con la cifra de lo que multiplican los

<sup>233</sup> Lacan, Jacques. *La mirada como objeto a minúscula. La anamorfosis*. 1964. En *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ed. Paidós. BsAs 1987.

<sup>234</sup> Mishima, Yukio, *El marino que perdió la gracia del mar*. Alianza editorial. BsAs. 2008.

espejos enfrentados, pero los espejos parecen más inquietantes cuando en ellos, por el tiempo y la humedad acumulada, comienzan a aparecer opacidades verdeamarronadas; manchas y rugosidades que en su superficie insisten en multiplicarse capturando poco a poco toda la superficie, creciendo de manera incesante, extraña, desenvolviéndose en su realidad íntima y última. Es cuando el espejo abandona la mansa superficie lisa y deviene estriada, rizomática, ahora refleja sus propias imágenes, con independencia de lo que se le presenta ocasionalmente.

La gimnasia del artista toma forma en el procedimiento, como piedra angular que constituye el agenciamiento que produce los devenires. Es *Techné, sensación y material, percepto y afecto* que convergen en el plano de composición y cristalizan en una singular maquinaria que como dice Feldman de su trío “Los intérpretes deben seguir siete pulsos en otros seis equivalentes y subdividir otra idea rítmica en la que cada altura del acorde de cuatro notas del piano, y las notas por separado de las notas dobles en el violín o el violoncello son todas de diferentes y meticulosas duraciones. Esta “maquinaria” continúa durante treinta y seis compases, con otros problemas que se van desarrollando en el camino<sup>235</sup>.” Toda obra es un especial dispositivo maquínico donde convergen multiplicidades, la historia, la técnica, los perceptos y los afectos de cara al mundo.

Devenir animal, devenir intenso, devenires no humanos... devenires hacia donde necesita converger hoy el hombre; puesto que es preciso pensar la cuestión del devenir en lo que concierne a la experiencia de una nueva forma, una configuración que atraviese el organismo, le saque sus órganos, lo haga delirar. Trastocar el universal hombre como concepto al cual le resulta imposible devenir puesto que es una función vacía e inexistente como tal, lo abstracto, el discurso dominante, como el ciudadano de las encuestas, de la ciudad, el varón, adulto... frente a esto el pensamiento rizomático está compuesto por las minorías, por la dispersión de lo real en su selva virgen e inestable, es recorrer el agenciamiento frente a caminar por la galería del museo, es decir (n-1) como *CsO* en la fórmula que define el pensamiento minoritario. Devenir otro, es realzar las singularidades constituyendo un agenciamiento y una máquina que entra en relación con otra cosa, devenir molecular, devenir imperceptible... Como en las performances de Demierre que constituyen un agenciamiento con el cuerpo, su anatomía y su fisiología revelándose en el funcionamiento de la vocalidad expuesta y proyectada al público, en la maquinaria delirante de texto y voz, escena y sonido, poesía y música pero siempre atendiendo a que nuestro interés está sobre todo en la conjunción, en el espacio del *entre* antes que en los sustantivos que se convocan. Quizá ahora podemos preguntarnos alrededor de aquello que venimos hablando, los múltiples devenires a los que nos llevan las cosas y en especial el arte, interrogar y decir ¿a qué materias nos hará devenir la música?

---

<sup>235</sup> Feldman, Morton. Op. cit. A propósito de su Trío para violín, violoncello y piano.

## Capítulo VI- Conexión [K]agel. La perspectiva exterior.

*Ist er ein Hiesiger ? Nein, aus beiden  
Reichen erwuchs seine weite Natur.  
Kundiger böge die Zweige der Weiden,  
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.*

*¿No es él uno de aquí? No, los dos reinos  
nutrieron su vasta naturaleza.  
Con más arte doblaría los gajos de los sauces  
Quien también sus raíces conociera.*

Rainer María Rilke. *Los Sonetos a Orfeo*.<sup>236</sup>

Hablar desde estas coordenadas geográficas de la figura de Mauricio Kagel es convocar todo un conjunto de mitos. Nacido en Buenos Aires en el año 1931, estudió varios instrumentos entre los cuales se destacan sus estudios de piano con Vicente Scaramuzza, de composición con Alberto Ginastera, aunque casi de formación autodidacta y sumamente diversa, más adelante fue maestro de ensayo en el Teatro Colón, cofundador de la Cinemateca argentina y formó parte de la Agrupación Nueva música creada por Juan Carlos Paz. Fue alumno de Borges en el Colegio libre de Estudios Superiores y frecuentó a Gombrowicz. En el año 1952 se encuentra con Pierre Boulez -quien estaba de gira en Argentina- y le muestra sus obras, a lo cual Boulez lo incita a viajar y buscar oportunidades de desarrollo en Europa. Cinco años más tarde se instala en Colonia, Alemania gracias una beca del DAAD<sup>237</sup> y se dedica a la composición y la dirección, da clases en los cursos de verano de Darmstadt y escribe un artículo para *Die Reihe*<sup>238</sup>, –meca de la vanguardia electrónica y serial centroeuropea- sucediendo a Stockhausen y en Colonia en los estudios de la WDR<sup>239</sup>. Filma sus películas, crea numerosas obras para distintas formaciones vocales e instrumentales y elabora el *nuevo teatro instrumental* hasta convertirse en uno de los principales referentes de la nueva música de la posguerra. Un argentino universal, como Maradona, el Che Guevara, Borges y algunos más en otras disciplinas, en ese sitio de reluciente privilegio también tenemos nuestro compositor contemporáneo.

Ahora, ¿qué tan nuestro es Kagel? Las discusiones respecto al “ser argentino” girando alrededor de los lugares de nacimiento y de residencia ya forman parte de una mitología

---

<sup>236</sup> Rilke, Rainer Maria, *Die Sonette an Orpheus. Sonetos a Orfeo*. Leipzig im Insel-Verlag. 1923. En Gutenberg.net.au

<sup>237</sup> El Servicio Alemán de Intercambio Académico, por sus siglas Deutscher akademischer Austausch Dienst (DAAD).

<sup>238</sup> *Die Reihe* (La serie) célebre publicación donde circulaban los textos teóricos, de análisis musical y divulgación de la vanguardia de la escuela de Darmstadt, en cuyo número 5 del año 1959 y a pedido de su editor Herbert Eimert, Kagel escribe un artículo muy sugestivo; *Ton- Cluster, Anschläge, Übergänge* (Clusters, ataques, transiciones) donde introduce en Darmstadt el pensamiento musical del libro “*New musical resources*” del compositor norteamericano Henry Cowell, maestro de John Cage y creador de los tone clusters y que Kagel leyera en Argentina. Estos lineamientos fueron muy importantes para el pensamiento teórico de Kagel aplicado en obras como *Transición II* para piano, percusión y dos cintas magnetofónicas. Como sostiene Etkin este artículo publicado en ese ámbito implicó una cuña completamente novedosa en un lugar totalmente dominado por la música alemana.

<sup>239</sup> WDR siglas de la Westdeutscher Rundfunk. Estudios de música electrónica de la radiodifusora pública de Alemania occidental con sede en Colonia.

profundamente argentina, Carlos Gardel, Daniel Barenboim, Julio Cortázar... argentinos en el exilio con partidas de nacimiento que suscitan acaloradas e interminables controversias... y -en nuestro caso- si bien Mauricio Kagel nació en la Argentina su relación con el país no dejó de revestir una peculiar singularidad. Desde la distancia entre Argentina y Alemania se fue formando una mutua reticencia, tanto en la demorada vuelta como en el reconocimiento al hijo pródigo<sup>240</sup>.

## El cielo futuro

Quisiéramos comenzar un recorrido en su profusa producción por algunas de las más significativas obras de Kagel. Tomemos por caso una pequeña pieza para piano e instrumento solista monódico no determinado del año 1972. La obra se titula *Unguis incarnatus est* y es la décima parte de una obra llamada *Programm. Gespräche mit Kammermusik* (Programa. Conversaciones con la música de cámara). Esta pieza está basada en las *Nuanges gris* (Nubes grises) del compositor húngaro Franz Liszt.

*Nuanges gris* fue escrita por Liszt en el año 1881 y a primera vista se encuentra alejada del estilo virtuosístico instrumental que lo hizo célebre, en su lugar la obra -de tan sólo dos páginas- muestra un singular despojamiento de materiales. En la pieza podemos reconocer dos grandes secciones (A y B) que van del comienzo al compás 20 y desde allí al final con la excepción de los cuatro últimos compases que delimitan una pequeña *coda*. En el interior de cada sección se reconoce una fraseología enmarcada cada cuatro compases. Hasta allí la organización macro y microformal nos muestra una gran sencillez. El asunto se pone más interesante cuando comenzamos a observar los materiales con los cuales Liszt compone la obra. A saber, en el comienzo y con una duración de dos compases se despliega una única melodía acéfala (a) que desde la nota re llega en una cuarta justa al sol para tomar por un nuevo salto una disonancia de cuarta aumentada (do#) y permanecer por dos tiempos y concluir con el descenso en el arpeggio del acorde de sol menor

---

<sup>240</sup> El Festival Kagel que se desarrolló en Buenos Aires en julio de 2006, con motivo del 75 cumpleaños del compositor implicó el reconocimiento por parte de la Argentina de uno de sus artistas más importantes en el siglo XX. El hecho de que gran parte de las actividades se desarrollaran en el Teatro Colón -primera sala del país y a la vez antiguo lugar de trabajo de Kagel- reforzaron este elemento simbólico y revistieron de una peculiar modernidad al lugar.

Franz Liszt, "Nuages Gris"

Franz Liszt, *Nuages gris*, primera sección (A) con el elemento de la melodía acéfala (a); el trémolo en octavas (b) y la progresión acorde menor- acordes aumentados (c)

Este comportamiento se repite de manera textual y toma pregnancia agógica para la disonancia sobre la nota do#, sensible de la dominante, y que a su vez genera un desequilibrio en el establecimiento de la tónica sol menor. Esta única melodía sin ninguna armonía en la mano izquierda solo establece una dirección en la configuración de sus intervalos intervinientes sin ningún acorde de reposo o tensión. Luego de la repetición y hacia el compás 5 bajo el mismo material ocurre un nuevo estrato sonoro en simultaneidad se encuentra definido por el trémolo de octavas sib, al compas siguiente la. La superposición de los dos estratos se enfatiza en la búsqueda de una sonoridad que excede el pensamiento armónico tradicional y se revela en el detalle que escribe Liszt para el uso del pedal derecho. Dicho pedal debe durar dos compases lo que trae como consecuencia la superposición de dos octavas a distancia de semitono en el registro grave creando así una

suerte de *bruma sonora*. En lugar del pedal encadenado que permite la definición de un bajo sostén de la armonía, Liszt busca una sonoridad más parecida a un objeto sonoro y alejado de la concepción clásica de melodía y acompañamiento en la relación horizontal-vertical.

Sobre este pedal oscilante comienzan a superponerse seis nuevos objetos, ahora definidos por acordes que conduce a partir de un mínimo movimiento de voces. Comenzando con el acorde de mib menor –pero escrito como un acorde de cuarta disminuida entre fa# y sib- da lugar a partir del movimiento cromático de sus voces a cinco acordes aumentados que delinear un descenso paulatino de todas las voces siempre en coexistencia con el trémolo de sib-la y que concluyen con el acorde aumentado -sib fa# re-en concordancia con el último trémolo sib en octava fa# como un precario reposo luego de la no direccionalidad de la armonía. Y es que justamente la utilización de un encadenamiento con acordes simétricos, como son los acordes aumentados, despoja a la dimensión vertical de la relación tensión-reposo, fundamento de la armonía tonal<sup>241</sup>.

Estas armonías consideradas por Schönberg como *armonías errantes*, desde una mirada lineal pueden establecer una escalística a su vez homogénea tal y como es la escala por tonos enteros o escala hexatónica tan utilizada por compositores como Claude Debussy a comienzos del siglo XX. Es decir vemos como Liszt prefigura ciertos nuevos materiales y comportamientos texturales para una música futura<sup>242</sup>. Objetos sonoros, estratos en superposición y coexistencia, liberación de la disonancia a partir de armonías simétricas y errantes, no direccionalidad y estatismo... varios conceptos que los compositores de las vanguardias de comienzos del siglo XX indagarán de manera extensiva. Es por esto que Leibowitz<sup>243</sup>, si bien es uno de los primeros que llama la atención acerca de esta pieza, a la vez se equivoca al centrar la única virtud en la armonía y señalar la poca variedad y pobreza en la repetición en esta primera sección. La armonía es naturalmente importante, pero resultan cruciales estas nuevas ideas, el pedal que señaláramos como un elemento que pareciera buscar una sonoridad más allá de la armonía tradicional, privilegiando el timbre y el registro por sobre la altura. Al mismo tiempo la melodía del comienzo, si nos sacamos la lente de la tonalidad, pareciera que estamos ante una melodía que es a la vez el despliegue de un pensamiento armónico que asciende por cuartas y desciende con la vieja tríada, desde el comienzo en la nota re hasta el final en el sol, se desenvuelve cual bifronte Jano el primer objeto sonoro.

---

<sup>241</sup> No en vano en la tonalidad, definida a partir de un principio de diferencia y oposición, ha circunscripto a las estructuras simétricas dentro de la función del V grado, es decir como tensiones que implican una necesaria resolución. Tal es el caso de las dos clásicas estructuras simétricas por superposición de terceras: los acordes disminuidos y aumentados. Recién hacia finales del siglo XX y, a raíz de la búsqueda de la liberación de la disonancia, estas estructuras simétricas podrán ser un material en sí mismo.

<sup>242</sup> Esta pieza de Liszt lejos de ser una excepción, forma parte de un conjunto de obras tardías que exploran estos límites. Como en la *Bagatela sin tonalidad*, *La Lugubre godola*, *Unstern: Sinistro Desastro* o *R. Wagner Venezia*. Liszt pareciera intuir direcciones posibles para la música por venir. Un rasgo esencial pareciera poner en primer plano un virtuosismo que deja lo instrumental y se vuelca a lo compositivo.

<sup>243</sup> Leibowitz; René; *La evolución de la música. De Bach a Schönberg*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires. 1957.

10. 30.

*sempre legato*

*rallent.*

*p*

\* \* \* \*

Franz Liszt, *Nuances gris* segunda sección (B), variación, trocado de (a) superposición variada de del pedal, los acordes aumentados en progresión y la melodía cromática ascendente. Interrupción por silencio y coda.

Luego, la segunda sección comienza con una variación del primer objeto sonoro el cual seguidamente volverá textual pero trocado en una suerte de arpeggio de una figuración de acompañamiento. Sobre él, cual una melodía diatónica cadencia sobre sol menor y en la repetición varía la direccionalidad – a partir de la transposición- y cadencia en el relativo mayor sib.

Hacia el compás 33 comienza la segunda subsección del B consta de un movimiento cromático ascendente de octavas desde fa# al fa# superior y en la mano izquierda la progresión armónica de los acordes de la primera sección, pero ahora de manera quebrada, es decir con la distribución oscilante desde el bajo de las voces intervinientes del acorde. En

el punto de final de la línea cromática ascendente- hacia el final de la progresión armónica- las últimas notas fa fa# se detienen en un silencio abrupto que interrumpen súbito el discurso.

Por último en los cuatro últimos compases la *coda*, luego del silencio, consta de la superposición de la nota fa# y sol en octavas junto con el pedal –la- y una tríada aumentada como una síntesis de los materiales que construyeron la pieza. Tal contraste de determinación en las secciones A y B, donde la primera pone en juego toda una gran diversidad de nuevas concepciones de materiales y sonoridades; a la vez la segunda sección resulta mucho más estable en lo que atañe a su concepción compositiva. Como si reflejara en lo macroestructural esa bivalencia puesta de manifiesto en lo pequeño en el primer objeto sonoro. Cuartas y tríadas, futuro y pasado. Microcosmos que se refleja en el macrocosmos de la forma global.

En esta singular pieza de Liszt, cabal exponente de su estilo tardío, parecería que podemos asistir a sus intuiciones de los caminos posibles en el futuro de la música, allí los materiales propios de la tonalidad están llevados al límite, a una tensión entre el sentido que tuvieron en la Historia y estos territorios nuevos que se vislumbran de proyección aún incierta. *Nuanges gris*, como un faro, señala una dirección posible en futuro de la música; y será a la vez para Kagel, la contraseña de un histórico vanguardismo.

## Un pie dolorido

*“Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó.”*

Macedonio Fernández, *Prólogo a la eternidad*<sup>244</sup>

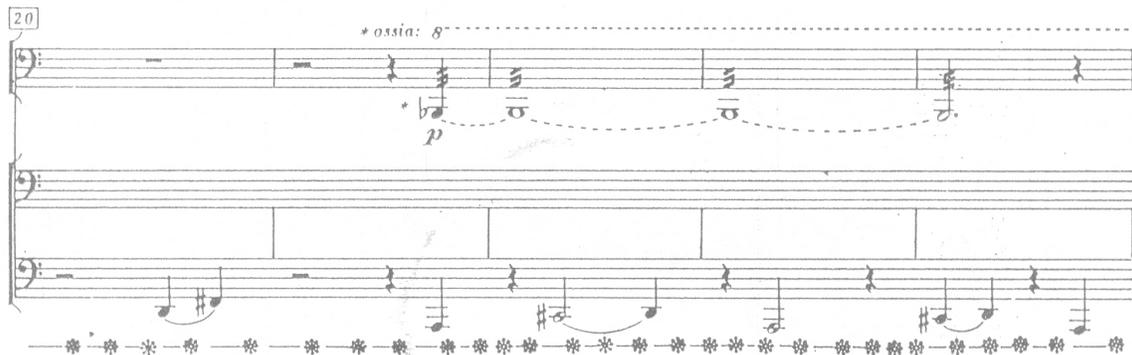
*Unguis incarnatus est* (La uña está encarnada) toma como punto de partida los materiales de *Nuages gris* de Franz Liszt. Literalmente desde el comienzo el objeto sonoro horizontal de las cuartas y el descenso en el arpeggio de sol m aparece en el piano y ligeramente variado e intercalado con el silencio, como una irrupción sobre ese telón de fondo silencioso.

<sup>5</sup> Mauricio Kagel *Unguis incarnatus est*. Compases 1-4

<sup>244</sup> Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)* Obras completas, volumen 6. Ed. Corregidor. Buenos Aires. 2010.

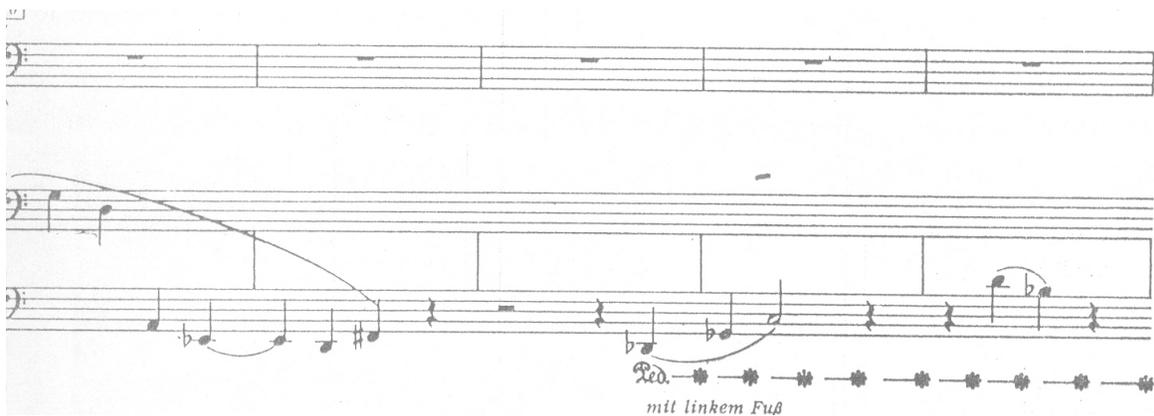
Hacia el compás 10 la línea descendiendo hasta llegar al re grave y en el 13 la elaboración del elemento lineal cobra mayor preponderancia puesto que comienza a perfilar ese ascenso y descenso en el diseño entre las cuartas y las terceras en una línea oscilante (c. 15- 17), en algunos casos ese elemento es un único intervalo (c. 20) o una única nota como en el do# de la antigua disonancia de Liszt (c. 17-19).

Sobre esta elaboración motivica del elemento lineal hacia el compás 21 vemos la entrada del segundo instrumento (de libre elección) y que comienza a hacer una suerte de iteración emulando a un trémolo desde la repetición de las notas sib y la –proveniente de la mano izquierda del original de Liszt- y que ahora posee duraciones desiguales. Este elemento se superpone al elemento lineal del piano.



Kagal, Op cit. Compases 20-24 entrada del trémolo en el instrumento melódico.

Finalmente tenemos el elemento más llamativo de la sección y que consiste en el uso paradójal que Kagel realiza del pedal izquierdo del piano, es decir, en la percusión derivada en la ejecución del pedal. Lo curioso reside en que en lugar de utilizarlo sólo para sostener las notas producidas, producto de levantar los apagadores, además de esto la ejecución continua e irregular del mecanismo produce una percusión que se superpone a los otros dos estratos.



Kagal, Op cit. Compases 10-14 entrada de la iteración del pedal derecho del piano.

Es interesante señalar que Kagel no escribe una parte rítmica precisa para la ejecución del pedal (podría haberlo hecho con una línea en clave de percusión y las figuras correspondientes) sino que la acción del pedal se encuentra determinada a partir de una

discontinuidad espacial en cada compás con la notación tradicional del pedal. Es decir, la ejecución del pedal derecho de manera discontinua e irregular adquiere en tanto plano sonoro la cualidad de un “error”<sup>245</sup> y de una “borrosidad” que se superpone con las otras líneas. De aquí que resulte interesante destacar como Liszt utiliza el pedal en *Nuanges gris* de una manera nueva –ya no como pedal armónico encadenado- sino como un pedal capaz de generar una constelación sonora. Por su parte Kagel en *Unguis* utiliza el pedal de una manera cómica y diríamos forzada configurando una sonoridad insólita a la par de los elementos provenientes de la pieza de Liszt.

Seguidamente en obra los elementos van delineando una variación pero que no remite a un tema propiamente dicho, sino que por el contrario generan materiales posteriores en transformación permanente sin un motivo predominante como una *proliferación*. Como vemos a partir del compás 25 en el piano sobre la irregularidad de la línea iterada del pedal, se superponen los acordes tomados de la pieza de Liszt pero ahora en superposición de varios de ellos, para tomar luego el material del trémolo<sup>246</sup> en octavas sib y la (c. 32).

25

(8)

30

(8)

Kagel, Op. cit. Compases 25-34 materiales en proliferación superpuestos. Trémolos, acordes aumentados en bloque e iteración del pedal.

<sup>245</sup> Barber sostiene que es como si Kagel pusiera en obra la lectura a primera vista de unos músicos de la obra de Liszt, con todos sus errores de altura, corrimientos rítmicos métricos, vueltas atrás, etc. Barber, Llorenç; Mauricio Kagel. Círculo de Bellas Artes. Colección: Músicos de nuestro siglo. Madrid. 1987.

<sup>246</sup> Mientras tanto el instrumento monódico también realiza una línea que oscila sobre sib y la y luego fa# de manera tremolada lo cual por esto mismo y de acuerdo a la larga duración de las notas, resulta casi imposible mantener “parejas”; es decir cierta rugosidad y desprolijidad termina siendo inevitable. El momento en que finalmente aparece la nota mi en toque sin trémolo (c.39) constituye una suerte de *reposo* en el modo de ataque.

La *proliferación* como procedimiento enviste el tratamiento de una variación sin centro, es decir, la ocurrencia de diferencias que si bien pueden tomar como punto de partida un tema o un motivo no deben necesariamente arribar mediante una síntesis final ni salvaguardar todo el tiempo una identidad que se conserva. Por el contrario la proliferación de un material musical pone en primer plano la diversidad que se despliega de manera incesante de manera ateleológica<sup>247</sup>.

“En mi obra *Das Konzert*, la música se desarrolla sin solución de continuidad durante casi media hora; el lenguaje sonoro esta basado en intervalos que se repiten, multiplican y dividen sin cesar. Es un enfoque que proviene del canto gregoriano bizantino.”<sup>248</sup>

En la pieza de Liszt aún los materiales guardan cierta identidad mientras que en la pieza de Kagel aparecen arruinados, como residuos de una música lejana, la cual se rememora como *parodia*. Al mismo tiempo y puesto que la *proliferación*<sup>249</sup> guarda cierta idea de variación permanente, no obstante se diferencia del uso wagneriano al no remitir a una entidad que retorne –como el *leitmotiv*- y asegure a su vez la unidad orgánica de la obra. Es por eso que no hay organismo en *Unguis* sino que, por el contrario, la idea de un material residual se acerca a la idea de un organismo pero éste ya está arruinado... un organismo que tiende todo el tiempo a la dispersión. Como sostiene Deleuze<sup>250</sup> un *Cuerpo sin Órganos (CsO)* que se constituye bifurcándose todo el tiempo en líneas de fuga afuera del territorio, es decir como materiales que nos llevan a una variación continua. La proliferación por esto *desterritorializa* todo material sin síntesis alguna. Ateleología, no finalismo, desterritorialización y una multiplicidad que no se circunscribe a una unidad como centro y que no se mantiene de manera jerárquica<sup>251</sup>. Los materiales escritos traen cadencias y giros que parecieran salir de la nada y que, a la vez, no conducen a nada como en el caso del movimiento melódico *espressivo* de los compases 51-53 y el siguiente en 55-57 que buscan “cerrar” la primera sección.

---

<sup>247</sup> Creemos que es posible establecer un antecedente de la idea de *proliferación* en la *fuga barroca* y especialmente el *ricercar* debido al uso que realiza de la derivación. En esas piezas el despliegue del sujeto puede llegar a lugares donde la identidad del material se desdibuja por completo.

<sup>248</sup> Etkin, Mariano; Villanueva Cecilia; *Entrevista a Mauricio Kagel*. Serie Arte y opinión N°4 Dir. de Publicaciones y Posgrado. Facultad de bellas Artes de la UNLP. La Plata 2009.

<sup>249</sup> La *proliferación* como procedimiento compositivo fue delineada por Gerardo Gandini en relación con su poética de *Objets trouvés*, a su vez derivada de la obra de Marcel Duchamp. La *proliferación* sería una variación sin centro, es decir, Gandini parte de un objeto del célebre Museo sonoro imaginario -aquel que alberga las músicas de la tradición occidental- y lo hace proliferar variándolo y derivando sus múltiples posibilidades expresivas pero sin buscar una síntesis superadora. Desde una melodía o un acorde hasta una música completa como en el *Eusebius*. Vislumbra así una rescritura que podría ser infinita. A propósito de los múltiples modos de *proliferar* véase Gandini Gerardo, *Objetos encontrados* en revista Lulú. Buenos Aires 1991.

<sup>250</sup> Un *cuerpo sin órganos -CsO*, es decir la producción de la multiplicidad que no remite a lo Uno. Deleuze, Gilles, *Rizoma*, en *Mil mesetas*. Pre textos. Valencia. 2000.

<sup>251</sup> Esta cuestión ha revestido un importante aporte de Kagel a la discusión en la corriente del serialismo y la hegemonía de un principio supraordenador como es la serie. Kagel ha manifestado en varias circunstancias su oposición a los sistemas concebidos de antemano -como en el caso del serialismo- que siendo de naturaleza eminentemente mecánica no compensan la falta de libertad con la posibilidad de la emergencia de elementos sorprendentes en el devenir musical. Etkin, Mariano, op. cit.



Kagel, Op. cit. Compases 55-58. Línea *espressiva* y acorde que generan una sensación cadencial.

Luego con la variación del objeto melódico del comienzo de B de Liszt nos encontramos ante una nueva sección en *Unguis*



Kagel. Op. cit. compases 67-69. Acordes de irrupción sorpresiva, con dinámica y constitución interválica divergente. En esta nueva sección el pedal es regular en la división del pulso excepción de estos tres compases.

Ahora caracterizada por la división regular del pulso en el pedal del piano –sin acelerar ni rallentar- aparecen de manera irregular y desigual en la dinámica acordes derivados de los acordes aumentados y de la interválica de 2das menores en duplicación, casi pequeños *clusters*, toda una variedad armónica que irrumpe de forma inesperada.

Hacia el compas 70 se establece, nuevamente en la regularidad de la pulsación, un material armónico resultante de la superposición de los acordes aumentados en la mano derecha como un *pattern* y la simultaneidad –como en la obra de Liszt- de la segunda menor sib-la en octavas.



Kagel, op. cit. compases 70-72. Regularidad en la pulsación del pedal y el *pattern*



Esta sorprendente teatralidad, visceral y nada sutil con lo que lo antecede, resulta absolutamente cómica; sobre todo si tenemos en cuenta que al tocar tantas veces el pedal de esta forma ¡realmente termina doliéndole el pie al pianista! No es nada fácil tocar el pedal de esta manera y –especialmente- dedicándole un tiempo de estudio con este modo de ejecución se logra además la clara sensación del dolor del pie. En este sentido, Mariano Etkin<sup>253</sup> ha señalado esta singular relación *física* que Kagel establece desde su música con la interpretación y el resultado sonoro. Lo teatral no solo es algo que tiene que ver con la dimensión de la escena, sino que se deriva directamente de la relación entre el cuerpo del instrumentista y la gestualidad necesaria para tocar la obra.

En su libro sobre Kagel Llorenc Barber sostiene: “Tengamos presente que al tiempo que músicos somos cuerpo. La música también se percibe por los ojos. A la hora de la verdad, pesa tanto un sostenido mal puesto que un gesto inapropiado. La música tiene cuerpo. Abulta. Nos llega diseminada a través de gestos, sonidos, acciones, luces, colores. Es el gesto el que provoca el sonido, no el instrumento. El comportamiento en escena es signo en sí, no sólo un abstracto y puro medio funcional.”<sup>254</sup>

## Un médico entra en escena

Según ha contado el propio Kagel el punto de partida para la composición de *Der eid des Hippokrates* (El juramento de Hipócrates) fue un encargo de un seminario de medicina alemán. Escrita en el año 1984 para piano a tres manos<sup>255</sup> las cuales se corresponden con tres estratos sonoros –luego de la introducción- claramente diferenciados.

**DER EID DES HIPPOKRATES**  
FÜR KLAVIER ZU 3 HÄNDEN

Mauricio Kagel  
1984

Grave (♩) = ca. 84

I *lang*

II *mf* *f* *mp* *mf* *f*

III *lang*

Taste stumm niederdrücken  
depress key silently

Sost. Ped. (bis Takt 28 halten / *bold sostenuto pedal to bar 28*)

Kagel, Mauricio; *der Eid des Hippokrates*, introducción.

<sup>253</sup> Etkin, Mariano; Villanueva Cecilia; Op. Cit.

<sup>254</sup> Llorenc Barber, *Mauricio Kagel*. Ed Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1987. Citado por Aranda, Pablo; *Conversación con Mauricio Kagel*. Revista Musical Chilena. Vol. 50. N° 185. 1996

<sup>255</sup> La obra puede asimismo ejecutarse con dos ejecutantes, la idea de tres manos sostiene Kagel le vino a propósito de un célebre dicho alemán el cual dice de alguien que posee cierta torpeza “tiene tres manos izquierdas” esas ideas dice Kagel que siempre le parecieron muy sugerentes. Este uso paródico se aleja mucho de otras propuestas como la conocida pieza *Piano three hands* de Morton Feldman una obra similar en el dispositivo de ejecución aunque de una búsqueda instrumental completamente distinta.

En estos cinco primeros compases de introducción los sistemas I y II ejecutan una percusión sobre alguna de las zonas de la madera del piano (sea cual fuere la elegida la cual en toda la obra deberá ser invariable) mientras que en el III se debe bajar la tecla re sin producir sonido alguno y bajar el pedal sostenuto para formar una resonancia que abarcará casi toda la obra. Estos primeros compases parecieran establecer un marco referencial de la sonoridad emergente como una introducción. A continuación los tres planos sonoros se despliegan como:

- I: un motivo rítmico de percusión en la madera del piano caracterizado por un grupeto de valores breves de cuatro ataques y culminando en un valor un poco mas largo de apoyo.
- II: acordes en el registro medio grave que se transforman de manera progresiva.
- III: Una pequeña textura a dos voces en el registro grave en expansión y contracción en la relación interválica (movimiento contrario) como un pedal móvil.

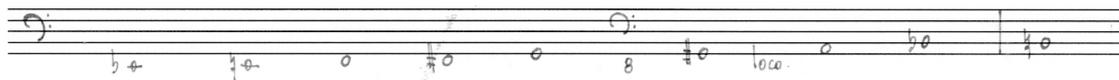
1) Durch die rasche Betätigung des Pedals kurz nach dem Anschlag der Akkorde kann manchmal ein kurzer Nachhall entstehen.  
A brief echo produced by the pedal shortly after the staccato chord will sometimes be unavoidable.

Kagel, Mauricio; Op. cit. compases 6-8 materiales diferenciados por estratos I, II, III.

Estos materiales discurren a lo largo de la primera sección en superposición de estratos, definiendo tres modos de ejecución del instrumento con una sola mano. Los acordes, en transformación progresiva y en posición de octava, repiten tres veces cada bajo mientras las voces interiores cambian. Como podemos observar en el cuadro siguiente

Kagel, Mauricio *Der Eid...* progresión armónica del estrato II

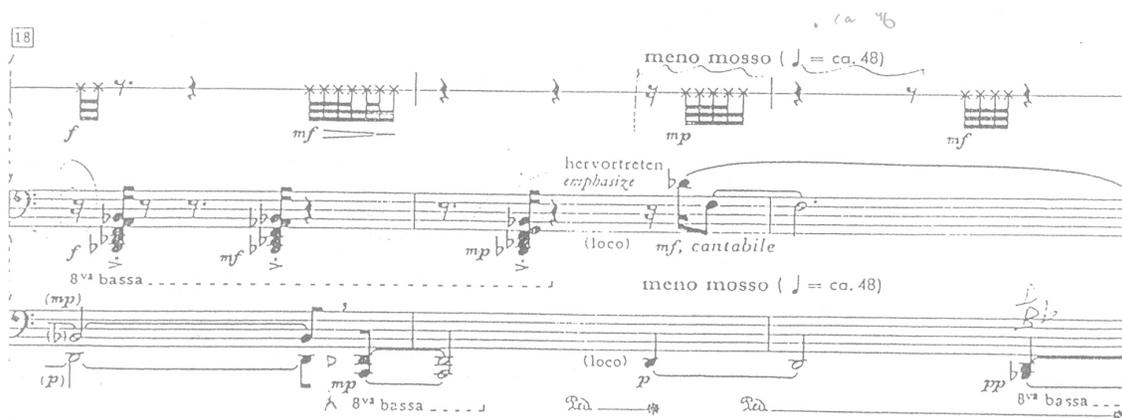
Asimismo los bajos de los acordes ascienden en una progresión por las siguientes fundamentales en un ámbito de sexta menor



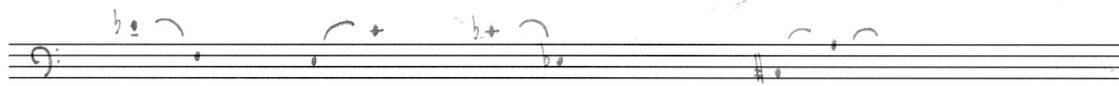
Kagel Mauricio, *Der Eid...* línea de fundamentales de los acordes

Como podemos observar los 25 acordes son todos ligeramente diferentes y salvo el cambio de octava hacia el 16, 17, 18 y nuevamente en 22, 23, 24 se desplazan de manera gradual y en sentido ascendente haciéndonos escuchar una rica variedad en la transformación progresiva, al tiempo que ocurre el contraste tímbrico y registral en el cambio de octava. Toda esta progresión asciende a lo largo de la sección de manera continua y se completa con el último acorde en el compás 25 ya en la sección siguiente; describiendo un ámbito de sexta menor entre las fundamentales, como vemos, un intervalo muy importante en el decurso de la obra.

Hacia el compás 20, una nueva sección comienza con la aparición de un gesto melódico cantábil de sexta menor en el sistema II y que antes tuvo a los acordes. Este gesto se repite traspuesto desde distintas alturas y configura un nuevo material que, como un -elemento estructural oculto- emerge ahora como material melódico.



Kagel, Mauricio; Op. cit. materiales del canto de sextas en el estrato II.



Kagel, Mauricio *Der Eid...* intervalos de sexta en el movimiento melódico del estrato II

Finalmente luego del último acorde, hacia el compás 25 y luego de la repetición del gesto melódico cantábil Kagel da lugar a una pequeña *cadenza* caracterizada por un arpeggio descendente *dolcissimo* y que con el La que queda resonando de antes completa en su gesto el total cromático. El final a su vez culmina con el intervalo ya característico de sexta menor.

Handwritten musical score for piano, measures 24-27. Measure 24 includes markings "rall.", "molto", "pp", "dolcissimo", and a tempo marking "♩ = 48". Measure 27 includes "lang", "1) bewegungslos motionless!", and "2) Letzter Takt: den Blick stets auf die Noten gerichtet, legen die Ausführenden dicht über der Tastatur ihre Spielhand aufeinander mit dem Handteller nach unten. Langes Innehalten. Last bar: Looking constantly at the music, performers overlap playing hands close above the keyboard with the palms down. Long pause." There are also handwritten notes like "5 3 2 1 2", "1 2 3 3", and "1 corde" in the score.

Litolff/Peters

31329

Kagel, Mauricio; op. cit. *cadencia y finale*.

Handwritten musical notation showing a melodic line on a staff with various notes and rests, illustrating a chromatic scale.

Kagel, Mauricio *Der Eid...* total cromático (reducido a la octava) desplegado en el material melódico de la cadencia del estrato I, desde la resonancia del La del estrato II de la última sexta y que completa en el descenso melódico el resto de las notas.

Podemos observar como en el último momento Kagel se reserva un gesto, y a la usanza de lo que vimos en *Unguis*, de una teatralidad revelada al final. Y es que el compositor pide que los intérpretes coloque su mano con la palma hacia abajo simulando el acto de un juramento frente a la partitura.

## Revisitando la tonalidad, la rescritura de la armonía

Como hemos podido observar a lo largo del recorrido por estas obras resulta singular el uso que Kagel hace con los materiales en la composición. La variedad de sonoridades que muestran a la escucha al mismo tiempo, en el análisis, nos revela una fuerte lógica constructiva. No obstante, esto no pone en juego la falta de expresividad y podemos constatarlo en el uso que Kagel hace de la armonía. En varias ocasiones Kagel criticó la pérdida en la música de las tensiones y distensiones, contrastes y diversidad que caracterizaron a la armonía occidental que trajo como consecuencia el pensamiento dodecafónico y su continuación en el serialismo. Como alguna vez declaró Schönberg “la armonía está fuera de discusión”<sup>256</sup> y este postulado siguió marcando las líneas directrices del serialismo integral que Kagel encontraría a su arribo a Europa. Quizá desde este punto se interesó en una relectura de músicas del pasado y en la idea de los *objetos encontrados* como asimismo en la búsqueda de una mirada personal de la armonía tonal.

“Una de las causas de mi rechazo a la música serial es su falta de tensiones armónicas. Es imposible hablar de acordes solamente porque los sonidos 1, 3, 5 y 7 aparezcan verticalmente; esto no genera per sé una armonía, se trata sólo de una adición. (...) Cuando tomé conciencia de este peligro, comencé a componer con acordes “artificiales”. Lo que me interesaba sobremanera era que, partiendo de ciertos acordes, se podían trasponer, asimétricamente, las alturas expandiendo así las armonías. En *Chorbuch*, por ejemplo, hice versiones de corales de Bach según curvas de transposición bien definidas: un tono y medio más alto, un semitono más bajo, etcétera<sup>257</sup>. Lo increíble es que de un coral trabajado de esa manera, se obtenía un resultado que iba, estilísticamente y como lenguaje musical, desde Gesualdo hasta Max Reger. Con *Chorbuch* comencé a entender cuanta fuerza podía tener un pensamiento armónico distinto.”<sup>258</sup>

“El resultado (...) fue muy excitante para mi porque podía contemplar verdaderamente la mezcla de música modal y tonal que me había propuesto conseguir. Al mismo tiempo el devenir histórico de la tonalidad se aclaraba. A la vez percibía los recovecos modales que, ocultos en la tonalidad, son difícilmente audibles. Arreglé para piano y armonium la música así obtenida y escribí una nueva parte para los coros, utilizando los mismos modelos de los textos”<sup>259</sup>

Esta perspectiva ha dado lugar a uno de los aportes más significativos en lo que concierne al tratamiento de los materiales en la estética kageliana y que se encuentra perfilado en lo que él denominó *tonalidad serial*. Esta relectura de la tonalidad y el serialismo no debe pensarse -sostiene Klüppelholz<sup>260</sup>; como una síntesis de dos

---

<sup>256</sup> Lo curioso es que no en vano varios compositores buscaron subrepticamente en algunas de sus obras -valga el oximoron- *tonalizar el dodecafonismo*, es decir, construir series que en su sonoridad privilegien cierta relación de consonancias (como las terceras) propia del sistema armónico tonal. Un famoso caso puede ser el concierto para violín y orquesta de Alban Berg.

<sup>257</sup> Kagel también se refiere a este procedimiento como *trasposición no lineal*. En Barber, Op. cit.

<sup>258</sup> Etkin, Mariano, Villanueva, Cecilia, Op. cit.

<sup>259</sup> Kagel, Mauricio en Barber, Llorenc; Op. cit

<sup>260</sup> Klüppelholz, Werner; *Von instrumentalen zum imaginären Theatrer- Musikästhetische Wandlungen im Werk von Mauricio Kagel*, Hofheim, 2008. Cit. en Kagel, M. Palimpsestos.

perspectivas claramente antagónicas. Lejos de formular una teoría o un sistema por el contrario intenta serializar -mediante los procedimientos como la transposición, la inversión, la retrogradación, etc- materiales provenientes de la tonalidad y así encontrar en sus palabras –una armonía que respire libre y no suena congestionada- y que, a la vez salvaguarde los principios de tensión y distensión, como de sístole y diástole en el devenir musical y que fuera propio de la tonalidad para permitirle descubrir nuevas sonoridades en la relación horizontal-vertical.

“Recién en la segunda mitad del siglo XX la tensión entre consonancia y disonancia deviene una mera cuestión de retórica musical. A la emancipación de la disonancia le siguió la emancipación de la consonancia. Hoy, sobre otra base teórica, se puede hablar de atracción y repulsión. Ambas son esenciales.”<sup>261</sup>

La experiencia adquirida en obras tales como *Chorbüch* o *An Tasten*<sup>262</sup> y que ponen en primer plano la idea de acorde; le permitieron mediante los principios de variación seriales generar en los acordes una sensación de funcionalidad aparente. Construir paradojas tonales, que si bien constituyen –en tanto material- acordes reconocibles dentro de los lineamientos de la tonalidad, han perdido el ordenamiento jerárquico alrededor de una tónica principal y se conducen errantes -como en las armonías otrora descritas por Schönberg- Es así como Kagel indaga en una sonoridad del acorde que despliega una paleta expresiva diferencial de atracciones y repulsiones, tensiones y reposos, estabilidades y direccionalidades y que –más allá del concepto curioso y borgeano<sup>263</sup> de *tonalidad serial*- es un concepto no muy lejano a lo que varios compositores han intentado en una salida a las limitaciones del método serial<sup>264</sup>.

Por eso mismo la idea de un retorno a la tonalidad no esta basado en Kagel en una pretendida vuelta atrás, en una suerte de neo clasicismo o neo romanticismo como paraísos perdidos como les ocurrió a algunos compositores europeos de su generación -pongamos por caso Penderecky- sino que en lugar de la nostalgia lo que lo animó fue la búsqueda de nuevos criterios de determinación de la consonancia y la disonancia para lograr variedad en los recursos expresivos del devenir musical. En rigor -sabemos que no se puede hablar de Tonalidad en sentido estricto y tal y como se desarrolló en la música europea entre mediados del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX- si no hay, dentro de un ordenamiento sistémico, jerárquico y cerrado- ni escalas mayores y menores, acordes tríadas,

---

<sup>261</sup> Kagel, Mauricio. Op. cit.

<sup>262</sup> *An tasten* es una pieza para piano compuesta en 1977 a la manera de un estudio pianístico con acordes escritos como fórmulas de acompañamiento –como el bajo Alberti-. La idea de estas fórmulas es que funcionan como un material residual del pasado que se suceden y se transforman mediante una delicada trasposición y generan sonoridades de tensión y distensión pero sin remitirse a una tonalidad establecida.

<sup>263</sup> Es conocido el interés de Borges por los encuentros insólitos o contradictorios, como ocurren en muchos oxímorons de los títulos de sus cuentos *El espantoso redentor Lazarus Morell*, *El asesino desinteresado Bill Harrigan* o *El Espejo de tinta* de *La historia universal de la Infamia*. Ed Emecé. Buenos Aires 1974.

<sup>264</sup> Como lo propone Gandini en su *Tercera sonata para piano* con los acordes errantes y en extenso en gran parte de su pensamiento armónico, sin la búsqueda de un sistema pero tampoco de un concepto unificador. En su rechazo al cromatismo igualador en el que cayó cierta retórica serial, Gandini respondía con su habitual humor “Uno se vuelve más pelado y más diatónico” *Del recato y otros pudores. Reflexiones sobre el oficio del componer*. Ponencia leída en la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo, Santa Fe, Argentina, octubre 1997. Publicada en sus anales y en Pauta N° 65, México D.F., Enero-Marzo 1998.

funcionalidad, modulaciones y un tratamiento de la disonancia que regule la correspondencia de las dimensiones horizontal y vertical.

Si nos detenemos en los acordes de *Der eid* podemos ver algunas interesantes particularidades. Por lo pronto tanto el registro como en la posición cerrada en que aparecen escritos nos recuerda a los acordes yuxtapuestos de la “*Danza de los adolescentes*” de la “*Consagración de la primavera*” en su configuración guardan muchas similitudes más aún si tenemos en cuenta que tanto en Stravinsky como en Kagel la ocurrencia de los acordes en el tiempo se presentan siempre de manera desigual y sorpresiva para el oyente. Se desconcierta la previsibilidad en la escucha. Si bien en el caso de *La consagración* siempre se trata del mismo acorde –una yuxtaposición de FAb mayor y Mib con séptima de dominante- y en *Der eid* hay una transformación progresiva y lenta desde Mib! además de compartir el registro. En ambos hay una sonoridad de cuasi *clusters*. Es decir *acordes* que no tienen todas las notas cromáticas intervinientes en un *cluster*, pero por su posición cerrada suenan como si lo fueran<sup>265</sup>. Naturalmente el *cluster* de la misma manera que la *serie* niega la armonía, pero es este trabajo armónico no definido por un sistema cerrado a priori lo que le permite la variabilidad. Un método que en cada obra puede desplegar una sonoridad propia. En *Unguis*, la armonía derivada de los materiales armónicos del acorde aumentado de *Nuanges* y la transformación hacia sonoridades diversas que incluyen *cuasi clusters*, en *Der eid* acordes con el ascenso gradual de sus fundamentales y la mínima variación de sus voces interiores en una sonoridad cercana al *cluster*<sup>266</sup>.

Es posible que estas ideas relativas a los materiales tengan como punto de partida la lectura del *New musical resources* de Cowell que hiciera Kagel en la Argentina y que al poco tiempo de arribar a Alemania motivó el encargo de Herbert Eimert de un artículo para su publicación en *die Reihe*. Esta suerte de contrapartida en Cowell en el enfoque de los materiales, casi opuesto a los lineamientos de la escuela serial, pero con más de treinta años de antelación, fue una reflexión seria sobre los distintos elementos intervinientes en la organización de un discurso musical más allá de la tonalidad.

Como último tramo en este acercamiento a *Der Eid des Hippokrates* habría que señalar un elemento biográfico que es crucial respecto a la obra y consiste en que Kagel un tiempo antes a la escritura de esta pieza (y al encargo del seminario médico alemán) tuvo que someterse a una operación de cataratas en un hospital de la universidad de Colonia. A partir de un evento producto de la desatención médica en el hospital durante el posoperatorio, Kagel se cayó en la habitación con la consecuente ceguera total del ojo afectado de manera permanente. Fue unos días después cuando recibió el encargo de componer una pieza para ese seminario y la oportunidad de escribir su *vendetta* a los malos cuidados posoperatorios, y consistió en poner en música y por medio del alfabeto morse –y que se encuentra

---

<sup>265</sup> Es probable que el Stravinsky de *La consagración* haya intuido el concepto de cluster pero puesto que su matriz compositiva provenía de la armonía tradicional escribió un cluster desde una yuxtaposición de acordes para la *Danza de los adolescentes*. Cowell por otro lado planteará otro fundamento más allá de la idea de tríada para el concepto de cluster. Pareciera como si en *Der eid*..., Kagel leyera a Stravinsky con los lentes de Cowell.

<sup>266</sup> Como sostiene Cowell una de las maneras de dar un efecto melódico a un *cluster* en Cowell, Henry; *New musical resources*. Cambridge University press. 1996.

percutido en el piano con los golpes en la madera (estrato II)- el juramento de Hipócrates en griego antiguo, su versión original<sup>267</sup>.

## Intervención y parodia

*“En términos populares podría decirse que la música en su conjunto es la melodía cuyo texto es el mundo”*<sup>268</sup>

Uno de los rasgos que llama la atención en la estética de Kagel es cierta idea de estar, mediante sus obras participando en la discusión con diversas tradiciones. Esto puede verse claramente en obras como *Zwei Mann Orchester*<sup>269</sup> escrita con motivo del encargo para el festival Donaueschinger Musiktage para un simposio llamado “*La orquesta sinfónica en el mundo transformado*”. Kagel concibió la idea de una gran maquinaria; compuesta por múltiples instrumentos y objetos accionados por dos ejecutantes. O como en el caso de *Ludwig Van*, el filme que -en ocasión del 200 aniversario del nacimiento del compositor vienés- Kagel ideó desde algunos años antes y filmó en 1969 de cara al aniversario a cumplirse en 1970. Ese año se estrenó en el Wiener Festwochen y luego fue emitida por televisión por la radiodifusora de Alemania occidental WDR. Según Kagel “Ludwig Van es una declaración de amor a Beethoven” pero la película fue tomada como una sátira a Beethoven; cuando en realidad se tratara de una intervención crítica de las condiciones de recepción del legado de Beethoven luego de su muerte y al objeto de culto que implica su figura para la industria cultural. “Sobre todo habla de la vida de Beethoven después de su muerte; la película critica febrilmente la recepción y el culto trivial al genio y las formas entumecidas a las que se apela para transmitir la tradición” sostiene Werner Klüppelholz<sup>270</sup>. Este filme tuvo muy importantes aportes en su realización por parte de miembros del grupo Fluxus para la casa imaginaria de Beethoven, como Robert Fillou quien diseñó el desván o Dieter Roth -el cuarto de baño; o en el caso de Joseph Beuys quien diseñó la cocina. El propio Kagel diseñó el cuarto de música.<sup>271</sup>

O en el caso de *Mare nostrum. Descubrimiento, liberación y conversión del Mediterráneo por una tribu del Amazonas* escrita en el año 1975. O *El Tribuno, una pieza radiofónica para orador político, sonidos de marchas y a altavoces* del año 1978-79 que contiene las célebres *10 Märsche um den Sieg zu verfehlen* (10 marchas para perder la victoria). Una sugestiva obra escrita en el momento más terrible de la última dictadura

<sup>267</sup> Existen varias versiones del juramento hipocrático, desde el griego antiguo, hasta las versiones modernas y que, hasta hoy, utilizan los médicos al comenzar el ejercicio de su profesión. Kagel decidió emplear la forma antigua ya que, según él, conserva toda la fuerza del ritual. En Etkin op. cit. ¡El juramento Hipocrático en griego antiguo y en Morse!

<sup>268</sup> Mauricio Kagel; *Marginalie zur Unerklärbarkeit der Musik* – Marginalia sobre la inexplicabilidad de la música. Fue publicado en Volker Spierling (comp.) *Schopenhauer in Denken der Gegenwart. 23 Beiträge zu seiner Aktualität*. Munich/Zurich, Piper, 1987. En Kagel, Mauricio; *Palimpsestos*. Recopilado por Carla Imbrogno. Caja negra Editora. Buenos Aires 2011.

<sup>269</sup> *Dos hombres orquesta*, se estrenó en el festival Donaueschinger Musiktage el 20 de octubre de 1973.

<sup>270</sup> Gran parte de la información de las notas de programa y las entrevistas fueron tomadas del libro de escritos de Kagel, Mauricio; *Palimpsestos*. Op cit.

<sup>271</sup> Kagel, op cit.

militar Argentina. Resulta llamativo que mientras resonaban los triunfos mundialistas y se aceitaban las armas de la junta militar contra Chile por el conflicto del Canal del Beagle, Kagel escribe su pieza política<sup>272</sup> más explícita. Es decir vemos como Kagel interviene con muchas de sus obras en una discusión estética y política acerca de un estado de cosas, es decir insertándose en un contexto determinado sus obras generan un diálogo entre el arte y lo actual, en sus palabras

“La parodia o el humor aislados, químicamente puros, no existen, sino sólo a través del contexto. Este se crea a través de un juego de tensiones en donde lo serio tiene también un lugar importante. El humor vive de dos constantes: de disminuir las proporciones o de aumentarlas extraordinariamente. (...) Mi música juega hoy el papel del esclarecimiento a través del humor, de un humor que es tremendamente serio”<sup>273</sup>

Kagel es casi el único compositor que desde la tradición de la música escrita se ha acercado y ha trabajado con el humor de manera tan sostenida, algo sumamente difícil y con resultados sorprendentes aunque a veces también cercano a cierto *manierismo*, o como él mismo decía cierta *boutade*. A veces en alguna de sus obras desliza cierto gesto de espantar o de guiñar el ojo a la buena conciencia ¿europea? o de cierta ingenuidad en el planteo de la obra, vale decir en algunas de sus obras los resultados son dispares quizá por cierta tendencia en Kagel a poner en “obra” todos los campos de la experiencia<sup>274</sup>.

Sabemos que a menudo hay en Kagel algo de delirio, de propuesta apócrifa, pero también a veces encontramos ideas apresuradas o de cierta ingenuidad y que conviven con otras de una imaginación y realización conmovedoras. Lo delirante, descabellado y desmesurado se reconoce de manera muy particular en la tradición argentina. Cuando desde

---

<sup>272</sup> De acuerdo con Barber la estética kageliana es profundamente política puesto que pone en cuestión los límites del lenguaje y de las convenciones vigentes, en este sentido se aproxima a John Cage en la idea de que “*La revolución no necesita para nada la música, pero si la música necesita continuamente de una revolución*” Esto puede ser discutible si observamos que si bien una composición no mitiga el hambre del mundo no es menos cierto que los devenires revolucionarios siempre han implicado a la música, veamos sino el lugar del canto y las marchas, por ejemplo. En otro sentido Barber señala otra cuestión revolucionaria si pensamos en que la diferencia que separa los instrumentos tradicionales “europeos” de los “juguetes sonoros” o los llamados instrumentos “exóticos” se revelan como diferencias meramente ideológicas.

<sup>273</sup> Aranda, Pablo; Op. cit.

<sup>274</sup> Basta mirar el catálogo de sus obras especialmente la que corresponden a los años 60 y 70’s como Kagel pareciera buscar componer con todos los materiales sonoros del mundo, se percibe cierta inquietud por la totalidad. Esto por supuesto ha sido una conquista estética fenomenal para el arte del siglo XX, es decir, la posibilidad de que *todo* pueda ser material de una composición; aunque a la vez hoy podemos constatar mirando hacia atrás que muchas de esas obras no solo envejecen muy rápido sino que además ponen en primer plano “la idea del material” pensando en obras como *Pas de cinq* por poner un caso, hoy parecen viejas obras contemporáneas. Por otro lado esta búsqueda de totalidad tomó al fenómeno estético en el ámbito del Teatro operístico europeo decimonónico, con todas sus convenciones y *habitus* en *Staatstheater* (Teatro estatal) *Composición escénica en nueve partes* del año 1971. Una magistral deconstrucción de todo lo referente a un teatro europeo operístico en cada número pone foco en cada uno de los elementos intervinientes, cantantes, decorados, coros, música de cámara, público, arquitectura, ballet, música con altavoces, etc. Para Klüppelholz esta obra representa no sólo la mas importante Opus Magnum de Kagel sino que además es una obra capital en la historia de la Opera. Si el *Wozzeck* de Berg, representó el final de la tradición operística europea- *Staatstheater* es un limpeza de todos sus materiales y convenciones, un *borrón y cuenta nueva* que permite reconstituirla como un vehículo de creación experimental futura. En Barber, Llorenc Op. cit.

aquí vemos a los hombres orquesta y no podemos dejar de pensar en *Les Luthiers*<sup>275</sup> por nombrar un exponente coetáneo de esa tradición cercana a lo insólito y a la parodia, vemos la puesta de elementos provenientes de la “alta cultura” releídos en tono de burla, de solemnidad vacía, de la pura formalidad. Kagel en muchas de sus obras utiliza la parodia sobre los elementos de la cultura europea, pero también con objetos provenientes de la periferia como en el *Tango alemán ¿otro oxímoron?* compuesto entre 1977-78 donde ridiculiza la impostación de los gestos del tango, especialmente en lo vocal, la figura del “cantor”. La postura, la forma vacía, se enmarcan en el cuestionamiento de lo “serio” que el humor desenmascara como vacío, como inactual; pero que no necesariamente implica un absurdo. El propio Kagel detestaba estas palabras como eclecticismo o absurdo, al contrario, pensaba antes bien en una búsqueda que va más allá de la lógica, un sentido que emerge cuando se vacían los contenidos conocidos y se atraviesa la forma que las tradiciones consolidaron en el tiempo.

Pero a la vez este tipo de trabajos siempre corre el peligro de caer en cierta ingenuidad, cuando vemos obras como *Mare nostrum*, parodias que parecieran funcionar como el intento de ver una *contrahistoria* posible a un hecho histórico como “el descubrimiento de América”, el plan de una obra de una literalidad casi manifiesta y velozmente caduca; o en piezas como *Eine Brise* (una brisa) concebida como una *acción fugitiva para 111 ciclistas* que pasan delante de un público emitiendo distintos sonidos en apenas pocos segundos. La obra si bien se encuentra perfectamente compuesta desde el oficio compositivo, la partitura es precisa en los requerimientos y el montaje del dispositivo. Fue estrenada en 1996 en una ciudad universitaria de Münster la cual es característica por el uso preponderante de la bicicleta como medio de transporte. En Argentina fue estrenada en el Festival Kagel de 2006 en presencia del compositor en la puerta del Teatro Colón en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires y en la hora pico de tránsito, entre el bullicio urbano, los autos, los colectivos, los motociclistas los transeúntes y un caos donde no se sabía que iba a pasar y, a decir verdad, temiendo que antes que *una brisa* presenciemos *un accidente...* pasaron los ciclistas ante una multitud entre la intriga y el candor que se respiraba en el público; con el compositor por allí perdido y fascinado entre la muchedumbre de un atardecer porteño.

### ***Un chien dans la scène***

Es cosa sabida la estrecha relación entre Mauricio Kagel y el cine, además de sus films a los cuales denominaba sus “óperas”, salvo alguna excepción<sup>276</sup> siempre rehusó escribir música para cine. Quizá porque su acercamiento al séptimo arte lo hizo como un artista que buscaba la experimentación con nuevos modos discursivos y no como un compositor de música incidental al servicio de un director. Es por esto que Kagel resulta indispensable a la hora de formular la historia del experimentalismo cinematográfico del siglo XX. Sus primeras experiencias datan de comienzos de los 50’s, en una Buenos Aires inquieta y a la vez alejada de los centros mundiales de arte, una periferia que guardaba tesoros filmicos de

<sup>275</sup> Ciertos vasos comunicantes que son posibles entre muchas propuestas de Kagel y en algunas de los usos paródicos que realiza en algunas obras *Les Luthiers*, ¿no es acaso el *John Blue* de Kagel –protagonista de la obra *Blue’s blue, una reconstrucción etnológico musical para cuatro intérpretes* del año 1978-79 un primo cercano del *Johann Sebastian Mastropiero* de los *Luthiers*?

<sup>276</sup> Kagel realizó en Argentina la música para el cortometraje *Muertes en Buenos Aires* de Alejandro Saderman estrenada en 1952 y basada en textos de Jorge Luis Borges.

épocas de gloria pero que a la vez descartaba obras maestras de los comienzos del cine como material reciclable<sup>277</sup>. Estas coordinadas encontraron a un joven Kagel curioso por esos primeros filmes en blanco y negro de los comienzos de la cinematografía.

Muchos años después, en 1982 escribió una música para el film mudo del Luis Buñuel y Salvador Dalí titulado *Un chien andalou* (Un perro andaluz) del año 1928. La obra está escrita para una orquesta de cuerdas y cinta magnetofónica. La partitura muestra a primera vista una gran complejidad en la notación, especialmente a partir del uso de las *técnicas extendidas*<sup>278</sup> en la producción del sonido instrumental. La exploración tímbrica consecuente elabora estratos sonoros de gran riqueza que se van sucediendo como *zonas* y que a su vez demarcan momentos diferenciados en la forma global de la obra.

Este uso de las técnicas extendidas en las cuerdas a lo largo de la obra no escatima en una variada paleta tímbrica y que incluyen todo un repertorio de las más usadas en las cuerdas en la música del siglo XX tales como los armónicos naturales y artificiales -simples y de doble nodo, los golpes sobre las cuerdas contra la *tastiera* con la mano izquierda, los golpes sobre el cuerpo del instrumento, el col *legno battuto* y *tratto*, los acordes con triples cuerdas en *pizzicato*, los *pizzicati simples* y el *pizzicato alla Bártók*, además de trémolos y *glissandi* variados.

SZENARIO  
für Streicher und Tonband

Mauricio Kagel, 1981/82

Adagio (♩ = 50)

Violinen I  
Violinen II  
Viola  
Violoncelli  
Kontrabässe  
Tonband

Flügelobert (\*)  
6  
8  
III con sord. 1. pont.  
div. 2.  
mf  
p  
mp  
pp  
senza arco  
arco pont.  
1/2 - legno battuto \*\*  
pp  
f  
p subito  
f  
\* = linke Hand: hörbarer Fingerschlag auf die angegebene Tonhöhe  
left hand: finger attack audibly at given pitch  
\*\* 1/2-legno battuto =  
mit Stange und Haarstrang gleichzeitig anschlagen  
simultaneous attack with stick and hairs of bow  
tacet bis Takt 53  
tacet till bar 53

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 1-6

<sup>277</sup> Muchas de las viejas películas en blanco negro, gastadas y cortadas para inutilizarlas se colocaban en bolsas de arpillera para recuperar el acetato que escaseaba en la época de la segunda guerra mundial. Con muchos de estos materiales, recuperados y restaurados, a veces dentro de los límites de lo posible por el estado de los fragmentos encontrados, Kagel colaboró para fundar la Cinemateca Argentina. Estas prácticas en el montaje fueron fundamentales como una escuela de composición.

<sup>278</sup> Se entiende por *técnicas extendidas* a la exploración de nuevas sonoridades en los instrumentos y que van más allá de la técnica tradicional de ejecución –asentada fundamentalmente en los siglos XVIII y XIX. Estas búsquedas si bien han ido de la mano con estéticas de las más diversas a lo largo del siglo XX, han colocado al timbre como uno de sus rasgos distintivos; veamos por casos la música concreta instrumental de Helmut Lachenmann o la del norteamericano George Crumb.

No obstante resulta interesante el hecho de que estas técnicas se encuentran enmarcadas en el uso que hicieron compositores a comienzos del siglo XX, es decir de la época del filme de Buñuel y que se diferencian del uso que hizo el mismo Kagel en los modos de ejecución de las cuerdas en sus cuartetos<sup>279</sup>. En otras palabras Kagel hace un uso *histórico* de las técnicas extendidas en las cuerdas al usar modos de ejecución típicos de la época de la escuela de Viena, todas esas técnicas extendidas existían hacia 1928. Uno de los primeros compositores del siglo XX que indagó en las técnicas extendidas en los instrumentos de cuerda fue Anton Webern quien en sus *Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas* o las *Seis Bagatellas*<sup>280</sup> fundó una singular concepción del cuarteto de arcos, unos de los puntales de la música de cámara desde el siglo XVIII y en extensión a la orquesta de cuerdas como la formación camerística capaz de desarrollar las más variadas complejidades del pensamiento armónico y contrapuntístico de tradición clásica. Justamente es esta formación la que toma Kagel como instrumental de la pieza, con la particularidad de en que la cinta que lo acompaña decidió grabar sonidos de ¡un perro! –una literalidad sorprendente con el film- y que en sus variadas posibilidades sonoras; este interviene en cinco oportunidades definiendo cinco comportamientos distintos, a saber:

- 1- Aullidos
- 2- Jadeos
- 3- Gemidos
- 4- Ladridos
- 5- Gruñidos

Estas intervenciones de la cinta<sup>281</sup> demarcan a su vez cinco momentos fuertemente expresivos a lo largo de la obra dotándola de una fuerza dramática que logra la interacción entre ambos medios sonoros. Al mismo tiempo resulta sorprendente ese encuentro casi surrealista de un perro y una orquesta de cuerdas<sup>282</sup>, solo posible en la mesa de disección kageliana. Si atendemos a las *zonas* en que se desenvuelve la pieza y construye su forma global podemos ver como cada una de ellas comporta momentos de una específica sonoridad construida a partir de estas técnicas extendidas *vintage*.

---

<sup>279</sup> En sus *Cuartetos de cuerdas* I y II del año 1967 toma ese instrumental considerado el paradigma de la música *pura y objetiva* y lo desnaturaliza en su sonoridad “preparándolo” a la manera *cageana*. La colocación de objetos como celofán, grapas, trozos de madera, agujas, cerillas, monedas etc... sabotean el sonido natural y encuentran una variedad tímbrica barbárica. Los intérpretes además deben adoptar una teatralidad exagerada y contradictoria “gestos amplios y solemnes para tocar sonidos casi inaudibles, caras inexpresivas y gélidas al sonar “bellos” armónicos”. Barber, Llorenc; Mauricio Kagel. Circulo de Bellas Artes. Colección: Músicos de nuestro siglo. Madrid. 1987.

<sup>280</sup> *Fünf sätze für Streichquartett Op. 5* y las *Bagatellen für Streichquartett Op. 9* de los años 1909 y 1911-13 respectivamente:

<sup>281</sup> Kagel asimismo contempló la posibilidad de que la obra se ejecute sin la cinta, lo cual es perfectamente posible ya que la parte de las cuerdas esta completamente escrita y es el hilo conductor que soporta toda la composición; no obstante con la cinta gana en expresividad y fuerza dramática y establece esa referencia indispensable con el *chien* original.

<sup>282</sup> Similar encuentro a lo que ocurre con los caballos mutilados acostados en un piano de cola en el film de Buñuel y Dali, ambos parecieran buscar maltratar los sublimes medios artísticos burgueses.

\* V. ♠ : übertriebener Druck des Bogens (Tonverzerrung nicht vermeiden)  
 exaggerated pressure of the bow (don't avoid distortion)

senza trem.

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 34-38

Uno de los rasgos singulares en la obra de Kagel lo constituye el acercamiento de elementos tan disímiles como vemos en *Szenario*. En sus trabajos es una marca de fábrica que se ve en el plan de la obra, el instrumental o el dispositivo compositivo-escénico en juego y que, dialogando con elementos en muchos casos absolutamente dispares, componen algo sorprendente, evocativo y conmovedor sin dejar de lado una ajustada lógica constructiva interna. En muchos casos podemos ver como Kagel tiene entre sus ideas compositivas y la concreción de la obra, el mérito de lograr lo inaudito.

Es así como a la vez podemos observar en cada *zona* la coexistencia de diferentes estratos, con un carácter claramente marcado por el timbre. Como vemos en los compases 34-38 cada uno de los grupos de cuerdas constituye un *estrato tímbrico* propio, a saber: los violines I: acordes de cuatro sonidos en posición abierta -en *divisi*- alternado trémolos muy rápidos y toque ordinario en *crescendo-descrescendo*. Los violines II realizan un acorde con armónicos donde cada *divisi* toca *col legno tratto* y toque *flageolett*. Las violas un trémolo *sultasto* de 2m y luego 3m en primera posición disminuyendo del *fortissimo* al *forte*. Los cellos luego de dejar el *pizz. e gliss* descendente pasan a golpear el cuerpo del instrumento (la caja de resonancia) de manera tremolada. Por último los contrabajos realizan un *glissando* de armónicos de 2m alternando entre *alla punta* y *alla tallone* -en concordancia con la dinámica *crescendo* y *diminuendo*- y recorriendo con el arco desde el toque *sultasto* al *sulponticello* de manera exagerada. Vale decir, vemos lo que logra Kagel, una rica *polifonía de estratos* donde no solo la resultante muestra una gran heterogeneidad sino que además cada estrato, debido al modo de ejecución, es rugoso, de una aspereza entre la nota del armónico *col legno* al golpe en la madera.

7

Violinen I / Violins I:  
 • 1. Saite normal gegriffen (o = resultierendes Oktavflageolet auf der A - Saite)  
 • 1st string stopped normally (o = resulting octave harmonic on A - string)

Bratschen / Violas:  
 • 4. Saite normal gegriffen (o = resultierendes Oktavflageolet auf der C - Saite)  
 • 4th string stopped normally (o = resulting octave harmonic on C - string)

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 64-68

Otros materiales lo constituyen la línea *espressiva*, cromática y de reminiscencia expresionista, al parecer de inspiración vienesa. Como podemos observar en los compases 64-67 el segundo violín en solo realiza un movimiento cromático ascendente tomando como notas polares mi-sol-la-sol# y bordeándolas cromáticamente hasta conectarlas con una textura contrapuntística del *divisi* de los violines I y las violas con armónicos.

Es de resaltar los procedimientos compositivos de Kagel en la construcción de estas *zonas texturales*, puesto que no necesariamente ponen en juego siempre la búsqueda de la heterogeneidad del conjunto –por demás homogéneo- de las cuerdas. Por el contrario Kagel construye una variada paleta de posibilidades combinatorias, como bloques expresivos, tanto por el timbre, la dinámica, el registro, la línea cromática *espressiva*, o como aquí la homogeneidad y el empaste del conjunto.

11

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 103-107

A estos materiales y técnicas compositivas tenemos que agregar el uso de la *cita*. Y esto nos señala una específica dirección puesto que si bien el film original de Buñuel y Dali de 1928 era mudo en el año 1960, Buñuel le colocó fragmentos del *Liebestod* del *Tristán e Isolda* de Richard Wagner y un tango cuya autoría es materia de discusión, algunos dicen que lo escribió el propio Buñuel —el motivo principal tiene ciertos ecos de *La Cumparsita*— y debemos recordar el auge del Tango justamente en aquella época en París. Aquí la cita de Kagel es al género puesto que escribe una melodía propia.

112

*p* *mp* *mf* *ppp sub.* *pont.*

*mp* *mf* *p sub.* *uniti arco ord., molto vibr.*

*p* *mf* *pp* *winseln whining*

“Tristan”- Akkord; in Erinnerung an die Uraufführung von “Un Chien Andalou” (1928)  
 “Tristan”- chord; in remembrance of the premiere of “Un Chien Andalou” (1928)

**Ancora meno mosso**

116

*p* *mp* *pp* *pax. nat. solo* *p, dolcissimo*

*p* *mp* *pp* *consord.* *div.* *pont.*

*p* *mp* *pp* *ppp* *mp* *pizz. faxto, molto vibr.*

*pp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

\* beide Töne zupfen  
 pluck both notes

31320

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 112-120 Acorde del *Tristán e Isolda*.

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 200-213 Cita al Tango en la viola.

Podemos observar en los compases que anteceden como Kagel compone una melodía *espressiva* y cromática con una gestualidad propia al Tango, su aparición -casi cercana al final de la obra- genera una suerte de cadencia que es a la vez trayectoria de la macroforma hacia la coda final y al mismo tiempo cita a la época del estreno del film.

Pero esta idea del uso de la cita, tanto a un género como a un material histórico como el acorde wagneriano, no concluye aquí puesto que además Kagel juega con otros materiales de gestualidades históricas y de estéticas que antaño fueron contrapuestas. Hacia el compás 135 podemos ver como en el violín I aparece una melodía pentafónica que se repite de reminiscencias stravinskeanas, la idea de repetición y estatismo contrasta con los materiales lineales cromáticos y contrapuntísticos expresionistas. Aquí vemos como Kagel pone en juego la idea de sintetizar dos estéticas en su famoso *Schönsky*<sup>283</sup>, es decir la síntesis entre Schönberg y Stravinsky y que durante la primera mitad del siglo XX fueron las antagónicas vanguardias europeas de cara al futuro.

<sup>283</sup> “Cuando hace algunos años me preguntaron en Estados Unidos quien era el compositor más importante del siglo pasado respondí “*Schönsky*”, pues los dos juntos (Schönberg y Stravinsky) marcaron el pensamiento musical en forma sostenida y reinterpretaron la idea de una composición sensible. Kagel, *Palimpsestos*, Op cit.

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 135-139 material pentafónico en el violín solista.

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 145-149. Transposición del material pentafónico y coexistencia con diversos estratos sonoros en polifonía con los otros grupos.

La obra, rica en contrastes y en variedades texturales, tímbricas, armónicas y citas, conforma una interesante construcción por capas, no sólo de melodías o estratos sino además de registros históricos diversos -como las citas o la coexistencia de materiales

otrora antagónicos- y que conforman una obra de múltiples referencias. Un palimpsesto<sup>284</sup> que se constituye por la diversidad de voces -¡además la del perro!- que convocan una conjunto heterogéneo de sobreimpresiones y rescrituras.

The image shows a musical score for Mauricio Kagel's 'Szenario', measures 188-193. It is a string quartet score with five staves. The first staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, and the fourth for Violoncello. The fifth staff is a common bass line. The score includes various performance instructions such as 'arco ord.', 'legno tratto', 'pizz.', 'pont. arco ord.', 'ad lib.', 'pos. nat.', 'flautando', and 'arco ord.'. The dynamics range from 'ff' to 'fff'. The score is marked with '188' at the beginning and '193' at the end.

Mauricio Kagel, *Szenario*, compases 188-193

Hacia el compás 188 podemos ver el *tutti* en los instrumentos, una textura homófona de líneas cromáticas en *fortísimo*, un momento de máxima tensión y que se corresponde con el *clímax* de la obra, el momento de los ladridos del perro en la cinta. Y es que si bien la obra permite la posibilidad de ser ejecutada sin la cinta conservando sus puntos de tensión en cada zona, no es menor la fuerza dramática que logra con las intervenciones de la grabación del perro. Tal y como Kagel ordenó las apariciones en la secuencia *aullido-jadeo-gemido-ladrido-gruñido*; cada uno de ellos representa no solo una diferencia notoria y una correspondencia balanceada con la parte de las cuerdas, sino que además implica una lograda *trayectoria* expresiva y dramática. Como vemos desde el compás 188, uno de los puntos más críticos de la pieza, de mayor tensión y reconocimiento de la fuente sonora se conecta con un paulatino descenso de la tensión, hacia la cita del Tango. La última de las intervenciones de la cinta nos hace escuchar los *gruñidos* del animal en concordancia con un largo y lento *glissando* de las cuerdas. Un logradísimo *finale* para esta obra que es un conjunto heterogéneo de materiales y procedimientos, citas y referencias que no constituye necesariamente una música para un film<sup>285</sup>, pero que por su fuerza dramática y autonomía hace pensar en esas piezas del tipo *d'après l'oeuvre de...* y cercana a esas tantas músicas

<sup>284</sup> *Palimpsestos* a la vez es el título de la primera obra de Kagel, escrita para coro mixto el año 1950.

<sup>285</sup> El propio Kagel hacía notar la dificultad de hacer coincidir la música con el film puesto que existen numerosas versiones de *Un chien andalou* de distintas duraciones, debido al estado de conservación o la censura que sufrió el film. Más allá de que la pieza sea una música incidental de legítima factura, el propio Kagel la propone como pieza de concierto autónoma. Como una obra después del film. La versión sonorizada por Buñuel en 1960 -de la cual Kagel toma materiales para *Szenario*: el Tango y Wagner- resulta muy interesante puesto que según se sabe en los comienzos del cine mudo no se escribían guiones sino que se seguía una "partitura" para la organización temporal del devenir de las imágenes. Quizá Buñuel al colocar la música de Wagner en su banda sonora no hizo otra cosa más que transparentar ese guion escondido.

inspiradas en otras obras si pensamos en los poemas sinfónicos o los *Sonetos del Petrarca* de Liszt.

### ***Finale: la perspectiva exterior***

¿Un argentino en Colonia o un alemán adoptivo? Quizá algo, poco o nada se puede decir. Entre las líneas silenciosas de tradiciones escindidas, cortadas, discontinuadas, reconstituidas y el interrogatorio<sup>286</sup> del oficial de migraciones en voz alta y de escritura en mayúsculas se extiende un abanico de innumerables matices. En este sentido llaman la atención los deseos de apropiación, entre las conclusiones de Barber en torno a Kagel, para quien definitivamente es un compositor europeo nacido casi por accidente en un lejano país de Sudamérica, no solo denotan lo apresurado y hasta gracioso de esas conclusiones<sup>287</sup>; sino que detentan algo bastante conocido por estos lugares y es la liviandad de quienes se saben en uso de la palabra autorizada por una cultura hegemónica. Y es que esta cuestión de la identidad de Kagel no solo interroga a Kagel sino que nos interroga a todos nosotros y a la vez, interroga asimismo a lo europeos. El abanico contempla múltiples posibilidades ¿Qué significan ser argentinos, sudamericanos, alemanes, españoles, europeos? Desde cerca o desde lejos la pregunta por la identidad es recurrente en quien se siente *otro*: el extranjero, el periférico, el inmigrante, el excluido, el marginal, el pobre. Para un sudamericano por caso la pregunta acerca de la identidad es casi un *cantus firmus*, ¿quienes somos cuando nos encontramos con un pretendido deber ser que ha venido desde Europa y luego desde EEUU? Al saberse *otro* los habitantes de la periferia se interrogan siguiendo la medida del centro. Pero al mismo tiempo siempre acontece el movimiento contrario -y por lo tanto más difícil- y que implica a quien ha elaborado el discurso del ser, la medida de las cosas, de poder pensarse como *otro*, es decir reconocerse como otro, con todas las dificultades que trae aparejado poder pensar la diferencia. Si la *mayoría*<sup>288</sup> que es la que dicta el *patrón*, el sujeto de las encuestas, este patrón indica el ser adulto, heterosexual, varón, habitante de las ciudades industrializadas entre otros conceptos culturalmente constituidos como la *norma*. Ahora bien ¿quienes cumplen con ese patrón? ¿Donde quedan las infinitas diferencias y matices? La *mayoría* es un significante vacío, la *minoría* por el contrario es el mundo. Una minoría que no es en tanto número -por caso el tercer mundo alberga muchísimas más personas que el primer mundo- sino más bien en tanto y en cuanto la minoría no responde al mandato del deber ser elaborado por el discurso hegemónico. Pensar la *minoría* es pensar la alteridad, pensarnos como *otros* poniendo en primer plano la infinita gama de matices que delinean nuestra identidad.

---

<sup>286</sup> Así comienza una de las valiosas entrevistas que Werner Klüppelholz le realiza a Kagel. En *Palimpsestos* Op cit. Este es uno de los tópicos más recurrentes tanto en Europa como en Argentina alrededor de la figura de Kagel, Klüppelholz explicita esa cuestión de manera casi cómica, Kagel evade toda respuesta concluyente.

<sup>287</sup> Para Barber Kagel definitivamente es europeo. “Aunque nacido en Argentina, donde residió hasta 1957, Kagel puede ser considerado como músico alemán, pues en Alemania ha residido en los últimos treinta años y desde Alemania ha realizado la mayor parte de su carrera. “Extranjero en Argentina (Kagel es de familia judía) más tarde latinoamericano en Europa”. Barber, op. cit.

<sup>288</sup> Deleuze Gilles, *L'abecedaire*. Entrevistas con Claire Paret.

Reconocer la diferencia es reconocer el carácter de devenir en la identidad; es pensar las múltiples minorías que la componen: sexuales, raciales, genéricas, migrantes, etarias, religiosas... y que construyen un cuadro heterogéneo. En este punto la pregunta por la identidad nos interpela ¿Cómo es ser europeo para un europeo? ¿Existe una cultura europea homogénea? ¿Podemos reconocer una historia de la música europea donde sea posible que un compositor se inserte y se reconozca como partícipe? O como escribe Saer acerca de la literatura europea

“Hablar de escritores europeos supone en esos escritores una conciencia de Europa en tanto que unidad y marco en el cual sus obras, conscientes de su europeísmo, vendrían armoniosamente a inscribirse a medida que son escritas. De ese modo Nietzsche y Baudelaire, Proust y Paul Celan, Beckett y Kafka, habrían escrito en el seno de la tradición occidental para venir a colocarse en ella en orden lineal, como sucesivas decoraciones en la solapa de un héroe ejemplar.”<sup>289</sup>

Estas preguntas nos acercan a la cuestión de la lectura de una cultura y su relación con su *otredad*. Es por eso que para un europeo pensar en Europa, en su propia cultura, pone en evidencia la dificultad de la perspectiva, de la distancia y es que -como sostiene Saer- hablar de Europa es gran medida hablar de una utopía

“En cierto sentido, Europa es una utopía. Lo es en primer lugar para los países pobres, en la medida en que, confundiendo la tradición artística y filosófica de Europa con su realidad histórica actual, se dejan atrapar por el error de óptica que genera ese malentendido. Lo es para los Estados Unidos, que ven en ella no sólo una referencia geográfica o geopolítica, sino incluso conceptual o cultural. Y, por último, Europa es también una utopía para ciertas naciones europeas, que se proyectan vanamente en una síntesis irreal, refutada cruelmente en la práctica por tantas contradicciones.”<sup>290</sup>

¿Es Europa una idea que despliega una gran continuidad y homogeneidad histórica y cultural? Kagel emigró a Europa siguiendo el consejo de Pierre Boulez, en el momento en que Argentina estaba en plena crisis política luego de golpe de estado a Perón en el 55 a una Europa que buscaba cerrar las heridas que había dejado la guerra. Las vanguardias europeas de la posguerra comenzaban a revisar sus primeros postulados. Luego del primer momento de reinención de la música tradicional occidental siguiendo las consecuencias del pensamiento serial y la música electrónica por la generación de Stockhausen, Eimert, Boulez y Nono; más adelante -vía John Cage y David Tudor- comenzaron a sospechar acerca de la inflexibilidad y la caduca vida que auguraba a la vanguardia una música serial en estricto sensu. A fines de los 50's llega Kagel a la escena musical europea con el conocimiento de la cultura musical occidental adquirido en Argentina desde la distancia geográfica de la periferia. Ya en Europa y con los medios necesarios para elaborar su estética, comienza a sospechar y revisar los pilares de la música europea, sus dioses, sus circuitos, sus clisés y sus mitos... recién llegado, Kagel se sorprendió en Europa de cierto “provincianismo”<sup>291</sup> que por aquel entonces encontró en los compositores europeos;

<sup>289</sup> Saer, Juan José, *Sobre la cultura europea*. En *El concepto de ficción*. Ed Seix Barral. Buenos Aires. 2012.

<sup>290</sup> Saer, Juan José, Op. cit.

<sup>291</sup> “Haber nacido en Argentina me liberó de los pensamientos hegemónicos: Cuando llegué a Europa, uno de los choques más terribles fue darme cuenta hasta qué punto los europeos son provincianos. Estaban

muchos conocían poco acerca de una música que no fuera la de su propio país, cuando esperaba encontrar en ellos a los grandes poseedores de la tradición musical europea. Otro mito quizá, el de aquel que espera encontrar en el centro lo que desde la periferia observa distante. Y es que Kagel siempre fue muy inquieto y heterogéneo en sus intereses culturales, un fiel discípulo de Borges y de su lectura de la tradición argentina; aquella que se encuentra inscrita en la posesión y disponibilidad de cultura universal como material para la creación artística. Kagel llegó a Europa con las ansias de poder satisfacer su gran curiosidad y que poco eco encontraba en la Argentina de aquel tiempo.

La llegada de Cage a Darmstadt posibilitó asimismo una primera sospecha al serialismo, puesto que con sus conceptos de indeterminación y silencio cuestionaron seriamente la posibilidad de una estética cerrada y predeterminada amarrada a un progreso hegemónico e inevitable. Desde Norteamérica llegaban otros principios posibles y, más adelante con Kagel y su marco referencial en los compositores experimentales norteamericanos de comienzos del siglo XX -como Henry Cowell- la estética Borgeana, sus experiencias con el cine y el teatro le permitieron ver desde cierta distancia pero *in situ*, la posibilidad de una música contemporánea, sólidamente asentada en una relectura de la tradición. Desde este lugar John Cage<sup>292</sup> afirmó su famosa mirada acerca de Kagel y la cultura europea –y que a los argentinos nos encanta citar por cierto- pero es que en Kagel no sólo se cifra el mito del hijo que triunfó en la capital en lugar de quedar *anclao en París* sino que además esa mirada lejana le dio una perspectiva privilegiada para observar e intervenir en la cultura europea. La definición de Cage podría leerse como la clave de una europeización al grado máximo, y que es una posición que adopta en muchas ocasiones el inmigrante, pero también podría verse como el reconocimiento a uno de sus discípulos dilectos, además por cierto de una suerte de ajuste de cuentas con el devenir de la música nueva europea en la posguerra. Si Schönberg auguraba la primacía de la música alemana con el dodecafonismo por los próximos cien años, ya hacia mediados de la década del 50' el ariete Cage y Tudor iban a erosionar esas certidumbres. Kagel convertirá en los años siguientes muchos de esos postulados cageanos en la marca de la contemporaneidad europea

“La influencia de la compleja personalidad de Cage ha producido en los últimos años verdaderas revoluciones de concepto, y la importancia de su aporte teórico puede medirse quizá en la obra de algunos jóvenes compositores europeos, (...) en la música contemporánea ha comenzado un nuevo ciclo”<sup>293</sup>

Como sostiene Pablo Gianera, aquello de los jóvenes compositores implicará a Kagel, quien será el nuevo faro para los compositores en la renovación de la música nueva.

“Kagel es cageano también en otro sentido; quizás él, más que nadie, comprendió la idea, enunciada por Cage, de que la música iba hacia el teatro. La radical originalidad de

---

encerrados en su propia tradición: el alemán que no conoce Debussy, el francés que no conoce Schönberg.” Entrevista aparecida en el diario *Perfil* del 23 de julio de 2006. Citado por Pablo Gianera en el prólogo de *Palimpsestos*. Op.cit.

<sup>292</sup> “El mejor músico europeo que conozco es argentino y se llama Mauricio Kagel” John Cage, en *Palimpsestos*. Op.cit.

<sup>293</sup> Kagel Mauricio, *John Cage en Darmstadt*. Colonia 1958 escrito para la revista *Buenos Aires musical*. 16 de octubre de 1958. En *Palimpsestos* Op.cit.

Kagel no procede necesariamente de la ruptura sino de la contaminación, de la intimidad irreverente con materiales conocidos. “la imagen de un músico químicamente puro no es cierta”, aseguraba<sup>294</sup>.

Desde esta posición puede verse la profunda relación entre las estéticas de Kagel y Borges, ese juego con la música occidental y con sus convenciones, con un domicilio en Colonia Kagel puso en marcha todos esos recursos de reescrituras, de parodia, de lenguajes y documentos apócrifos, de vasos contaminantes entre objetos culturales encontrados en el desván de la historia, para sacarles el polvo y hacerlos relucir de una manera nueva. Y es que, como un *Pierre Menard*, reconocemos en su silueta uno de los principales rasgos del arte argentino

“... para Borges (como para Gombrowicz<sup>295</sup>) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural; los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina”<sup>296</sup>

A la manera de un Borges en Escandinavia, Kagel se formó en esa herencia cultural europea llegada en los barcos desde Europa, años más tarde en Alemania tomó contacto y pasó a formar parte de la generación de compositores de la posguerra. Buscó renovar los materiales, los procedimientos, las formas y los espacios de circulación de la música de vanguardia. Como un hábil jugador de cartas, buscó con su estética -desde muy lejos pero a la vez desde muy cerca- barajar y dar de nuevo.

---

<sup>294</sup> Gianera, Pablo, Op cit.

<sup>295</sup> Con ánimo de ponerle pimienta al debate, Ricardo Piglia dijo una vez que el más grande escritor argentino del siglo XX fue Gombrowicz. Como sostiene Saer, más allá de la provocación al nacionalismo argentino, no es menor la relación que existe entre el escritor polaco *anclao* en Buenos Aires y su tema predilecto -la inmadurez- el cual encontraba en su país natal y que al mismo tiempo era uno de los temas recurrentes de la intelectualidad argentina de ese tiempo. Cual Kagel con Europa desde la lectura de Cage, no en vano es un extranjero quien detecta esa “perspectiva exterior”. Saer, Juan José; *La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina*. En Op cit.

<sup>296</sup> Piglia, Ricardo “*Existe la novela argentina*” en *Crítica y ficción*. Citado por Gerardo Gandini en *Objetos encontrados*. Revista *Lulú*. Buenos Aires. 1991.

*“Uno encuentra su estilo allí donde no puede hacer otra cosa... la vía hacia el estilo: concóctete a ti mismo”*<sup>297</sup>

Paul Klee

### Desde este lado del mundo

A menudo cuando preguntamos acerca de nuestro continente americano nos acercamos a una cuestión que implica varios estratos. Como capas que se han desarrollado a lo largo de los cinco siglos de historia que nos separan del dramático encuentro entre las culturas originarias y europea, la conquista y la colonización. Hoy, este continente de *venas abiertas* como dice Galeano, aún nos interpela y convoca, desde la inmensidad y la variedad de su naturaleza –aquel mítico paraíso terrestre- como asimismo en la cruenta lucha que trajo la historia del sometimiento de sus pueblos y el despojo de sus recursos naturales<sup>298</sup>.

Uno de los puntos desde los cuales nos interrogamos gravita acerca de quienes estaban aquí antes de la llegada de los españoles ¿quienes eran?, ¿en qué creían? ¿Cómo vivían y como pensaban? en suma, ¿cómo habitaban estos territorios? Para quienes nos preguntamos esto desde las costas del Río de la plata, pensarlo es acercarse a un lugar brumoso, lleno de sombras en las cuales apenas pueden reconocerse ciertos contornos y superficies. La dificultad de intuir un pasado vivido, que desde la ribera rioplatense se adentre progresivamente en la pampa, y de allí al desierto de la llanura donde pareciera que tratamos de convocar a espectros.

Pero por otros lugares las cosas son bastante diferentes, la amalgama de culturas y de tradiciones, la mixtura de modos de vivir que si bien no escapó al genocidio colonizador al menos la resistencia fue lo suficientemente fuerte como para impedir el exterminio. Hoy, en lugares como el altiplano boliviano, por poner un caso, conviven diversos modos de comprender el mundo, lo europeo y lo originario, en una relación que dialécticamente –y no exenta de numerosos conflictos- intenta reaprender y repensar un nuevo modo de vivir.

Es hacia este lugar donde quisiéramos dirigir la mirada, a un lugar donde el elemento originario aún respira y siente, piensa y canta. Aclarando, de paso, que para nosotros la idea de lo originario no tiene que ver necesariamente con un comienzo de las cosas, ni con una pretendida pureza o esencia que se haya mantenido inalterable. Al contrario, lo originario solo responde al nombre de aquellos que estaban antes aquí y que en el encuentro con el

---

<sup>297</sup> *Der Blaue Reiter*, herausg. V. Kandinsky v. Marc. Nueva edición con notas al cuidado de Klaus Lankheit. Munich 1965. Cit por Presas, Mario A. *Homenaje a Paul Klee*. Prólogo de Klee, Paul; *Para una teoría del arte moderno*. Libros de tierra firme. Buenos Aires. 1979.

<sup>298</sup> Galeano, Eduardo; *Las venas abiertas de América latina*. Ed. Catálogos. 1ra edición argentina, Buenos Aires. 1984. Este trabajo constituye un aporte fundamental para conocer la historia del despojo del continente americano producto de la llegada de Europa a América y su continuidad en la directriz político económica de los EEUU.

otro, el blanco, el europeo, cambiaron, como cambiaron también los europeos y Europa<sup>299</sup> para siempre. Ahora, si bien ellos también cambiaron en el encuentro con otra cultura, ¿hay algo que aún hoy pueden ofrecernos? ¿Existe alguna idea que nos ayude a comprender y habitar en América aquí y hoy?

Conocer este territorio, sus misterios, su geografía, en suma conocer el lugar donde se vive, sabiendo y sintiendo el drama de nuestra historia y la mixtura de las culturas que pueblan nuestro continente. Hoy, comprendemos que la diversidad nos constituye, como en las sucesivas fundaciones de ciudades americanas -unas encima de las otras literalmente y que son tan comunes en América- estos estratos de elementos divergentes<sup>300</sup> se entrecrocán y se resisten a la postal turística que todo lo reduce y lo simplifica; esta diversidad de nuestro lugar nos llama a pensarla en su especificidad, en su problemática, en suma en la tensión de su actualidad.

## Cantos comunitarios

Unos de los artistas que encarnan esta disyuntiva en nuestro tiempo es el compositor boliviano Cergio Prudencio<sup>301</sup>, quien tanto en su labor como compositor como asimismo en la dirección de la OEIN, ha desarrollado una valiosa e interesante estética que seguidamente intentaremos indagar. Dentro de su obra nos encontramos tanto con piezas para ensamble, fundamentalmente dedicadas para la OEIN, como asimismo para instrumentos solistas. Comenzaremos nuestro recorrido por una pieza titulada *Cantos crepusculares*, escrita en el año 1999 para el ensamble que dirige y en ocasión de la presentación que el mismo hiciera en el festival alemán *Donauessinger Musiktage*, quienes asimismo le encargaron la pieza.

---

<sup>299</sup> ¿Hubiera sido posible el Renacimiento europeo sin el mecenazgo de las riquezas llegadas desde América a los bancos europeos? Aquí resuenan aquellas palabras de Benjamín que “*todo documento de la cultura es a la vez un documento de la barbarie.*”

<sup>300</sup> En este sentido la refundación de Bolivia como Estado plurinacional de Bolivia por el gobierno de Evo Morales Ayma, pone énfasis en la idea de la diversidad manifiesta de la cultura boliviana. Varias culturas, varios idiomas y etnias que incluso se reflejan en la fórmula presidencial. La discusión resulta muy interesante puesto que no se trata de remplazar lo occidental por lo originario sino más bien el reconocimiento de una identidad múltiple, que no necesariamente deba alcanzar una síntesis superadora unívoca. La restitución de tradiciones comunales constitutivas de las etnias *quechua* y *aymara* resultan un interesante aporte a la hora de pensar nuevos modos de vivir y que ahora occidente comienza a prestarle atención luego de las crisis desatadas por el neoliberalismo a fines del siglo XX, por citar solo alguno de estos rasgos.

<sup>301</sup> Nacido en La Paz en 1955, estudió en la Universidad Católica boliviana composición y dirección orquestal y se ha dedicado a la composición, la investigación, la docencia y como director y fundador de la Orquesta experimental de instrumentos nativos (OEIN) desde el año 1980. Con ella ha desarrollado una estética contemporánea de reminiscencias ancestrales, en obras como *La Ciudad* (1980), *Cantos de Tierra* (1990), *Cantos Meridianos* (1996), *Cantos crepusculares* (1999), entre otras. Conduciendo artística e institucionalmente a la OEIN, Prudencio ha alcanzado proyección internacional en países como Alemania, Argentina, Australia, Brasil, Colombia, Corea, Suiza y Uruguay. En el campo audiovisual, la música de Prudencio acompaña a más de cuarenta obras de cine, teatro, video y danza. Recibió el premio a la mejor música original por su partitura para *El día que murió el silencio* de Paolo Agazzi. Fuente [www.latinoamerica.net](http://www.latinoamerica.net)

CANTOS CREPUSCULARES

Cergio Prudencio (1999)

TOMA 2 (PARTE A)

A

WP Todos  
p=60ca P, oscuro \*

BI P sempre

2 3 4 5

WP p=60ca  
Diva 3

QP (tt)

WK mf explosivo

BI

\* en el límite de transgredir al 1er armónico

Prudencio, Cergio; *Cantos crepusculares*. Comienzo

Los *Cantos crepusculares* se encuentran escritos para un gran dispositivo instrumental, una *tropa*<sup>302</sup> compuesta por instrumentos de soplo de madera y percusión. En primer lugar lo que nos llama la atención es la variada paleta tímbrica de instrumentos de viento escogidos del complejo y variado *organon* de instrumentos nativos provenientes de las culturas altiplánicas. En el caso de esta obra Prudencio escoge instrumentos provenientes fundamentalmente de la cultura aymara, como vemos la distribución es la siguiente<sup>303</sup>:

- 1- 16 waka pinkillos
- 2- 4 q'enas pusipias grandes
- 3- 4 pifanos grandes
- 4- 4 pares de siquis laquitas (registro sanqa)

<sup>302</sup> Se denomina *tropa* a la comunidad de instrumentos que ejecutan una pieza musical en el altiplano en las numerosas ocasiones que implican una música coral pudiendo constituir esta orquesta hasta 60 músicos.

<sup>303</sup> Los instrumentos que escoge son una mixtura de instrumentos de soplo y de percusión típica de los ensambles de música tradicional. Desde los pequeños pinkillos (tubos de tres agujeros), las q'enas pusipias (variante para tocar en conjunto y que se acompañan con el bombo de wankara, el cual tiene una bordona hecha con espinas de cactus), los pifanos (instrumentos de soplo como una flauta travesera) los siquis laquitas en el registro sanqa y que se acompañan con el bombo de Italaque, y del registro toyo (gran siku en el registro grave) además de tres mohoceños en tres registros. Una muy completa descripción organológica puede encontrarse en la revista digital dedicada a la música de los Andes. *Tierra de vientos. Sonidos, voces y ecos de la América andina*. Una revista digital sobre la música de los Andes y los paisajes y gentes que la acunan. <http://tierradevientos.blogspot.com.ar/>

- 5- 2 pares de siqus laquitas (registro toyo)
- 6- 2 mohoceños (registro eraso)
- 7- 2 mohoceños (registro salleba)
- 8- 2 mohoceños (registro bajo)

Además la percusión que está compuesta por

- 1- 2 bombos de Italaki
- 2- 2 wankaras de pinkillada
- 3- 1 caja chapoca

La obra está compuesta a partir de materiales muy diferenciados y que podríamos distinguir dentro de los conceptos de bloque y línea en tanto relación vertical horizontal. Diferentes configuraciones, espesores y rugosidades en la sonoridad emergente entre el soplo y la iteración. Como podemos observar en el comienzo de la obra cuatro estratos nos muestran diversos comportamientos determinados como

- 1- Waka pikillos realizando una nota muy larga (fa#) y que luego se divide en un pequeño cluster diatónico de un ámbito de tercera mayor en el punto 2 para retornar a la nota individual del comienzo. Esta línea no es una melodía propiamente dicha sino más bien la dimensión horizontal puesta de manifiesto como sonoridad.
- 2- El bombo de Italake realiza una iteración no regular similar a una pulsación en superposición al elemento lineal.
- 3- Las q'nas pusipias en la entrada del número 3 con un elemento caracterizado por un ataque rugoso vibrado.
- 4- Finalmente ataque de la wankara en mezzo forte explosivo. Como un punto percusivo y resonante.

Con estos elementos Prudencio construye el primer momento de la obra a partir de la aparición y superposición de los mismos. Paulatinamente mediante la repetición y la configuración de diversos estratos sonoros se van creando atmósferas diferentes en un continuo sonoro cambiante. Siguiendo las palabras del compositor estas atmósferas sonoras pueden ser similares u opuestas, aunque siempre privilegian en su sucesión la fluidez de la gestualidad macroformal. Esto le permite desplegar variados matices en las diferencias sonoras de los estratos.

“Cantos crepusculares presenta elementos cíclicos cuyas apariciones y repeticiones tendrán siempre un sentido cambiado. Propone también elementos eventuales y de concentración expresiva. Pero la constante en todos ellos es el tratamiento interior de cada material y de toda relación entre materiales. La textura –labrada desde el parámetro de la articulación- es el argumento sonoro principal de esta obra, que no pretende ser una música

descriptiva respecto de lo que su título evoca. Es más bien una obra de correspondencia anímica con el crepúsculo, con mágica y lenta luz cambiante”<sup>304</sup>.

## Tiempo y superficie

Observando la partitura de los *Cantos crepusculares* resulta interesante como el compositor prescinde de la utilización de compases y en lugar de estos establece marcas numéricas que denotan la irrupción de los materiales. Más allá de que el tambor de Itlake se encuentra escrito en una notación mensural y responde a un batimento que da cuenta de los valores unitarios de negra (ca.60) la no utilización de compases nos señala la idea de construcción de una textura por capas de timbres con los grupos instrumentales. Si bien esta música se podría escribir perfectamente con compases, la opción que prefiere el compositor da cuenta de una búsqueda de *coexistencia* en la superposición de elementos antes que de *contrapunto* en el sentido europeo.

Lo que pareciera ser una renuncia al control del punto-contra-punto tradicional -y que vertebró la racionalidad compositiva occidental desde la edad media en la música occidental- aquí se pone de manifiesto como otro paradigma. La organización del ensamble instrumental en relación a la textura da cuenta de otra organización duracional. Aquí el tiempo musical no tiene una relación con una mensuración y un *devenir divisivo de lo sonoro* propiamente dicho; sino más bien con un *estado* y, que como sostiene Prudencio, deriva del singular concepto de tiempo que formuló la cultura aymara durante varios siglos y que se refleja en sus obras.

El tiempo para los aymaras es diferente al concepto occidental del tiempo reconocido como fluido, como devenir y que se diferencia del espacio constituyendo con él, dos categorías distintas con las cuales conocemos el mundo. Para los aymaras el tiempo se encuentra concebido a partir de su *cosmogonía*, ciclos temporales derivados de los momentos de siembra y cosecha, de las estaciones del año y las festividades en honor a las divinidades y que organizan su propia *cronosofía*, su concepción de medición y de ciclos temporales. Este tiempo se encuentra directamente ligado al espacio en un único concepto: el elemento *Pacha*<sup>305</sup> y que define la idea de un estado o condición, es decir el tiempo no sólo implica un devenir sino que a la vez es un *recinto*, es decir un lugar donde estar y que

---

<sup>304</sup> Prudencio, Cergio; Notas al programa del CD del libro *Hay que caminar sonando*. Ed. Camaleón Rojo: La Paz. 2010. Sugestivamente Morton Feldman escribió una pieza de similar enfoque luego de observar unos arcanos tejidos de medio oriente en el Louvre. *Coptic lighth* (1986) estrenada por la Filarmónica de New York en el Lincoln center of performing Arts. Es una obra donde intenta escribir un pedal orquestal creando “atmósferas” que varían continuamente sus matices como un claroscuro. Feldman, Morton; *Coptic lighth*. Incluido en Pensamientos verticales. Ed Caja negra. Prólogo de Pablo Gianera. Buenos aires. 2012.

<sup>305</sup> “La unidad Pacha, tiene tres funciones: como lexema libre significa espacio y tiempo, y como sufijo marca una totalidad. Ejemplos: a) Pacha (como tiempo), Nayra Pachaxa janiwa iskuilaxa utjkanti (*Antiguamente no habían escuelas*). Pachaxa qaritaxiwa (*El tiempo ya está cansado*). b) Pacha (como espacio), Pacha Mamawa jakaña churistu (*La madre tierra nos da vida*), Aka pachana jaqñaxa janiwa utjxiti (*Ya no hay vida en esta tierra*) c) Pacha (como totalidad), Markpachawa sayt’asiñani (*Nos levantaremos todo el pueblo*). Marpacha sarnaqañaruwa mantta (*Me tocó caminar todo el año*).” El autor refiere a las funciones del Pacha en referencia a este enfoque en particular sobre el tiempo. Apaza Apaza, Ignacio; *Metáforas temporales en la lengua Aymara*. Instituto de Estudios bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés. Publicado en el web site del Instituto francés de estudios andinos. <http://www.ifeanet.org/>

implica a su vez una totalidad. Esta idea de tiempo se pone de manifiesto en la lengua aymara y el uso que realizan sus hablantes con las *metáforas temporales*.<sup>306</sup>

- a- Niyawa jallu pacharu montañani  
*Ya entraremos en la época de lluvias*
- b- Aka mara ukhampachasa jikstawiytanwa  
*(Asimismo) logramos salir de este año*

Donde los verbos entrar y salir ponen en juego la idea no solo de una temporalidad en el sentido de un momento dentro del calendario sino además la idea de un *recinto*, de un lugar al que se accede, es decir una zona donde hay límites y un espacio tanto exterior como interior.

La idea de un tiempo como lugar no lo equipara a la confusión que denota el pensamiento científico entre tiempo y espacio. Pues cuando trata de “medir” el tiempo, no hace otra cosa más que puntuar el espacio. Cuantifica y pierde la cualidad del tiempo<sup>307</sup>. Los estados del tiempo para la ciencia moderna son los distintos instantes en que se subdivide el movimiento y es esta confusión la que señala Henri Bergson

“El gran error consiste en traducir el tiempo en espacio, lo sucesivo en simultáneo; la duración pura no esta compuesta de partes homogéneas y capaces de coincidir, sino que es cualidad pura, progreso, no se desliza indiferente y uniforme, como el tiempo espacializado de la mecánica, junto a nuestra vida interior, sino que es esa misma vida, considerada en su progreso, su madurez y su vejez”<sup>308</sup>

El tiempo aymara es un concepto dinámico y estático a la vez. No cuantificado. Es pura cualidad. De allí que si bien existe devenir, cambio, no existe un progreso en el sentido científico, ni direccionalidad ni medida uniforme, en lugar de flecha de tiempo hay un tiempo como estado y que pareciera acercarnos al concepto de duración que describió Bergson en varios de sus escritos

“... vamos a una duración que se extiende, que se encoge, que se intensifica cada vez más: en el límite estaría la eternidad. No la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida”<sup>309</sup>

“la pura duración podría ser no más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura.”<sup>310</sup>

---

<sup>306</sup> Apaza Apaza, Ignacio; *Op. cit*

<sup>307</sup> Por esto el reloj no mide el tiempo sino el espacio entre dos puntos de un recorrido determinado. La experiencia de una cuantificación del tiempo le hizo perder a occidente la experiencia de su cualidad.

<sup>308</sup> Bréhier, Emile; *Historia de la filosofía*. Tomo II, *La doctrina bergsoniana*. Ed Tecnos. Madrid 1988.

<sup>309</sup> *La pensée et le mouvant*, en Bergson, Henri; Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Alianza Editorial. Madrid 1987.

<sup>310</sup> *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. En Bergson, Henri. *Op. cit*.

“la *duración real* es lo que siempre se ha llamado *el tiempo*, pero el tiempo percibido como indivisible.”<sup>311</sup>

La duración es “... escuchar el zumbido ininterrumpido de la vida profunda”<sup>312</sup>

Tiempo como cualidad pura, no como tiempo cuantificado sino como experiencia de lo absoluto que nos revela la heterogeneidad sin contornos y que se funden en algo indivisible y eterno. Según Bergson esta experiencia del tiempo como duración se nos pone de manifiesto no mediante el concepto, al contrario, accedemos a ella desde la intuición

“La intuición, que no trasciende la conciencia y la percepción, es un conocimiento no pragmático cuya finalidad radica en contemplar la realidad en su pureza original, como duración continua, heterogénea y creadora. La misma nos permite simpatizar con un absoluto, por lo cual no requiere de símbolos, puesto que éstos se interponen entre el hombre y la duración, y como están constituidos sobre el espacio, no permiten que aquel tenga un acceso directo a la realidad”<sup>313</sup>

Además para la cultura aymara el pasado se encuentra paradójicamente adelante, es decir, frente nuestros ojos y el futuro detrás. El futuro es un misterio puesto que “le damos la espalda”. Esta perspectiva, contraria a occidente donde el futuro siempre esta adelante, en lo porvenir; implica el hecho de que vivir pareciera ser un ir caminando hacia atrás de espaldas. Para la cultura aymara vemos el pasado de frente como un bloque de aquello que *nos va dejando*, todas nuestras experiencias conocidas; mientras nos dirigimos hacia un futuro incognoscible; el cual sólo mediante su paso fugaz por el presente se funde en ese bloque del pasado.

a- Akata qhiparuxa kunsu uñjchiñani  
*De aquí para atrás qué veremos*  
(Qué veremos hacia el futuro)<sup>314</sup>

Como si fueran bloques de tiempo los momentos de texturas diversas en la obra de Prudencio parecieran estados de tiempo, estáticos, permanentes, sujetos a la acumulación o a la disolución pero que curiosamente parecieran no venir de ningún lado ni dirigirse hacia ningún otro. Solo parecen estar ante nuestra escucha, para contemplarlos.

Vemos en la cifra J el acorde ejecutado por los mohoceños en superposición con el fa# de los waka pinkillos se revela como una presencia, como un estar allí simultáneamente delante nuestro<sup>315</sup>.

<sup>311</sup> *La pensée et le mouvant*, en Bergson, Henri. Op. cit. La cursiva es del autor.

<sup>312</sup> Op. cit

<sup>313</sup> Martín, Jorge; *Estudio preliminar a Duración y simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)* de Henri Bergson; Ed. Del signo. Buenos Aires. 2004.

<sup>314</sup> Op. cit

<sup>315</sup> Este comportamiento nos pone en evidencia la idea de simultaneidad y que Bergson la define como: “Llamamos entonces simultáneos a dos flujos exteriores que ocupan la misma duración porque se insertan uno y otro en la duración de un tercero, el nuestro: esta duración es únicamente la nuestra cuando nuestra conciencia no considera sino a nosotros mismos, pero se vuelve igualmente la de ellos cuando nuestra atención abraza los tres flujos en un único acto indivisible.” Bergson, Henri; *Duración y simultaneidad*. Op. Cit.

Prudencio, Cergio *Op. cit* cifra J

Estos verticalidades desligadas de toda definición acórdica y función armónica en el sentido tradicional de la armonía occidental, habida cuenta de que sus sonidos tampoco pertenecen al temperamento igual por los instrumentos que se utilizan, ponen en primer plano el color tímbrico y la sensación de lo vertical como un bloque de tiempo. Objetos que se acercan al concepto de tiempo vertical del que habló alguna vez Morton Feldman y que puso en juego muchas de sus obras. Como sostiene en su célebre escrito *Entre categorías*<sup>316</sup> en una comparación entre música y pintura alrededor del concepto de *superficie* en el arte, nos transcribe una conversación con su amigo el crítico irlandés Brian O’Doherty quien afirma

“La superficie del compositor es una *ilusión* dentro de la cual él pone algo real: sonido. La superficie del pintor es algo *real* a partir de lo cual él crea una ilusión.”  
A lo que agrega

“Una música que tiene superficie construye con el tiempo. Una música que no tiene superficie *se somete* al tiempo y deviene una progresión rítmica”<sup>317</sup>

Este concepto de superficie que nos acerca Feldman se traduce en la utilización del tiempo como material, componer *con* el tiempo y no *en* el tiempo donde el compositor coloca el sonido, como dice O’ Doherty. En varias obras de Morton Feldman -como *Rothko Chapel*<sup>318</sup> por caso- vemos como el material de la viola es una melodía que despliega la dimensión lineal del tiempo, pero por otro lado el coro pone en juego una idea de tiempo distinta, el tiempo aparece como verticalidad, como bloque. Y es que en América la experiencia del tiempo pareciera ser muy distinta a la forma en que lo pensó Europa. El tiempo como material en lugar de un tiempo como medida a priori nos acerca a esta idea de tiempo absoluto, a la experiencia del tiempo como duración, aquella que describe Bergson.

<sup>316</sup> Feldman, Morton; *Entre categorías*. Incluido en *Pensamientos verticales*. Ed Caja negra. Prólogo de Pablo Gianera. Buenos aires. 2012.

<sup>317</sup> O’Doherty, Brian citado por Morton Feldman en *Op. cit.* la cursiva es del autor.

<sup>318</sup> *Rothko Chapel* (1971) es una pieza para soprano, viola, coro mixto y percusión que Morton Feldman le dedicó en homenaje a su amigo el pintor Mark Rothko para la capilla que alberga varias de sus obras.

La superficie aquí sería esta ilusión, entendida como *plano de consistencia*<sup>319</sup>, desde donde el compositor trabaja con el tiempo.

Desde los albores de la modernidad se perfiló un tiempo como línea, como fluir y devenir que discurre y progresa, avanza o retrocede, que se mensura y se cuantifica, alejándose de un tiempo mítico ancestral y para convertirse en una línea que ordena las cosas del mundo

The image shows a musical score for Morton Feldman's *Rothko Chapel*. It consists of three staves: Cello (Cel.), Timpani (Timp.), and Viola (Via.). The Cello part has a few notes with a *pp* dynamic marking. The Timpani part shows various rhythmic patterns. The Viola part is the most complex, featuring a melodic line with dynamic markings *mp*, *molto*, *f*, *p*, and *ppp*. It also includes performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). There are also some markings like *poco* and *pp* at the end of the line.

Morton Feldman, *Rothko Chapel*, tiempo lineal en la melodía de la viola.

“El tiempo deja de estar curvado por un Dios que lo hace depender del movimiento. Deja de ser cardinal y se vuelve ordinal, orden del tiempo vacío. En el tiempo ya no queda nada originario ni derivado que dependa del movimiento. El laberinto ha cambiado de aspecto: ya no es un círculo o una espiral, sino un hilo, una mera línea recta, tanto más misteriosa cuanto que es sencilla, inexorable, terrible, “ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante””,<sup>320</sup>

El tiempo mítico, circular, el tiempo de la siembra y de la cosecha, el tiempo relacionado con las estaciones del año se transforma desde la Europa medieval en un tiempo como línea que permite la más precisa cuantificación y que halla su mejor imagen

<sup>319</sup> Este trabajo con el tiempo musical lo podemos ver en varios compositores americanos. En Morton Felman con sus boxes (cajas) por ejemplo, que contenían espacialmente los eventos sonoros que debían ocurrir en un tiempo determinado, como en *The king if Denmark* para percusión sola (1964). O en las obras de John Cage con sus célebres estructuras rítmicas, las cuales organizan un espacio duracional que contiene los eventos independientemente del ritmo y de la forma. Estas estrategias conciben un *plano de consistencia* que les permite poner en juego una nueva concepción del tiempo para la composición y que resignifican la percepción del mismo. Este plano de consistencia podría entenderse como esa superficie que permite la composición: la concurrencia de elementos heterogéneos que convergen y componen mediante relaciones un entramado que se sostiene en sí mismo. *Sensibilia* que componen un bloque de sensaciones capaz de afectar “... las multiplicidades, las líneas, los estratos y segmentariedades, líneas de fuga e intensidades, los agenciamientos maquínicos y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su construcción, su selección, el plan de consistencia...” Deleuze, Gilles y Guattari, Félix; *Rizoma*. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed Pretextos. Valencia. 2000. Desde esta perspectiva ¿no sería 4:33 de Cage, esa obra donde se ha materializado el plano? ¿La explicitación de la misteriosa superficie?

<sup>320</sup> Deleuze, Gilles; *Sobre cuatro fórmulas que podrían resumir la filosofía kantiana*. En *Crítica y clínica*. Anagrama. Barcelona. 1996. Las segundas comillas son una cita del autor a Borges, *Ficciones, La muerte y la brújula*.

en el reloj: tiempo y técnica entrelazados. Este concepto de tiempo<sup>321</sup> va a permitir una medición y un dominio de la naturaleza mediante la ciencia<sup>322</sup> nunca visto por otra cultura, animará los más arriesgados viajes de ultramar y expandirá el capitalismo por toda la faz de la tierra; a la vez en la música, este tiempo permitirá los más precisos controles del devenir sonoro en la verticalidad<sup>323</sup>: *musica mensurata*. Línea y bloque será el contrapunto armónico en correspondencia. Pero a su vez este concepto de tiempo nos oculta ese otro aspecto olvidado y que se revela en nuestro extrañamiento frente al mundo; en el tiempo como vivencia, como estado, el tiempo que también es *duración y lugar*.

The image displays a musical score for Morton Feldman's *Rothko Chapel*. It consists of two systems of staves. The first system includes six staves labeled 1 through 6, with the Soprano (Sopr.) part on the fourth staff. The second system includes six staves labeled 1 through 6, with the Alto (Alto) part on the fourth staff, and a Chorus (Chorus) part on the seventh staff. The score is characterized by a high density of notes and rests, with many triplets indicated by a '3' over a bracket. The notation is complex, with many notes beamed together, creating a dense, vertical texture. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat).

Morton Feldman, *Rothko Chapel*; tiempo vertical en el canon rítmico llevado por el coro.

<sup>321</sup> Crosby, Alfred; *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental. 1250-1600*. Ed. Crítica. Barcelona. 1998.

<sup>322</sup> Nos referimos al tiempo de la ciencia moderna puesto que la idea de tiempo que desarrolla Einstein en la Teoría de la relatividad para Bergson no se opone con su concepto de duración. “Para la ciencia, habría múltiples tiempos, tantos como sistemas de referencia adoptados; desde el punto de vista de la filosofía habría un único tiempo universal” pero la Teoría de la relatividad al rechazar un sistema privilegiado establece un modo de comprender la totalidad de universo como un conjunto de relaciones y de cosas mas no permite conocer el *quid* de la cosa. “...los efectos paradójicos espaciales y temporales de la Teoría de la relatividad son simples convenciones artificiales, simples perspectivas matemáticas, que no describen la autentica realidad del espacio y del tiempo” Martín, Jorge Op. cit.

<sup>323</sup> Si atendemos a la concepción kantiana del tiempo como categoría, nos adentramos en la idea del dominio de la cosas y de la ciencia, el tiempo se nos presenta aquí como un misterio, y como tal como algo externo y mecánico. La idea de tiempo como medición en el arte nos llevó a la *musica mensurata* desde el Ars antiqua, al orden y al progreso indefinido, al contrapunto y a la historia.

La *superficie* en la música hace posible la coexistencia de elementos heterogéneos, funde sus cualidades singulares y nos acerca al tiempo como vivencia; a ese zumbido ininterrumpido de la vida profunda que nos permite intuir ese tiempo divino copresente, el tiempo absoluto, la duración.

\* alternando en esas posiciones, solamente.

Prudencio, Cergio; *Op cit.* cifra N

El tiempo lineal no renuncia devenir, como dice Prudencio construye atmósferas con elementos diversos. Como vemos en el fragmento que antecede, si bien la textura tiene el perfil de una escritura contrapuntística en realidad cuando la escuchamos no se privilegia la línea individual, sino que más bien los estratos sonoros aparecen en las marcas numéricas y se funden en ese todo textural, privilegiando una coexistencia antes que un contrapunto, una *copresencia*<sup>324</sup>. Si en el contrapunto la voz individual guarda siempre su rasgo singular en la constitución de lo polifónico orgánico, aquí lo individual casi pierde sus determinaciones singulares y se funde en una comunidad heterogénea.

“Una melodía que escuchamos con los ojos cerrados y no pensando sino en ella, esta muy cerca de coincidir con este tiempo que es la fluidez misma de nuestra vida interior; pero tiene todavía demasiadas cualidades, demasiada determinación, y sería necesario borrar primero la diferencia entre los sonidos, luego abolir los caracteres distintivos del sonido mismo, no retener de ellos sino la continuación de lo que precede en lo que sigue en la transición ininterrumpida, multiplicidad sin divisibilidad y sucesión sin separación, para volver a encontrar el tiempo fundamental. Tal es la duración inmediatamente percibida, sin la cual no tendríamos ninguna idea del tiempo”.<sup>325</sup>

<sup>324</sup> Esta idea del tiempo como *copresencia* denota lo cualitativo por sobre su cuantificación. El tiempo divino donde el presente vasto y profundo absorbe todo pasado y futuro. (Deleuze: 2005, pag.170.) El tiempo como *estado* se diferencia al tiempo como devenir en la dimensión de lo humano donde, como sostiene San Agustín, el presente descubre su carácter triple “Hay tres tiempos, presente de lo pasado, presente de lo presente, y presente de lo futuro”. Pues estas tres cosas existen de algún modo en el alma y no las veo en otra parte: el presente de lo pasado es la memoria; el presente de lo presente, la atención; el presente de lo futuro, la expectación.” San Agustín; *Confesiones*. Ed. Losada. Buenos Aires. 2005.

<sup>325</sup> Bergson, Henri; *Duración y simultaneidad*. Op. cit.

Resulta singular como en obras como la *Piano piece 1952* de Feldman este despojamiento casi extremo de las determinaciones de los eventos sonoros nos coloca en el umbral de la percepción de la duración pura

Piano Piece 1952

Morton Feldman

Slowly and quietly with all beats equal

Morton Feldman, *Piano piece 1952*. Primeros tres sistemas.

En esta pieza de Feldman podemos ver como los distintos ataques -que deben ejecutarse lo más lentamente, iguales en la duración y *pianissimo* posibles- enfatizan la idea de despojar a los materiales de casi todas sus determinaciones o mejor dicho reducirlas a un grado 1 de escritura. Esto se pone de manifiesto en el comportamiento de la textura puesto que no hay una relación vertical u horizontal explícita. Pareciera que Feldman desde la influencia weberniana<sup>326</sup> de la diagonal textural de la polifonía oblicua aspira a una sonoridad espesa, que pone de manifiesto el decurso sonoro, el devenir temporal. Por eso esta es una de las primeras piezas donde el material es el tiempo. La escritura de Feldman hace patente mediante la ilusión de la superficie, la experiencia de la duración.

Prudencio trabaja en sus obras articulando los materiales sonoros con esta idea de tiempo no lineal, cercano a la concepción de superficie y duración puesta en obra. En el fragmento siguiente podemos ver como ocurren los objetos sonoros de los síguis laquitas y las q́nas pusipias. Como una borrosidad sonora, producto de los instrumentos de soplo y determinado por el marcado timbre característico se funden unos con otros y le confiere ese

<sup>326</sup> Feldman ha escrito sobre el fuerte impacto que le causó escuchar las obras de Webern en EEUU después de la segunda guerra. Ese pensamiento y esa escritura de polifonía oblicua webernianos en lugar de generar el pensamiento serial con toda su carga de control de la material sonora y de medición del tiempo, trajo en los compositores americanos ideas como el trabajo sobre la indeterminación y la duración. Véase Feldman, Morton; *Pensamientos verticales*. Op cit.

matiz heterogéneo que Coriún Aharonián definió alguna vez como de “mancha sonora” y “humanidad respirante”<sup>327</sup>, un sonido impuro donde su soplo es respiración y a la vez, decir.

Prudencio, Cergio; *Op cit.* cifra T

## Ancestral y universal

*“Cada vez que uso un instrumento estoy usando su historia conocida. Esto, cuando lo respeto y cuando respeto su cultura de origen, en caso de que no sea la mía propia”*

Coriún Aharonián<sup>328</sup>

En los *Cantos meridianos*, escritos también para la OEIN en el año 1996, vemos como Prudencio incluye dentro del grupo de instrumentos nativos un Digeridoo<sup>329</sup> y una trompeta, en una clara idea de unión de timbres de diferentes culturas, pero desprovistos de un uso estilístico *for export*<sup>330</sup> de los mismos. Esta reunión que convoca lo ancestral de diversas culturas habla a la vez del carácter universal posible, de un diálogo entre tradiciones diversas. En el comienzo de la pieza, un comportamiento de ataques regulares pero de acentuación no isócrona recuerda a la *Danza de los adolescentes de La Consagración de la primavera* de Stravinsky (1913) y que se ejecuta con las 12 chajchas sobre el pedal del digeridoo que acentúa al unísono.

<sup>327</sup> Aharonián, Coriún; *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*. En *Hacer música en América Latina*. Ed. Tacuabé. Montevideo. 2012

<sup>328</sup> Aharonián, Coriún; *Tradición y futuro y la ética del componer*. En *Op. cit.*

<sup>329</sup> Instrumento aerófono de las comunidades originarias de Australia y que consiste en un tronco ahuecado que realiza largas notas pedal de transformación tímbrica continua.

<sup>330</sup> La idea de lo andino visto desde la cultura hegemónica ha definido su organización alrededor de las escalas pentatónicas en una clara adecuación a sus propios paradigmas. Como sostiene Aharonián, a través de las distintas prácticas musicales de diversas culturas altiplánicas poco puede decirse acerca de la pentafonía como rasgo sobresaliente frente a otros elementos como la conformación de los grupos instrumentales andinos desde la división entre *ira* y *arca*, donde los instrumentistas no poseen todas las notas en sus instrumentos y que se complementan con el otro grupo instrumental. Resulta interesante señalar este rasgo comunitario en la conformación de un registro. Aharonián, Coriún; *Op cit.*

Cantos Meridianos

PARTE 2

Cergio Prudencio (1996)

152

los dos (12)

Prudencio, Cergio; *Cantos meridianos*. Comienzo.

Tanto el digerido, como los instrumentos altiplánicos no ejecutan ningún recurso estilístico altiplánico de postal, vale decir llama la atención la ausencia de todo color pretendidamente “étnico” en la música de Prudencio. Ni escalas pentatónicas ni armonías colorísticas europeas que rememoren aquellos “incas ravelianos y coyas franckianos” que denunciaba irónicamente Juan Carlos Paz hace algunas décadas atrás<sup>331</sup>. Y es que el concepto de lo étnico habla de la mirada típicamente eurocentrista de lo otro. Como en la *world music* lo étnico se manifiesta como un concepto cargado de ideología y de raíz hegemónica. Es por la misma razón que la conformación de la tropa como conjunto instrumental comunitario se diferencia de una escritura para orquesta sinfónica con algunas pinceladas altiplánicas. La escritura de estas obras -que no son música tradicional en sentido estricto- nos revela un universal posible en tanto dialogan con una tradición viva que nos enriquece hoy.

*Cantos meridianos* nos muestra un aspecto por demás destacado en el pensamiento de Prudencio pues él insiste, tanto en sus escritos como en numerosas entrevistas en que su propuesta estética no trata de una descolonización, “una vuelta al Tawantinsuyu no tiene sentido, en su lugar a hay que inventar nuevos territorios conciliando las diferentes vertientes de las que formamos parte”<sup>332</sup>. Se trata de integrar la multiplicidad de diversas tradiciones que dialoguen aportando lo que cada una puede ofrecer, no en una pretendida síntesis falsa que borre diferencias y supere contradicciones, sino que por el contrario, manteniendo las diferencias y las determinaciones de cada caso aspire a un cuadro que, como una whipala<sup>333</sup>, albergue múltiples colores<sup>334</sup>.

<sup>331</sup> Irónicamente Juan Carlos Paz definía así a aquellos compositores que bajo la bandera del nacionalismo escribían una música europea, siguiendo los ejes directrices de la armonía europea, pero con melodías autóctonas.

<sup>332</sup> Entrevista audiovisual en el programa *Bolivianista, yo creo en Bolivia* a Cergio Prudencio. Puede verse en [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>333</sup> Bandera actual de los pueblos originarios de América, su particularidad es que contiene todos los colores.

<sup>334</sup> Esta cuestión no implica un idealismo ingenuo, muy por el contrario hoy en Bolivia se plantea un proceso político novedoso que intenta refundar desde la praxis política una nueva manera de pensar lo nacional como un estado pluricultural con todas las contradicciones, deseos y tensiones de cada caso. En este sentido y como

La propuesta estética de Prudencio -como sería de esperar por la situación histórica y política de Bolivia- ha trasvasado lo meramente artístico para decantar además en un programa educativo que busca rescatar para la formación de los jóvenes en las tradiciones de las culturas nativas<sup>335</sup>. La búsqueda a través de la música de horizontes de sentido tanto en lo artístico como en lo social y cultural, intentan rencontrar lazos que cinco siglos de hegemonía cultural de los países centrales quebraron, ese horizonte posible, hoy, como utopía señala un rumbo deseable y quizá posible. Como lo escribe el propio compositor

“Imaginemos músicos multiculturales y plurilingües, conectados a diferentes órdenes de pensamiento en mutua complementación; músicos inventando desde esos escenarios sus propias maneras. Imaginemos músicos activos en la diversidad contraria a la obsesión por la “especialidad”; músicos creativos y también hábiles en el arte de varios instrumentos, varios en origen y lógica; músicos líderes en la motivación de nuevos músicos y mejores audiencias. Imaginemos músicos formando estructuras de aproximación al conocimiento, basadas en la valoración de lo distinto, la aceptación del contraste, y en la relación horizontal como norma. Imaginemos músicos abiertos al legado de un vasto campo no codificado de música que ignoramos de nuestro propio entorno. Ignorar es desconocer, pero también es rechazar; y digámoslo, hacemos predominantemente eso, desconocer y rechazar. Imaginemos músicos.”<sup>336</sup>

## Soliloquio

Así como hemos comentado el comportamiento de músicas en donde la composición es el emergente de prácticas ancestrales y comunitarias, nos encontramos ahora frente a otro tipo de piezas, y que son de carácter solista como *Umbrales* escrita para piano en el año 1994 en La Paz.

En esta obra podemos ver como el compositor utiliza pocos materiales, mínimos elementos que se repiten y se varían muy poco. El comienzo de la pieza nos muestra esta idea encerrada bajo el subtítulo: *vispera* con un gesto *irregular, stretto, nervioso*, que configura un grupetto de 3, 3, 2, 3 y 4 ataques de un rápido arpeggio en el registro agudo opuesto a un bicordio de 5ta justa y de 6ta menor en el registro medio. Paulatinamente ingresa el registro grave con la nota do.

---

viene realizando Prudencio con su estética desde hace más de treinta años, vemos como en numerosas ocasiones la praxis artística se adelanta a la praxis política y cobra fuerza la idea del arte como horizonte de lo posible.

<sup>335</sup> La génesis de *Cantos meridianos* es testigo de esto puesto que luego de la residencia del músico australiano Alain Thirion en la OEIN a comienzos de los noventa y a la vuelta a su país natal, fundó el grupo Canto Sikuri, dedicado al repertorio y utilizando técnicas de la música altiplánica. Este grupo se desarrolló en el festival de la ciudad de Perth. Luego con la invitación a Prudencio para una residencia allí, posibilitó la mezcla de músicos australianos y bolivianos. Esta pieza es el resultado de este singular intercambio. Prudencio, Cergio; Op. cit

<sup>336</sup> Prudencio, Cergio; *Este lugar nuestro, La orquesta experimental de instrumentos nativos en un marco general*. En *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*. Camaleón Rojo editores. La Paz. Bolivia. 2010.

2

## umbrales

Cergio Prudencio (1994)

vispera  
irregular, stretto, nervioso

The musical score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and dynamics. The second system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and dynamics. Dynamics include f, mp, fff, p, and mf. There are also markings for '8va' and 'p. red.'.

Prudencio, Cergio; *Umbrales*, comienzo. *Vispera*.

Vemos como gradualmente Prudencio construye un espacio sonoro, agregando elementos que delinear registros, la diferencia en la dinámica en concordancia con la repetición mínimamente variada contribuye a delinear los contornos de distintos personajes rítmicos<sup>337</sup>. Estos gestos van configurando distintas zonas<sup>338</sup>, como partes diferenciadas en la macroforma a la manera de un paisaje que se recorre. La idea de zonas en lugar de secciones en estas músicas parece más propicia a la hora de hablar de muchas músicas latinoamericanas. Especialmente aquellas en las que encontramos cierta superficie, es decir la puesta en obra del tiempo como elemento estructurante y como material compositivo. Esta idea de zona, no solo se opone a la idea de una forma a priori, como por ejemplo la sonata y sus derivados, sino también a las músicas en donde el material sonoro progresa

<sup>337</sup> El concepto de *personaje rítmico* lo describe Olivier Messiaen tomándolo del comportamiento de los gestos rítmicos en la música de Stravinsky, especialmente en varios números de *La Consagración*. La génesis por esto es una concepción escénico-dramática: imaginemos tres personajes sobre el escenario, el primero genera una afección a un segundo personaje, un tercero observa la escena en silencio sin intervenir. El primer personaje tiene una aumentación rítmica progresiva, el segundo una disminución, el tercero se mantiene fijo con un ostinato. Aquí vemos como el ritmo puede corresponderse con una escena teatral y construir una unidad dramática. El propio Messiaen cuenta que usó seis personajes rítmicos en el 5to movimiento de su *Sinfonía Turangalila*. Messiaen, Olivier; *Conférence de Bruxelles. Prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958*. Alphonse Leduc. París. 1960.

<sup>338</sup> Silvia Gerszkowicz aplica este concepto de *zona* a *Cifuncho* para violín solo de Mariano Etkin, donde es muy difícil hablar justamente de partes, en su lugar hay zonas donde ocurren cosas dentro de ese "fluir continuo e irregular" de la forma global. Gerszkowicz, Silvia; *La escala intermedia. Análisis de la obra Cifuncho de Mariano Etkin*. Revista del Instituto Superior de Música. N° 7. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. 2000.

teleológicamente a partir de la elaboración. Como vemos aquí en otro momento emerge el canto

canto  
más tranquilo

sfz f sfz f sfz

f sfz f sfz

Prudencio, Cergio; Op cit. *Canto*

Se mantiene la dualidad entre materiales, el elemento del *grupetto* descubre una pequeña melodía que se opone a un acorde *forte* en el extremo grave. Seguidamente una nueva zona establece un nuevo comportamiento textural: *como una danza*, un arpeggio ligero pero cantado (con ternura) que son dos pequeños clusters cromáticos y diatónico desde fa# sol lab la sib y do# re mi en la elección de sus alturas y construido como un arpeggio que “abre” el grado conjunto del cluster. Este material se alterna con la nota tenida (si) y el trémolo solb lab y reb mib.

como una danza  
con ternura

(pp siempre)

pp

Prudencio, Cergio; Op cit. *Como una danza*.

Esta nueva zona textural tampoco progresa en el sentido de elaborarse de acuerdo a los principios del desarrollo, tampoco pareciera desplegar una variación que se dirija a algún tipo de momento más complejo y unificador, aquí la variación es mínima, casi como si contempláramos diversos estados del material, suspendidos en esa casi ausencia de “tiempo fuerte” que nos marque la “tierra” de la organización duracional. Y es que en *Umbrales* los materiales hasta este momento parecieran todo el tiempo suspendidos, como en el aire, ya que desde un punto de vista rítmico la ornamentación no está en ningún “lugar” del metro<sup>339</sup> propiamente dicho. Más adelante aparece una nueva textura: *funeral* como otro momento dentro del decurso de la obra pero aquí y a diferencia de los momentos precedentes, tenemos una escritura rítmica estricta, un pedal a dos voces *sostenuto* y que marca un compás en tres que claramente establece la articulación del primer y segundo tiempos. *Funeral* pareciera delinear la determinación de lo último -como una máscara- la presencia de la tierra a la que se retorna desde el aire en donde todo comenzó. Solo quedan algunos destellos, como reminiscencias, de la ornamentación pasada en la mano derecha

funeral

♩ = 40 - 44

sostenuto

(p siempre)

(p siempre)

(senza λd.)

Prudencio, Cergio; Op cit. Funeral.

Finalmente tenemos una pequeña reexposición variada llamada *memoria*, donde retornan algunos de los materiales del comienzo y perfilan el cierre de este gran recorrido que es *Umbrales*. Un trayecto solitario ya que en lugar de ser una pieza solista virtuosística pone en juego otra experiencia y es la de un mostrar materiales como personajes pero que no se desarrollan y que casi ni se varían, están simplemente haciendo patente el tiempo en la superficie, la duración.

Ese recorrido que es la obra, sus zonas y texturas materializan un *paisaje*, una geografía y abren a la vez un mundo y el tiempo como experiencia. Como el ciclo de una vida comunal que circunscribe la víspera, el canto, la danza, el funeral y la memoria. El reflejo del paso por la vida con otros.

<sup>339</sup> Es interesante el hecho de que en programas de edición de partituras como el *Finale*, la ornamentación no se “cuenta” como valores para la conformación de la duración de los valores de un compás. La ornamentación “no está” rítmicamente hablando. En algunas piezas como en sus *Variaciones para piano* (1951) Morton Feldman indaga en estas ornamentaciones como apoyaturas pero que no apoyan ningún valor del compás. Estas apoyaturas “a nada” han sido gestos muy interesantes de la música de esa época

## Distancias y paisajes

“Los paisajes desmesurados provocan, como ninguna otra cosa, la sensación de lo continuo, o de lo que, necesariamente, trasciende la discontinuidad esencial del hombre. Por otra parte, es evidente que un sonido y una montaña tienen algo en común: duran. Duran en sí.”<sup>340</sup>

Vemos en esta pieza del compositor argentino Mariano Etkin, *Distancias*, escrita en Utrecht (Holanda) en el año 1968, algunos elementos que nos gustaría señalar

The image shows the beginning of the musical score for 'Distancias' by Mariano Etkin. The title 'DISTANCIAS' is centered at the top. Below it, the dedication 'a Jorge Zulueta' is on the left, 'Para piano' is in the center, and 'Mariano Etkin (1968)' is on the right. The score is for piano and consists of three systems of staves. The first system shows a piano part with a dynamic marking of 'pppp' and a tempo marking of '1 C. hasta \*'. A double bar line is placed after the first measure, with a '4"' measurement above it. The second system shows a similar piano part with a double bar line after the second measure. The third system shows a piano part with a double bar line after the third measure, followed by a sharp sign and a dynamic marking of 'sffff'. A '\*' symbol is placed below the third system.

Etkin, Mariano, *Distancias*, comienzo.

En principio llama la atención el casi vacío en el espacio de la partitura. Una superficie donde ocurre un mínimo gesto de un bicordio de séptima menor *pianissimo* en el inicio con su resonancia subsiguiente, casi a manera de un *dal niente* y que configura una gradualidad mínima creciente. La paulatina adición de dos sonidos más nos sorprende luego en la extrema discontinuidad que suscita la aparición del sol# en *sforzatisimo* en la sexta medida mensural. Este tratamiento con los extremos y los umbrales en los materiales es un rasgo esencial en la música de Etkin.

<sup>340</sup> Etkin, Mariano; *Alrededor del tiempo*. Texto leído en el Simposio de Música Latinoamericana Contemporánea, realizado durante el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil, julio de 1989. Reproducido en Revista Lulú, N°2, pág. 17 y 18, Buenos Aires, Argentina, 1991. En [www.latinoamerica.net](http://www.latinoamerica.net)

El propio compositor lo comenta en un epígrafe en la partitura de la obra, donde nos dice que encontraremos “un tratamiento sonoro que otorga especial preponderancia al aspecto tímbrico a través de la exploración de las semejanzas y los contrastes en las resonancias, la dinámica y –en menor medida- los modos de ataque. (...) el título de la obra alude por un lado a la circunstancia de mi alejamiento de la Argentina en el momento de su composición, y por el otro, a la distancia en el plano de los registros, en el de los espacios que separan entre sí a los ataques, y más indirectamente, en el plano de la sensación de presencia o lejanía producida por las distintas clases de resonancias y modos de ataque (como en la primera sección) o por la sucesión de complejos verticales que varían su constitución en grado mínimo. (Como en la sección central)”<sup>341</sup>

El paisaje nos muestra esas escalas disímiles que como podemos ver reúnen elementos divergentes y nos acerca los sutiles matices de la diferencia

Mariano Etkin, *Distancias*, línea y bloque en coexistencia.

En el fragmento que antecede podemos observar la coexistencia de los elementos lineal y vertical, en tanto bloque acórdico<sup>342</sup> que se imbrica desde la sección anterior y que coexiste con la aparición del elemento lineal. Este elemento alterna bordaduras sobre sonidos polares y notas en *sforzatisimo* que se desprenden de la dinámica *pianissimo* general. Tal contraste de dimensiones nos revela asimismo todo un repertorio de variedades en lo que respecta tanto a la macroforma –como un objeto de gran movilidad que ocurre súbitamente luego de un largo trayecto estático- como a la vez en la microforma producto de la discontinua iteración tanto de los giros melódicos, como de los acentos y la superposición de los tres acordes que aparecen el simultaneidad.

<sup>341</sup> Etkin, Mariano, análisis de *Distancias*. Partitura editada por Ricordi. Buenos Aires. 1983.

<sup>342</sup> Resulta interesante destacar como Etkin construye las verticalidades en la sección anterior puesto que son acordes que utilizan los diez dedos de las manos que se van variando muy mínimamente. Esta construcción de sonoridades desde lo físico, vale decir desde el cuerpo antes que desde altura resulta muy singular; y viene de la mano de la preferencia de Etkin por dejar en segundo lugar a la altura frente al registro como en muchas de sus obras o como vemos aquí, en la anatomía.

HOMENAJE A FILIFOR FORRADO DE NIÑO Mariano Etkin  
1966

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Fl. I, Fl. II, Cl. sib., Cl. sib., and Perc. The second system continues with Fl. I, Fl. II, Cl. sib., Cl. sib., and Perc. The percussion part has a 15-second measure and a section marked 'mucha 3 GONG (baja triáng.)'. The score features various dynamics such as 'legatissimo', 'pp', 'staccatissimo', and 'sempre pp'. There are also performance instructions like 'mucha Cl. sib.' and 'mucha 3 GONG (baja triáng.)'.

Etkin, Mariano; *Homenaje a Filifor forrado de niño*. (1966) partitura autógrafa.

Veamos el fragmento precedente, el comienzo de *Homenaje a Filifor forrado de niño*, que escribiera Etkin en el año 1966 en referencia al *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz. La obra fue escrita para dos flautas, dos clarinetes y percusión (tres gongs: agudo, medio y grave) un frasco de vidrio y una chicharra de carnaval<sup>343</sup>. *Homenaje...* nos muestra el trabajo compositivo con una *superficie*. Escrita dos años antes que *Distancias*, la partitura establece una marca mensural por segundos sobre la cual se organizan los eventos sonoros. El comienzo de una nota larga en el segundo clarinete con el final abrupto en la nota *sforzatissimo* del primer clarinete da lugar a la entrada de una linealidad de las dos flautas que generan una línea borrosa<sup>344</sup>, que avanza en un ámbito muy reducido –generalmente por grado conjunto– y mínimamente variado. Hacia el final del primer sistema una entrada canónica de los dos clarinetes ingresa y se funde con esa sonoridad y construye una textura de un espesor heterofónico, ni lineal ni vertical, una mancha sonora *pianissimo*. No obstante esa textura configura una dualidad puesto que la articulación de las flautas en *legato* frente a los clarinetes en *staccatissimo* pone en relieve la diferencia en el interior de del objeto.

<sup>343</sup> Mastropietro, Carlos: *Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin*. Trabajo presentado en las IX Jornadas de Arte e Investigación “El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos”, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires, 25 de noviembre de 2010 (versión revisada). Publicado en Actas. Carlos Mastropietro, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

<sup>344</sup> En rigor no hay en este comienzo del *Homenaje...* ni melodía ni armonía. En su lugar lo lineal definido como material construye por estratos diferenciados un objeto múltiple y cambiante. Lo singular reside en que el tratamiento de lo lineal lo realiza usando entradas cuasi imitativas y con timbres complementarios como la flauta y el clarinete. La tradición releída genera lo nuevo.

La conducción de esta textura hacia el segundo sistema determina la construcción de una nueva zona a partir de la interrupción que produce el ataque *fortissimo* de una chicharra de carnaval. Luego la nota tenida del clarinete retorna pero ahora con las variantes de intensidad en *crescendo* *decrescendo* y la oscilación microtonal de la altura. La inversión en las entradas –ahora con las flautas imbricándose a la conducta de los clarinetes– establece variantes dinámicas desde el *pianissimo* y tímbricas como el *frullato* que otorgan en el comienzo de la pieza, la constitución de un objeto sonoro móvil, rico en variantes de articulación, dinámica y timbre que se desenvuelve a nuestra escucha.

Resulta interesante observar como Etkin -en esta obra temprana de su producción compositiva- pone en juego la escritura de un objeto construido desde una linealidad móvil, tanto en el espesor resultante de la acumulación de estratos sonoros diferenciales como de la oscilación microtonal en la línea. La resignificación de un procedimiento compositivo tradicional como es la entrada sucesiva de voces en el contrapunto imitativo, aquí se inscribe en el espacio de una superficie y nos hace oír un objeto que se desenvuelve de forma mínima y gradual.

## **Estar siendo en Sudamérica**

*“Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos. Además, puede ocurrir que el mismo paisaje parezca repetirse, sobre todo en zonas desérticas. En éstas coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexo entre las escalas extremas es uno mismo”<sup>345</sup>*

Hay una vivencia primaria en los lugares que estamos habitando que se nos hace posible frente a la geografía del continente. Desde la constitución de un hábitat donde poder domiciliarnos en el mundo y sobrevivir en él, al tiempo de configurar un paisaje que otorga sentido a las cosas y al mundo; a nosotros y a lo que nos rodea. Porque esta vivencia se nos hace patente cuando nos encontramos desvalidos ante la desmesura de una naturaleza inmensa, distante, imposible de abarcar, desde el desierto de la llanura, la soledad del altiplano, la espesura de la selva... esta vivencia de intemperie nos sobrecoge, nos enmudece, nos espanta.

Pero a la vez lugares como el altiplano, la selva o la pampa nos lleva a nosotros, personas de la ciudad, a un lugar donde perdemos las cosas a las que estamos habituados, nuestra seguridad y confort. Como en el altiplano, donde nos vemos arrojados a un lugar que puede resultarnos incómodo y también hostil; donde la racionalidad occidental con todo el impacto que ha causado aún está en tensión con un modo de vivir arcaico, con sus huellas y las ruinas de un encuentro cultural dramático pasado y presente. Esta dualidad

---

<sup>345</sup> Etkin, Mariano; Op. Cit

entre el paisaje inabarcable y el hedor que describiera Rodolfo Kusch<sup>346</sup> es la marca de nuestro continente, la definición de eso *otro*, y que frente a la racionalidad occidental, en ese encuentro ha configurado nuestro lugar.

“... el vaho hediento es un signo que flota a través de todo el altiplano, como una de sus características primordiales. Y no es sólo el hedor, sino que es en general, la molestia, la incomodidad de todo ese ambiente. Por eso se incluye también la tormenta imprevista, la medida de aduana, el rostro antipático de algún militar impertinente o el silencio que responde a nuestra pregunta ansiosa cuando pedimos agua a algún indio. La tormenta, el militar y el indio son también el hedor. El hedor es el signo que no logramos entender, pero que expresa, de nuestra parte, un sentimiento especial, un estado emocional de aversión irremediable, que en vano tratamos de disimular. Más aún se trata de una emoción que sentimos no sólo en el Cuzco sino frente a América. Hasta el punto de que nos atrevemos a hablar de un hedor de América”<sup>347</sup>

Esas miradas que encontramos en el altiplano no obstante, nos acercan a algo nuestro, aquello que está en la periferia de tantos lugares del mundo, como Pier Paolo Pasolini reconoció en su paso por Benarés en su viaje a Nepal

“En una vida vivida en medio de la muchedumbre, no tenían más refugio que el cubrirse la cara con un trapo siempre sucio. Sin embargo sus miradas, sus palabras y sus gestos me parecían familiares; eran demasiado, prosaicamente humanos. Sonreían con las habituales sonrisas que pueden verse en los arrabales de las grandes ciudades, con dulzura, con astucia, con ansia. Sobre ellos se cernía la amenaza de la carestía y del cólera. Y atrás de ellos, guiando sus gestos y sus sentimientos, estaba una religión degenerada en una superstición repugnante para un hombre moderno”<sup>348</sup>

Estas visiones son perfectamente posibles en los llamados lugares periféricos por la racionalidad capitalista occidental, el altiplano, un poblado a orillas del Ganges, las favelas brasileras y nuestras villas de emergencia, el conurbano bonaerense y tantos otros... y si el hombre moderno asiente con perplejidad y una tierna sonrisa cuando el amauta aymara chaya el colectivo en el que viajará por un camino de cornisa, quizá para sus adentros se confía y se dice para sus adentros “por si acaso que lo hagan”. El altiplano es la postal majestuosa pero es al mismo tiempo el lugar donde nos encontramos radicalmente con la intemperie que nos habita y constituye, esa que frente a la naturaleza y sus elementos y arrastrándonos lejos de las comodidades de la vida urbana, nos descubre cierto umbral del vivir, cierto borde y que a la vez es misteriosamente un centro y un silencio.

---

<sup>346</sup> El propio Etkin señalaba a comienzos de los años ochenta el valor del enfoque de Kusch como un intento de pensar lo americano especialmente en las consecuencias estéticas del concepto de estar. Véase Etkin, Mariano; “Apariencia” y “realidad” en la música del siglo XX. En *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Coordinación: Susana Espinosa. Ed. Ricordi. Buenos Aires. 1983.

<sup>347</sup> Kusch, Rodolfo; *América Profunda*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 1999.

<sup>348</sup> Pasolini, Pier Paolo; *101 historias Zen en Descripciones de descripciones*. Cien del mundo. México DF. 1995.

Frente a esta intemperie no en vano la idea de comunidad ha sido y es tan necesaria en estos lugares, ante una naturaleza que nos plantea una dimensión tan desigual frente a nosotros, a nuestro cuerpo y pensar. Es desde estas coordenadas -como sostiene Kusch- que en América es el *estar* aquello que frente al ser define nuestra vivencia, nuestro domicilio en el mundo. Estar antes que ser implica una diferencia ante occidente que ha colocado ante todo al ser, la pregunta por lo que es. Para América el *estar siendo* nos convoca ante la experiencia del paisaje y nos permite dar un sentido al mundo expresado desde un lugar. Como dice Juan José Saer

¿Qué es un lugar?, ¿dónde está el lugar de cada uno?, ¿cuántos simulacros de lugares atravesamos en la vida?, ¿son lugares las yemas de los dedos o el perfume del ligustro en flor?, ¿qué lugar elige el recuerdo, la escritura, la dicha o la revelación?<sup>349</sup>

Entre el tiempo y el espacio, un lugar es algo que no se circunscribe al espacio como categoría medible y ordenable. Es algo mucho mayor, más impreciso y más heterogéneo, en él confluyen toda una multiplicidad de estratos materiales pero también discursivos. Despliega el tiempo y concentra lo diverso asentado por una geología pero también por una Historia. Es cósmico y al mismo tiempo humano.

El estar siendo nos hace patente la primacía del lugar, ese ámbito donde nos dejamos estar para vivenciar el mundo. El lugar es aquello donde primariamente nos constituimos para ser; es un sitio donde nos pertenecemos y habitamos

“Le pregunté si cada uno de los lugares tenía un nombre especial. Dijo que el bueno se llamaba el sitio y el malo el enemigo; dijo que estos dos lugares eran la clave del bienestar de un hombre, especialmente si buscaba conocimiento. El mero acto de sentarse en el sitio creaba fuerza superior; en cambio, el enemigo debilitaba e incluso podía causar la muerte. Dijo que yo había repuesto mi energía, dispendiada la noche anterior, echando una siesta en mi sitio.”<sup>350</sup>

El concepto de lugar va más allá de la categoría de espacio puesto que en él se abre la temporalidad como estado y condición y define las líneas directrices que lo atraviesan: estar y ser. El *estar siendo* como vivencia nuestra ante el paisaje, nos abre a la posibilidad de intuir la duración de las cosas, el tiempo absoluto, el tiempo que como pasado vemos frente a nuestros ojos y el tiempo que como fugaz presente somos.

Este lugar, como singularidad y punto de encuentro, desde la mirada arcaica se tradujo en un arte que buscó conjurar el espanto ante la intemperie frente a la naturaleza y las cosas, buscó otorgarle un sentido y construir un mundo donde poder vivir. Cinco siglos después, la mixtura de diferentes tradiciones nos interroga y convergen para pensar, sentir y crear. Quizá algunos de sus rasgos nos ayuden a mirarnos, pensarnos y hacer un arte con aquello que nos va dejando.

---

<sup>349</sup> Saer, Juan José; *Lugar*. Seix Barral. Buenos Aires.2002

<sup>350</sup> Castaneda, Carlos; *Las enseñanzas de Don Juan*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. 1993.

## Bibliografía

- Adorno, T.W.: *Dialéctica negativa*. Obra completa. Tomo 6. Ed. Akal. Madrid. 2005.
- : *Teoría estética*. Ed. Orbis. Madrid. 1983
  - : *Filosofía de la nueva música*. Ed. Akal. Madrid. 2003.
  - : *Crítica cultural y sociedad*. Ed. Sarpe. Madrid. 1984.
  - : *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Ed. Laia. Barcelona. 1984.
  - : *El estilo de madurez de Beethoven*. En *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Tusquets. Barcelona. 1984.
- Adorno, T.W. y Horkheimer, M.: *Dialéctica del iluminismo*. Editora Nacional Madrid. 2002.
- Adorno, T.W. y Mann, Thomas: *Correspondencia*. FCE. Buenos Aires. 2006. 1970.
- Agamben, Giorgio: *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la Historia*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2004.
- : *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos. Valencia. 2006.
- Aharonián, Coriún: *Hacer música en América latina*. Ed. Tacuabé. Montevideo. 2012.
- : Notas al CD *Gran Tiempo -composiciones electroacústicas*. Ed. Tacuabé serie música nueva. Montevideo. Uruguay. 1994.
- Althusser, Louis: *La revolución teórica de Marx*. Título original *Pour Marx. Sobre la dialéctica materialista (de la desigualdad de los orígenes)*. Siglo XXI Eds. Madrid. 1999.
- Amossy, Ruth: *La noción de ethos de la retórica al análisis del discurso*. Trad. de Juan Miguel Dothas para el seminario Introducción al análisis del discurso. Dra. García Negroni. UBA.
- Apaza Apaza, Ignacio: *Metáforas temporales en la lengua Aymara*. Instituto de Estudios bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés. Publicado en el web site del Instituto francés de estudios andinos. <http://www.ifeanet.org/>
- Aranda, Pablo: *Conversación con Mauricio Kagel*. Revista Musical Chilena. Vol. 50. N° 185. 1996.
- Arendt, Hannah: *Una revisión de la Historia judía y otros ensayos*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2005.
- Bachelard, Gastón: *La intuición del instante*. Siglo veinte Ed. Buenos Aires. 1980.
- Barber, Llorenç: *Mauricio Kagel*. Circulo de Bellas Artes. Colección: Músicos de nuestro siglo. Madrid. 1987.
- Benjamin, W.: *Origen del drama barroco alemán*. Ed. Alfaguara. Madrid. 1990.
- : *Estética y política*. Ed. Las cuarenta. Buenos Aires. 2009.
  - : *Libro de los Pasajes*. Akal. Madrid. 2005.
- Bergson, Henri: *Duración y simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)* Ed. Del signo. Buenos Aires. 2004.
- : *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Alianza Editorial. Madrid 1987.
- Bourdieu, Pierre: *Sociología y cultura*. Ed. Grijalbo. México D.F. 1990.

- Bréhier, Emile: *Historia de la filosofía*. Tomo II. Ed Tecnos. Madrid 1988.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península. Barcelona. 2000.
- Bouysson-Cassagne, Thérèse: *Las minas del centro-sur andino, los cultos prehispánicos y los cultos cristianos*. Bulletin de l'Institut français d' Études andines. 2005.  
www.infeanet.org
- Cacciari, Massimo: *Hombres póstumos*. Ed. Península/ideas. Barcelona. 1989.
- : *El dios que baila*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2000.
- Castaneda, Carlos: *Las enseñanzas de Don Juan*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. 1993.
- Castoriadis, Cornelius: *Figuras de lo pensable*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. 2005.
- Cohen, Gerald A.: *La teoría de la historia de Karl Marx. Una defensa*. Siglo XXI. Madrid. 1986.
- Cowell, Henry: *New musical resources*. (with notes and accompanying essay by David Nicholls). Cambridge University press. 1996.
- Crosby, Alfred: *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental. 1250-1600*. Ed. Crítica. Barcelona. 1998.
- Cross, Charlotte Marie, Berman, Russell A: *Political and religious ideas in the works of Arnold Schoenberg*. Garland. Pub. New York. 2000.
- Cummings, E.E.: *Complete Poems: 1904-1962*, editado por George J. Firmage. Liveright Publishing Corporation. 1991.
- De Andrade, Oswald: *Escritos antropófagos*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires. 2008.
- Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires. 2006.
- : *Lógica del sentido*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2005.
- : *Crítica y clínica*. Ed. Anagrama. Buenos Aires. 1996.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pretextos. Valencia. 2000
- : *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama. Barcelona. 1993.
- Derrida, Jacques: *Cómo no hablar y otros textos*. Proyecto A Ediciones. Barcelona. 1997.
- Dibelius, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*. Ed Akal. Madrid. 2004.
- Dionisio Aeropagita: *Los Nombres divinos y otros escritos*. Antoni Bosch editor. Barcelona. 1980.
- Eimert, Herbert y otros: *die Reihe*. Informationen über serielle musik, Heft V: Berichte analysen. Universal edition A.G., Wien. 1959.
- Entel, Alicia: *Acerca de la felicidad*. Ed. Prometeo. Buenos Aires. 2004.
- Entel, Alicia; Lenarduzzi, Victor; Gerzovich, Diego; *La escuela de Frankfurt*. Eudeba. Buenos Aires. 2005.
- Enzenberger, H.M.: *Diálogos entre inmortales, muertos y vivos*. Galaxia Gutemberg. Ed. Barcelona. 2001.
- Etkin, Mariano; *"Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX*. En *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Coordinación: Susana Espinosa. Ed. Ricordi. Buenos Aires. 1983.

- : *Alrededor del tiempo*. Texto leído en el Simposio de Música Latinoamericana Contemporánea, realizado durante el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil, julio de 1989. Reproducido en Revista Lulú, N°2, pág. 17 y 18, Buenos Aires, Argentina, 1991. En [www.latinoamerica.net](http://www.latinoamerica.net)
- : *Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman*. Revista N° 9. Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina. 2002. Versión on line en el sitio de Morton Feldman: <http://www.cnvill.demon.co.uk/mfetkin4.htm>
- Etkin, Mariano; Villanueva Cecilia: *Entrevista a Mauricio Kagel*. Serie Arte y opinión N°4 Dir. de Publicaciones y Posgrado. Facultad de bellas Artes de la UNLP. La Plata 2009.
- Feldman, Morton: *Pensamientos verticales*. Trad. de Ezequiel Fanego. Ed. Caja negra. Buenos Aires. 2012.
- Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)* Obras completas, volumen 6. Ed. Corregidor. Buenos Aires. 2010.
- Fisherman, Diego: *Efecto Beethoven*. Ed. Paidós. Buenos Aires 2005.
- Foucault, Michel: *¿Qué es la Ilustración?* Las ediciones de la Piqueta. Madrid. 1996.
- : *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias humanas*. Siglo XXI editores. México. 1997
- Freud, Sigmund: *Traner und Melancholie*. En Z. Psichoanal, 4 (6) 288-301, 1917. *Duelo y melancolía*. Publicación on-line. [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)
- Gadamer, Hans Georg: *Actualidad de lo bello*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 2003.
- : *El problema de la conciencia histórica*. Ed Tecnos. Madrid. 1993.
- : *Los caminos de Heidegger*. Herder. Barcelona. 2002.
- : *Plato und Heidegger* en Ute Guzzoni e. a. (comps), *Der Idealismus und seine Gegenwart. Festschrift für Werner Marx zum 65. Geburtstag*. Hamburgo. 1976.
- Galeano, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*. Editorial Catálogos. Buenos Aires. 2003.
- Gandini, Gerardo: *Estar*. Ponencia presentada durante las Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX, Córdoba, Argentina, 27-31 de agosto de 1984. Publicada en sus anales.
- : *Del recato y los pudores*. Versión manuscrita de la ponencia para la tercer reunión de Arte contemporáneo. Sólo figura fecha: 29-09-97.
- : *Objetos encontrados*. Publicado en revista Lulú. Buenos Aires 1991.
- Gerszkowicz, Silvia: *La escala intermedia. Análisis de la obra Cifuncho de Mariano Etkin*. Revista del Instituto Superior de Música. N° 7. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. 2000
- Grebe, M. Esther: *Concepción del tiempo en la cultura aymara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo*. Publicado en la Revista Chilena de Antropología. N°9. Facultad de Ciencias sociales. Universidad de Chile. Santiago. 1990.
- González Bermejo, Ernesto: *Luigi Nono -música de hoy, hombre de mañana-* entrevista al compositor.
- Gottwald, Clytus: *Zu Schönberg Chormusik*. En *Schönberg Das Chorwerk*, Pierre Boulez. CD Sony music. 1990.

- Hegel, G.W.: *Estética. Introducción*. Ed. Leviatán. Buenos Aires. 1983.
- : *Fenomenología del Espíritu*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires. 2007.
- Heidegger, Martin: *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*. Siglo XX. Buenos Aires. 1988.
- Hobsbawm, Eric: *Sobre la Historia*. Ed. Crítica, Barcelona. 1998.
- Hyppolite, Jean: *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel*. Ed. Caldén. Montevideo. 1981.
- Jimenez, Marc: *¿Qué es la estética?* Ed. Idea Universitaria. Barcelona. 1999.
- Jung, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt Editor, SA. Barcelona. 1976.
- Kagel, Mauricio: *La curiosidad es ilimitada*. Última entrevista a Kagel realizada por Juan María Solare en Colonia el 16 de abril de 2008. Publicación póstuma en *Voces* (Revista académica de la Universidad nacional de Lanús) Diciembre de 2008. Editorial Edunla.
- Kagel, Mauricio: *Palimpsestos*. Recopilado por Carla Imbrogno. Caja negra Editora. Buenos Aires 2011.
- Kant, Immanuel: *Filosofía de la Historia. ¿Qué es la Ilustración?* Ed Terramar. La Plata 2004.
- Kierkegaard, Soren: *La repetición*. 1ra. ed. JCE ediciones. Buenos Aires. 2004.
- Klee, Paul: *Para una teoría del arte moderno*. Libros de tierra firme. Buenos Aires. 1979.
- Kovadloff, Santiago: *El silencio primordial*. Emecé Ed. Buenos Aires 1993.
- Kusch, Rodolfo: *América Profunda*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 1999.
- : *Geocultura del hombre americano*. En *Obras completas*. Editorial Fundación Ross. Rosario. 2007.
- : *La negación en el pensamiento popular*. E. Cimarrón. Buenos Aires. 1975.
- Lacan, Jacques: *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1987.
- La Rue, Jan: *Análisis del estilo musical*. Ed. Labor. Barcelona. 1993.
- Leibowitz; René: *La evolución de la música. De Bach a Schönberg*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires. 1957.
- Maingueneau, Dominique: *Ethos,escenografía, incorporación*. En *Images de soi dans le discours*. Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé. 1999. Trad. de Elvira Azcurra para el seminario Introducción al análisis del discurso. Dra. García Negroni. UBA.
- Marx, Karl: *Contribución a la crítica de la economía política*. Ed. Anteo. Buenos Aires. 1986.
- Mastropietro, Carlos: *Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin*. Trabajo presentado en las IX Jornadas de Arte e Investigación “El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos”, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires, 25 de noviembre de 2010 (versión revisada). Publicado en Actas. Carlos Mastropietro, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Mc Cord, Tim: *A documentary study to Schönberg’s Ode to napoleon Bonaparte Op. 41*. Thesis of Master in music. College-Conservatory of the University of Cincinnati. 1993.
- Messiaen, Olivier: *Conférence de Bruxelles. Prononcée à l’Exposition Internationale de Bruxelles* en 1958. Alphonse Leduc. París. 1960.
- Mishima, Yukio: *El marino que perdió la gracia del mar*. Alianza editorial. Buenos Aires. 2008.

- Molina Theissen, Ana Lucrecia: *La desaparición forzada de personas en América Latina*. Publicado en <http://www.nuncamas.org/investig/investig.htm>
- Monjeau, Federico: *Il canto sospeso. La memoria cifrada*.
- : *La invención musical. Ideas de Historia, forma y representación*. Ed. Paidós. 2004.
- Nancy; Jean- Luc: *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ed. La Cebra. Buenos Aires. 2007.
- Nono, Luigi: *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Il Saggiatore. Milano. 2007.
- Pasolini, Pier Paolo: *Descripciones de descripciones*. Cien del mundo. México DF. 1995.
- Paz, Juan Carlos: *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias III*. Ediciones De la flor. Buenos Aires. 1994.
- :- *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. Segunda edición. 1971.
- Pessoa, Fernando: *Estudios autobiográficos, automáticos y de reflexión personal*. 1ra. ed. Emecé. Buenos Aires. 2005.
- Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*. Ed Anagrama. Buenos Aires. 2006.
- Proust, Marcel: *Contra Saint Beuve. Recuerdos de una mañana*. Ed. Tusquets. Buenos Aires. 2006
- Prudencio, Cergio: *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*. Camaleón Rojo editores. La Paz. Bolivia. 2010.
- Ricoeur, Paul: *Historia y memoria. La representación del pasado*, en Anne Pérotin Dumon, *Historizar el pasado vivo en América Latina* <http://etica.uahurtado>. Copyright ©2007 Anne Pérotin-Dumon
- Rhiem, Rainer y colbs.: *Beethoven y el problema de la interpretación*. Ed. Labor. 1993.
- Rilke, Rainer Maria: *Sonetos a Orfeo*. Trad. Raphael Martin Rudolf Ross. Ed. Argenta. Buenos Aires. 1999.
- Rosen, Charles: *Formas de sonata*, Ed. Labor. Barcelona. 1994.
- Saer, Juan José: *El entenado*. Seix Barral. Biblioteca breve. Buenos Aires 2006.
- : *El concepto de ficción*. Seix Barral, Buenos Aires. 2012.
- Samaja, Juan: *El lado oscuro de la razón*. Ed. JVE. Psiqué. Buenos Aires. 2004.
- Samaja, Juan: *Proyecto, diseño y trayecto en investigación científica*. Inédito.
- Samaja, Juan: *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Eudeba. Buenos Aires. 1993.
- Saussure, Ferdinand de: *Curso de Lingüística general*. Ed. Losada. Buenos Aires. 2005.
- San Agustín: *Confesiones*. Ed. Losada. Buenos Aires. 2005.
- Schönberg, Arnold: *Tratado de Armonía*. Ed. Real Musical. Madrid. 1974.
- Schvartz, Haydée: *El conflicto de las voces internas*. Texto escrito para la película *Esas cuatro notas* de Rafael Filipelli (2004).
- Stein, Leonard: *A note on the genesis of the Ode to Napoleon*. Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Volume II. N° 1. 1977.
- Toker, Eliahu y Weinstein, Ana E.: *Seis millones de veces uno. El holocausto*. Publicación del Ministerio del Interior de la República Argentina. 1999.
- Vacano, Luz Castillo: *El tiempo en el mundo andino*. Exposición desarrollada en el Dialogo Abierto Tiempo y Espacio en el Nuevo Año Andino Amazónico en el Ministerio de

- Culturas de la República pluricultural de Bolivia. Publicado en el website del Museo nacional de etnografía y folklore (Musef) <http://www.musef.org.bo/>
- Valverde, Gabriel; Lema, Guillermo: *La música utópica*. Ed. Vian. Buenos Aires. 2006.
- Varios autores: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Ed. Alianza/Goethe Institut Buenos Aires. 1993.
- Varios autores. Le Monde Diplomatique. *Dossier: ¿Quién controla internet?* Buenos Aires. Ed. Feb de 2013.
- Varios autores: *De música*. Textos compilados por Pablo Fessel. 1ra ed. Secretaria de Cultura de la Nación. Buenos Aires 2006.
- Varios autores: *Música argentina, la mirada de los críticos*. Coord. Diego Fisherman. Libros del Rojas. Buenos Aires. 2005.
- Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*. Ed. Altaya. Madrid. 1999.
- : *Tractatus Logico Philosophicus*. Alianza editorial. Madrid, 1988.
- Ynoub, Roxana: *Estructura y dinámica en la construcción de datos científicos*. Material de cátedra. Inédito.
- Zátonyi, Marta: *Arte y creación, los caminos de la estética*. Capital intelectual.2007.

Web sites:

<http://www.mauricio-kagel.com/>

<http://www.ubuweb.tv/>

[www.latinoamerica.net](http://www.latinoamerica.net)

*Tierra de vientos. Sonidos, voces y ecos de la América andina*. Una revista digital sobre la música de los Andes y los paisajes y gentes que la acunan.

<http://tierradevientos.blogspot.com.ar/>