



JULIO OGAS
Universidad de Oviedo

Hipertextualidad, ironía y posvanguardia. En torno a la música de Gerardo Gandini y Marta Lambertini en la década de 1980¹.

Hypertextuality, Irony and Post Avant-garde. The Music of Gerardo Gandini and Marta Lambertini in the 1980s

A lo largo de la historia de la música encontramos numerosas composiciones que apelan a obras precedentes a través de préstamos o alusiones directas, aunque estos procedimientos adquieren especial protagonismo en la última parte del siglo XX con música sobre música o *borrowing*. En esa reelaboración y asimilación de músicas precedentes, los compositores dejan marcas que permiten apreciar las características y el alcance del diálogo que establecen con ellas. En este artículo propongo un acercamiento a composiciones de Gerardo Gandini y Marta Lambertini centrado en el análisis musical y la interpretación de esos usos en función de un discurso cultural. Para ello recorro a la confluencia de las propuestas de Gerard Genette y Linda Hutcheon, con el fin de establecer ciertas coordenadas para un análisis textual que tenga en cuenta las diferentes formas en que esas músicas del pasado se introducen en la estructura de la obra y el uso discursivo que el compositor hace de ellas.

Palabras claves: hipertextualidad musical, ironía y música, Marta Lambertini, Gerardo Gandini, posvanguardia.

There are numerous works in music history that refer to earlier works through borrowing or direct allusions, although these procedures became particularly prominent during the late-twentieth century. By reworking and assimilating earlier musics, composers leave marks that enable the characteristics and scope of the dialogue established with them to be assessed. This article presents an introduction to works by Gerardo Gandini and Marta Lambertini focused on music analysis and the interpretation of these uses in accordance with cultural discourse. To this end, I have drawn on the confluence of the ideas of Gerard Genette and Linda Hutcheon, with the objective of establishing certain coordinates for a textual analysis that takes into account the different ways in which those musics of the past are introduced into the form of the work and the discursive use the composer makes of them.

Keywords: musical hypertextuality, irony and music, Marta Lambertini, Gerardo Gandini, post avant-garde.

¹ Este artículo se enmarca en las actividades del Proyecto de Investigación *Músicas en conflicto, en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transición* (MINECO-16- HAR2015-64285-C2-1-P).

La música sobre música de la segunda mitad del siglo XX comparte con otras tendencias artísticas y literarias la intención de reelaboración y asimilación, al nuevo contexto, de obras del pasado. Dentro de este espacio se puede ubicar una parte de la música de Gerardo Gandini (1936-2013) y Marta Lambertini (1937-2019²), compositores argentinos que, como indicara en trabajos anteriores³, se apartan del modernismo neotonal y la vanguardia posterial predominantes en el contexto musical del país en los años sesenta y setenta del siglo XX. Atendiendo a la extensión de este escrito, he seleccionado para analizar *Eusebius* y *Cuaderno de canciones* de Gandini y *Piezas transversales* y *El catedral sumergido* de Lambertini. La elección de este repertorio, todo perteneciente a la década de 1980, responde al objetivo de abordar las distintas formas que adopta esa relación de la música de fines del siglo XX con las obras o estilos de una época anterior. Por otra parte, las obras escogidas son una muestra de la forma en que estos compositores se ubican respecto a la vanguardia, de allí que se pueda hablar de una posvanguardia musical siguiendo los alcances de este término que propone Ottmar Ette:

Las definiciones divergentes de posvanguardia parecen –por mucho que las vanguardias, a las que ellas se refieren conceptualmente, traten de diferenciarse entre sí– tener siempre en cuenta una pos-temporalidad, una diacronía más o menos claramente estructurada, conforme a la cual el “después” se une a un tiempo de Vanguardia “verdadera”, en la forma que sea –tanto como ruptura radical con esa Vanguardia, como trato lúdico-irónico o como vaciamiento de sentido y renuncia de posiciones esenciales⁴–.

Para este trabajo partiré de la propuesta que Gerard Genette hizo también en la década de 1980 sobre la hiptertextualidad, con el propósito inicial de identificar el tipo de relación que estas composiciones establecen con las del pasado. En esa reelaboración y asimilación al nuevo contexto de músicas precedentes (más o menos alejadas en el tiempo), los compositores dejan marcas que permiten apreciar las características y el alcance del diálogo que establecen con ellas. Aquí propongo un acercamiento a producciones de este tipo centrado en el análisis musical y la interpretación de esos usos en función de un discurso cultural. Para ello prestaré especial atención a la relación textual, según la caracteriza Genette, como uno de los procedimien-

² El fallecimiento de la compositora se produjo durante el proceso de revisión de este artículo, vaya entonces mi agradecimiento póstumo por la calidez, presteza y precisión con la que respondió a todas las consultas realizadas para este trabajo.

³ Véase el apartado “Hacia el final de la alta modernidad” en Julio Ogas: *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 152-160.

⁴ Ottmar Ette: “Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacuación vanguardista”, *Revista de Indias*, LXII, 226, 2002, pp. 675-708; p. 701 (destacados en el original).

tos de mayor interés para apreciar las características de la reflexión sonora que los compositores realizan sobre las obras de sus predecesores. A partir de concretar estas relaciones, abordaré el plano de la interpretación propia de todo análisis, con el fin de establecer la posible ubicación de estas obras dentro de los regímenes por los cuales se conecta el nuevo texto con el preexistente. Para abordar estos regímenes entiendo necesario desviarme de la propuesta de Genette, debido, fundamentalmente, a la dificultad intrínseca de su propuesta (algo que él mismo admite) y su exponencial complejidad a la hora de trasladarla a la producción sonora. Por ello, recurriré a los estudios en torno a la parodia y la ironía de Linda Hutcheon, ya que tanto ella como el crítico francés parten de una preocupación común, aunque toman caminos diferentes en sus propuestas finales. Esto me permitirá ahondar en esos regímenes/funciones y realizar una aproximación a este ámbito compositivo en relación con el contexto cultural argentino.

Músicas sobre músicas y discurso

Cuando un compositor de forma deliberada y manifiesta se basa para su trabajo en una obra anterior (o parte de la misma), en el estilo de otro autor o en un determinado género, está realizando siempre una interpretación del referente sonoro escogido dado que, en el acto de elección de la música del pasado y del tratamiento que le da, subyacen factores como la selección de los fragmentos o gestos que considera como más relevantes y representativos; el hallazgo en ellos de nuevas posibilidades o variantes sonoras; la concepción de renovadas soluciones estructurales para los materiales o géneros elegidos; o la traducción de los mismos a un estilo más acorde al público, a la nueva época o a las plantillas instrumentales o vocales utilizadas.

Esto se puede apreciar en diferentes obras a lo largo de la historia de la música. Solo como ejemplos más evidentes mencionemos las paráfrasis lisztianas o las fantasías sobre óperas tan habituales en el siglo XIX, donde, siempre condicionado por el instrumento o los instrumentos empleados, el compositor puede tomar solo un fragmento (aria, escena, etc.) y profundizar en su contenido dramático para indagar sobre nuevas posibilidades temático-expresivas o seleccionar varios pasajes y rescatar o resaltar los que según su criterio son los momentos fundamentales del desarrollo dramático de la obra escénica. Acciones semejantes son las que realizan los autores cuando abordan las variaciones sobre un tema ajeno (o incluso uno propio extraído de una obra precedente), deciden realizar obras escritas “a la manera de...” o se proponen componer siguiendo las pautas de algún género académico o popular. En todos los casos se manifiesta su interpretación sobre las posibilidades que ofrece un determinado tema musical o los rasgos más característicos de un compositor o género.

Evidentemente, esta interpretación es diferente a la que se puede realizar y recibir a través del lenguaje verbal, ya que como afirma Kofi Agawu en la décima de sus proposiciones acerca del lenguaje y la música: “mientras el lenguaje se interpreta a sí mismo, la música no puede interpretarse a sí misma. El lenguaje es el sistema interpretante de la música”⁵. Es indudable que el discurso verbal sobre la obra se mueve en un plano diferente del de la propia estructura sonora, sin embargo, en relación con la música sobre música, entiendo necesario ahondar en el nivel de interpretación intermedio entre el discurso musical y el verbal que este autor admite más adelante en esa misma proposición. Nos referimos al nivel que el musicólogo ghanés relaciona, por una parte, con la aportación de las variaciones al mejor entendimiento del tema o para “apreciar sus posibilidades latentes y a admirar el esfuerzo intelectual del compositor” y, por otra, con los gráficos shenkerianos como “una instancia en que la música se interpreta a sí misma”⁶.

Justamente, en las páginas siguientes observaremos como las obras donde el compositor deja patente su relación con una producción precedente se ubican dentro de ese nivel intermedio de interpretación. En ellas los autores hacen una lectura sonora de la música a la que aluden, en la que se incluye el resultado de un cierto análisis previo y, a partir de esa interpretación, un rescate de los elementos que se entienden como más significativos de la obra elegida. Ahora bien, más allá de que el lenguaje verbal sea imprescindible para ahondar en las relaciones estructurales y culturales que implica esa lectura, no cabe duda de que el auditorio percibe en las nuevas composiciones una versión o traducción de las anteriores. Si bien en ningún caso estas versiones se pueden equiparar a un análisis o descripción de la obra precedente, tampoco se puede negar que, dentro del plano estrictamente sonoro, el público puede apreciar en la nueva composición, como el autor expresa, de forma razonada y estructurada, el resultado de una lectura crítica del texto al que se hace referencia. De forma que el oyente percibe y entiende que esa lectura está impregnada, como sucede en toda interpretación artística, por la postura estética e ideológica del compositor que la realiza.

Claro que el resultado de esa interpretación no es el mismo cuando lo que se pretende es reconstruir o restaurar una obra precedente, hacer un retrato o una caricatura de un estilo de otro compositor o de un determinado género, o exponer un posicionamiento frente a determinados recursos expresivos. En el análisis de este tipo de obras es necesario diferenciar el plano estrictamente formal de aquel en el cual se busca apreciar la actitud del compositor a la hora de realizar su lectura del pasado y su posible alcance ideoló-

⁵ Kofi Agawu: *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

gico-cultural. De allí que para atender al primero de estos planos es posible tener en cuenta las “relaciones” entre textos que propone Genette. Para el segundo, aunque la propuesta de este autor es una interesante guía en cuanto a los “regímenes” que propone, la necesidad de una perspectiva más centrada en la pragmática textual requiere complementar la propuesta genettiana recurriendo a la caracterización de la ironía que realiza Linda Hutcheon.

Con ello pretendo ahondar en la capacidad de asimilación/apropiación del patrimonio músico-cultural que ponen de manifiesto estos compositores en su labor creativa al buscar insertar sus producciones en el entramado de la música occidental y, en su caso, acercarse al contexto local. En este sentido, en la primera parte me centraré en las relaciones estructurales entre la composición observada y el texto del pasado. Es decir, en aquello que permite la clasificación formal de lo que Born y Hesmondhalgh llaman “modos de apropiación y representación de otras culturas musicales”⁷. Aunque, dado que aquí la otredad comprende las obras, estilos y técnicas de la música académica europea o argentina, entiendo más oportuno tener presente la idea de unas “técnicas estéticamente autorreflexivas” que propone Meyer, en relación con los “usos productivos de músicas pasadas en un presente ‘radicalmente pluralista’”⁸.

Relaciones hipertextuales

A principios de los años ochenta del siglo pasado Genette publica uno de sus trabajos con mayor impacto, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, donde incluye una importante aportación a la relación textual y la producción artística. Este estudio no es indiferente a la relación que se establece entre diferentes textos en el ámbito musical, aunque sus apuntes son solo esbozos de ideas que el autor no busca concretar tal como lo hace cuando aborda la producción literaria. Allí propone la denominación de transtextualidad para “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”, es decir “toda relación que une un texto B ([...] hipertexto) a un texto anterior A ([...] hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁹. A su vez, indica su división en cinco grandes tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad¹⁰.

⁷ Georgina Born, David Hesmondhalgh: “Introduction”, *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, G. Born, D. Hesmondhalgh (eds.), Londres, University of California Press, 2000, p. 39.

⁸ Leonard Meyer citado en G. Born, D. Hesmondhalgh: “Introduction”, *Western...*, p. 39.

⁹ Gerard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 9 y 14.

¹⁰ Genette define estas tipologías de la siguiente manera: la intertextualidad es la presencia efectiva de un texto en otro; la paratextualidad, respecto al texto propiamente dicho, está dada por su paratexto (título, subtítulos, prólogos, portadas, etc.); la metatextualidad “es la relación (generalmente denominada

Al abordar este trabajo es imprescindible mantener algunas premisas que Genette plantea en su libro. La primera es abordar la hipertextualidad “en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial”¹¹. La segunda premisa que se debe tener presente es que la hipertextualidad no puede estudiarse sin tener en cuenta los otros tipos de transtextualidad, ya que los límites son muchas veces muy difusos. En el caso específico de la música, y teniendo en cuenta esa necesidad de una “declaración” de la relación entre textos mencionada, la paratextualidad adquiere un papel destacado en cualquier análisis hipertextual. Aquí tomaré la división entre peritexto y epitexto, donde el primero se refiere a los títulos, subtítulos, lemas, prefacios y todo tipo de indicaciones que aparezcan en la partitura. En cuanto al epitexto, entran a jugar todos los mensajes en torno a la obra que están fuera de los límites de esta (en soportes mediáticos, entrevistas, críticas, etc. o comunicaciones privadas).

Recordemos aquí, que en su propuesta global Genette divide las prácticas hipertextuales en dos tipos de relaciones (transformación e imitación) y tres regímenes (lúdico, satírico y serio) tal como resume en el siguiente cuadro.

Cuadro 1. Las prácticas hipertextuales según Genette¹².

Relación \ Régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	Parodia	Travestimiento	Transposición
Imitación	Pastiche	Imitación Satírica	Imitación Seria

Centrándonos en las relaciones, el autor francés señala que para la transformación solo es necesaria la modificación de alguno de los componentes de un texto: “para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora)”¹³. Mientras la transformación se produce

comentario) que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo”; y la architextualidad “se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una relación paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica. Véase G. Genette: *Palimpsestos...*, pp. 10-13.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 37. Paulo F de Castro ejemplifica el alcance de esta propuesta ubicando reconocidas obras de la música académica en cada una de las categorías. Véase P. F. De Castro: “La musique au second degré: on Gérard Genette’s Theory of Transtextuality an Its Musical Relevance”, *Music, Analysis, Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*, Constantino Maeder, Mark Reybrouck (ed.), Leuven, Leuven University Press, 2015, pp. 83-96.

¹³ G. Genette: *Palimpsestos...*, pp. 15-16.

mediante un procedimiento más complejo, pues [...] exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] extraído de [una] performance singular [...] y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas. Así, pues, entre el texto imitado y el texto imitador, este modelo constituye una etapa y una mediación indispensable, que no se encuentra en la transformación simple o directa¹⁴.

El ejemplo más claro de una transformación simple se encuentra, como indica Genette, en la transcripción o adaptación instrumental, como es el caso de la versión orquestal de M. Ravel de *Los cuadros de una exposición* de M. Mussorgsky. En cuanto a la imitación, el autor pone como ejemplo las composiciones “A la manera de...” o la conclusión de algunas obras luego de la muerte del compositor, como el caso de la *Misa de Réquiem en Re menor K. 626* de W.A. Mozart terminada por Franz Xaver Süssmayr.

Entrando en el repertorio que aquí nos ocupa, me centraré primero en las transformaciones que realiza Gerardo Gandini en *Eusebius* (1984) y en algunas de las piezas incluidas en el *Cuaderno de canciones* (editado en 1985¹⁵). En el caso de la primera, subtitulada “cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos”, estamos ante una transformación aumentativa por descubrimiento o, atendiendo a las palabras del compositor (epitexto), por “filtrado (selectivo)”¹⁶. Ya que Gandini, también según su definición, realiza una “reconstrucción: transfiguración”¹⁷ de la pieza n.º 14 de *Davidsbündler-tänze Op. 6* de Robert Schumann en cuatro nocturnos (cada uno con la misma extensión del hipotexto, 40 cc.), en los que deja escuchar solo algunos de los sonidos de la pieza de Schumann respetando la ubicación métrica y la altura de estos. Por lo tanto, su duración es mayor y va descubriendo poco a poco los sonidos hasta que al final los pianistas tocan todos juntos, cada uno su parte, y se recompone la pieza del compositor alemán, aunque con una sonoridad envolvente (ya que Gandini prolonga la duración de los sonidos mediante figuraciones mayores, ligaduras o el pedal de resonancia), un rango de dinámica limitado (rara vez supera el *mp* y desciende hasta *pppppp*) y los posibles desfases rítmicos (dada por la dificultad de coordinación entre los cuatro intérpretes). En la siguiente imagen se reproduce el ejemplo que ofrece el compositor de esta obra en su artículo sobre algunos de sus

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ En relación con este cuaderno, es oportuno recordar que Pablo Fessel apunta que Gandini agrupó en estos años algunas de sus piezas bajo esta denominación, aunque luego se decantó por etiquetarlos como diarios. Sin embargo, este *Cuaderno de canciones* no aparece integrado en ninguno de esos diarios, posiblemente por ser editado previamente a ese cambio de denominación. Véase P. Fessel: “Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini”, *Resonancias*, 19, 35, pp. 135-156; 137-140.

¹⁶ Gerardo Gandini: “Objetos encontrados”, Marta Lambertini: *Gerardo Gandini Música-ficción*, Madrid, Fundación Autor, 2008, p. 136.

¹⁷ *Ibid.*

procedimientos de composición¹⁸. En este ejemplo se aprecia la selección de alturas de la obra de Schumann (en el primer pentagrama) que realiza para el inicio de cada uno de los nocturnos (en los cuatro pentagramas siguientes)¹⁹.

The image shows a musical score for Gerardo Gandini's 'Eusebius', which is a filtered version of Schumann's Op. 6 Nocturns. It consists of four staves, labeled I, II, III, and IV. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'mf'. Lines connect specific notes across the staves, illustrating the selection of pitches from Schumann's original work. The first staff (I) shows the original notation, while the subsequent staves (II-IV) show the filtered notes used by Gandini. The score is written in a system with a common time signature and a key signature of one flat.

Ejemplo 1. Gandini: Eusebius (filtrado de sonidos de los cc. 1 y 2 de "Zart und singend" del Op. 6 de R. Schumann)²⁰.

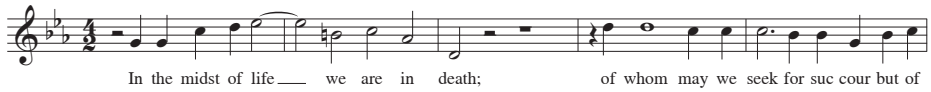
Gandini expone que “los distintos filtrados no escogen sonidos arbitrariamente, sino que determinan una direccionalidad a través de las piezas, cuya trayectoria va de lo disonante a lo consonante, de lo atonal a lo tonal”²¹. La selección de sonidos en cada nocturno hace que en el comienzo de cada uno de ellos tienda a prevalecer cierto tipo de relaciones interválicas. En los tres primeros se completa el total cromático mientras que en el último solo falta un sonido (Fa #). A pesar de la modificación de los valores, la selección de alturas y el abundante uso del pedal de resonancia, el aspecto métrico y tonal de la pieza del compositor romántico nunca se desvanece completamente. Más cuando Gandini, en el plano tonal, deja oír una clara cadencia auténtica (V-I) en Mi \flat en el último de los nocturnos, otra más atenuada en el tercero y una cadencia plagal en el segundo (solo en el primero el final es suspensivo).

¹⁸ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹ La selección de alturas que realiza el compositor para cada nocturno puede consultarse en Mariano Etkin, Germán Cancián, Carlos Mastropietro, María Cecilia Villanueva: “Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini”, *Música e Investigación*, 9, 2001, p. 4 (Gráfico 1).

²⁰ G. Gandini: “Objetos encontrados” ..., p. 137.

²¹ Gandini en M. Lambertini: *Gerardo Gandini...*, p. 24.



Ejemplo 2. Purcell: "In the midst of life", cc. 1-5 (parte de soprano)



Ejemplo 3. Gandini: "In the midst of life" [Purcell], 1.º y 2.º sistema

En el caso de las piezas de *Cuaderno de canciones*, la transformación o filtrado llevados a cabo por Gandini es diferente, pues se basa en una fragmentación del hipotexto. En piezas como "In the Midst of Life [Purcell]", "Le Rosignol [Orlando Di Lasso]" o "Ay, que non se remediarme [J. de León]" realiza una reducción de estas obras corales, seleccionando y combinando diferentes líneas vocales, y agregando material propio. En el caso de "In the Midst of Life [Purcell]", segunda pieza de este cuaderno, en los dos primeros sistemas el material proviene de la obra de Purcell, con excepción de los sonidos en valores largos del pentagrama inferior. Así, Gandini expone, de forma casi textual, la parte de soprano, el bajo y el contratenor que aparecen en los cinco primeros compases de la obra de Purcell, manteniendo incluso los intervalos armónicos. Aunque las modificaciones son leves (cambio de registro, saltos para cambiar de octava, alteración de algún sonido, omisión de repeticiones o agrupamiento de notas repetidas en valores más grandes) llaman la atención dos aspectos: a) que en el cierre del primer diseño, donde en la obra coral se dice "in death" con un descenso de quinta disminuida descendente, Gandini lo transforma en una cuarta aumentada ascendente; y b) que en el cierre del material tomado de Purcell, el descenso de tercera mayor y segunda menor descendente cuando la superior expresa "of thee the Lord" es modificado y enlazado con el pasaje de los compases 18 y 19 donde la soprano en la obra del compositor inglés expresa "O Lord, O Lord".

Alto
Ay, que non se rre-me-diar-me ca-ti-vo nin de-fen-der-me

Tenor
Ay, que non se rre-me-diar-me ca-ti-vo nin de-fen-der

Bajo
Ay, que non se rre-me-diar-me ca-ti-vo nin de

Ejemplo 4. *Juán de León: “Ay, que non se remediarme”, cc. 1-6*

Ejemplo 5. *Gandini: “Ay, que non se remediarme [J. de León]”, sistemas 1.º; 2.º y 3.º*

En la brevísima “Le Rosignol [Orlando Di Lasso]”, Gandini hace un resumen de los trazos melódicos de la obra de Di Lasso en el cual trata libremente los valores y modifica las alturas a través de la alteración de muchas de las notas que aparecen en la pieza renacentista. Por su parte, en “Ay, que non se remediarme [J. de León]” también es de destacar ese uso de alteraciones, a lo que se suma la inversión en la disposición de las voces (Gandini casi siempre pone la línea que de León adjudica al tenor por encima de la que estaba destinada al alto) y el desplazamiento entre las tres líneas melódicas (favorecido por la rítmica “deliberadamente imprecisa” y el “rubato constante” que propone el compositor) (Ejemplo 4). En esta última pieza, la transformación incluye una introducción y un interludio, que sugerente-

mente en su línea grave tienden al Re, el primero, y al La \flat , el segundo. Esta relación de cuarta aumentada se ve reforzada en estos pasajes por el predominio de estructuras verticales por segundas y por cuartas. Algunas de estas últimas (véase el final del primer sistema) cercanas al acorde Prometeo de Scriabin o como lo denomina Gandini *My own "Mistic chord"*²² (Ejemplo 5).

L. v. Beethoven:
Sonata Opus 81a en Mib,
"Adagio"
cc. 1-8

M. Lambertini:
Cinco piezas transversales
"Postludio" (Lebewohl)
cc. 1-6

Elaboraciones motivicas

Motivo literal

Estructuras verticales tomadas literalmente

Figura 1. M. Lambertini: "Postludio" (ejemplo de relaciones motivicas)

Por otra parte, en las *Cinco Piezas Transversales* (1984) de Lambertini encontramos que el "Coral" inicial, la tercera pieza "Claro de luna en la nebulosa de Orión" y el "Postludio (Lebewohl)" se basan en sendas elaboraciones motivicas tomadas de distintas obras y abordadas de diferente manera. En el caso del "Postludio", Lambertini comienza la pieza presentando en la mano derecha una elaboración del motivo inicial del primer movimiento de la *Sonata Opus 81a en Mib* de Beethoven, al que transporta y lo presenta reordenado a partir del segundo sonido. En la mano izquierda, toma los tres primeros sonidos de la melodía del tercer compás de Beethoven y, además de transportarlo una quinta descendente, amplía los intervalos una octava e introduce un sonido entre el segundo y el tercero. También aparecen otros motivos modificados, como el que Beethoven expone en el compás cuatro y Lambertini presenta en el compás dos en otras alturas e intercambiando el orden entre el tercer y cuarto sonido. También emplea algunos materiales de forma literal, como sucede en el compás cinco, donde toma el segundo motivo de la mano derecha de la sonata. Aunque la relación más directa con la obra del compositor alemán se produce cuando Lambertini utiliza, para

²² G. Gandini: "Objetos encontrados"..., p. 136.

los calderones que estructuran el fraseo en los primeros doce compases, la melodía y las estructuras verticales del motivo principal de la sonata de Beethoven, tal como este los presenta en los compases 1 y 2; y 7 y 8. Además, en el resto de calderones de la pieza la compositora repite dos veces el primero y utiliza otras estructuras verticales de los compases 14 y 15. Estas cesuras parecen describir la conducción hacia el acorde de $La\flat$ con que Beethoven cierra la primera frase (c. 16); sin embargo el cierre de la pieza se produce sobre el acorde de Sol mayor que Beethoven emplea en el compás 194, antes de retomar, definitivamente, la tonalidad principal del movimiento ($Mi\flat$) y presentar la última elaboración del tema principal.

“Claro de luna en la nebulosa de Orión” es una transformación del “Claro de luna” de la *Suite Bergamasque* de Claude Debussy, donde la compositora toma como referencia aspectos motivicos, texturales, tonales y formales. En el plano motivico, por una parte, toma los gestos melódicos de comienzo (retrogradado) y de cierre del primer fragmento de la parte central, “Meno mosso” (Figura 2); y, por otra, los cinco primeros sonidos sobre teclas negras que expone Lambertini encierran los que Debussy utiliza en los compases 11 y 13 como variantes del motivo inicial de la pieza ($Re\flat$ - $Mi\flat$ - $La\flat$ y $Re\flat$ - $Mi\flat$ - $Si\flat$), como se aprecia evita la tercera mayor con la que el compositor francés cierra esos compases. En cuanto a la textura, a pesar de no emplear un ámbito muy grande, recurre a un trabajo de diferencia registral donde se pueden apreciar tres líneas, en ellas destaca la lectura que realiza de recursos como los arpeggios, el punto de pedal y el contrapunto que Debussy, a su vez, había hecho suyos a partir de reinterpretar rasgos estilísticos chopinianos (con lo cual la compositora argentina, a la vez que se ubica en una tradición referencial, pone énfasis en los sinuosos caminos de la transformación textual). Respecto a la organización de alturas, hay tres aspectos con los que Lambertini busca relacionar su pieza con la de la *Suite Bergamasque*: el empleo de rasgos pentáfonos en la línea inferior de la primera y la última sección, el uso de la nota pedal (los puntos de pedal que aparecen en la pieza son $Re\flat$, $La\flat$ y $Mi\flat$) y la presencia de evidentes trazas de la escala de Do mayor antes de los únicos tres silencios que aparecen en la pieza. Justamente los dos primeros silencios marcan el final de las dos primeras secciones y, el tercero, el momento en el que la breve recapitulación de la primera da paso al cierre de este “Claro de luna en la nebulosa de Orión” que mantiene así la estructura del “Claro de luna” debussyano.

C. Debussy: *Suite Bergamasque* “Claro de luna”, cc. 27-30



C. Debussy: *Suite Bergamasque* “Claro de luna”, cc. 8-14



M. Lambertini: *Cinco piezas transversales*,
“Claro de luna desde la nebulosa de Orión”, 1.º y 2.º sistema



Figura 2. M. Lambertini: “Claro de luna...” (ejemplo de relaciones motivicas)

Por último, en el “Coral”²³, que tiene como lema en el pie de la partitura “*O Ewigkeit, du Donnerwort*”, hace referencia al coral empleado por J. S. Bach en su *Cantatas BWV 20*. Aquí la compositora, según su comentario²⁴, solo toma cinco acordes de esta cantata (de los compases 19; 49; 92; 93 y 98) que aparecen con calderones al final de los primeros cinco sistemas. En mi análisis también he detectado otras similitudes entre la voz superior de esta pieza y el Coral empleado por Bach que enumero a continuación. Así, en el primer sistema aparece la síntesis de los gestos cadenciales de la soprano en las dos primeras semifrases del coral, Mi-Fa y La-Sol aunque con el Sol# de paso en el segundo caso (las mismas notas aparecen en la soprano entre el penúltimo y el primer tiempo del último compás del coral); en el tercer sistema los cuatro primeros acordes encierran el gesto de la segunda semifrase (con las mismas notas); y en la primera parte del segundo sistema también aparece ese gesto ascendente. Por su parte, en el último sistema el material de las notas superiores describe un tetracordio lidio con un giro inicial de terceras quebradas que no se encuentra textualmente en ningún pasaje de la cantata mencionada, aunque no dejan de existir varios pasajes con ciertos parecidos; como sucede cuando se observa la parte del tenor y del bajo entre los compases 91 y 98 del “Maestoso” inicial. Asimismo, hay que destacar que Lambertini recurre en este coral al acorde Prometeo de Scriabin, como se puede observar en el que inicia la pieza (con fundamental Re).

²³ Tanto esta pieza como *Eusebius* de Gandini tienen una versión orquestal realizada por sus autores.

²⁴ Consulta realizada por el autor de este artículo a Marta Lambertini a través del correo electrónico (8-7-2017).

M. Lambertini: *Cinco piezas transversales*, “Coral”

Largo $\text{♩} = 36$ *senza tempo*

1.c. *pp*

1.er sistema

scempre *pp*

3.er sistema

5.º sistema

L.v.

20/18/84

O Ewigkeit, du Donnerwort

B. As. (Argentina) 30/6/96. Derechos reservados.

J. S. Bach: *Cantata BWV 20*

O Ewigkeit, du Donnerwort, o Ewigkeit, Zeit oh - ne Zeit, ich schmerzt das Herz, weil vor gro - ßer Trau - rig - keit

“Coral”, parte de soprano, cc. 1- 4

Herr Je - su in dein Erbarmen - zelt

“Coral”, parte de soprano, cc. 9 - 10

mein ganz - er - schrock - en Herz er - beb't

“Maestoso”, parte del tenor, cc. 91 - 94

dass mir - die - Zung' - am - Gau - men - Klebt,'

“Maestoso”, parte del bajo, cc. 96 - 98

Figura 3. M. Lambertini: “Coral” (ejemplo de relaciones motivicas)

En el caso de “El catedral sumergido”, a pesar de esta fuerte referencialidad peritextual, la relación sonora con el hipertexto debussyano es más débil. Aquí, al comienzo, en la parte del piano, hay una reelaboración del gesto de los acordes placados ascendentes y descendentes que emplea el compositor francés en la obra aludida. Otras relaciones se encuentran en el descenso por grados conjuntos en los puntos de pedal del inicio del piano o ciertos rasgos pentáfonos en el comienzo de la segunda sección. Si bien el recurso de los armónicos del violonchelo y el pasaje textural central desdibuja esa conexión con el hipotexto de Debussy (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. M. Lambertini: “El catedral sumergido”, cc. 1 - 7

Por su parte, en “El gallo americano” de las *Cinco piezas transversales* se encuentra un interesante ejemplo de lo que Genette define como imitación. Aquí la compositora oscila entre la imitación más o menos directa del estilo de un determinado compositor y la indirecta, es decir, tomando el estilo de un compositor como intermediario con el de otros (como cuando señala a Chopin a través de Debussy en el “Claro de luna en la nebulosa de Orión”). La imitación directa conduce inevitablemente, ya desde el peritexto, a Alberto Ginastera, aunque a través de su estilo se accede a los espacios estilísticos de compositores como Juan José Castro o Alberto Williams. La imitación ginasteriana más explícita se da en pasajes como el de la parte central subtitulada “Danza del gallo matrero”, donde aparecen estructuras verticales de segundas y cuartas en teclas blancas alternando con notas sobre las teclas negras en la mano izquierda con el evidente resultado pentáfono (Ejemplo 7). Otro fragmento en el mismo sentido es el distinguido con la expresión “*Ah, les grandes volailles*”, con el característico uso ginasteriano de un intervalo de novena que se repite junto a un movimiento cromático en

su interior (Ejemplo 8). Sin embargo, en el comienzo (“Overture – Maestoso”), la imitación se dirige a Castro a través de la síntesis gestual que Ginastera hace del estilo de este compositor en el homenaje que le rinde en los *12 preludios americanos* (para el inicio de esta referencia la compositora recurre, una vez más, al acorde de Prometeo, con fundamental Sol) (Ejemplo 9). En el caso del pasaje subtítulo “*Autour de la volaille (coquetage amoureux)*”, estilísticamente se sugiere la primera etapa de Ginastera y la influencia del particular impresionismo de Alberto Williams (Ejemplo 10).

Piano

Presto ♩ = 144

Ejemplo 7. M. Lambertini: “Danza del gallo matrero”, cc. 10-12

Piano

Ah, les grandes volailles!

Ejemplo 8. M. Lambertini: “Danza del gallo matrero”, 32-34

Piano

Maestoso ♩ = 50

Ejemplo 9. M. Lambertini: “Danza del gallo matrero”, cc. 1-2

Piano

“Autour de la volaille (coquetage amoureux)

♩ = 66

Ejemplo 10. Lambertini: “Danza del gallo matrero”, cc. 22-23

La función régimen del hipertexto

Si en el campo musical la clasificación de transformaciones e imitaciones no representa especial dificultad, no sucede lo mismo con los regímenes que propone Genette para la clasificación de los textos. Esto se debe, por una parte, a que en su afán de abordar el conjunto de la historia de la literatura (y otras expresiones artísticas) define esos regímenes con términos difíciles de acotar (lúdico, humorístico, serio, polémico, satírico, irónico), lo que lleva a que en sus análisis surjan numerosas subdivisiones y mixturas de las categorías propuestas. Por otra parte, la diferenciación entre procedimientos a partir de temas o estilos “elevados” a “vulgares” ofrecen un camino poco fecundo e impreciso a la hora de abordar el estudio dentro de un plano estrictamente sonoro-musical. Más aún, cuando se hace desde la perspectiva del marco ideológico-estético del siglo XX y XXI que, como expresa Slodowska, “está caracterizado por la disolución de las normas estéticas clásicas y, en particular, por la eliminación del concepto de decoro”²⁵. A pesar de estas dificultades y otras que estos regímenes presentan para su traducción/adaptación a los estudios musicales, es importante rescatar la concepción de la parodia que propone Genette, tanto por las diferentes facetas que en ella reconoce (desde la admiración respetuosa hasta la crítica destructiva), como por su diferenciación de lo burlesco y lo satírico. En este sentido afirma que “ôda, es el canto; *para*: ‘a lo largo de’, ‘al lado’; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar al lado, cantar en falsete, o con voz, en contratacanto –contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía”²⁶.

También, aunque no sean objeto del presente estudio, es importante destacar su definición de un régimen serio, tanto para la transformación como para la imitación, así como la propuesta de una tipología de transformación ligada al travestimiento. En el primer caso, es evidente que en el ámbito de la música una buena parte de las transformaciones e imitaciones se pueden considerar dentro de un régimen serio, tal como lo concibe el autor francés. En el segundo caso, porque pone el acento en lo que Lacasse y Girard definen como transestilización en el enfoque del estudio de versiones²⁷. Una transestilización que también es posible emplear en la música académica, ya que, dejando de lado la idea que propone Genette de un tema elevado que pasa a ser tratado por un estilo vulgar, esta categoría puede

²⁵ Elzbieta Sklodowska: *La parodia en la nueva novela latinoamericana (1960-1985)*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 1991, p. 5.

²⁶ G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 20, (resaltados en el original).

²⁷ Véase Serge Lacasse: “Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music”, *The Musical Work: Reality Or Invention?*, Michael Talbot (Ed.), Liverpool University Press, 2000, pp. 35-58; S. Lacasse: “Toward a Model of Transphonography”, *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, S. Lacasse, Lori Burns (eds.), Universidad de Michigan, 2018, pp. 9-60 y Stéphane Girard: “(Un)originality, Hypertextuality and Identity in Tiga’s ‘Sunglasses at Night’”, *Popular Music*, 30, enero 2011, pp. 105-125.

aparecer ligada a diferentes niveles de ironía de dos formas: disfrazando o trastornando la fisonomía estilística original del hipotexto o en un sentido de cambio de ropaje, que podría estar ligado, específicamente, al paso de lo académico a lo popular o viceversa.

Aun teniendo presente estos aspectos de la propuesta del autor francés, entiendo oportuno considerar los estudios de Linda Hutcheon sobre la ironía con el fin de ahondar, desde el enfoque pragmático del análisis, en los recursos empleados por los compositores estudiados para conseguir un distanciamiento que promueva la escucha crítica. A pesar de la visión crítica de esta autora sobre los estudios de Genette, creemos adecuado buscar la complementación de ambas propuestas teniendo en cuenta que Hutcheon, como Genette, apunta la necesidad de revisar la definición de parodia asociada solamente a la sátira y la ironía. Resaltando que el prefijo “para” tiene dos significados y que “a partir del sentido más común –el para como ‘frente a’ o ‘contra’–, la parodia se define como ‘contra-canto’, como oposición o contraste entre dos textos”. Con ello se pone “el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante”. Sin embargo, resalta que “en griego, para quiere también decir ‘al lado de’, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste”²⁸.

Hutcheon, desde un enfoque hermenéutico y pragmático, entiende como excesivamente formalista la hipertextualidad genettiana y llama la atención sobre el hecho de que en la comprensión o interpretación de la nueva obra no solo interviene la relación de esta con la del pasado, sino que, en la consciencia del receptor, también está presente todo lo que ha acontecido en la literatura, el arte o la música en el tiempo que separa un texto de otro²⁹. La percepción de ese distanciamiento activa la competencia del lector para establecer desde que enfoque realiza su interpretación el segundo sujeto de la enunciación. De forma que define la “parodia moderna como una imitación con ‘diferencia crítica’ de un discurso preexistente”, siendo ese distanciamiento la condición imprescindible³⁰.

Esta autora en *A Theory of Parody* (1985) se basa en la concepción del *ethos* como “una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto”. Lo cual le permite postular desde el punto de vista de la pragmática que parodia, sátira e ironía poseen *ethos* que pueden manifestarse tanto de forma aislada como entrelazados, en diferentes grados, entre los tres³¹. Sin

²⁸ Linda Hutcheon: “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco*, Hernán Silva (ed.), México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992, pp. 173-193; 178.

²⁹ *Ibid.*, pp. 175-176.

³⁰ L. Hutcheon en E. Sklodowska: *La parodia...*, p. 12.

³¹ *Ibid.*, p. 185.

embargo, en *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1995) revisa su propuesta anterior, para centrarse en la dimensión crítica que la ironía da a la parodia y, más allá de esta, en todo los usos y atribuciones de la ironía. Así propone una escala de nueve funciones de la ironía y asigna a cada nivel una articulación positiva y otra negativa a partir de su análisis de los textos relacionados con la ironía de diferentes autores que le precedieron³².

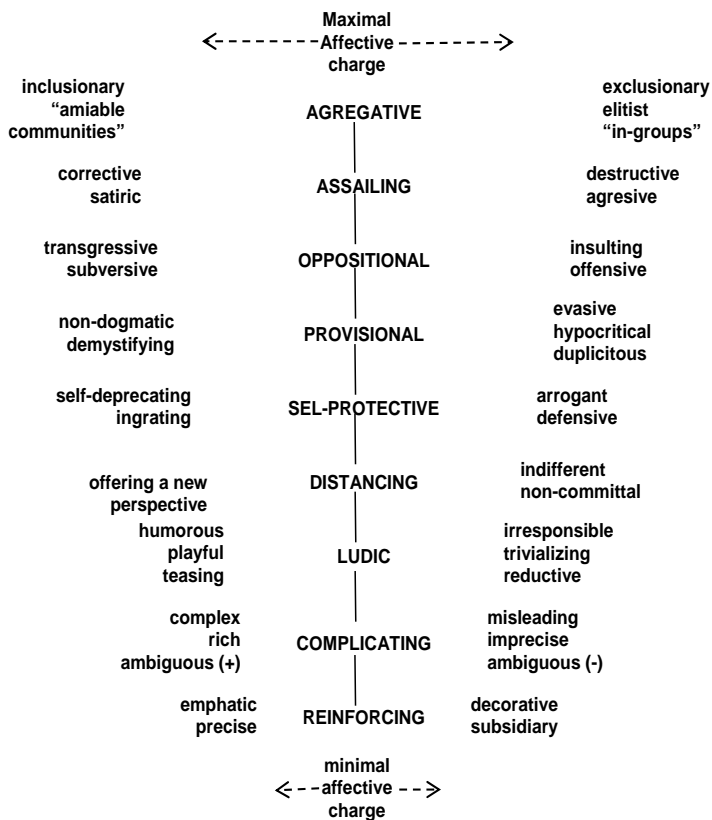


Figura 4. L. Hutcheon: las funciones de la ironía³³

Como se aprecia en el esquema, las nueve funciones se mueven entre un rango de mínima y máxima carga afectiva o emocional, dándonos una gradación bastante amplia de diferentes tipos de ironía. Entre estas encontramos como expresión de la ironía dos de las funciones (la lúdica y la satírica)

³² Linda Hutcheon: *Irony's Edge. The Theory on Politics of Irony*, Londres, Routledge, 1995, pp. 41-53.

³³ *Ibid.*, p. 45.

que Genette presenta como independientes o diferenciadas de la misma. En el tercer nivel, partiendo desde la mínima carga afectiva, encontramos la ironía lúdica ligada a lo humorístico o lo ingenioso, aunque una lectura negativa conlleva una cierta irresponsabilidad al trivializar el contenido o la expresión artística misma. Unos niveles más arriba apreciamos la presencia de la sátira como factor correctivo dentro de la ironía atacante/ridiculizante, aunque esta función puede llegar, en otros casos, a ser agresiva o destructiva.

Ahora bien, en un análisis es imposible abordar las múltiples derivaciones del juego irónico que el compositor propone, ya que la misma depende, como indica Hutcheon, de las ideas y los modelos culturales que el intérprete posee a partir de pertenecer a una determinada comunidad discursiva. Sin embargo, sí es posible atender a las “señales contextuales y marcadores textuales específicos que funcionan para que el intérprete reconozca la ironía”³⁴, teniendo en cuenta los contextos que la autora denomina circunstancial, textual e intertextual³⁵. En el caso del primero, el objetivo no es estudiar la o las ejecuciones de las obras, por ello lo circunstancial se puede relacionar con la trayectoria del compositor y la forma en la que este presenta la obra a partir del título, la forma de ejecución, la plantilla utilizada, etc. En el caso de los dos restantes, es evidente que las características particulares del tratamiento del hipotexto, el enfoque global de la composición y los discursos que atraviesan a la obra (según las competencias de quien interpreta) son ámbitos que profundizan en lo ya observado en el análisis de las relaciones hipertextuales³⁶.

Siguiendo a la autora canadiense, en una observación global de las obras aquí analizadas es posible apreciar que se encuentran dentro de lo que ella define como “la paradoja de enmarcar y cuestionar el pasado”. Que, por una parte, lo atrapa con cierto gesto conservador y, por otra, lo convierte en una

³⁴ *Ibid.*, p. 142.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁶ Para señalar los discursos que se cruzan en este trabajo de forma más directa, es necesario mencionar las aportaciones de Esti Sheinberg y Uno Everett en relación a los aspectos que musicalmente marcan la presencia de la ironía. En el caso de Sheinberg, en *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities* (Aldershot, Ashgate Publishing, 2000) destaca que reconocer el significado semántico de las estructuras incongruentes es el punto de partida para interpretar la ironía. También afirma que la ironía no solo es incongruencia basada en la diferencia, sino que también es la incongruencia basada en la negación, es decir, la imposibilidad de establecer una concordancia entre las partes incongruentes del mensaje. Everett, por su parte, en “Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen” (en *Music Theory Online*, 10, 4, December 2004) apunta tres procedimientos por los cuales en la música sobre música del siglo XX se suscita el *ethos* satírico o irónico invirtiendo o negando el tópico o el significado expresivo. Estos son: 1) sustitución paradigmática del estado expresivo (mediante correlación invertida o analogía); 2) la yuxtaposición incongruente de elementos estilísticos; y 3) la descontextualización progresiva de una cita literal o estilizada.

acción provocadora en una “transgresión autorizada”³⁷. En buena medida, estas composiciones son parte de una post-vanguardia que se sabe deudora y circundada por el canon musical clásico-romántico, pero no deja de expresar su necesidad de rebelarse a través de un irónico abuso del mismo.

Centrándonos en las piezas de Gandini y teniendo en cuenta la trayectoria de este compositor, no cabe duda de que lo primero a destacar, a la hora de analizarlas, es la función cohesiva (*aggregative*) de la ironía. Ya que la capacidad de generar comunidades discursivas (tal como las define Hutcheon)³⁸ está relacionada con la actitud intelectual de la ironía, lo que permite establecer un vínculo entre aquellos que son capaces de captarla. La función cohesiva tiene la máxima carga afectiva de la ironía y en Gandini no cabe duda de que ese diálogo con las músicas de la tradición europea busca idear una comunidad dentro de la música y la cultura argentina. Comunidad que, como expresa él mismo, toma esa valoración y transformación del pasado sonoro como algo esencial, y es propio de una parte del arte de Buenos Aires.

Están los que habiendo pasado la vanguardia del 80 y experimentado el “hasitío del pasado inmediato” han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquellos que creen que este 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 Girondo, de Torre Nilsson a Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia. Nosotros creemos que este es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical en este momento³⁹.

En esta intención de configurar o participar en una comunidad discursiva con conocimientos, valores y estrategias comunicativas compartidas no deja de estar presente la sublimación del pasado y la del acto de componer. La paulatina y velada aparición de Schumann o la evidencia de que sin la especial praxis del compositor pianista de Juan de León, Purcell u Orlando Di Lasso no hacen más que entronizar, aunque con cierta ironía, a los compositores del pasado y al “creador” contemporáneo. Lo mismo que sucede en la obra literaria y pictórica de algunos de los miembros de esa particular élite porteña (y yo agregó latinoamericana) en la que el compositor se reconoce.

³⁷ L. Hutcheon: *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Nueva York-Londres, Methuen, 1985, p. 126.

³⁸ L. Hutcheon: *Irony's Edge...*, pp. 85 y ss.

³⁹ G. Gandini: “Estar”, *Resumen Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, Córdoba (Argentina), 1984, pp. 18-19.

También, es semejante el tratamiento textual de *Eusebius* y del *Cuaderno de canciones* en cuanto a que en ambos casos en la ironía predomina una función complicante (*complicating*). Con ella el compositor llama la atención sobre la complejidad, la riqueza y la ambigüedad que su composición propone al invocar a esos otros discursos a partir del hipotexto seleccionado y los procedimientos compositivos del siglo XX que emplea. Sin embargo, en *Eusebius* esa complicación se atenúa levemente con la función reforzadora (*reinforcing*) del paratexto y la reconstrucción final. Así, el título y, especialmente, el final nos llama la atención sobre el hecho de que estamos ante la audición de una reconstrucción basada en un procedimiento que no podemos descifrar, pero que, en cierta medida, nos trae un eco de ese conjunto de textos del *oulipismo* que Genette ubica dentro de las reducciones (como es el caso de los Haikus de Queneau sacados de poemas de Mallarmé)⁴⁰. Aunque, la composición de Gandini carece de esos aspectos mecánicos y convencionales que el autor francés adjudica a los procedimientos para reducir un texto por parte de sus compatriotas.

Por su parte, en el caso de las piezas de *Cuaderno...* analizadas, la función complicante apuntada se ve enriquecida por Gandini con la función *provisional* de la ironía, a la que el compositor nos lleva a través de la modificación de los contornos de las melodías tomadas de la memoria sonora de la música occidental y la construcción de un entorno textual que, necesariamente, pasa a formar parte de la valoración de ese pasado. Aquí me es imposible separar estas marcas textuales de las empleadas en los museos para la musealización de determinado patrimonio. De forma que, como en un museo, me pregunto si el valor reside en ese patrimonio que estamos apreciando o en la forma y en el espacio en que se nos presenta. Todo ello, lleva también a pensar en que es posible que se esté frente a una transestilización, a una forma de travestimiento respetuoso que con una sonrisa cómplice busca encontrar un nuevo ropaje para ese referente musical del compositor argentino.

Aunque Lambertini ha desarrollado su carrera de forma muy cercana a la de Gandini, no parece, en principio, que su indagación del espacio hipertextual de la creación musical coincida plenamente con este. Así, en diferentes entrevistas, al explicar la presencia de referencias a otras músicas o músicos y al humor destaca:

Me considero una persona con sentido del humor. Es un rasgo que tenemos todos sin excepción en mi familia [...]. Es un tipo de sensibilidad defensiva, si se quiere. Creo que inevitablemente se traslada a la música. Pero, ojo, no es un humor

⁴⁰ G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 60. Recordemos que "L'Ouvroir de Littérature Potentielle" (OULIPO) es un grupo que nace en el 1960 en torno a los escritores Raymond Queneau y François le Lionnais y el oulipismo es, según Genette, una transformación textual con función lúdica que, básicamente, consiste en escribir imponiendo nuevas dificultades y restricciones, como, por ejemplo, las que rigen la realización de lipogramas o palíndromos.

que se ríe de cualquier cosa [...]. Yo te lo definiría con otra palabra más justa: absurdo. De ahí mi amor por Lewis Carroll, mis Alicia. El hecho de poder mantener una seria discusión sobre lingüística con un huevo que parece saber mucho del tema, o con una muy filosófica oruga, rebasa toda expectativa sobre el absurdo. *En ese lugar elijo vivir*⁴¹.

También, sobre su ópera *Cenicienta*, menciona: “sigue siendo mi lenguaje con los guiños y el humor que caracterizan algunas de mis obras. En esta en particular sobrevuela el neoclasicismo y el nombre de Stravinski aparece como en una vidriera”⁴².

Como se desprende de la primera de estas citas, una primera función de la ironía para tener en cuenta en el caso de Lambertini es la de autoprotectora (*self-protective*). Ahora bien, en las obras de esta compositora, como en las de Gandini, se aprecian marcas textuales que especifican o amplían esa función comunicacional. En el caso de “Claro de luna en la nebulosa de Orión”, de las *Cinco piezas transversales*, tanto el título como la percepción del motivo comentado actúan como un reforzamiento, enfatizando la conexión con Debussy y conduciendo la interpretación del receptor. Claramente la presencia de la “nebulosa de orión”, con la sugerencia de una mirada de la claridad lunar desde otra dimensión, y el tratamiento motivico, textural, gestual-tonal y formal hacen a ese juego de incongruencias imprescindibles para el funcionamiento de la ironía.

En el “Coral” y el “Postludio” de la misma obra, destaca el aspecto lúdico de la transformación. No cabe duda de que la compositora pone de relieve a través de los subtítulos en alemán (*O Ewigkeit, du Donnerwort y Lebewohl*) el aspecto humorístico y prepara al intérprete y al oyente ante la prueba de ingenio que les propone a través de los sutiles trazos del hipotexto que deja a manera de pistas para un acertijo. Esta combinación se presenta con un sentido desacralizador del arte o la historia musical, ya que la transformación motivica y la captación fugaz de diseños aislados de las obras del pasado ofrecen una escucha fragmentada y equívoca del pasado en el presente o viceversa. En cierta medida, estas piezas se ubican en un plano de menor mitificación del pasado en comparación con la tratada de estas *Cinco piezas transversales* anteriormente, o de las de Gandini.

Por su parte, en *El catedral sumergido* la ironía tiene una función oposicional, dado que en su título el cambio de género suscita una contraposición con la obra de Debussy a la vez que conduce la referencia a un plano geográfico diferente y preciso, la ciudad de Bariloche en cuyos alrededores se

⁴¹ Christian Baldini: *Christian Baldini in Conversation with Marta Lambertini*, 2-10-2018 (https://christianbaldini.blogspot.com/2018/10/christian-baldini-in-conversation-with_21.html, consulta 22-2-2019; el destacado es nuestro).

⁴² “Entrevista a Marta Lambertini. Una princesa rebelde”, *Clarín*, 19-7-2008 (https://www.clarin.com/espectaculos/princesa-rebelde_0_rJhQ4q2RaKx.html, consulta 22-2-2019).

encuentra el Cerro Cathedral. Pero también el resultado sonoro de esta pieza trastoca hasta el punto de transgredir el estilo del autor referenciado, y lo hace en dos planos: a) cuando transforma el motivo y enturbia la textura homofónica del piano con relaciones de alturas y registros que marcan la distancia con el compositor francés; y b) con la transfiguración, a partir del empleo de los armónicos del violonchelo y la sección textural de esta pieza, de la sonoridad etérea y envolvente con la que se asocia a Debussy y el hipotexto aludido por Lambertini. En “El gallo americano” la función irónica se puede asociar a la atacante (*assailing*)⁴³, ya que esta obra tiene un claro objetivo satírico y corrector del discurso neofolclorista que no solo ocupó un espacio importante entre los compositores neoclasicistas; sino que también hubo quienes buscaron asociarlo a las vanguardias serialistas y postserialistas de los sesenta y setenta. También aparece en esta obra una cierta intención satírica hacia los rasgos impresionistas adoptados por algunos compositores argentinos en la primera mitad del siglo XX.

Conclusiones

La música sobre música a la que Zygmunt Bauman llamaba modernidad líquida nos exige un estudio que compagine el plano del análisis textual con el de la pragmática. Al hacerlo, además nos obliga a echar la vista atrás para ahondar no solo en las fuentes que subyacen en las nuevas composiciones, sino también en el recorrido histórico de algunos de los procedimientos usados en este cambio del siglo XX al XXI. Aquí he buscado ofrecer un marco para enfocar estas músicas (aunque también es factible su aplicación en composiciones de etapas anteriores) teniendo en cuenta que el análisis de las manifestaciones musicales es el estudio de objetos portadores de información cultural contenida en marcas textuales que exponen las ideas de los compositores y de las comunidades discursivas a las que pertenecen. Si bien las obras de Lambertini y Gandini aquí tratadas han sido elegidas con el objetivo de demostrar variantes de la metodología empleada, no cabe duda de que son ilustrativas de algunas de las características creativas más destacadas de estos compositores.

Atendiendo a la cercanía entre los dos compositores, es posible ubicar a ambos dentro de esa comunidad discursiva que describe Gandini interesada en el museo sonoro o el museo de textos a los que los compositores, literatos y artistas argentinos acceden como parte de una tradición compartida

⁴³ Recordemos aquí, que Hutcheon aclara que define esta función con el término *assailing* basándose en su raíz latina, *assilire*, y en relación al significado “saltar sobre”. Lo cual puede ser interpretado como una motivación positiva para saltar vigorosamente sobre algo con una intención correctiva. Intención que asocia con la función de la ironía satírica, L. Hutcheon: *Irony's Edge...*, pp. 46 y 49-50.

con otros espacios de la cultura occidental. No cabe duda de que esas acciones sobre las músicas del pasado y la forma de justificarla de Gandini son una manifestación del convencimiento que estos grupos culturales tienen de que los artistas y los literatos argentinos (y latinoamericanos) no solo son parte de esa tradición compartida con la cultura europea, sino que también son capaces de aportar una lectura particular y renovadora de la misma. Ahora bien, teniendo en cuenta que ninguna comunidad es homogénea y que es limitado pensar que un individuo pueda pertenecer solo a una de ellas, en las obras de Lambertini intuyo una pertenencia más colateral a esa comunidad de autores. Dado que en las obras estudiadas no solo se manifiesta una confrontación más directa con el pasado nacional cercano, sino que el tratamiento musical —a través de retazos o breves— parece acentuar la carga afectiva del uso irónico para desmitificar tanto a las músicas del pasado, como a la propia labor compositiva. En definitiva, esta compositora, más que Gandini, participa de la puesta en crisis de la idea de creador musical y, con ello, del fundamento del autor y sus “derechos” (legales e interpretativos).

Otro aspecto para mencionar aquí es sobre quién o qué se ironiza. También en este apartado se pueden encontrar sutiles diferencias entre las obras de ambos compositores. La música sobre música o *borrowing* (que en los ochenta centra su ironía en las vanguardias y sus procedimientos), con el rescate de la memoria musical a través de la transformación e imitación hipertextual, sonrío irónicamente ante el temor de las vanguardias a que apareciera en sus músicas un trazo tonal o un motivo que recordara a un compositor del pasado. Ahora, no solo aparecen, sino que se declara abiertamente su presencia y se hace alarde de esas deudas con la historia musical. La diferencia en el enfoque de Gandini y Lambertini estaría en que el primero apunta su mirada irónica hacia ese grupo vanguardista del que él mismo había participado. Lambertini, por su parte, además de ironizar sobre ese espacio, extiende el gesto de su sonrisa hacia los folcloristas y hacia ese hermano menor que es el impresionismo debussysta, frecuentado escasamente por los compositores argentinos del siglo XX y con cierto recelo, casi como un pecado de juventud.

También es necesario insistir en que estos usos hipertextuales han sido un factor trascendente para generar un cambio o una evolución en la música argentina. Cambio que en las obras aquí estudiadas y en muchas otras no deja fuera el problema que, parafraseando a Borges, podemos llamar “El compositor argentino y la tradición”⁴⁴, sino que asumen, como afirmaba el escritor, que son herederos de toda la tradición occidental. Pero lo hacen desde la ironía y con cierto pudor, debido, posiblemente, al contexto socio-

⁴⁴ Véase Jorge Luis Borges: “El escritor argentino y la tradición”, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pp. 267-274.

cultural donde surge su música, a la distancia entre este y los centros donde se generó el canon de la cultura occidental con el consiguiente impacto en la recepción de este. Pero, sobre todo, debido a que la posvanguardia es consciente de que esos valores culturales fuertes e imperecederos han dejado de serlo y que ahora dependen de ese derridiano sistema de diferencias de la que ellos forman parte, como individuos y como miembros de la cultura sudamericana. De allí que no solo las temáticas son importantes, sino que también hay que tener en cuenta que recurren a la construcción canónica en torno a los géneros, como el coral, el nocturno, las canciones sin palabra o el preludio debussyano, para manifestar algo diferente o por lo menos desdibujado de lo que ese canon impone y, por lo tanto, el público espera.

Por último, decir que ese pudor mencionado, nos conduce o es producto de la comunicación de 1997 de Gandini titulada “De recato y otros pudores”⁴⁵. Recato que él y Lambertini, aunque con matices, comparten ante la encrucijada generada por las múltiples lecturas de la composición musical y la cultura que confluyen en su época y en su contexto. Ya que al ser conscientes y saberse partes de un proceso de semiosis ilimitada recurren (podemos decir irremediamente) a una mirada en la que se une el respeto por el pasado y el desenfado cargado de ironía.

Recibido: 28-2-2019

Aceptado: 1-8-2019

⁴⁵ En M. Lambertini: *Gerardo Gandini...*, pp. 146-151.