

COLECCIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA



Migraciones y convergencias

Estudios en la interrelación
de las artes en los siglos XX y XXI

Cintia Cristiá (compiladora)

ediciones UNL



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento

Institucional y Académico

Miguel Irigoyen

Director Instituto Superior de Música

Damián Rodríguez Kees



Consejo Asesor
de la Colección Ciencia y Tecnología

Graciela Barranco

Ana María Canal

Miguel Irigoyen

Gustavo Ribero

Luis Quevedo

Ivana Tosti

Alejandro R. Trombert

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sadrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Corrección

María Alejandra Sadrán

Diagramación interior

Laura Canterna

© Ediciones UNL, 2021.

—

Sugerencias y comentarios

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Migraciones y convergencias: estudios
sobre la interrelación de las artes en los
siglos XX y XXI / Cintia Cristiá ... [et al.];
compilado por Cintia Cristiá.

~1a ed.~ Santa Fe: Ediciones UNL, 2021.

Libro digital, PDF – (Ciencia y tecnología)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-329-0

1. Música. I. Cristiá, Cintia, comp.

CDD 780.904

© Cintia Cristiá, Ornela Soledad Barisone,
Sylvia de la Torre, Josefina Ganuza,
Daniel Gastaldello, Mariana Giordano,
Sergio Miguel González, Miguel Haye,
María Cecilia Micetich, Verónica P. Pittau, 2021.



**Migraciones
y convergencias**
Estudios sobre
la interrelación de las artes
en los siglos XX y XXI

Cintia Cristiá
[compiladora]



Índice

Introducción / **6**

Parte I. Migraciones

Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI:
una posible tipología a partir de casos provenientes
del campo artístico argentino / **12**

Cintia Cristiá

De la plástica a la música: análisis interpretativo de una selección
de los *24 Caprichos de Goya* de Mario Castelnuovo–Tedesco / **55**

Sergio Miguel González

Impresiones pictóricas en la *Fantasía Sinfónica «El compendio de la vida»*
de Esteban Benzecry / **86**

Verónica Patricia Pittau

La poesía de Vallejo como forma y atributo musical:
«Intensidad y Altura» / **99**

María Cecilia Micetich

Presencias pictóricas y musicales en la poesía
de Rubén Darío: propuestas de lectura / **105**

Josefina Ganuza

Parte II. Convergencias

Investigación, arte y taxonomías. Aportes desde los estudios
semióticos a la discusión teórica / **123**

Daniel Gastaldello

La práctica transtextual en *El sombrero de tres picos*: de la novela
de Alarcón al ballet con música de Falla / **147**

Sylvia de la Torre

Música y cine: recursos musicales utilizados en la película

El Silencio de Mohsen Makhmalbaf / **159**

Miguel J. Haye

La danza en diálogo: los casos de *Sinestesia* (performances)

de Jorge Grela, *Plano difuso* (puesta en escena)

de Edgardo Mercado y *Agua* (videodanza) de Margarita Bali / **182**

Mariana Giordano

Invencionismo, concretismo y poesía visual en el contexto de las relaciones interartísticas. Interrogantes y recorridos investigativos / **202**

Ornela Soledad Barisone

Sobre las autoras y los autores / 223

Introducción

En una conferencia titulada «El arte y las artes», pronunciada en Berlín en 1966, Adorno observó:¹

En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas (...). Mucha música tiende al grafismo por su notación. (...) Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna (...). Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento.

Este fragmento sintetiza de manera muy clara el problema de investigación que nos hemos planteado al comenzar el proyecto de investigación del cual surgen los trabajos que aquí presentamos.² Adorno describe allí una

¹ Publicada inicialmente en *Anmerkungen zur Zeit*, nº 12 (Berlín, 1967), aquí tomamos la traducción incluida en Adorno, Theodor W, «El arte y las artes», *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Obra completa, Vol. 10/1, Madrid, Akal, 2008, p. 379.

² Se trata del Proyecto Especial 365 (CAI+D 2009) titulado «De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos: Una aproximación a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI», dirigido por Cintia Cristiá y co-dirigido por Antonieta Sottile, que funcionó entre 2009 y 2012 en el Instituto Superior de Música (FHUC, UNL).

suerte de *globalización* artística y refiere distintos casos en que las técnicas de un arte son estimuladas por las de otro, o bien se observa una tendencia a asimilarse entre sí.³ La constatación que realiza el filósofo en los años sesenta se potencia a medida que avanza el siglo XXI. Ese entrelazamiento de las líneas de demarcación entre los géneros artísticos ha dado lugar a un amplio abanico de expresiones artísticas, desde casos en los que solamente migran algunos elementos hasta expresiones en las que la fusión de distintos medios da lugar a nuevas categorías (por ejemplo, instalaciones, performances e intervenciones), pasando por géneros que combinan materiales y técnicas provenientes de distintas disciplinas artísticas (ópera, teatro musical, esculturas sonoras, etc.). ¿Cómo comprender esta tendencia? ¿Cómo interpretar ese proceso de entrelazamiento?

Conscientes de que la respuesta al problema planteado por Adorno estaba lejos de las posibilidades de un proyecto de estas características, quienes lo integramos nos propusimos la modesta tarea de aproximarnos a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI partiendo de la hipótesis de que podríamos distinguir en esa tendencia tres categorías básicas: migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos. Con el desarrollo de la investigación, fue evidente que la última categoría era especialmente problemática dado que aquello que es nuevo está en continua redefinición. Las performances, por ejemplo, nuevas en los años sesenta, ¿debían seguir considerándose nuevas? Si bien la categoría de «nuevos géneros» fue excluida de la tipología que propone Cintia Cristiá en el primer artículo, se verá que en el texto de Daniel Gastaldello, que abre la segunda parte de este volumen, aparece de manera transformada en el concepto de innovación. Esta divergencia teórica pone de manifiesto una de las características de este proyecto de investigación, de carácter netamente interdisciplinario. En efecto, organizados en tres equipos (música y plástica, música y literatura, y medios audiovisuales) los docentes, egresados y estudiantes de la Universidad Nacional del Litoral que conformaron el proyecto llevaron adelante sus investigaciones de manera bastante autónoma y, en muchos casos, individual. La discusión interdisciplinaria se concentró en distintos encuentros académicos (cursos, seminarios y jornadas) en los que fue posible acercar posiciones y compartir los resultados. Algunos de los trabajos que se presentan en este volumen provienen de dichas instancias.

³ Por supuesto, no es el único texto en el que Adorno se ocupa de este problema. Ver, entre otros, los textos que se citan en el primer artículo de esta compilación.

Versiones tempranas de los artículos de Verónica Pittau y Josefina Ganuza fueron presentadas como trabajo final del seminario de posgrado «Relación entre la música y las artes plásticas: teoría, praxis y herramientas metodológicas», dictado por Cintia Cristiá (ISM, 2010). Lo mismo ocurre con el artículo de Sylvia de la Torre y el seminario de posgrado «Música y Literatura: prácticas intertextuales», dictado por Antonieta Sottile (ISM, 2010). Partes del artículo de Mariana Giordano y de Daniel Gastaldello fueron presentadas como ponencias en las Jornadas Transdisciplinarias de Investigación en Artes, llevadas a cabo en el Instituto Superior de Música en 2010, e impulsadas desde este proyecto. El texto de María Cecilia Micetich deriva en gran parte de su participación en el Curso de extensión a distancia «Intercambios entre música y pintura: creación, reflexión y pedagogía», dictado por Cristiá (CEMED, UNL, 2010). Dos textos de esta compilación, los de Sergio González y Miguel Haye, sintetizan sendos trabajos finales realizados para la cátedra de Investigación musicológica (ISM) y dirigidos también por Cristiá. Finalmente, las contribuciones de Ornella Barisone, Daniel Gastaldello y Cintia Cristiá, combinan investigaciones previas con conceptualizaciones surgidas de este proyecto. Salvando cierta disparidad estilística entre los artículos aquí reunidos, reflejo de la mencionada autonomía metodológica y teórica, se notará que todos apuntan al mismo objetivo: desarrollar un cuadro teórico y herramientas de análisis apropiadas para abordar obras artísticas en las que confluyen y se articulan dos o más sistemas simbólicos diferentes.

Dejada de lado la categoría de nuevos géneros artísticos, entonces, reducimos la posible interrelación de las artes a dos tipos básicos: migración o convergencia (prefiriendo este término al de *confluencias* para seguir la traducción más frecuente del concepto adorniano), subtítulos bajo los cuales se agrupan los trabajos de este volumen. En el artículo que abre la primera parte (Migraciones), Cristiá propone una tipología posible para estudiar la relación entre la música y las artes visuales, ilustrándola con casos provenientes del campo artístico argentino entre los cuales se cuentan obras de Xul Solar, Esteban Lisa, Jorge Horst, Luis Mucillo y Jorge Macchi. Los dos artículos que le siguen se encuadran en dicha temática, con algunas diferencias significativas. Sergio González ofrece primero un análisis hermenéutico de una selección de los veinticuatro *Caprichos de Goya*, opus 195 de Mario Castelnuovo-Tedesco para guitarra, obra que posee una referencia directa a algunos grabados de Goya. Aquí se trata, por lo tanto, de obras cuyas fechas de creación están separadas por más de cien años. Muy distinto es el caso siguiente, en el que se explora la relación existente entre obras cronológicamente muy cercanas y producidas por la misma persona. En efecto, Ve-

rónica P. Pittau realiza un análisis comparativo entre la Primera Sinfonía o Fantasía Sinfónica *El compendio de la vida* del compositor argentino Esteban Benzecry y la serie homónima de pinturas tempranas del mismo Benzecry.

Los siguientes dos artículos se sumergen en el sutil vínculo entre la música y la poesía, o más bien en la presencia de la música en ciertos poemas. María Cecilia Micetich desgrana elementos musicales a partir del análisis de «Intensidad y altura», del poeta peruano César Vallejo. También Josefina Ganuza parte de la referencia musical en el título para elegir su caso de estudio. En «Sinfonía en gris menor» de Rubén Darío, Ganuza encuentra tanto influencias musicales como pictóricas, proponiendo diversas lecturas. Las migraciones estudiadas, por lo tanto, se producen entre la música, las artes visuales y la poesía.

La segunda parte del volumen reúne estudios sobre la convergencia de las artes. En el primer artículo de esta sección, Daniel Gastaldello ofrece un acercamiento teórico desde la semiótica, al redefinir las categorías propuestas *a priori* desde esta perspectiva conceptual al tiempo que aporta algunos ejemplos a partir de la convergencia de los discursos científico y artístico en el audiovisual *Cosmos*, de Carl Sagan. La combinación de la música y la imagen en movimiento es ciertamente uno de los campos relativamente más desarrollados en el siglo xx y el actual. Lejos de ser un «telón de fondo», la música participa activamente en la construcción de sentido en el cine, donde convergen lo sonoro, lo visual y lo verbal. Miguel Haye estudia particularmente la utilización de los recursos musicales en la película *El silencio* de Mohsen Makhmalbaf en relación con las imágenes y la línea narrativa.

Mostrando otro posible acercamiento teórico, Sylvia de la Torre se sirve de las categorías desarrolladas por Gérard Genette con respecto a los textos literarios para estudiar la práctica transtextual en el ballet *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla. Se estudia aquí la interrelación de las artes como una cadena transtextual que incluye una leyenda popular, una novela, una pantomima y ciertos ritmos tradicionales. Ocupándose del desarrollo más reciente del ballet, Mariana Giordano observa y registra la convergencia de la música, la imagen y el movimiento en expresiones artísticas definibles como videodanza, puesta en escena y performance.

Finalmente, Ornela Barisone repasa los itinerarios teórico-críticos en torno a la poesía visual en la Argentina desde mediados de 1940. Desentraña, entonces, distintas problemáticas relacionadas con un género en el que, como observaba Adorno, las fronteras entre poesía y artes visuales han desaparecido.

En suma, estos diez trabajos pretenden contribuir a la discusión teórica y al estudio de la interrelación artística de dos maneras diferentes. Por un lado, al ofrecer ejemplos de distintos tipos de enfoques posibles (desarrollando tipologías enmarcadas en la crítica de arte, adaptando conceptos de la semiótica o de la teoría literaria, aplicando la heurística, realizando análisis comparativos, hermenéuticos o estructurales); por el otro, al realizar estudios de caso con una fuerte presencia del arte argentino. Ambas acciones apuntan a avanzar en la interpretación del campo del arte según se presenta desde el siglo xx a la actualidad.

Parte I. **Migraciones**

Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino¹

Cintia Cristiá

*En su contradicción, las artes se entremezclan. [...] Las artes convergen
sólo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente.
Theodor W. Adorno, Sobre algunas relaciones entre música y pintura*

La presencia plástica de la música se realizó inicialmente a través de la representación de instrumentos musicales en muros, frisos y vasijas, pasando luego a otros soportes. El creciente interés por la representación de temáticas musicales derivó en la exploración de sus procedimientos específicos con el fin de emular sus efectos (véase Kandinsky, 1989). Así, el pensamiento romántico instala a la música como modelo de las artes, además de propiciar su reunión (véanse, entre otros, Nietzsche, 1977; Baudelaire, 1993 y 1999; Wagner, 1982). En la pintura, esta tendencia se evidencia en intentos de *traducción* de obras musicales (véanse Barbe, 1992 y 2005 para los cuadros de

¹ Este artículo sintetiza nuestra investigación sobre la temática desde 1999 hasta la fecha. Fue publicado en *TRANS- Revista Transcultural de música/Transcultural Music Review*, 16 [En línea].

Fantin–Latour en particular y Barbe, 2011, para una discusión más amplia) o de *imitación* de sus efectos (véase el caso de Delacroix en Barbe, 1999). En el siglo xx, se suman experiencias plásticas que abrevan en géneros y procedimientos musicales (Arnaldo, 2003). Uno de los casos más interesantes es sin duda la emulación visual de la polifonía, de particular interés entre quienes exploran la abstracción. La *fuga pictórica* como género, si es posible definirla como tal, ha sido frecuentada por Čiurlionis, Kandinsky, Kupka, Klee y Marsden Hartley, entre otros (Maur, 2005). De hecho, el estudio del aspecto musical en ciertos artistas plásticos, mencionados más abajo, ilumina facetas de su obra que pasan inadvertidas o bien son soslayadas por la crítica de arte tradicional, al escapar de su ámbito de formación.

El interés por aquello que está del otro lado de la frontera se verifica desde ambos campos. Durante el siglo xx, no son pocos los compositores que se nutren de la plástica, encontrando en ella soluciones técnicas, desafíos formales o simplemente inspiración poética (véase Boulez, 1989; Bosseur, 1998; Messiaen, 1986). Esta recepción productiva (concepto tomado de Moog–Grünewald, 1993) es señalada con distintos términos. Mientras Luis Mucillo (2006:s/p) declara haber compuesto la obra que transformaría luego en su *Concierto para piano* «tomando como punto de partida» una acuarela de Klee, Jorge Horst (2010:s/p) afirma haber escrito la pieza *Bruma* «pensando en la pintura» del artista inglés Joseph Mallord William Turner e intentando «transferir constantes técnicas de la plástica a la música». Ambas composiciones nos ubican en el siglo actual, donde el desarrollo tecnológico posibilita nuevos tipos de interrelación de lo visual y lo sonoro, desdibujando los límites establecidos por las categorías artísticas tradicionales. Mientras el Arte sonoro, por ejemplo, se ubica en la intersección entre lo plástico y lo musical e incorpora al sonido como material a manipular (véase, entre otros, de la Motte–Haber, 2009; Estrada Zuñiga, 2010), la instalación articula lo sonoro y lo visual con total libertad. En *La ascensión*, envío argentino a la Bienal de Venecia en 2005, el artista plástico Jorge Macchi colaboró con el compositor y artista Edgardo Rudnitzky para intervenir el espacio del Antico Oratorio San Filippo Neri alla Fava, Palagraziussi, contando además con la participación de un acróbata. La música compuesta para la intervención —una pieza para viola da gamba y la percusión resultante del salto del acróbata sobre una cama elástica que reproducía las medidas y la forma de la pintura de la bóveda de la sala— podía escucharse en vivo una vez por hora o bien a través de auriculares, reproducida mecánicamente (Macchi y Rudnitzky, 2005).

Esta amplísima temática —la relación entre la música y las artes plásticas, con el eventual agregado de la literatura— ha sido estudiada desde la historia del arte y desde la musicología de distintas maneras. El enfoque tradi-

cional ha extraído del estudio de la iconografía musical valiosos datos organológicos, tanto en lo que refiere a la historia de los instrumentos como a su simbolismo (Pomme de Mirimonde, 1975 y 1977; Wardega, 2002, entre otros). También informa acerca de prácticas y usos musicales, de la historia de la ejecución musical y de la vida de los compositores (véase Mayer Brown, 1980 para una bibliografía general sobre el tema). Incorporados en una reflexión sociológica y antropológica, los cuadros con temática musical pueden también ser interpretados para conocer el rol de la música en la sociedad y, a partir de la representación del cuerpo, vinculados a cuestiones relacionadas a la sexualidad y a la problemática del género (Leppert, 1993). Suponiendo una correspondencia entre las artes, la metodología comparativa considera las ideas en común y/o las estrategias de producción a las que apelan artistas, compositores y escritores (Souriau, 1967; Lockspeiser, 1973). El relevamiento a veces es panorámico y abarca grandes períodos históricos (como en Bosseur, 1999; Denizéau, 1995; Sabatier, 1995 y 1998) privilegiando una mirada en paralelo más que una argumentación que arribe a conclusiones específicas sobre el fenómeno. Otras, se concentra en una tendencia estética definida, como el modernismo alemán (Frisch, 2005) o el minimalismo (Bernard, 1993). Uno de los aspectos que más interés ha suscitado es la comparación entre el color y la altura del sonido, como elementos paradigmáticos de lo visual y lo sonoro (Gage, 1993) o bien por las posibilidades de su conjunción sensorial, culminando en el fenómeno de la sinestesia (Rousseau, 2000–2001).² Por otra parte, se han producido asimismo interesantes ensayos a partir de exposiciones dedicadas a una temática en particular —véanse los catálogos *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos* (Arnaldo, 2003), *Sons et Lumières* (Lista y Duplaix, 2004) y *Von Klang der Bilde*, publicado luego en inglés como libro (Maur, 1999)— o bien a un artista —por ejemplo, *Klee et la musique* (1985), en el Centre Pompidou, y *Richard Wagner, visions d'artistes* (2005), en el Musée Rath de Ginebra.

Entre los estudios que se focalizan en el siglo xx, se destaca el trabajo del compositor Jean-Yves Bosseur (1998), quien organiza el material en capítulos cuyos títulos apuntan a marcar una clasificación de los distintos aspectos de la relación música/artes plásticas: correspondencias sensoriales, interacciones tiempo/espacio y equivalencias estructurales. Los capítulos cuarto y quinto comentan la presencia de un arte en otro, tanto la representación de la música por parte de los artistas plásticos —eje de su libro anterior *Musique, passion d'artistes* (Bosseur, 1991)— como la actitud de los compositores

² Los antecedentes sobre este tema ocupan una sección de nuestra tesis de doctorado (Cristiá, 2004) y son sintetizados en un libro posterior (Cristiá, 2007).

hacia las artes plásticas. Los casos que se ubican entre categorías se agrupan en el capítulo sexto. Más allá de su innegable interés, al recorrer el libro se hace evidente la imposibilidad de clasificar de esa manera fenómenos a veces muy complejos. Predominan, por lo tanto, los estudios dedicados a un sólo artista o compositor, ya sea incorporando este aspecto en su producción general, como hace Kelkel (1994) con Scriabin, o bien enfocando sólo lo que refiere a la relación músico-plástica, como el aspecto musical en Klee (Kagan, 1983; Döchting, 1995) o en Duchamp (Stévance, 2005). Acotando aún más el enfoque, otros trabajos se concentran en un cuadro —la fuga pictórica de Čiurlionis (Kazokas, 1994) o *Musiciens Juifs de Mogador* de Delacroix (Barbe, 1999)—, un escrito teórico —la música en *La création dans les arts plastiques* de Kupka (Villot, 2005)— o un aspecto específico —las técnicas simbolistas e impresionistas en la obra de Debussy (Joubert, 2000) o la influencia de Bach en compositores y pintores modernos (Arnaud, 1990), por mencionar algunos—. Esta perspectiva permitiría ahondar en el proceso creativo en sí, en las operaciones que tienen lugar en la subjetividad de un artista que trabaja con ambas artes, independientemente de la proporción de cada una de ellas y del material que utiliza en el resultado final. ¿Es posible caracterizar y, eventualmente, definir estas operaciones? De allí surge la pregunta que guía este trabajo: ¿Cómo aproximarnos a aquellas producciones artísticas que involucran, ya sea en su génesis o en sus materiales, a la música y la plástica?

En el curso de nuestra investigación hemos observado dos tipos básicos de relación músico-plástica que pueden definirse como fenómenos de *migración* o de *convergencia*. En primer término, entonces, examinaremos por separado estas dos categorías, desglosando la primera a fin de detallar distintos niveles de intercambio entre música y plástica. Seguidamente probaremos la aplicación de esta tipología sobre una selección de obras producidas por artistas argentinos en el período delimitado, incorporando en la reflexión fragmentos de escritos de Adorno sobre el tema.

1. Una tipología posible: migración (en cinco niveles) o convergencia

Combinando los datos acerca del proceso compositivo y de las estrategias puestas en práctica por los artistas con análisis de obras, en especial acerca de los materiales y sus configuraciones, observamos dos tipos básicos de relación entre las artes involucradas: migración o convergencia. Con la expresión metafórica de *migración*, inspirada en cierto sentido de un artículo en el que

Raquel B. Kreichmann (1992) analizaba las migraciones de sentido en la literatura, nos referimos al pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte al otro. En segundo lugar, hablamos de *convergencia* —término que surge de la traducción más frecuente de Adorno— cuando se observa la interacción de dos o más artes en una misma obra. Podría decirse que en la ópera convergen tradicionalmente la música, la literatura, las artes visuales y las artes dramáticas. Esta convergencia puede derivar también, en muchos casos gracias a las nuevas tecnologías, en nuevos géneros artísticos como la videodanza, la instalación o la performance.

Dejando el grupo de las convergencias para un futuro trabajo, nos interesa focalizar nuestra atención en el primer fenómeno, particularmente en la transformación músico-plástica o viceversa. ¿Cómo se transforma un dibujo en una melodía? ¿Qué tipo de operación se realiza para pasar de un material a otro? El pasaje de un medio al otro, de un arte al otro, parecería realizarse en cinco niveles: emocional, material, morfológico, textural y conceptual. Si bien es evidente que se trata sólo de un esbozo teórico que debe ponerse a prueba y profundizarse, nos permitimos definir sus puntos básicos a continuación:

A. Nivel emocional

Es un primer nivel de intercambio, de tipo holístico. Escuchar una música determinada y pintar un cuadro «dejándose llevar» o intentando evocar el carácter de la pieza podría ser un ejemplo. Se trata de uno de los niveles más transitados en las experiencias pedagógicas que apuntan a la sensibilización artística.³

B. Nivel del material

Se basa en la correspondencia o asociación entre pares de elementos constitutivos y/o de parámetros análogos, ya sea establecida a priori o realizada espontáneamente, fundamentada o arbitraria. Algunos pares de elementos que suelen asociarse son color y altura del sonido (por ej., los sonidos más agudos corresponden a colores más claros), color y timbre, o forma gráfica (básica) y tipo de sonoridad (básica). Por ejemplo, para Kandinsky (1991) un punto corresponde a un sonido puntual, mientras que una línea equivale a un sonido prolongado en el tiempo.

³ Esto se vislumbró en los trabajos prácticos presentados en el curso de extensión a distancia *Intercambios entre música y pintura: reflexión, creación y pedagogía*, dictado por la autora (CEMED, Universidad Nacional del Litoral, 2010) y en el que participaron cuarenta docentes de música, plástica y literatura de distintos puntos de la Argentina.

C. Nivel morfológico

Aquí se trata de imitar la macroforma —la estructura de una obra—, o bien la microforma —las configuraciones de los materiales— en un medio artístico diferente. Obviamente, se establecen ciertos paralelismos tácitos a nivel del material y de los parámetros muchas veces relacionados con la partitura y las convenciones asociadas a ella. No en vano la escritura musical es el punto de contacto entre música y plástica. Así, la asociación entre la posición de un signo en el pentagrama y la frecuencia del sonido (cuanto más arriba está ubicado el signo, más agudo será el sonido) suele utilizarse como base para la asociación de tipo morfológico (por ejemplo, una línea ondulante suele convertirse en una melodía que sube y baja por grados conjuntos). Relaciones de simetría o asimetría y articulaciones internas serían otros aspectos que pasarían de un arte a otro.

D. Nivel textural

Relacionado con el anterior, este nivel se refiere específicamente a la relación interna o *sincrónica* de los materiales entre sí.

E. Nivel conceptual

Finalmente, este es el caso en el que el pasaje de un campo al otro se realiza por intermedio de una idea o un concepto.

Observaremos ahora distintos casos de estudio provenientes del campo artístico argentino de los últimos cien años intentando aplicar en su estudio las categorías sugeridas.

2. La correspondencia de las artes

Como tantos creadores (véase, entre otros Klee, 1968), Alejandro Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schultz Solari, Argentina, 1887–1963) tenía en su juventud una vocación más bien difusa. Dibujaba, leía y escribía poemas, escuchaba y ejecutaba música, se aventuraba en la composición. No en vano declara, al momento de realizar su libreta de enrolamiento, ser «músico y pintor». Más tarde, como aquéllos, elegiría un campo de expresión prioritario, en el cual concretizar sus obras a partir de un material definido. Si bien Xul es aún hoy conocido mayormente como artista plástico, su producción en otros campos —como la poesía (Nelson, 2005)— está siendo poco a poco valorada. Acusando una fuerte ascendencia wagneriana y baudelairiana, se afirma como pintor sin dejar de lado una primordial creencia en la corres-

pondencia, no sólo de las artes, sino de todos los elementos del universo. Su gráfico *Hiercoeco zielei según natura* (fig. 1), cuyo título en neo-criollo, idioma de su invención, puede traducirse como «Sagradas correspondencias celestes según la naturaleza» e incluye elementos a primera vista tan disímiles como planetas, signos del zodiaco y vocales.

Se organizan aquí diez sistemas simbólicos, de izquierda a derecha: las vocales, la polaridad, los números (nótese que se agregan dos cifras entre el 9 y el 10), los signos del zodiaco, los elementos planetarios, los colores, las notas musicales y dos series de consonantes. Cada sistema posee doce elementos, pues el gráfico se apoya en la base duodecimal. La última línea, con el número diez, equivale a la primera, indicando que se vuelve a empezar. En una versión posterior, entre los colores y las notas musicales se agregará una columna de unidades de dos horas (las bi-horas).



Figura 1. Xul Solar, *Hiercoeco zielei según natura*, lista de correspondencias (detalle), [s.f.]

Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar⁴

⁴ La autora agradece a la Fundación Plan Klub – Museo Xul Solar, a la Fundación Esteban Lisa, a Jorge Macchi, a Delfina Studios Trust, a SMAK, a Luis Mucillo y a Jorge Horst por autorizar la reproducción parcial o total de las obras plásticas y musicales que ilustran este artículo. También desea agradecer la colaboración de Augusto Panizza y Alexander Panizza en la elaboración del Ejemplo musical 1 y la Figura 12.

Estas correspondencias son aplicadas en un juego creado por el artista hacia fines de la década de 1930: el panjuego. También llamado panajedrez, ajedrez universal o ajedrez criollo (figura 2), reúne «varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodíaco, los planetas y la numeración duodecimal». Explica Xul que al integrar «la mayor parte de los conocimientos, y la misma sensibilidad del jugador», en este juego se trata «de buscar, de indagar, de estudiar, de crear, tendiendo siempre hacia el perfeccionamiento del espíritu» (Xul Solar, *Panajedrez* s.f.).



Figura 2. Xul Solar. Panajedrez, ca. 1945. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

El panajedrez es fundamentalmente el diccionario de una lengua *a priori*, «de fonética fácil, musical» (Xul Solar, citado en Foglia, 1953:50), la panlengua, cuyas palabras se van formando al jugar. Así, la fonética de este idioma universal, «construido sobre las dos polaridades, la negativa y la positiva y su término medio neutro [coincide] con las notas, acordes y timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escritura» (*Ibidem*).

Es interesante detenerse en el paralelismo que se establece entre sonido (fonética, notas, acordes y timbres) e imagen (grafismo y plástica abstracta). Pero, ¿de qué manera se combinan estos elementos? Es decir, ¿cuáles son las reglas de este juego universal? Para intentar comprenderlas a partir del único escrito —breve y hermético— dejado por el artista, deben separarse claramente los dos componentes principales, es decir, el tablero y las piezas, ambos polisemióticos. Por ejemplo, si se considera el aspecto astrológico, es necesario recordar que las piezas mayores representan los planetas; en consecuencia, sus distintas posiciones sobre el tablero —una suerte de mapa del cielo— dibujan una serie de cartas astrales, de destinos. Si se considera el campo musical, lo que interesa es que cada escaque corresponde a una nota musical; así, cuando las piezas se posan sobre estos, habría que imaginar la melodía resultante, como si fueran dedos presionando teclas. Asimismo, dado que algunas piezas también corresponden a notas musicales, su superposición resultaría en diferentes acordes, aunque no queda claro cuál es el sentido de lectura, cuáles son las duraciones de los sonidos ni de qué manera se integran los timbres. El artista ya había explicado que las distintas posiciones de las piezas en la marcha del juego forman «toda clase de dibujos (abstractos) y combinaciones musicales» (Xul Solar *Panajedrez*, s.f.). Como otros trabajos, se trata de un eterno proyecto, al que nunca pondrá punto final —lo que quizás es coherente con el espíritu del panajedrez.

Otra aplicación práctica de la teoría de las correspondencias es la modificación introducida en el teclado tradicional, como puede apreciarse en los tres instrumentos alterados por él: un *dulcitone*, un armonio (fig. 3) y un piano vertical.



Figura 3. Armonio con teclado modificado por Xul Solar, Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar



Figura 4. Xul Solar, *Entierro*, 1912. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

Dado el evidente interés del artista en la música, no sorprende la fuerte presencia del universo musical en su obra plástica. En este sentido, podemos distinguir varias etapas. En sus obras del primer período (1912–1925), Xul explora el parámetro rítmico, intentando incorporarlo por medio de figuras cuya disposición en la composición imita estructuras rítmicas. En *Entierro* (1912, fig. 4), mencionada por el artista en una carta como «una marcha fúnebre» (Xul Solar, 1912:s/p), las siluetas oscuras de los monjes podrían aludir a figuras de notas, sugiriendo un ostinato rítmico (ejemplo musical 1) según su ubicación relativa en la espiral que describen hacia la tumba.

A comienzos de la década de 1920, es el tratamiento cromático que actúa como vector dinámico. En *ritmiko* (1922, fig. 5) es una de las primeras obras en las que utiliza los colores y las formas para sugerir una atmósfera musical. Así como en 1926, en *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky (1991:34) escribirá que «la sonoridad primera del punto varía según sus dimensiones y su forma», las manchas de color que aparecen dispuestas en forma irregular sobre el fondo del cuadro, repetidas en otras obras ligadas a la música y a la danza, aportan diferentes resonancias que encuadran musicalmente la escena.



Ejemplo musical 1. Ritmo sugerido por la disposición de los personajes de *Entierro*, observados en sentido horario

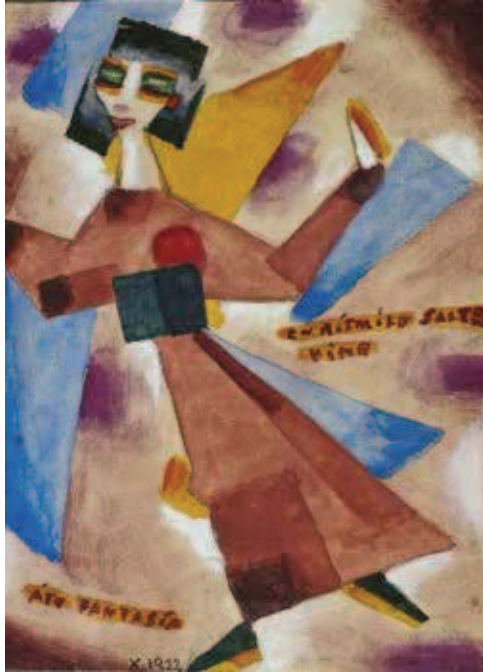


Figura 5. Xul Solar, *En ritmiko*, 1922. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar



Figura 6. Xul Solar, *Sandanza*, 1925. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

En la serie de las *Sandanzas* o danzas sagradas, de 1925 (fig. 6), donde también se combina la disposición de figuras danzantes con elementos plásticos de tipo abstracto, la atmósfera musical se establece no sólo como un espacio en el que se despliegan fuerzas primordiales en oposición, sino también como el vínculo que permite su unión.

Volviendo a nuestra tipología, diríamos que en *Entierro*, la migración músico-plástica se produce a través del nivel del material. Es decir, un motivo rítmico se transforma en una procesión debido a la correspondencia establecida entre las figuras de nota y las figuras de los monjes. Hay un paralelismo implícito entre el tiempo y la disposición espacial con respecto a una línea de base. Así, los tres monjes que se ubican juntos corresponden a los grupos de tresillos, mientras que las figuras más separadas representan a las negras. A menor distancia en el tiempo, menor distancia en el espacio. Si bien el nivel morfológico podría ser mencionado en este caso, nos inclinamos más por el del material puesto que la estructura de la procesión no es tan clara (las figuras de los monjes van también transformándose a medida que se acercan a la sepultura). Además, debemos recordar que en este caso el ritmo de base es una hipótesis nuestra.

En rítmiko y *Sandanza* son también ejemplos de migración a través del nivel del material, pero con una modificación de los parámetros apareados. Lo musical está presente en el cuadro en la disposición de formas y colores en el fondo de la imagen. La idea kandinskiana de la sonoridad de un cuadro, por ejemplo, alude a un doble paralelismo entre sonidos (ya sean alturas o timbres) y colores, por un lado, y disposición en el tiempo y disposición en el espacio, por el otro. Del primer paralelismo se desprenden otros, como armonía y combinación de valores cromáticos, o modulación y transformación del color. Las migraciones a través del nivel del material pueden, por lo tanto, poner en relación los elementos básicos y/o los sistemas de organización de estos elementos, tal como ilustra claramente la lista de correspondencias de Xul Solar (y su aplicación en los teclados y el panajedrez).

3. Escrituras musicales

Podríamos decir que la segunda etapa de exploración musical (1926–1938) de Xul Solar transcurre cerca del piano y de las hojas pentagramadas. Es la época de los teclados modificados (fig. 3), de los desarrollos lingüísticos, del panajedrez (fig. 2) y de las notaciones experimentales (fig. 7). Cuando la música vuelve a aflorar en su obra plástica lo hace de otro modo. Esta tercera etapa se ocupa del potencial gráfico de la música, tanto de los códigos que manejan sus iniciados como de sus configuraciones y texturas.

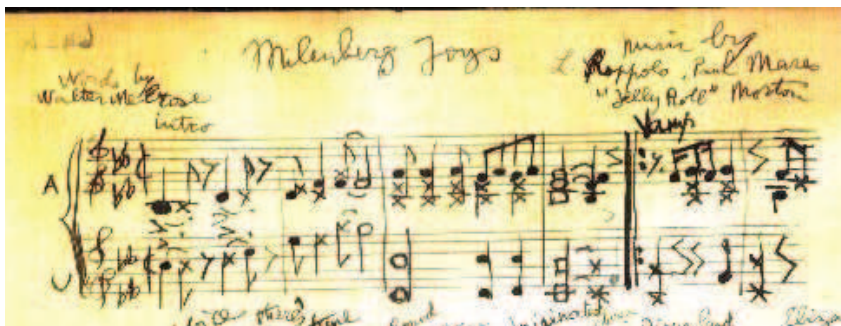


Figura 7. Xul Solar. Transcripción de *Milenberg Joys*, blues de Morton, Roppolo y Mares, en notación enarmónica. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar



Figura 8. Xul Solar, *Marina*, 1939. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

En cuadros como *Marina* (1939, fig. 8) se adivinan signos musicales mientras que otros, como *Contrapunto de puntas* (1948, fig. 9), ponen en evidencia el carácter «musical» de la serie de las *multiondas*, al proponer un entramado polifónico como camino de peregrinaje espiritual. La música es capaz de aceptar las metáforas más diversas, todas ellas ligadas a la búsqueda artística y existencial de Xul Solar.

Con la experiencia de *Marina* —que hemos analizado con mayor profundidad, como los otros cuadros mencionados, en el libro dedicado a Xul—, el artista parece seguir explorando la migración de la música a la plástica a través de otros niveles. Consideramos que se ha empleado fundamentalmente el nivel conceptual, puesto que la escritura musical es equiparada a una escritura primordial y amparada por ese concepto es incorporada en la atmósfera acuática. La utilización del potencial gráfico de los signos de notación como base para el desarrollo de un lenguaje visual para iniciados apunta, por su parte, al nivel morfológico.

Utilizando una terminología que refleja la migración a través del nivel textural, los cuadros que comparten la serie con *Contrapunto de puntas* pueden ser descritos como polifonías visuales. Por supuesto, para que exista una comprensión global de la textura polifónica debe haber una correspondencia tácita de los materiales (las líneas son melodías, las puntas son notas, etc.). En este caso, como en otros, el título de la obra avala dicha lectura. *Contrapunto de puntas* es un ejemplo claro de migración a través del nivel textural (la textura contrapuntística es evocada por medio de la combinación de líneas ondulantes), combinado con el nivel conceptual (la música polifónica, muchas veces religiosa, actúa como símbolo del camino de iniciación y superación).

Dentro del rico conjunto de acuarelas y témperas con implicancias sonoras que conforman el legado de Xul Solar dos obras se singularizan al establecer referencias directas con compositores y géneros musicales. *Impromptu de Chopin* (1949, fig. 11) y *Coral Bach* (1950, fig. 10) conmemoran las fechas de desaparición de dos músicos admirados por el artista, al tiempo que muestran su interés por profundizar las posibilidades musicales del plano pictórico. No en vano un año después declaraba ser creador de algunas técnicas pictóricas «que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el que escucha una “suite” chopiniana, un preludio wagneriano o una estrofa cantada por Beniamino Gigli» (Xul Solar, citado en Sheerwood, 1951:14). Cabe preguntarse si los cuadros mencionados surgen de la puesta en práctica de dichas técnicas de vocación sinestésica.



Figura 9. Xul Solar, *Contrapunto de puntas*, 1948. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar



Figura 10. Xul Solar, *Coral Bach*, 1950. Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

Al enumerar las ventajas de sus teclados de colores, Xul mencionaría que, entre otras cosas, permitían «dibujar movimientos musicales con líneas quizás legibles como música» (Xul Solar, citado en Foglia, 1953:51). Quizás por esto, en una entrevista posterior, la leyenda que acompañaba una foto de las manos del pintor sobre su piano de colores indicaba: «El astrólogo compone en el piano, cuyo teclado él ha modificado para simplificarlo, melodías que luego utilizará para desarrollarlas en sus telas, ajustadas al dibujo y color» (Xul Solar citado en De la Torre, 1961).

En *Coral Bach* la migración transita nuevamente el nivel textural (el fondo del cuadro se construye por estratificación de planos e imitación motívica) y el nivel conceptual (el pensamiento religioso actúa de nexos entre la música y la letra de un coral de Bach y la restricción cromática). Las figuras que surcan el cuadro podrían ser representaciones de las distintas voces del coral, lo cual estaría apuntando al nivel del material (voz = figura) y al mismo tiempo al textural (superposición de voces e imitación entre ellas), aunque la direccionalidad de las figuras contradice las de las líneas vocales según la convención de lectura de la partitura. Pero también cabe preguntarse si *Coral Bach* no es un ejemplo de ese tipo de técnicas que «buscan llevar al lienzo el mundo sensorio, emocional». Esto apuntaría, entonces, al nivel emocional. Si fuera así, podríamos decir que esta acuarela de Xul Solar concentra cuatro niveles de migración (todos los definidos con excepción del morfológico).

Mientras *Coral Bach* parece evocar la religiosidad de su modelo musical a través del ascetismo cromático y la escritura polifónica, a través de la imitación y estratificación de la punta de las formas triangulares, *Impromptu de Chopin* (fig. 11) es hasta el momento la única prueba de la aplicación práctica de sus principios de traducción músico-plástica. En efecto, si bien parecía ser una variante más específica de las polifonías visuales de Xul Solar, a las que se acercaba por su composición estratificada, si se cotejan los motivos que asemejan montañas (fig. 12) con los compases iniciales del *Impromptu Opus 29* en la bemol mayor de Chopin (ejemplo musical 2), los principios de la traducción son evidentes.



Figura 11. Xul Solar, *Impromptu de Chopin*, 1949. Derechos reservados
Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

El arabesco conformado por los dos motivos sombreados en azul (reproducido con trazo más grueso en la figura 12) comienza representando el mordente con una línea sinuosa (muy similar al signo con el que se indica en la notación tradicional) y luego asciende o desciende siguiendo las alturas de la melodía del primer compás, repetida en el segundo. Los motivos en bermellón dibujan los grupos de tres corcheas del acompañamiento. Los colores elegidos para cada uno de estos perfiles melódicos podrían indicar la nota inicial de cada línea musical. En efecto, en la Lista de correspondencias de Xul Solar (fig. 1) el azul puro corresponde al mi bemol y el bermellón, al la bemol.

Así como *Contrapunto de puntas* y *Coral Bach* representaban texturas polifónicas, ¿podríamos decir que en *Impromptu de Chopin* se ha querido representar una textura homofónica? Más allá de que la principal figura antropomorfa parece indicar que la melodía es el *corazón* de la pieza, ambas líneas han sido representadas de manera muy similar. Este cuadro, que se destaca por ser el único en toda la obra de Xul del que se conoce una fuente musical precisa, es más bien un claro ejemplo del intento de traducción pictórica utilizando para dicha migración el nivel del material. El perfil melódico de cada línea se dibuja según los ejes que rigen la partitura (el eje horizontal organiza el tiempo o la duración; el eje vertical, la altura del sonido). Si bien el resultado de la migración es una serie de líneas sinuosas muy similares a

otras que veremos más abajo (el arabesco de Klee), es importante recordar que nuestra tipología no intenta describir la resultante sino el *proceso* de traspaso de un arte al otro, el mecanismo por el cual, en este caso, una sucesión de sonidos se convierten en un dibujo. Recordemos que Xul mismo indicó que sus teclados de colores permitirían «dibujar movimientos musicales con líneas quizás legibles como música».

El uso del término *traducción* para designar la relación del cuadro de Xul con su modelo musical recuerda el paralelismo entre artes y lenguajes al que apela Wagner (1982:110) en *La obra de arte del futuro* para evocar su unidad primordial dentro del drama:

Al igual que, durante la construcción de la torre de Babel, luego de que sus lenguajes habiéndose mezclado se tornaran incomprensibles, los pueblos se separaron para seguir cada uno su camino, del mismo modo se especializaron las artes cuando todo [elemento] nacional común se dividiera en mil particularidades egoístas al abandonar el orgulloso edificio del drama, que se elevaba hasta el cielo, y en el cual habían perdido el entendimiento que era su alma colectiva.

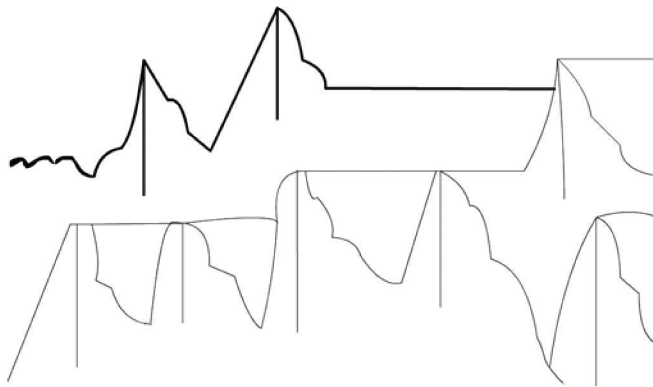


Figura 12. Detalle de la notación plástica empleada en *Impromptu* de Chopin



Ejemplo musical 2. Comienzo del *Impromptu* número 1 de Frédéric Chopin

En «Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura», un artículo en el que Theodor W. Adorno manifiesta su escepticismo acerca de la posibilidad de convergencia profunda entre la música y la pintura, despreciando especialmente a la sinestesia, el autor se apoya en Benjamin para aceptar que ambas artes se encuentran en un tercer plano: ambas son lenguaje. «Existe un lenguaje de la plástica, de la pintura, de la poesía», dice Benjamin (citado por Adorno, 2000:46, aunque la cita proviene de Benjamin, 2001), y Adorno (2000:46–47) agrega: «La convergencia de los medios de comunicación se hace manifiesta gracias a la emergencia de su carácter de lenguaje.» Pero no se refiere a un comportamiento lingüístico, que la música o la pintura quieran contar una cosa, puesto que «hablan a través de su constitución» (Adorno, 2000:47). No construyen un lenguaje, sino que ellas mismas son signos, especialmente aquellas obras que no poseen una intención definida, que rompen con todo lo designado. «Se convierten en escritura mediante la renuncia a lo comunicativo que precisamente es, en ambos medios, en verdad alingüístico porque sugiere lo meramente deseado de modo subjetivo» (Adorno, 2000:47). Esta *écriture*, no es una escritura directa (con lo cual caería en la imitación), sino cifrada, «lo que en pintura, con una fatal expresión, se acostumbra a llamar abstracción» (Adorno, 2000:47).

Adorno introduce en la discusión un aspecto muchas veces soslayado por considerarse accesorio: la notación musical. Para él, la notación «es esencial, no accidental» por cuanto sin ella «no habría ninguna música altamente organizada». Se separa de esta manera de la concepción romántica de la música como arte etéreo, inasible, inmaterial, al reconocer una «relación cualitativa de la música con sus signos visibles, sin los cuales no podría ni durar ni elaborar el tiempo», la cual apunta «de manera sensible al espacio como condición de su objetivación» (Adorno, 2000:47). La incorporación de la escritura musical al debate legitima, en cierta manera, la utilización de esos «signos visibles» por parte de los artistas plásticos como un medio de evocación sonora. Entre dichos artistas se destaca Paul Klee quien, en sus múltiples intentos de probar la conexión entre la música y la pintura, enriquece su lenguaje plástico utilizando signos musicales para crear efectos temporales o de carácter. Tal es el caso del calderón o *fermata* que ha sido ubicado en la región central de *Paisaje de escenario* (1937).

Compuesto por un arco sobre un punto, este signo musical indica que el valor de la nota o del silencio sobre el cual se ubica debe ser prolongado a criterio del músico. Así como el ejecutante detiene el movimiento musical al encontrar dicho signo, el ojo del espectador es atraído una y otra vez hacia esa zona, quizás a causa del arreglo cromático y de la disposición de las formas plásticas. Además de emular plásticamente la función original del calderón, Klee explora sus posibilidades gráficas desarticulando, amplificando

o invirtiendo sus componentes, transformándolo así en parte orgánica de la construcción de la obra.⁵

De modo similar, en una *Composición* de 1941 (fig. 13) Esteban Lisa incluye dos corcheas color ocre, algunas líneas paralelas que parecen conformar un pentagrama y, coincidentemente, un calderón. Compuesto por un arco blanco y un gran punto amarillo y girado algo más de noventa grados, este signo se destaca en la composición general al contrastar con el plano verde oscuro sobre el cual se apoya. Lisa, como Klee, juega con esta figura básica: retira el punto y rellena con blanco el sector comprendido dentro del arco (arriba a la izquierda), o bien lo pinta, lo cercena y le agrega un punto con un tono más claro (cerca del centro); finalmente vuelve a rotarlo, lo abre y dibuja dos puntos en vez de uno (abajo a la izquierda), aludiendo quizás a puntos de repetición.

Ciertos trabajos titulados *Actos espaciales* nos llevan a descartar un acercamiento fortuito a la notación musical. En un pastel fechado el 30/03/1955, por ejemplo (fig. 14) Lisa utiliza pequeños círculos a la manera de notas sin plicas y segmentos rectos horizontales que provienen quizás de un pentagrama.

También encontramos líneas ondulantes que, aunque dispuestas verticalmente, recuerdan a la traducción pictórica realizada por Xul Solar del mordente inicial del *Impromptu* en la bemol mayor de Chopin. En último lugar, observamos distintas variaciones del signo correspondiente al sostenido en música. Esta obra sugiere una explosión del pentagrama, con el consiguiente esparcimiento de sus componentes. En el mundo de Lisa, los signos abandonan su contexto original y su disposición lineal para orbitar libremente dentro de un ámbito tetradimensional.

Veamos de qué manera se aplica la tipología sugerida a estos últimos tres cuadros. Como *Marina* de Xul Solar, *Paisaje de escenario* de Klee y ambas obras de Lisa incorporan lo sonoro a partir de la inclusión directa o sugerida de elementos de la notación musical. Junto a la representación de instrumentos, la notación musical es uno de los elementos visuales que más directamente refieren a la música. Pero así como los instrumentos no *son* la música sino que constituyen medios para realizarla, los signos de notación e incluso la partitura son medios de preservación y comunicación. En cualquier caso, las imágenes de instrumentos musicales o de signos de notación funcionan como íconos de lo musical y son indicios de un interés por parte del artista (al menos en representarlos) pero no responden a un único nivel

⁵ Esta elaboración plástica de un signo musical es aún más evidente en *Cantante de la Ópera Cómica* (1923), donde Klee construye casi toda la silueta de la cantante a partir de un *grupetto*. Véase DÜCHTING, 1995:52.

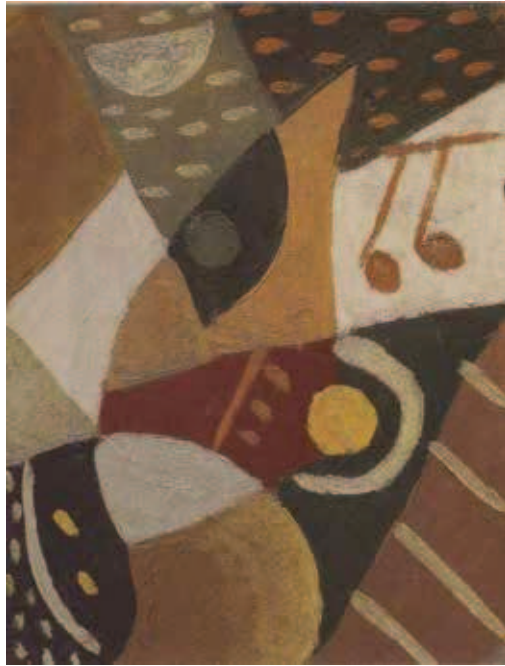


Figura 13. Esteban Lisa, *Composición*, 1941; Colección Particular



Figura 14. Esteban Lisa, *Acto Espacial*, 1955; Colección Particular

de migración. En *Paisaje de escenario*, el nivel conceptual (la idea de pausa asociada a la imagen del calderón) se combina con el nivel morfológico, al emular con los medios de una plástica abstracta (formas y colores) esa misma suspensión temporal. Si bien no existe aquí una fuente musical precisa, es posible conjeturar que Klee intentó crear, a partir de una correspondencia entre elementos de la música y elementos de la plástica (nivel del material), la versión visual del paisaje sonoro de un escenario. Gran melómano, Klee frecuentaba particularmente los teatros de ópera. Mediante la elección de materiales plásticos similares a ciertos signos musicales (además del calderón hay curvas como claves de fa y escaleritas que aluden a escalas) y una manipulación que recuerda algunas técnicas compositivas (imitación, retrogradación, inversión, desarrollo motivico, etc.), parece evocar los sonidos de la sala de conciertos. Algo similar sucede con la *Composición* de Lisa, cuyo título se aleja de la representación musical para concentrarse en sus materiales y técnicas. La migración se realiza entonces a través de los niveles del material (apareando colores y alturas o timbres) y conceptual. La música es, para muchos de estos artistas, sinónimo de temporalidad y es el concepto de tiempo el que actúa de puente entre uno y otro arte.

Con esta idea en mente, las experiencias de Lisa, lector de Einstein, en obras como *Acto Espacial* pueden ser interpretadas como una manera de utilizar el plano pictórico para explorar la dimensión espacio-temporal. La migración se produce, aquí también, en los niveles del material (los signos musicales corresponden a elementos gráficos simples, perdiendo el sentido original y conservando sólo un sentido puramente plástico) y conceptual. Creemos que este tipo de prácticas apuntaban a incorporar, conceptualmente, la dimensión temporal al espacio pictórico pues, como Adorno señala (2000:45), es en la notación musical donde convergen lo temporal y lo espacial.

4. Artistas sin fronteras

Mientras las obras hasta aquí mencionadas, aún cuando son permeables a otras artes, se mantienen dentro de un campo artístico otras se ubican justamente sobre la región fronteriza. Este es el caso de parte de la producción de Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963) quien explora la zona fértil entre ambas artes. Como Xul Solar y Lisa, Macchi tuvo experiencias musicales significativas en un período importante de la definición de su personalidad. Estas experiencias nutren su obra de distintas maneras. En 1997, en Colchester (Inglaterra), presenta una instalación titulada *Incidental Music* en la cual tres grandes hojas pentagramadas, de 230 x 150 cm, cuelgan de la pared (fig. 15).

Como en otras obras (*Pentagrama*, 1993 y *Canción insomne*, 2004), Macchi apela al pentagrama como elemento icónico de lo musical.

Al acercarse a las hojas, se descubre que las líneas de los pentagramas están hechas con recortes provenientes de diferentes periódicos londinenses, pegados sobre el papel. Las noticias se refieren a accidentes y asesinatos que tienen como protagonistas a gente común. Entre una y otra noticia hay espacios en blanco, de 1 cm aproximadamente, los cuales, según la línea en la que se encuentran, determinan las alturas (sólo cinco posibles, en clave de sol: mi, sol, si, re o fa). La distancia entre ellos indica la duración de los sonidos. La pieza elaborada según estas premisas puede ser escuchada a través de los auriculares que cuelgan desde el techo, frente a las partituras.

El título alude a un tipo de música compuesta para una producción dramática y, por extensión, a toda música que es interpolada en una obra teatral, incluso si no fue compuesta para uso dramático (Evans, 1980). Pero también sugiere otro sentido. La *música* de esta pieza surge a partir de los *incidentes* (crímenes, incendios, muertes accidentales), o más bien *entre* ellos, pues las notas aparecen por defecto entre el registro de un evento y del otro. Como en una obra teatral bidimensional, la música está interpolada entre los distintos números dramáticos. Por otro lado, destacamos la reflexión que subyace acerca de la distancia entre un hecho real y su interpretación, acerca de la transformación entre realidad y arte. La muerte de una persona, un suceso real, deviene en un texto informativo. Extirpado de su contexto original y manipulado por el artista, dicho texto revela una nueva faceta, constituye parte de una obra plástica y, por defecto, origina una pieza musical.

De la mano de este género artístico relativamente nuevo, la instalación, la música irrumpe en un espacio reservado tradicionalmente para las artes plásticas: la galería de arte. Sin embargo, no se trata aquí de una migración sino de una presencia concreta, de una convergencia con la plástica. Quizás el elemento determinante en esta categorización sea la necesidad del oído para una apreciación completa de la obra.

Además de pentagramas, Macchi incorpora otros objetos relacionados con el universo sonoro. Las representaciones de pianos son particularmente frecuentes en sus acuarelas y gouaches; uno en caída libre, otro, transformado en cascada en *Waterfall*, (2008); un tercero a punto de aplastar a un pianista en *Instant*, (2008), relacionadas quizás con experiencias infantiles y juveniles del artista. Una bola espejada de discoteca dio lugar a la instalación *Still Song* (2005, fig. 16), repetida recientemente en la muestra individual *Music Stand Still* (2011, SMAK, Museo Municipal de arte Contemporáneo, Gante, Bélgica).⁶

⁶ La fotografía de *Incidental Music* es de Gareth Winters, gentileza de Delfina Studios Trust. La fotografía de *Still Song* es gentileza de SMAK.

En la instalación *Still Song* se produce una migración desde la música a la plástica que transita principalmente el nivel conceptual. Como en el caso anterior, el artista utiliza el título para guiar de alguna manera la interpretación de la obra. Podríamos decir que en muchos de los títulos Macchi incorpora un elemento literario o poético a la semiosis de la obra al dotarlos de un interés especial mediante el juego de palabras. *Still Song* puede traducirse como *Canción quieta, fija o inmóvil* pero llama la atención la similitud, por un lado con *still life*, término que designa el género de *naturaleza muerta* en inglés, y, por el otro, con *still image*, instantánea, imagen que muestra un instante de algo que está en movimiento. Si la canción es algo vivo, dinámico, ¿cómo representar un instante de su devenir? Macchi elige el ámbito de una discoteca, lo cual implica también baile, cuerpos y encuentro social, y representa los rasgos materiales de aquella canción. La bola espejada y las luces ubicadas en las uniones entre las paredes y el techo se asemejan a una escenografía. El efecto dramático se acentúa por la presencia de numerosas perforaciones irregulares ubicadas a modo de recordatorio de los haces de luz reflejados por los espejos hacia los cinco lados de esta caja abierta. En esta canción inmóvil, instantánea de una vivencia, en esta representación de un cuerpo inerte (ausente) sólo podemos ver las marcas dejadas por la luz, horadando el espacio del modo en que antes lo hacían los sonidos. La migración de la música a la plástica, insistimos, pasa por un nivel conceptual y, probablemente emocional también, si es que fueron los sentimientos despertados por el recuerdo de alguna música en particular los que impulsaron esta creación.

Andrea Giunta (2008:s/p) define la relación de Macchi con la música como una «fascinación» y se detiene en la presencia de las partituras en ciertas obras, aludiendo a la importancia de la notación: «Son los pensamientos producidos por el intérprete a través de la síntesis del compositor y el sonido, entrando en una nueva dimensión —la música escrita— una relación visual en la cual la música es percibida como dibujo y convertida en sonido». La música es también evocada a través de los títulos de las piezas, que provienen tanto de la música académica como del jazz (*Nocturno. Variación sobre el Nocturno N1 de Erik Satie*, 2002; *Nocturno*, 2004; *Canción a tres voces a diferentes profundidades*, 2004; *Canción marginal*, 2004; *Round Midnight*, 2008). Sin embargo, al hablar de la música, Macchi (citado en Cohen, 2004:s/p) se refiere a su esencia abstracta:

Por otro lado considero a la música como un lenguaje absolutamente formal, una abstracción pura, y en este sentido cuando es originada por la figuración de la imagen, o la brutalidad de una crónica policial, produce un extrañamiento, una especie de realentamiento [sic], que cambia para siempre el carácter del material original.



Figura 15. Jorge Macchi, *Incidental Music*. Recortes de periódico sobre papel, cd, cd player, auriculares. 130 x 500 x 150 cm. Instalación en Delfina Studios, Londres, 1997



Figura 16. Jorge Macchi, *Still Song*, 2005.
Esfera de espejos en una sala de 500 x 700 x 300 cm.
Instalación en el Pabellón italiano, en la muestra *La experiencia del arte*,
curada por María de Corral, Bienal de Venecia 2005

Desde hace algunos años, Macchi desarrolla el componente musical de sus obras a partir de la colaboración con Edgardo Rudnitzky. De allí surgen *Buenos Aires Tour* (instalación y luego Libro–objeto, 2004, con textos de María Negroni), *La ascensión* (instalación con sonido y performance, 2005), *Light Music: Twilight* (instalación con sonido y performance, 2006), *Light Music: The Singers' Room* (instalación con sonido y video, 2006), *Little music* (instalación y performance, al aire libre, 2008) y *Last minute* (instalación con sonido, 2009). Rudnitzky (2009:s/p) menciona que en estos trabajos «lo visual y lo sonoro se une más y más, estructuralmente y perceptivamente» y que a lo largo del tiempo «la línea [divisoria] entre los dos medios, las dos cabezas y las dos sensibilidades desaparece más y más».

Adorno (2000) atribuye el problema fundamental de ambas artes a su relación dialéctica con la dimensión que las define al tiempo que las limita, sintetizado en los conceptos de *Zeitkunst* y *Raumkunst*. Si bien es evidente que cincuenta años después de este texto las posibilidades de relación entre lo visual y lo sonoro se han ampliado, en parte gracias a los avances tecnológicos, afianzando aquel *entrelazamiento* de las líneas de demarcación entre las artes que él observa en 1966 (Adorno, 2008:380), ¿es posible negar la pertinencia de aquellos conceptos? Justamente, tenemos la impresión de que Macchi, como tantos otros artistas, vuelve una y otra vez a la música en busca del elemento temporal (preocupación que se evidencia, por otra parte, en la cantidad de relojes representados) con la intención, quizás, de imprimir esa dimensión a los otros materiales. Esta combinación de medios puede verse nuevamente a la luz del drama. Hablando sobre el teatro, Macchi (citado en Rudnitzky, 2009:s/p) observó:

Otro elemento importante, originado específicamente en el fenómeno del teatro, es el cruce de distintas disciplinas artísticas. Sin duda, las mejores colaboraciones son aquellas en las cuales el texto, el sonido y los elementos visuales trabajan en el mismo nivel pero al mismo tiempo son absolutamente dependientes entre sí.

Esta intención dramática, eco de los ideales wagnerianos, es ciertamente perceptible tanto en *Incidental Music* como en *Still Song*.

5. Del caballete al atril: transformaciones pictórico–musicales

Por la cercanía de Paul Klee a la música, no sólo práctica —puesto que tocó el violín casi profesionalmente— sino, y más importante, estética y teórica (evidente en la cantidad de elementos musicales a los que apela en sus

escritos teóricos (Klee, 1985) y apuntes de clase de la Bauhaus (Klee, 2004), no sorprende que su obra haya derivado en gran cantidad de obras musicales. Como hemos desarrollado en otro trabajo (Cristiá, 2010), podríamos decir que Klee es casi una figura tutelar en el *Concierto para piano* de Luis Mucillo (Rosario, Argentina, 1956), así como en su primera versión para piano solo. A los fines de este estudio, dejaremos de lado los numerosos componentes literarios del Concierto, puesto que la partitura incluye tres epígrafes y el cuadro de Klee, titulado *Hoffmanneske Geschichte*⁷ (1921) se refiere, a su vez, a la novela *Der goldene Topf* [El caldero de oro] de E.T.A. Hoffmann (2002), para concentrarnos aquí en el pasaje plástico–musical.

Si bien la ausencia de una lógica unívoca de transposición impide hablar de una traducción estricta del cuadro al Concierto, es evidente que ciertos elementos plásticos dan origen a materiales musicales y a intenciones compositivas, que intentaremos sintetizar a continuación. El color eminentemente dorado, luminoso, del cuadro es relacionado por el compositor con el brillo del cristal. Este elemento, presente también en el título del Concierto y en los epígrafes, es emulado orquestalmente por Mucillo mediante el uso de instrumentos y registros que recuerdan la sonoridad de la *glasharmonika* o armónica de vidrio. De esta manera se evoca también el carácter fantástico, feérico del cuadro de Klee, uniendo a las sonoridades agudas y cristalinas, especialmente en el inicio, gestos musicales de suspenso e indefinición (ejemplo musical 3).

Uno de los desafíos que se plantea el compositor surge de la feliz combinación de ese fondo luminoso con las figuras hoffmannescas que se dibujan sobre el mismo con nitidez. Al observar «la adecuación de dos formas [pictóricas], de una pintura no figurativa y una pintura figurativa, sin que se establezca una relación de antítesis o eventualmente de disparate estilístico», Mucillo (2006:s/p) se pregunta:

¿Cómo lograr algo similar transponiéndolo al campo de la composición musical? Es decir, ¿cómo, en una pieza cuyo lenguaje no depende de la tonalidad tradicional y de las formas asociadas a la tonalidad y de los métodos de construcción motivica relacionados con la tonalidad, poder derivar hacia construcciones musicales más figurales, más pregnantes, más reconocibles quizá sin que caigamos en una especie de disparate o sin producir la sensación de una cita? [...] ¿Cómo lograr una especie de fluidez o de continuidad entre diversos materiales musicales?

⁷ Esta obra puede ser apreciada en línea <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.315.26>

Concierto para piano (1. m. 20-21)

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title "Concierto para piano (1. m. 20-21)" is written. Below it, there are several staves of music. The top two staves are a grand staff for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ff*. There are also slurs and accents. Below the grand staff, there are several more staves, likely for the orchestra, with various markings and dynamics. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Ejemplo musical 3. Comienzo del Concierto para piano de Luis Mucillo

El símil entre el término *abstracción* y la ausencia de tonalidad y la utilización del adjetivo *figurales* para construcciones musicales donde predomina un tipo de armonía triádica no es exclusivo de este compositor. Ya Pierre Boulez (1989:25), en un texto donde se expone acerca del potencial musical de la obra de Klee, explica las coincidencias existentes entre la obra de Webern y la de Mondrian señalando que ambos pasaron «de la representación a la abstracción». Asemejándose a la apreciación de Boulez (1989:168) quien, al observar otros fondos abstractos pintados por Klee imagina «una música que, como nubes, no evoluciona realmente sino que se contenta con cambiar de apariencia», las armonías del Concierto de Mucillo se despliegan como una atmósfera difusa sobre la cual se delinean paulatinamente las figuras hoffmannescas de Klee, transformadas en elementos musicales. Veámoslas en detalle.

El personaje dieciochesco con peluca, ubicado abajo a la izquierda, es asociado por Mucillo con Casanova y considerado como un homenaje subyacente a Mozart. Derivada de dicha asociación, la segunda sección del Concierto (Mucillo, 2001:13, c. 65) funciona como una parodia de la forlana, una danza veneciana de seducción, y se transforma por momentos en un Minuet fantasmagórico (Mucillo, 2001:15–18, c. 75–90). Una serie de cuatro acordes con apoyaturas tocados por el piano e iluminados con un triángulo se introduce en el ritmo del Minuet y reaparece a lo largo de la pieza remitiendo a los dos relojes y al edificio en forma de campanario (ejemplo musical 4, Mucillo, 2001:17, c. 83–86).



Ejemplo musical 4. Acordes–campanadas. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 83–86

La peluca enrulada del mencionado personaje parece transformarse en una espiral de humo que asciende en diagonal. Este arabesco es traducido por gestos ascendentes y espiralados que aparecen en el piano mediante el encadenamiento de grupetti (ejemplo musical 5, Mucillo, 2001:35, c.171–174).



Ejemplo musical 5. Arabesco. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 171–174

A la derecha del personaje se observa un barquito con ruedas y una suerte de vías. Este conjunto, comprendido por Mucillo como una máquina ridícula y defectuosa, se transforma en un motivo melódico–rítmico *quasi mecánico* e irregular, a cargo de la marimba y el vibráfono (ejemplo musical 6, Mucillo, 2001:31, c. 147–152).



Ejemplo musical 6. Motivo quasi meccanico. Concierto para piano de Luis Mucillo, c. 147–152

Cabe destacar que, lejos de poseer valor ornamental, el grupetto se constituye en un elemento orgánico dentro del Concierto. Presente en toda la obra y «fuertemente asociado con contenidos eróticos» (Mucillo, 2006:s/p) juega un rol fundamental en el Adagio (ejemplo musical 7, Mucillo, 2001:38, c. 191–195). Relacionado con el corazón ubicado en el centro del cuadro, el Adagio central constituye una suerte de interludio amoroso que contrasta con el resto de la composición.



Ejemplo musical 7. Fragmento del Adagio (grupetti). Concierto para piano de L. Mucillo, c. 191–195

La organización de las figuras en el plano pictórico sugiere una simetría axial con respecto al conjunto central que componen la flecha/vasija, el lirio y el corazón. Siguiendo esta disposición especular, Mucillo articula su concierto en siete partes que se organizan a ambos lados de la sección central (fig. 17).

I	II	III	IV	V	VI	VII
Animato, fantástico	Giocoso, «alla Forlana» Minuet	Meno mosso [orquesta]	Adagio	Cadenza del piano	Giga Violento	Quasi tempo del inizio
A	B	C	D	(C)	(B)	(A)

Figura 17. Forma especular del Concierto para piano de Luis Mucillo

Cada uno de los tres pares de secciones internas presenta, a la vez, dos visiones opuestas del mismo tema, una dualidad original–negativo que recuerda la doble identidad de muchos personajes hoffmannianos.

En el Concierto para piano de Mucillo se verifica una migración a través de distintos niveles. El nivel emocional es atravesado en el momento en que el compositor intenta crear en su obra musical la misma atmósfera feérica que observa en la imagen. La asociación del dorado del fondo con la sonoridad cristalina de la armónica de vidrio tiene un componente emocional que se combina con un pasaje a nivel del material, pues desemboca en la elección de

cierto orgánico y del manejo del registro sonoro. Del mismo modo, podríamos aducir que muchas de las asociaciones que se realizan a nivel del material de modo subjetivo poseen un matiz emocional. Así, la figura dieciochesca se asocia con la forlana, el barquito con ruedas con un motivo melódico-rítmico de la marimba, el campanario con los acordes-campanadas. Nos inclinamos a decir que la migración entre el corazón y el Adagio combina cuatro niveles: el emocional (carácter amoroso), el conceptual (idea de amor), el material (asociación con el grupetto) y el morfológico (ubicación central).

Un claro ejemplo de pasaje a través del nivel morfológico es el arabesco del cuadro de Klee que se transforma en una sucesión ascendente de grupetti, en una melodía «enrulada» en el piano. Como dijimos previamente, esto implica dos correspondencias tácitas: la de una línea gráfica con una línea melódica y la de los ejes horizontal/vertical con los ejes que rigen la partitura, del mismo modo en el que se dibujó el perfil melódico en *Impromptu de Chopin*. ¿Sería más conveniente, entonces, hablar de nivel del material, como en *Impromptu*? Si bien parecen análogos, creemos que en el pasaje del arabesco al encadenamiento de grupetti prima una concepción global de la configuración, mientras que en el pasaje de la composición de Chopin al cuadro de Xul se trata de una vinculación entre elementos básicos (que da por resultado una configuración). En ambos casos, no se puede obviar la importancia de la partitura y las convenciones asociadas a ella. No en vano la escritura musical es el punto de contacto entre música y plástica. La migración de nivel morfológico desde el cuadro de Klee al Concierto de Mucillo alcanza también la macroforma, puesto que se verifica una simetría entre las partes de la obra musical que tiene relación con el cuadro.

Adorno (2000:43) se refiere a una «manera pictórica» en la música que se manifiesta a gran escala espacializando el tiempo como si fueran superficies visuales, como en ciertas obras de Morton Feldman (2009), o bien en pequeña escala, como sucede en la música electrónica donde «se opera con sonidos individuales como en la pintura coetánea se opera con valores individuales de color». Quizás haya algo de esta manera pictórica tanto en el Concierto de Mucillo como en *Bruma*, de Jorge Horst (Rosario, Argentina, 1963).

Horst siempre estuvo interesado por la plástica. En su obra *Esféras* (1994) reprocessaba algunos aspectos de la obra de M.C. Escher (véase Molina, 2007). En 2003, al recibir un encargo para un orgánico específico —oboe, violín, viola y violoncello— llegó finalmente la posibilidad de concretar su deseo de trabajar sobre la obra de Turner (1775–1851). Le atraía especialmente el efecto que Turner logra en su pintura, definido como «clima» y como técnica. Horst (2010:s/p) explica: «Me impresionó siempre su transgresora manera de representar la figuración, donde la misma está puesta tan al límite

con lo abstracto que cuestiona la propia ontología de lo figurativo, solo que él lo hace a principios del siglo XIX». A partir de este acercamiento consciente, Horst buscó «crear una analogía sonora, homenajear, metaforizar, transliterar, crear intertextualidades varias» con el «carácter irreverente, totalmente subversivo» de la estética de Turner. Una de las ideas que más le interesó fue la de «difuminar, como de ver a través de una nube, o de un vidrio esmerilado, rompiendo lo esperado, y corriendo el eje de atención en la supuesta representación perfecta de la figura como ideal de lo bello, para trasladarse a zonas indefinibles, más grises, más desaturadas (por usar un término técnico de la pintura)» (siempre Horst, 2010:s/p).

Turner trabajó especialmente los efectos lumínicos, sustituyendo los principios de la primacía del contorno, de la línea y del modelado, por un sistema óptico capaz de aparentar la luz por un juego de pequeños toques yuxtapuestos. Su obra se caracteriza, justamente, por la ausencia de definición precisa de los objetos: al pintor le interesa representarlos en momentos en que aparecen semiocultos. Traducida como *mist* o *fog* y combinada con vapor, con nieve, o con humo, la bruma es un elemento recurrente en su obra y ayuda a crear una sensación de indefinición, ya presente por los momentos del día que se representan (el amanecer, el atardecer, escenas de tormenta o lluvia, entre otros).

Tanto la intención de evocar el clima *turniano* como el orgánico propuesto jugaron un papel importante en la gestación de la técnica compositiva. Desde el principio, Horst pensó en acentuar el contraste tímbrico entre el oboe y las cuerdas por medio de la textura. Las cuerdas están amalgamadas entre sí y forman una suerte de cúmulo sonoro, una *bruma* entre la cual aparece y desaparece el oboe. Del mismo modo, la escenificación prevé que el oboísta sea invisible para el público, manteniendo la comunicación visual con los otros intérpretes. En palabras del compositor (Horst, 2010:s/p):

El contraste entre una linealidad demarcada (el oboe) y especies de nubes sonoras ruidicas (las cuerdas, con arco in fascia, por ej.), son, entre otras cosas, los grados extremos de la utilización de campos sonoros que van desde los, llamados por mí, sonidos complejos (ruidos) hasta los sonidos tónicos (alturas puntuales), definiendo un continuum sonoro diverso, que, cual paleta de colores pero también de niveles de indefinición, conviven dialécticamente aunque también de manera orgánica.



Figura 18. Joseph Mallord William Turner, *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, exhibida en 1842, Londres, Tate Britai

En *Tormenta de nieve. Barco a vapor frente a la boca de un puerto* (1842, fig. 18), por ejemplo, es evidente que Turner busca representar el drama, la energía de una tormenta en el mar. Nieve, vapor y olas se amalgaman conformando un remolino que parece tragar al barco. Trazando el paralelo más simple, sugerido por el compositor mismo, la bruma tormentosa correspondería a las cuerdas y el oboe cumpliría el rol del barco, que no termina de dibujarse en ese contexto. Es una presencia atomizada que se plasma por medio de motivos o notas que surgen inesperadamente, sumándose a la ambigüedad temporal, lograda por el uso de distintas figuraciones. La aleatoriedad contribuye en alto grado a la inestabilidad de la pieza. En efecto, seis de las siete plataformas (secciones de la pieza) tienen duraciones mínima y máxima, pero se especifica que «en ningún caso son una imposición, sino más bien una sugerencia» y pueden ser modificadas a voluntad por los músicos «en función de poder moldear la temporalidad particular y general de la pieza». Las primeras cinco plataformas pueden ser repetidas cuantas veces se quiera y, dentro de todas ellas, hay materiales que pueden ser repetidos o reiterados a voluntad. Los enlaces entre plataformas no están pautados y pueden ser iniciados por cualquiera de los instrumentos, sin necesidad de sincronización entre ellos. De hecho, se indica que los «intérpretes no de-

ben coordinar entre sí la sincronización de ninguno de sus materiales, así como tampoco sus cambios». Esta descoordinación puede ser una manera de lograr una textura difuminada, efecto al cual también parece apuntar la indicación de evitar «la predominancia en intensidad de ninguno de los instrumentos», siempre que no se indique lo contrario (siempre Horst, 2007:2).

Horst realiza un trabajo tímbrico especial, apelando a sonoridades que se alejan de lo tradicional. Por momentos se frota el arco sobre el aro de la caja (*arco in fascia*), al costado del puente, entre el puente y el cordal o haciendo correr sólo un punto del arco a lo largo de las cuerdas. En el caso del oboe, se utilizan multifónicos; según el compositor, estos «bloques sonoros bastante complejos, y que a la vez, ya previstos en cuanto a su conformación, son orquestados por las cuerdas, como enfatizando su naturaleza polifónica, pero también para generar la idea de movilidad interna (como si la pintura se moviera)» (Horst, 2010:s/p). Esta fusión o confusión sonora, que dificulta la identificación de los distintos timbres instrumentales, deriva del efecto *esfumado* de Turner. La aleatoriedad o indeterminación abarca, por lo tanto, lo temporal, las alturas (apelando a frecuencias no definidas, como cuando se pide «lo más agudo posible»), lo textural y lo tímbrico.

A partir de las texturas y del registro del material sonoro, proponemos una articulación interna en cinco secciones (fig. 19):

Sección	I		II	III		IV	V
Plataforma/ instrumento	A	B	C	D	E	F	G
Oboe	Tacet	Tacet	Alturas definidas, moduladas, con saltos, pp	Multifónicos pp	Idem D, más breve	Multifónicos + alturas puntuales	3 <i>Glissandi</i> ascendentes pp a niente
Violín + viola	Arco in fascia	Arco perp alla punta	Mezcla de distintos efectos: 5 materiales que se combinan en un orden <i>ad libitum</i>	Arpeggios ascendentes y descendentes	Idem, más breve, <i>dim ab niente</i>	Alturas puntuales y <i>glissandi</i>	3 <i>Glissandi</i> ascendentes de bicordios a notas agudas casi sin altura puntual (chirrido). p a niente.
Violoncello	Arco in fascia	Arco in fascia					
Comentarios	Sólo cuerdas: nube, fondo indefinido – 1 minuto		Indefinición, con algunas alturas moduladas por el oboe – 1 min 10 seg	Multifónicos + arpeggios. Textura más densa pero más aprehensible – 1 min 20 seg		Sección climática: mayor definición textural – 1 min 30 seg	Sección conclusiva – 1 min

Figura 19. Articulaciones internas de *Bruma* de Jorge Horst

Creemos que hay cierta direccionalidad en la pieza, que juega a la vez con la bruma y las figuras que parecen dibujarse a través de ella. La dirección está marcada en cierta manera por las intensidades y la complejidad textural, que lleva desde la plataforma A a la F, con algunas etapas intermedias definidas. La plataforma G actúa como cierre de la pieza pero, en vez de crear un efecto de resolución, termina afirmando la tensión subyacente a lo largo de la obra. Es el mismo efecto que en Turner envuelve al espectador en el misterio del cuadro.

Tanto Horst como Mucillo transitan el nivel conceptual para arribar a sus composiciones. Mientras *Bruma* tiene como concepto de base la indefinición del cuadro de Turner, Mucillo se centra en la especial relación que establece Klee entre lo abstracto y lo figurativo para elaborar el lenguaje musical de su Concierto. Horst transita además el nivel textural. La imagen difuminada de Turner se convierte, en *Bruma*, en una textura musical atomizada, fragmentada, hecha por sonidos complejos o por sonidos breves de ataques descoordinados, entre los cuales aparece y desaparece una configuración melódica más o menos precisa (la del oboe).

Queda claro que los niveles de migración no se excluyen entre sí; al contrario, se combinan en muchas ocasiones. En el Concierto de Mucillo encontramos, por ejemplo, que el pasaje se realiza a través de los niveles emocional (carácter féerico), conceptual (abstracción/figuración y ausencia de tonalidad/configuraciones de tipo triádicas), material (asociando el color del cuadro con la sonoridad de la armónica de vidrio, derivada en el uso del timbre y del registro) y morfológico (en la macroforma, simetría/ articulaciones internas; en la microforma, arabesco/encadenamiento de grupetti). Del mismo modo, en *Bruma* se combina el nivel conceptual, la idea de indefinición, con el nivel textural, al haber un interés particular en reproducir sonoramente una textura plástica. Como mencionamos con respecto al nivel emocional, es evidente que para hablar del uso del nivel conceptual será necesario contar con información sobre las intenciones del compositor o del artista.

Al probar nuestra tipología hemos visto que a veces resulta difícil discriminar entre los niveles material, morfológico y textural, puesto que el segundo y el tercero implican al primero. Quizás sería mejor definir tres niveles principales de migración (emocional, material y conceptual) y subdividir el segundo en otras tres posibilidades (elemental, morfológico y textural). Pero esto quedará para un futuro trabajo. También cabría ver, puesto que este esbozo teórico se centra en el fenómeno de migración entre la música y la plástica, si puede ser aplicado al pasaje entre otras artes (música y literatura,

por ejemplo) y/o adecuado al estudio de la convergencia, en plena etapa de expansión. En efecto, resta considerar las posibilidades (y dificultades) del fenómeno de convergencia, según observó Adorno (2000:50):

La dificultad tiene su fundamento en la cosa misma: que la convergencia no tiene su lugar solamente en los procedimientos, en las tensiones, en los momentos lingüísticos en el interior de los cuales, y solamente en ellos, se realiza, sino en el hecho de que los materiales mismos urgen dicha convergencia, pero los artistas hacen el ganso cuando la esperan de dichos materiales en lugar del proceso de articulación.

El proceso de articulación de los materiales sería, entonces, el sitio desde el cual sería posible la convergencia de estas artes. En todo caso, es evidente que las categorías adornianas de *Zeitkunst* y *Raumkunst* no solamente distan mucho de ser absolutas sino que mantienen entre sí una relación dialéctica. Como hemos visto aquí, es esta tensión la que posibilita distintos tipos de experimentación y auspicia una reflexión incisiva que busque caracterizar las zonas de conflicto y resolución.

Fuentes

a) musicales

Horst, Jorge (2003, rev. 2007) *Bruma*. Registro en vivo del estreno. Inédito.

Horst, Jorge (2003, rev. 2007) *Bruma*, para oboe, violín, viola y cello. Inédito.

Mucillo, Luis (2001) *Concierto para piano y orquesta. Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas*. Facsimilar del manuscrito. Inédito.

Mucillo, Luis (2001) *Concierto para piano y orquesta. Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas*. Registro en vivo realizado en el Teatro El Círculo de Rosario (Argentina), el 2 de agosto de 2001. Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, Jorge Rotter (director), Alexander Panizza (piano). Inédito.

b) iconográficas

Klee, Paul (1921) *Hoffmanneske Geschichte*, acuarela, lápiz y tinta de impresión transferida sobre papel, bordeado con papel metálico, 31,1 x 24,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, The Berggruen Klee Collection.

Klee, Paul (1937) *Paisaje de escenario*, pastel sobre algodón sobre burlap, 58,5 x 86 cm, Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee.

Lisa, Esteban (1941) *Composición*, óleo sobre cartón, 30 x 23 cm, Buenos Aires, Colección Particular.

Lisa, Esteban (30/03/1955) *Acto espacial*, pastel sobre papel, 30 x 23 cm, reproducido en *Esteban Lisa. Jugando con líneas y colores*, catálogo de exposición, 17 de marzo al 30 de abril de 2005, Barcelona, Artur Ramón Col.leccionisme, p. 19.

Turner, Joseph Mallord William (1842) *Snow Storm–Steam–Boat off a Harbour's Mouth*, óleo sobre lienzo, soporte: 914 x 1219 mm, marco: 1233 x 1535 x 145 mm, Londres, Tate Britain, nro. de catálogo N00530.

Xul Solar, Alejandro (1912) *Entierro*, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro (1922) *En rítmiko*, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro (1925) *Sandanza*, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro (1939) *Marina*, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro (1948) *Contrapunto de puntas*, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro (1949) *Impromptu de Chopin*, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro (1950) *Coral Bach*, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

[**Xul Solar, Alejandro**]. Panajedrez, panjuego, panchess o ajedrez criollo, ca. 1945, caja-tablero transportable (43 x 41 x 2,7 cm) con 110 piezas; madera tallada pintada al óleo; manija y trabas de metal. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

[**Xul Solar, Alejandro**]. Piano con teclado modificado, ca. 1946. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

[**Xul Solar, Alejandro**]. Armonio con teclado modificado. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

c) hemerográficas

De la Torre, Dora (1961) «Xul Solar, el hombre increíble». *El Mundo* (Buenos Aires: 20-X-1961) [s.p.].

Foglia, Carlos A. (1953) «Xul Solar, pintor de símbolos efectivos». *El Hogar* 2288 (49),

pp. 49–51.

Sheerwood, Gregory (1951) «Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la “panlingua”». *Mundo Argentino*, 1 de agosto, p. 14.

d) documentales

[Cadenas de Schulz Solari, Micaela] [s.f.] *Hiercoeco zieli según Natura*, MS, inédito, Archivo FPK–MXS.

[Xul Solar, Alejandro] [s.f.] *Panajedrez, panjuego o Ajedrez argentino*, texto mecanografiado, inédito, Archivo Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Xul Solar, Alejandro (1912) Carta a su padre, Turín, inédita, Archivo FPK–MXS. Citada en Artundo, Patricia M. (ed.) (2005) *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, Buenos Aires, MALBA Ediciones, p. 204.

[Xul Solar, Alejandro] [s.f.] *Hiercoeco zieli según natura*, Lista de correspondencias, Archivo Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

[Xul Solar, Alejandro] [s.f.] Transcripción de Milenberg Joys de Morton, Roppolo y Mares en notación enarmónica.

e) testimoniales

Horst, Jorge (2010) Comunicación personal.

Mucillo, Luis (2006) Diálogo con la autora dentro del Seminario «Música y artes plásticas: analogías e intersecciones». Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W. (2008) «El arte y las artes». *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Madrid: Akal, Obra Completa, Vol. 10/1, pp. 379–396.

——— (2000) «Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura». En *Sobre la música* [Introd. Gerard Vilar]. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, pp. 41–55.

Arnaldo, Javier (2003) *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, catálogo de exposición, 11 de febrero al 25 de mayo de 2003, Madrid: Fundación Caja Madrid–Museo Thyssen–Bornemisza.

Arnaud, Catherine (1990) *Variations d'après un thème de J.S. Bach*, tesis de doctorado, con dirección de Jean Lancri, UFR des arts plastiques et sciences de l'art, París: Université Paris I, Panthéon–Sorbonne.

Barbe, Michèle (ed.) (2011) *Musique et Arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre. Principes théoriques et démarches créatrices*, París: L'Harmattan.

——— (2005) «Le Finale du Rheingold de Fantin–Latour: une oeuvre d'art complète». *Musique et arts plastiques: interactions. Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 2001–mai 2002*, Michèle Barbe y Marie Lecoustey (eds.), serie «Musique et arts plastiques». París: Publications de l'Université de Paris–Sorbonne, vol. 5, pp. 35–64.

——— (1999) L'interférence des arts dans l'oeuvre de Delacroix. L'exemple des Musiciens Juifs de Mogador. *Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral: musique et arts plastiques*,

- Michèle Barbe (ed.). París: Publications de l'Université Paris IV–Sorbonne, vol. 1, pp. 57–69.
- (1992) *Fantin Latour et la Musique*, tesis de posdoctorado en tres tomos, París: Université de Paris–Sorbonne, Paris IV.
- Baudelaire, Charles** (1999) *Écrits sur l'art*. París: Le Livre de Poche.
- Bernard, Jonathan W.** (1993) The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. *Perspectives of New Music* 31(1), pp. 86–133.
- Bosseur, Jean-Yves** (1999) *Musique et Beaux-Arts. De l'Antiquité au XIXe siècle*. París: Minerve.
- (1998) *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*. París: Minerve.
- (1991) *Musique, passion d'artistes*. Ginebra: Skira.
- Boulez, Pierre** (1989) *Le Pays fertile. Paul Klee*. París: Gallimard.
- Cohen, Ana Paula** (2004) Mais por menos. Entrevista com Jorge Macchi. En *Jorge Macchi* <http://www.jorgemacchi.com/cast/tex01.htm> [Consultado el 11 de noviembre de 2009].
- Cristiá, Cintia** (2010) Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo. *Revista Argentina de Musicología*, vol. 10, pp. 111–136.
- (2007) *Xul Solar, un músico visual. La música en su vida y obra*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- (2006) Música y plástica: incidencia de lo musical en la obra de Esteban Lisa. *Separata*, 11 (6), Rosario: Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp. 19–33.
- (2004) *Xul Solar et la musique*, tesis de doctorado en Historia de la música y Musicología, con dirección de Michèle Barbe. París: Universidad de París–Sorbona, Paris IV.
- (2003) Nada menos que Klee y Xul: una rave para las esferas. *Ramona. Revista de artes visuales*, 35, pp. 58–68.
- De la Motte-Haber, Helga** (2009) Concepciones del arte sonoro. *Ramona. Revista de artes visuales*, 96, pp. 20–24.
- Denizeau, Gérard** (1995) *Musique et Arts*. París: Champion.
- Düchting, Hajo** (1997) *Paul Klee. Painting Music*. Munich/New York: Prestel.
- Duplaix, Sophie y Lista, Marcella** (2004) *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Catálogo de exposición, septiembre de 2004 a enero de 2005, París: Centre Pompidou.
- Estrada Zuñiga, Ana María y Lagos Rojas, Felipe** (2010) *Sonidos visibles. Antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile*. Santiago de Chile: edición de los autores.
- Evans, Thomas** (1980) Incidental music. Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, vol. 9, p. 58.
- Frisch, Walter** (2005) *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Feldman, Morton** (2009) Entre categorías. *Ramona. Revista de artes visuales*, 96, pp. 12–15.
- Gage, John** (1993) *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames and Hudson.
- Giunta, Andrea** (2008) Jorge Macchi: The Anatomy of Melancholy. En *...might be good. Art e-journal* <http://www.fluentcollab.org/mbg/index.php/reviews/review/93/5>. [Consultado: 27 de noviembre de 2009].

- Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus** (2002) *Le Vase d'or. Conte des temps modernes*. Paris: Gallimard [1814].
- Joubert, Muriel** (2000) Les techniques impressionnistes et symbolistes dans l'œuvre de Debussy, *Musique et Arts plastiques: Quels rapports? Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 1998–mai 1999*, ed. Michèle Barbe, serie «Musique et arts plastiques». Paris: Publications de l'Université Paris–Sorbonne, vol. 2, pp. 87–102.
- Kagan, Andrew** (1983) *Paul Klee. Art & Music*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- Kandinsky, Wassily** (1991) *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Paris: Gallimard.
- (1989) *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël [1912].
- Kazokas, Genovaitė** (1994) The First Painted Fugue. En Stasys Gostautas (ed.) *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906–1989*. Vilnius: Vaga, pp. 318–327.
- Kelkel, Manfred** (1999) *Alexander Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu*. Paris: Fayard.
- Klee, Paul** (2004) *Cours du Bauhaus. Weimar 1921–1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. Paris: Hazan/Musées de Strasbourg.
- (1985) *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël.
- (1964) *The Diaries of Paul Klee. 1898–1918*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- Reichmann, Raquel B.** (1992) Intertextualidad y literatura: migraciones de sentido. En Reichmann, Raquel; Corrado, Omar y Malachevsky, Jorge, *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: UNL, pp. 7–31.
- Leppert, Richard** (1993) *The Sight of Sound, Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley/Los Angeles/Londres: California University Press.
- Lockspeiser, Edward** (1973) *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. Londres: Cassell.
- Macchi, Jorge y Rudnitzky, Edgardo** (2005) *La ascensión. Envío argentino a la bienal de Venecia, 51. Exposición internacional de arte*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.
- Maur, Karin von** (2004) Bach et l'art de la fugue. Modèle structurel musical pour la création d'un langage pictural abstrait. En Sophie Duplaix y Marcella Lista (eds.) *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Paris: Centre Pompidou, pp. 17–27.
- (1999) *The Sound of Painting. Music in Modern Art*. Munich/Londres/Nueva York: Prestel/Pegasus Library.
- Mayer Brown, Howard** (1980) Iconography of music. Sadie Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, vol 9, pp. 11–18.
- Messiaen, Olivier** (1986) *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond.
- Molina, Jorge Edgard** (2007) *Intertextualidad intersemiótica entre Música y Artes visuales: algunos aspectos de la obra de M. C. Escher reprocessados en Esferas (1994) de J. M. Horst*. Santa Fe: inédito.
- Moog-Grünwald, Maria** (1993) Investigación de las influencias y de la recepción. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 245–270.

- Nelson, Daniel** (2005) Los *San Signos* de Xul Solar: El libro de las mutaciones. En Patricia M. Artundo (ed.) *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: MALBA Ediciones, pp. 49–59.
- Nietzsche, Friedrich** (1977) *La Naissance de la tragédie*. París: Gallimard.
- Pomme de Mirimonde, Albert** (1975 y 1977) *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons: la musique dans les arts plastiques*, 2 vol. París: A. et J. Picard.
- Rousseau, Pascal** (2000) Confusions des sens. Le débat évolutionniste sur la synesthésie dans les débuts de l'abstraction en France. En AA.VV. *Synesthésies / Fusion des arts*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, París: Centre Georges Pompidou, 74, pp. 4–33.
- Rudnitzky, Edgardo** (2009) Jorge Macchi by Edgardo Rudnitzky. *BOMB magazine*, <http://www.bombsite.com/issues/106/articles/3218> [Consultado el 8 de marzo de 2009]
- Sabatier, François** (1998) *Miroirs de la musique (XV^e–XVIII^e siècles)*, Tomo I. París: Fayard.
 ——— (1995) *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIX^e–XX^e siècles*, Tomo II. París: Fayard.
- Sin autor** (2006) Tale à la Hoffmann. En *The Metropolitan Museum of Art*, http://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/ho_1984.315.26.htm [Consultado el 2 de abril de 2008].
- Sin editor** (2005) *Richard Wagner. Visions d'artistes. D'August Renoir à Anselm Kiefer*, catálogo de exposición, 23 de septiembre de 2005 a 29 de enero de 2006, realizada en el Musée Rath de Ginebra, París: Somogy.
- Sin editor** (1985) *Klee et la musique*, catálogo de exposición, 10 de octubre de 1985 al 1^o de enero de 1986, París: Centre Georges Pompidou.
- Souriau, Étienne** (1965) *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica [1947].
- Stévanche, Sophie M.** (2006) Duchamp, la música en la era de la modernidad. *Ramona. Revista de artes visuales*, 65, pp. 33–52.
- Villot, Odile** (2005) La Musique au sein de *La Création dans les arts plastiques* de Kupka, *Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral: musique et arts plastiques*, ed. Michèle Barbe, serie «Musique et Arts plastiques». París: Publications de l'Université Paris–Sorbonne, vol. 5, pp. 133–144.
- Wagner, Richard** (1982) *L'œuvre d'art de l'avenir*. París: Éditions d'Aujourd'hui.
- Wardega, Véronique** (2002) Gustave Moreau: les mille et une lyres. *Musique et arts plastiques: interactions. Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 2000–mai 2001*, ed. Michèle Barbe, serie «Musique et arts plastiques». París: Publications de l'Université Paris–Sorbonne, Paris IV, vol. 4, pp. 15–26.

De la plástica a la música: análisis interpretativo de una selección de los 24 *Caprichos* de Goya de Mario Castelnuovo-Tedesco

Sergio Miguel González

En 1961, Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968) finalizó su opus 195, los *24 Caprichos de Goya* para guitarra, en recuerdo u homenaje de los *Caprichos* de Francisco Goya (1746–1828) que había tenido oportunidad de admirar en una visita al Museo del Prado. Por la extensión de la obra, la dividió en cuatro partes o cuadernos, como ya lo había hecho antes con *Platero y Yo* (opus 190). Cada una de estas partes, a su vez, se encuentra conformada por seis caprichos. Estas piezas están compuestas sobre diversos ritmos y danzas populares españolas y otras extranjeras en uso en la corte de España.

Los *Caprichos* de Goya son una colección de ochenta grabados (aparte de algunos más que han quedado inéditos), que fueron realizados durante la década de 1790 y publicados en 1799. Estos constituyen una sátira de la sociedad española de la época y atacan especialmente a la nobleza y al clero. La primera mitad de la colección presenta los grabados más realistas y satíricos. En la segunda, se encuentran grabados más fantásticos donde se apela al absurdo y la deformación para representar los vicios y torpezas humanos. Varias series de comentarios manuscritos se acercan a los posibles mensajes de esta

enigmática serie de dibujos. El texto conservado en el Museo del Prado es el más conocido y el más cauto y ambiguo, pues evita comentarios peligrosos dando carácter general e inconcreto a las estampas más comprometedoras, especialmente las referentes a asuntos religiosos y políticos. Los otros dos, el que fuera del dramaturgo López de Ayala y el de la Biblioteca Nacional, poseen un lenguaje más libre e inciden en la crítica clerical, política o hacia personas concretas. En la década de 1780, Goya había comenzado a relacionarse con algunos de los más importantes intelectuales de España. Ellos lo introdujeron a los ideales de la Ilustración, que tanto influyeron en su pensamiento y obra, incluyendo la oposición al fanatismo religioso, a la superstición y a la Inquisición, entre otros. Pretendían leyes más justas y un mejor sistema educativo. Con estos ideales se fueron gestando lo que serían los *Caprichos*. Retirado de sus actividades normales a causa de su mala salud, en la década de 1790 Goya se dedicó a pintar un juego de cuadros de gabinete en los que logra hacer observaciones de tipo crítico.

Nacido en Florencia (Italia), Castelnuovo-Tedesco cultivó primeramente un estilo más bien descriptivo, otorgando forma musical a todo lo que lo emocionaba o impresionaba. Su visión estuvo siempre sesgada por lo musical. Por ejemplo, al referirse al escritor Marcel Proust lo definió como un maestro de música por su «juego sutil y habilísimo de los temas y la reconstrucción de un organismo vasto y poderoso, sólido de arquitectura y denso de significado»¹ (Castelnuovo-Tedesco, citado en Otero, 1987:44, 161). Definía a la música como «el arte de asociar los sonidos de un modo lógico, armonioso, imaginativo y expresivo, aunque también racional y científico, porque la música antes de ser un arte, es una ciencia basada en las leyes físicas, que hay que conocer». Sin embargo, explicaba que «no todo se puede expresar numéricamente y ése es el error de tantos sistemas musicales modernos. La música debe ser, primero que nada, “expresión de sentimientos” (...) En la música yo parto del contenido poético y del valor expresivo» (Castelnuovo-Tedesco, citado en Otero, 1987:85). En 1913, cuando terminó sus estudios en el Liceo, viajó a España. Este viaje le dejó profundas impresiones que luego influirían en su música. Llegó a tener un gran amor por la cultura española y por la guitarra. De ese amor y del aliento que recibió por músicos como Andrés Segovia y

¹ Este libro se basa en la autobiografía, entonces inédita, de Castelnuovo-Tedesco. Actualmente se la puede encontrar como: Castelnuovo-Tedesco, Mario (2005): *Una vita di música: un libro di ricordi*, [s. l.]: Edizioni Cadmo, 2 vols., 657 p. y 196 p.

Manuel de Falla para que cultivara su *lado español*, surgieron los *24 Caprichos*.² Cada una de estas piezas lleva el nombre del grabado al que hace referencia.

El que la obra musical derive de una obra plástica introduce el problema de la *migración* de un arte a otro. Teniendo en cuenta las palabras del compositor acerca de que partía «del contenido poético y del valor expresivo», se intentarán detectar y analizar —mediante un análisis de tipo comparativo que utilice un enfoque intersemiótico— los posibles modos en que se ven reflejados en sus caprichos los *contenidos* de las estampas de Goya, es decir, las principales *estrategias* que Castelnuovo-Tedesco utilizó para componer una de las obras más destacadas del repertorio guitarrístico.

1. Enfoques teóricos

La teoría enfoca el problema desde distintos ángulos. La estética comparada de Étienne Souriau (1965) plantea la correspondencia de las artes, las semejanzas y diferencias existentes entre éstas. Así, sostiene que la música representativa no existe como arte distintivo; sólo existen transiciones parciales y fugitivas a una forma secundaria, en la cual existe la representación, pero no especifica claramente cómo sucede dicha representación. Por su parte, en sus escritos sobre las relaciones entre música y pintura, Theodor Adorno (2000:40–41) afirma que la música es prototipo de la intraducibilidad. Plantea la problemática que surge entre lo que denomina arte temporal o *Zeitkunst* (objetivación del tiempo) y arte espacial o *Raumkunst* (elaboración del espacio, la cual implica su dinamización y negación). Sostiene también que aunque la pintura y la música no convergen en el asemejarse, sí se encuentran en cambio en un tercer plano, ya que ambas son lenguaje; sin embargo, en la música no se trata de significados, sino de gestos. La música es un lenguaje sedimentado a partir de gestos.

El musicólogo Enrico Fubini (1997:26) sintetiza la problemática acerca de la imposibilidad de traducción del contenido musical de la siguiente manera:

² El término «capricho» designa aquellas obras donde la fuerza de la imaginación prevalece sobre las reglas. Más que de una técnica, forma o estructura específica musical se trata de una disposición general hacia lo excepcional, lo caprichoso, lo fantástico. Para una ampliación de la definición y su utilización a través de la historia de la música ver Schwandt, Erich (1980): «Capriccio», en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, vol. 3, p. 758–759.

El complicado lenguaje de que hace uso la música no dice nada acerca de nada; a pesar de esto, todos —y, de un modo u otro, también los formalistas más rigurosos— concuerdan al atribuir a aquella cierto poder expresivo, aunque sin saber nunca precisar qué es lo que realmente expresa la música ni de qué manera lo hace. Esta capacidad enigmática de la expresión musical no es otra cosa, en definitiva, que el viejísimo problema de la semanticidad de la música; problema que se ha presentado reiteradamente, en el transcurso de los siglos, desde la Grecia antigua hasta el día de hoy sin haberse modificado en lo sustancial, si bien ha ido adquiriendo formas distintas.

Con respecto a esta problemática que, según destaca Fubini, gira en torno de la semántica —o la falta de la misma—, el musicólogo Rubén López Cano (2008:97) afirma:

El lenguaje posee referentes (objetos del mundo representados) más o menos estables mientras que en la música el referente es una mera posibilidad; en la música, la construcción de sentido prioriza la pragmática (usos contextualizados del lenguaje) por encima de la semántica (estructuras de significados jerarquizados preestablecidos); las obras de arte tienden a proponer una y otra vez, nuevas codificaciones que se escapan a las reglas claras y tan pronto establecen una regla, proponen una alteración a la misma; de hecho, los dispositivos estéticos no son reducibles a un elenco de reglas unidireccionales.

Un modo interesante de *comprender* la música, a través de la contextualización que sugiere López Cano, es el propuesto por Robert Hatten a partir de la intertextualidad. Hatten (1994:211) explica que

el concepto de intertextualidad se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuya riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos. (...) La creación e interpretación se ven constreñidas y a la vez enriquecidas por el universo de discurso establecido por textos anteriores.

Para llevar a cabo su aplicación, distingue dos contextos —contextos de estilo y estrategia—, que sirven como reguladores de relaciones intertextuales pertinentes. Estilo es la competencia que en cuestión de funcionamiento simbólico la obra presupone. Esta competencia cognitiva está compuesta por cosas tales como los sistemas de escalas, los sistemas métricos/rítmicos, los principios de la organización y los constreñimientos sobre ésta, entre otras. El otro contexto, la estrategia, son las manifestaciones particulares de las posibilidades que ofrece

cierto estilo. Es lo temático, entendiéndolo como los elementos y procesos (sean melódicos, armónicos, rítmicos, métricos, dinámicos u otros) que están suficientemente *marcados* para la atención del oyente. También puede existir la utilización de estrategias a fin, por ejemplo, de evocar cierto estilo u obra anteriores. Aclara que: «Los estilos anteriores pueden ser explotados estratégicamente sin tomar en consideración ninguna obra particular en esos estilos anteriores, y los resultados son claramente un asunto intertextual» (Hatten, 1994:213).

Tomando el enfoque de Omar Corrado (1992:34 y 40), al intentar aplicar el enfoque intertextual a obras de diferentes artes, debemos hablar de inter-semiótica:

En un intento clasificatorio de la intertextualidad en música, y al sólo efecto de proveernos de un mínimo ordenamiento analítico, delimitaremos dos grandes áreas: la que contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje, que llamaremos intrasemiótica; y la que reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos, o intersemiótica, ambas a su vez internamente articuladas (...) Precisemos que si bien la música ha estado desde siempre en relación con otros sistemas —visuales, sonoros, textuales— tomaremos en consideración aquí aquellas situaciones en que ésta funciona no como complemento sino como texto contenedor que recodifica otros textos redistribuyendo productivamente sus sentidos.

Sobre el caso que se va a abordar en este artículo se puede presuponer que hay una clara intención del compositor de expresar a través de su música su propia interpretación o percepción de algunos de los caprichos de Goya. Frente a esta situación nos planteamos los siguientes objetivos específicos: a) detectar e indicar elementos presentes en los grabados que puedan tener conexión de algún modo con las composiciones musicales; b) analizar mediante un enfoque intersemiótico las conexiones pictórico-musicales teniendo en cuenta los aspectos estéticos y específicamente musicales; y c) interpretar el proceso compositivo a partir de la relación entre música y plástica.

Para alcanzar los objetivos propuestos, basándonos en una bibliografía general acerca del fenómeno intersemiótico —en este caso la relación entre la música y las artes plásticas— y específica, en lo que refiere a cada uno de los artistas en cuestión (Castelnuovo-Tedesco y Goya), procederemos a analizar, mediante un trabajo comparativo, las composiciones a partir de la partitura y algunas versiones sonoras de las mismas, teniendo en cuenta los grabados a los que hacen referencia, buscando así todos aquellos puntos de contacto y determinando otras coincidencias y referencias que surjan a partir de la consideración simultánea de ambos campos (plástica y música). Para

una interpretación más completa de los grabados, apelaremos a los distintos comentarios que los acompañaron en su época.

Cabe aclarar, entonces, que para llegar a una mejor *interpretación*³ —no como realización sonora, sino como acto de *comprensión*, esto es, traer a la existencia redes de significaciones múltiples— de los conceptos e ideas concernientes a las obras, para intentar también de esta manera encontrar relaciones pertinentes, se incluyó en los análisis el aspecto *paratextual*⁴ —esto es, toda la información que circunda la obra y que influye en los modos en que ésta es comprendida—. Del mismo modo, las indicaciones presentes en las partituras también se consideraron como paratexto.

Por cuestiones de espacio, sólo estudiaremos aquí ocho de los 24 *Caprichos de Goya*. Debido a que resultan ejemplos más claros para analizar cuestiones interestéticas y permiten llegar a determinadas conclusiones generales acerca del proceso compositivo, seleccionamos los números I, XII, XV, XVI, XXI, XXII, XXIII y XIV, marcados con un asterisco en la lista general que se expone a continuación:⁵

- | | |
|---|--|
| I. Francisco Goya y
Lucientes, pintor* | XIII. Quien mas rendido? |
| II. Tal para qual | XIV. Porque fue sensible |
| III. Nadie se conoce | XV. Si sabrá mas el discipulo?* |
| IV. Ni asi la distingue | XVI. Brabisimo!* |
| V. Muchachos al avio | XVII. De que mal morira? |
| VI. El amor y la muerte | XVIII. El sueño de la razón
produce monstruos |
| VII. Estan calientes | XIX. Hilan Delgado |
| VIII. Dios la perdone:
Y era su madre | XX. Obsequio a el Maestro |
| IX. Bien tirada está | XXI. Que pico de oro!* |
| X. Al Conde Palatino | XXII. Volaverunt* |
| XI. Y se le quema la Casa | XXIII. Linda maestra!* |
| XII. No hubo remedio* | XXIV. Sueño de la mentira
y inconstancia* |

³ Ver Jean-Jacques Nattiez (1993).

⁴ Para una mejor descripción de «paratexto» puede remitirse a Rubén López Cano (2007).

⁵ Los títulos serán transcritos textualmente de la partitura, sin correcciones ortográficas.

2. Análisis comparativo de las piezas musicales y los grabados

Cuando nos referimos a las piezas musicales lo haremos utilizando números romanos, prefiriendo los números arábigos para los grabados.

2.1. Capricho I (Grabado 1): «Francisco Goya y Lucientes, Pintor»

Este es el primer grabado de toda la serie (fig. 20), en el que Goya presenta su autorretrato con expresión satírica, con su cejo fruncido de observador crítico, actitud que se va a plasmar en todos sus grabados. El manuscrito de Ayala lo describe como «Verdadero retrato suyo, de gesto satírico», mientras el de la Biblioteca Nacional agrega que se lo ve «de mal humor».



Figura 20. Goya, Capricho nro. 1, Francisco Goya y Lucientes. Pintor

Castelnuovo–Tedesco elige también comenzar su opus 190 con una suerte de retrato musical de Goya. La pieza comienza con un preámbulo «moderato e solenne», con una línea melódica que representa al nombre del pintor, que se encuentra escrito en la partitura sobre las notas correspondientes (ej. musical nº 8). Dado que se identifica con el contenido representado, puede interpretarse como un *leitmotiv*. Luego viene una sección tripartita (Allegretto moderato) en estilo *fugato* con un pasaje central con ritmo de marcha. Hacia el final, se oye una repetición del leitmotiv de Goya, esta vez en octavas y *fortissimo* con la indicación «sostenido y pomposo», remarcando la expresión del grabado.

4

a LORENZO
24 CAPRICHOS DE GOYA
para la guitarra
op. 195
Cuaderno Primero

Revisione e disegnaturo di ANGELO GILARDINO MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO
(1895 - 1968)

I - FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES. PINTOR

Moderato e solenne (come un Preambolo)

Fran-ci - sco Gu - ya y Lu - ci - en - tes

suono (quasi recitativo)

piu f

Un poco piu mosso

Ejemplo musical 8. Inicio del Capriccio I de Castelnuovo–Tedesco (compases 1–10)

Si se toma sólo el tema que corresponde al nombre del pintor se puede ver que finaliza con un adorno melismático de algún modo relacionado con la música española. Pero también se podría interpretar según el concepto barroco de la figura retórica hipotiposis, también llamada *circulatio*.⁶ Mediante una línea melódica que oscila alrededor de una nota, esta figura musical se utilizaba para acompañar las palabras que expresaban circularidad. Se puede ver que en este caso no se trataría de una palabra sino del garabato en círculos que se encuentra al final de la firma (fig. 21). Se genera entonces una sensación de circularidad, relacionada con los círculos que Goya hace al final de su firma.



Figura 21. Firma de Francisco Goya

2.2. Capricho XII (Grabado 24): «No hubo remedio»

Dos de las exégesis a este grabado hacen referencia a la figura femenina. El manuscrito del Museo del Prado indica «A esta Santa Señora la persiguen de muerte! después de escribirla la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla, es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza». El de Ayala, sucinto, dice: «Encorazada: era pobre y fea. ¿Cómo había de haber remedio?». El manuscrito de Biblioteca Nacional observa que «El bajo pueblo es el que se divierte con las encorazonadas, que solo se castigan si son pobres y feas, entonces no hay remedio». En efecto, la Inquisición le pone coraza⁷ a la pobre mujer desnuda y se la exhibe de manera humillante ante el pueblo ávido por la pronta muerte de ésta (fig. 22). Este

⁶ Ver López Cano, Rubén (2000): *Música y Retórica en el Barroco*, México: UNAM, p. 153 [En línea] URL: www.lopezcano.net, consultado en 2011.

⁷ La coraza es un cono alargado de papel engrudado que como señal afrentosa se ponía en la cabeza de ciertos condenados, y llevaba pintadas figuras alusivas al delito o a su castigo.

grabado, número 24 de la serie, es elegido como referencia del Capricho XII. Para él, Castelnuovo–Tedesco compone una *passacaglia* sobre el conocido tema *Dies Irae* (ej. musical nº 9), sobre el que tantos otros compositores han escrito. Entre otros, cabe mencionar a Berlioz (*Grande Messe des Morts*, op. 5), Dvořák (*Requiem*), Mozart (*Requiem en re menor*, KV 626), Verdi (*Requiem*), Brahms (*Seis piezas para piano*, op. 118/6) y Liszt (*Totentanz*).

La *passacaglia* es una forma musical, similar a la chacona, derivada del *pasacalle* español. Este término se utilizaba en España a principios del siglo XVII para describir a la música que se ejecutaba para actuaciones al aire libre mientras se caminaba, incluyendo procesiones religiosas. También pudo surgir de la práctica de los músicos populares de caminar un poco durante los interludios entre las estrofas de las canciones que estos ejecutaban. Otro término que se solía utilizar, en vez de pasacalle, era «paseo». La *passacaglia* entonces se encuentra, al menos históricamente, relacionada a la idea de paseo, de caminar, o de la actuación al aire libre; y como se ha visto en el grabado se trata de una escena en la cual van acompañando o llevando a la mujer por la calle.



Figura 22. Goya, Capricho nº 24: No hubo remedio

La elección del *Dies Irae* corresponde a la temática del grabado dado que este himno hace referencia al día del Juicio Final y, como es evidente, a la mujer en cuestión le espera la muerte. Es posible que exista además cierta ironía pues mientras el himno se refiere al día en que Dios sea quien venga a juzgar a la Tierra, en la estampa se puede ver que, aparentemente en nombre de Dios, son la Inquisición y la sociedad quienes juzgan a muerte a esa mujer tomándose atribuciones divinas, haciendo abuso de su poder.

XII - NO HUBO REMEDIO

Molto lento, cupo e grave (Passacaglia sul tema del "Dies Irae")

p *ff* *p* *pp* *mp più espr.* *p* *ff*

VARIAZIONE 1ª
 Appena più mosso
 sempre *p* (cupo e un poco agitata)

Ejemplo musical 9. Castelnuovo-Tedesco: Fragmento del Capricho nº XII (c. 1-6)

2.3. Capricho XV (Grabado 37): «¿Si sabrá más el discípulo?»

En esta estampa, primera de la serie de seis estampas de asnerías, Goya representó a un gran asno que enseña a otro pequeño a deletrear (fig. 23). La imagen del asno es un clásico símbolo de ignorancia y estupidez que el pintor utiliza para satirizar a los falsos profesionales e intelectuales. Los comentarios manuscritos se hacen eco de la moraleja: «No se sabe si sabrá más o menos, lo cierto es que el maestro es el personaje más grave que se ha podido encontrar», reza el del Museo del Prado. «Los maestros burros no pueden sacar otra cosa más que borriquillos», comenta Ayala.



Figura 23. Goya, Capricho n.º 37: Si sabrá más el discípulo?

El Capricho xv se inicia con tres rápidos arpeggios descendentes y repetidos, terminados en tres acordes de manera brusca, espaciados entre sí, con aparente función de dominante (ej. musical n.º 10). En la estampa se aprecia al asno haciendo repetir al alumno la vocal «A», primera letra del alfabeto e inicial de la palabra «asno». Se puede deducir que las repeticiones de estos arpeggios hacen alusión a la repetición de la vocal que aparece en la estampa. El escrito de la Biblioteca Nacional dice al respecto: «Un maestro burro no puede enseñar más que a rebuznar.» Estos arpeggios están escritos a manera de música descriptiva,

tratando de imitar musicalmente el sonido que produce un pequeño asno. En los últimos compases se puede apreciar que el asno aprendió finalmente a rebuznar. El compositor introduce el motivo inicial de manera descendente y otro similar de manera ascendente, repetidamente, con la intención de imitar el ruido del rebuznado normal de un asno, ruido nasal continuo que varía su altura de modo descendente y ascendente o viceversa.

XV - SI SABRÁ MAS EL DISCIPULO?

INTRODUZIONE



Ejemplo musical 10. Inicio del Capriccio XV de Castelnuovo-Tedesco (c. 1–2)

Al emular el rebuzne, este motivo musical representa a un asno y a la vez simboliza la ignorancia. Era esa ignorancia la que Goya veía transmitirse de generación en generación en una sociedad española que se encontraba corrompida y en franca decadencia, tanto en la educación como en todos sus aspectos.

Luego de dicha introducción, se escucha (ej. musical nº 11) una serie dodecafónica escrita, pensamos, por el maestro (asno grande). Sobre esa serie, el discípulo compone una gavota que a su vez contiene dos *musettes*, siguiendo las reglas de la música serial, utilizando variaciones sobre la serie original —inversión, retrogradación e inversión de la retrogradación— y a su vez desprendiendo motivos de las mismas. También aplica dichas técnicas sobre otros motivos y frases que no corresponden a la serie dodecafónica original.

SERIE DODECAFONICA



Ejemplo musical 11. Fragmento del Capriccio XV de Castelnuovo-Tedesco (c. 3–6)

El hecho de que para representar a un asno enseñando asnerías Castelnuovo utilice el sistema dodecafónico, podría llegar a interpretarse que no era técnica o sistema de composición de su agrado. Sin embargo, el florentino manejaba ese sistema y es sabido que se lo enseñaba a sus alumnos. En la partitura se pueden ver distintas indicaciones dinámicas que ayudan a plasmar el carácter de la pieza. La palabra «brusco» sobre el motivo que representa al asno propone buscar un sonido más burdo. La indicación «secco e indifferente» sobre la serie dodecafónica que el maestro propone describe la actitud de éste. Finalmente, en la gavota se lee «un poco grottesco», aludiendo a la falta de sutileza e inteligencia, musical en este caso, propia de un asno.

2.4. Capricho XVI (Grabado 38): «Bravísimo»

En este grabado, titulado «Bravísimo», reaparece la figura del asno, ahora escuchando a un mono tocar la guitarra (fig. 24).

En una estampa preparatoria, Goya indicó el mensaje que pretendía plasmar escribiendo «Protege las Artes y dicen que lo entiende» (Goya, citado en Moliné Escalona, 2009:s/p). Sin embargo, se puede observar que, al ejecutar la guitarra al revés, el mono no está emitiendo ningún sonido. Esto pone en evidencia la ignorancia del asno en cuestiones artísticas, pues parece estar embelesado con el supuesto concierto. Dos personajes, en el fondo, se están riendo o burlando de la situación que observan. Como se puede apreciar, se trata de una crítica a los mecenas que apoyan y sustentan al arte sólo por vanidad, ya que nada entienden del mismo. El comentario que se conserva en la Biblioteca Nacional es el más claro: «Hasta los burros aplauden por moda la música mala, cuando ven otros que dicen bravísimo».

En el Capricho XVI, que corresponde a esta estampa, dos temas contrastantes se alternan con mayor o menor frecuencia. El primer tema (A), indicado *Molto mosso*, ocupa los primeros cinco compases (ej. musicales 12 y 13) y se desarrolla entre los compases 41 a 70; se destaca por su rítmica muy marcada. Al estar en un *tempo* acelerado, esta característica parece tomar aún más énfasis. Por su carácter insistentemente rítmico, este tema puede hacer referencia a los infundados aplausos que el asno lleva a cabo con gran rimbombancia.

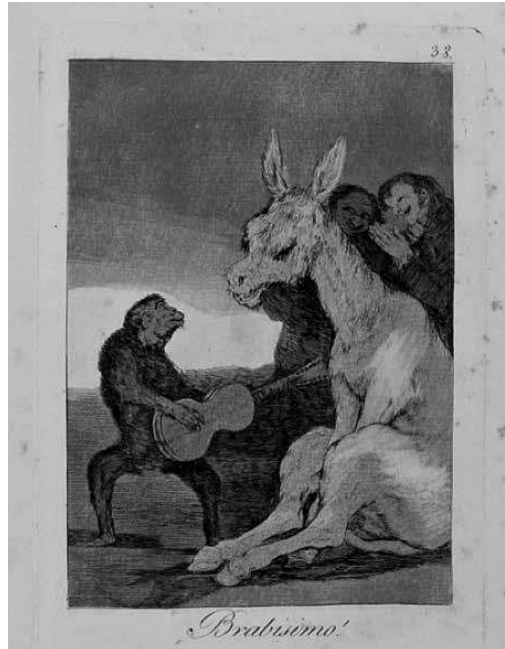


Figura 24. Goya, Capricho n° 38: Brabisimo!

XVI - BRABISIMO!

Molto mosso
5ª in SOL - 6ª in RE

A musical score for the first four measures of the Capriccio XVI 'Brabisimo!' by Castelnuovo-Tedesco. The score is written for guitar in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Molto mosso'. The first measure includes a trill on the first string (5th fret) and a grace note on the second string (6th fret). The second measure has a 'Cl' marking above the staff. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff begins with a piano (p) dynamic marking. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Ejemplo musical 12. Primeros cuatro compases del Capriccio XVI de Castelnuovo-Tedesco

El segundo tema (B), marcado *Allegretto moderato*, se encuentra a continuación de la introducción y constituye la parte más extensa y predominante de este Capricho. También indicado como *Tempo di Serenata – grottesco e un poco caricaturale*, tiene un carácter más relajado, más sereno (ej. musical nº 13).

La serenata es una forma musical concebida para orquesta de cuerda, de viento, mixta, conjunto de cámara o percusión. Fue un divertimento que alcanzó enorme popularidad durante el siglo XVIII. Ésta se tocaba por la tarde, al anochecer, muchas veces al aire libre y hacía las delicias de las veladas en los jardines de los palacios de los aristócratas, ya que normalmente se ejecutaba con motivo de celebración o para efectuar algún tipo de elogio. Curiosamente el nombre no deriva de *sera*, que en italiano significa «tarde» o «atardecer», sino de sereno, calmado o reposado.

En el tema B se puede apreciar ese carácter calmo relacionado con la idea de «serenata». La relación existente con el grabado es evidente, ya que como se mencionó anteriormente las serenatas se ejecutaban para los aristócratas y podían darse con el fin de elogiar a estas personas. La aclaración *grottesco e un poco caricaturale* nos hace ver que en esta ocasión toda la escena esta presentada de manera sarcástica o burlona. El intérprete de guitarra en este caso es un mono, por lo tanto, música no es lo que va a hacer con esa guitarra, sino sólo monerías. Esto refuerza la idea del elogio, como un halago exagerado, grotesco, una zalamería.

The image shows a musical score for guitar, specifically a fragment of Capriccio XVI by Castelnuovo-Tedesco. The score is written on two systems of staves. The top system includes the tempo marking 'Allegretto moderato' and the mood 'Tempo di Serenata - grottesco e un poco caricaturale'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with various articulations and slurs. A measure marker 'CVII' is placed above the second staff. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Ejemplo musical 13. Fragmento del Capricho XVI de Castelnuovo-Tedesco (c 5–13)

En el compás 21 (ej. musical nº 14), sobre un motivo que aparece reiteradas veces, aparece la indicación *a piacere – gorgheggiando*. Este último término en italiano significa «gorjeando». Se sabe que gorjear es una manera o técnica de quebrar la voz en la garganta, pero una de las acepciones del significado de esta palabra es «hacer burla». Si esta indicación fue utilizada con este último sentido, podría llegar a relacionarse la idea de «burla» con el motivo sobre el cual aparece, y que se encuentra en distintas partes del capricho. La burla representa, entonces, la acción de los personajes del fondo del grabado que se ríen de la situación observada.



Ejemplo musical 14. Fragmento del Capricho XVI de Castelnuovo-Tedesco (c. 21–23)

En suma, a través de la música hay una alternancia entre los tres elementos principales de la situación dramática que representa el grabado: los aplausos del asno, la serenata que ejecuta el mono y las burlas de los observadores.

2.5. Capricho XXI (Grabado 53): «Que pico de oro!»

En el grabado 53 se puede apreciar a un público que embobado escucha al papagayo, un charlatán que solo repite con gran elocuencia y solemnidad teatral lo que otros han dicho (fig. 25). El comentario del Museo del Prado describe la escena con más detalle:

Esto tiene trazas de junta académica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina pero no hay que creerlo sobre su palabra. Médico hay que cuando habla es un pico de oro y cuando receta un Herodes: discurre perfectamente de las dolencias y no las cura: emboba a los enfermos y atesta los cementerios de calaveras.

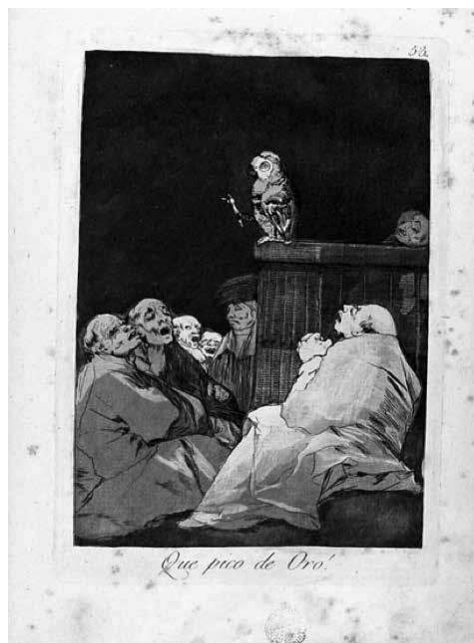


Figura 25. Goya, Capricho nº 53: Que pico de Oro!

El manuscrito de Ayala resume la escena en una moraleja: «Oradores plagiaros con auditorios de necios». El texto de la Biblioteca Nacional se encuentra en su punto medio: «Los frailes son regularmente predicadores plagiaros; pero como se alaban mucho unos a otros, el auditorio necio está con la boca abierta».

La indicación de carácter, *Allegretto mosso* (*petulante e grottesco*) (*Tempo di Giga*), parece describir la actitud del protagonista (el papagayo). A juzgar por la inclusión del título del grabado entre el cuarto y el quinto compás de la pieza, la prosodia de la frase «*Que pico de oro!*» parece haber determinado la métrica del Capricho nº XXI (6/8). En efecto, tras la breve introducción de cuatro compases aparece un motivo que luego será desarrollado y sobre el cual se pueden leer las sílabas del título con las correspondientes corcheas del compás compuesto, respetando la acentuación que se genera en dicha sentencia (ej. musical nº 15). Este motivo melódico-rítmico se repite y desarrolla todo a lo largo de la pieza, aludiendo a la particularidad de los papagayos de repetir muchas veces algunas palabras o frases. Creemos que no es casualidad que el compositor haya dejado pasar cuatro compases de introducción sin escribir la frase del título sobre la misma, y que lo haga en la repetición del motivo, una octava abajo. Esto sugiere la acción plagiaría por parte del loro.

XXI - QUE PICO DE ORO!

Ejemplo musical 15. Fragmento del Capriccio n° XXI, de Castelnuovo-Tedesco (c. 1–8)

2.6. Capriccio XXII (Grabado 61): «Volaverunt»

Dos de los tres comentarios consultados (Ayala y Biblioteca Nacional) identifican la figura femenina que se observa en este grabado (fig. 26) con la Duquesa de Alba, quien habría mantenido una relación sentimental con Goya, la cual llegó a ser tumultuosa y criticada entre los cortesanos. En la estampa, ella es levantada «de cascos» por tres toreros y, según el manuscrito de la Biblioteca Nacional, «pierde al fin la chaveta por su veleidad». El texto del Museo del Prado, por su parte, describe a estos tres personajes de apariencia horrenda como brujas, pero aclara que su presencia es innecesaria, pues «hay cabezas tan llenas de gas inflamable, que no necesitan para volar ni globo, ni brujas». La acción de volar está enfatizada por el título (*volaron*, escrito en latín).

La indicación inicial para interpretar el Capriccio n° XXII (ej. musical n° 16), relacionado con dicha estampa, ofrece una gran información: *Rapido e leggero (Studio in terzine)*. El término *leggero* hace referencia a la ligereza (inconstancia, inestabilidad) que se supone era un rasgo distintivo de la personalidad de la duquesa, a la cual se menciona como una mujer caprichosa y voluble.

La obra se mueve en un rango dinámico que se encuentra alrededor del *piano*, lo cual es una de las características que ayuda a crear una sensación de ligereza o liviandad. Otra característica es la figuración continua de tresillos

de semicorcheas en tempo rápido. Pero quizá el elemento determinante para crear la sensación de vuelo sea, justamente, la falta de reposo que se consigue al no sentirse una tónica, incluso sin utilizar el lenguaje propio del atonalismo libre, dodecafonismo u serialismo.



Figura 26. Goya, Capricho n° 61: Volaverunt

El número tres (proveniente de las tres brujas o toreros) se materializa en distintos elementos musicales: los tresillos de semicorcheas —según el título *studio in terzine*—, figura rítmica predominante en la pieza, las tríadas (mayor, menor, disminuida), desplegadas en cada tiempo y a partir de las cuales se estructura la armonía, y la dinámica, pues se observa que los matices aparecen agrupados de a tres (*p*, *mp* y *mf*; *pp*, *p* y *mp*, etc.). Incluso a nivel macro formal, la obra este dividida en tres secciones (A, B y A', que sirve a la vez como conclusión o coda).

XXII - VOLAVERUNT



Ejemplo musical 16. Comienzo del Capriccio n.º XXII de Castelnuovo-Tedesco (c. 1-18)

La Duquesa de Alba bien podría estar representada por las secciones melódicas destacadas por su mayor expresividad y que rompen la relación con el número tres al moverse por grados conjuntos y en subdivisión binaria. Estas melodías, en claro contraste con los demás elementos, se apoyan en los tresillos/tríadas, tomando vuelo propio.

2.7. Capriccio n.º XXIII (Grabado 68): «Linda maestra»

La figura de las brujas reaparece en este grabado (fig. 27). El manuscrito del Museo del Prado detalla: «La escoba es uno de los utensilios más necesarios a las brujas, porque además de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el diablo las alcanzará». El de Ayala agrega: «La escoba suele servir a algunas de mula de paso: enseña a las mozas a volar por el mundo». El de la Biblioteca Nacional, por último, indica la ambigüedad de la temática: «Las viejas quitan la escoba de las manos a las que tienen buenos bigotes; las dan lecciones de volar por el mundo, metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas».



Figura 27. Goya, Capricho nº 68: Linda maestra!

El Capricho nº xxiii de Castelnuovo–Tedesco se inicia con un motivo de tres notas que se repite pero en una octava más aguda en cada repetición. Debajo se lee la indicación *con slancio*, que significa «con impulso» (ej. musical nº 17). Este impulso, unido a los motivos que van subiendo, podría representar el ascenso mediante el cual toman vuelo la bruja y su alumna. La escoba es utilizada como mula, a la cual cabalgan. Precisamente, el compositor precisa: *Presto (come una cavalcata di streghe)*, o sea, «como una cabalgata de brujas», la cual se ve reflejada en el ritmo. Sobre un *tempo* bastante rápido, se observa la rítmica ternaria mayormente, con sus acentuaciones generalmente desfasadas de las propias de la métrica.

XXIII - LINDA MAESTRA

Presto (come una cavalcata di streghe)

5ª in RE - 5ª in SOL.

Ejemplo musical 17. Comienzo del Capricho n° XXIII de Castelnuovo-Tedesco (c. 1-20)

Luego de la introducción (compás 13), y más adelante en otros pasajes (ej. musical n° 18), se destacan los movimientos cromáticos ascendentes y descendentes en las melodías de la voz superior. Este movimiento sinuoso se ha utilizado en referencia al diablo o lo diabólico, como se desarrollará en el próximo capricho. Este carácter diabólico, en este caso, representaría la escena.

Ejemplo musical 18. Fragmento del Capricho n° XXIII de Castelnuovo-Tedesco (c. 124-127)

2.8. Capricho XXIV (Grabado 14 de la serie de los Sueños): *Sueño de la mentira y la inconstancia*

Este grabado, que no llegó a incluirse en la serie de los ochenta caprichos, se conserva en el Museo del Prado (fig. 28). El título manuscrito que lleva el dibujo, sumado al evidente parecido con Goya del rostro del personaje masculino que aparece sujetando amorosamente el brazo de la mujer protagonista de la escena, han hecho que se haya interpretado como una clara alusión al desengaño amoroso que sufrió el pintor en sus relaciones con la Duquesa de Alba, quien también se asemeja a la figura femenina principal. Al no haber sido editada en la época, no se conoce ningún comentario contemporáneo sobre el posible significado de la misma. Distintos estudiosos de Goya han intentado interpretar este *sueño* llegando a diferentes conclusiones.

Su composición es compleja y su planteamiento recuerda las estampas alegóricas del Renacimiento y el Barroco en las que, a través de una serie de elementos iconográficos de significación codificada, dispuestos de determinada manera, el artista enviaba un mensaje que había que descifrar. Al contemplar la estampa lo primero que se advierte es que todas las figuras están interrelacionadas físicamente, todas se tocan. El hombre está casi de perfil, con una expresión facial cercana al sufrimiento. La figura de la mujer principal atraviesa en diagonal toda la composición y su cabeza de dos caras, con adornos o tocados que se parecen a dobles alas de mariposa, se alza sobre el resto de las figuras. Su actitud es casi pasiva. Mientras se deja abrazar por el hombre, al que besa ligeramente, extiende el otro brazo para alcanzar la mano del otro personaje masculino, al que a su vez se aferra la otra mujer. Este segundo personaje masculino se tapa la boca con el dedo en un gesto de pedir o guardar silencio, también relacionado con su posición medio escondida. Más abajo y de espaldas al espectador, con el torso desnudo, otra mujer juega un papel muy importante en la composición. Tiene también dos caras pero de rasgos diferentes. Toma la mano del hombre del fondo y se apoya sobre una máscara que ríe. Ésta tiene brazos en forma de bolsas y parece que se tapa los oídos mientras contempla, con una expresión de estar divirtiéndose o burlándose, el espectáculo de una serpiente que al parecer hipnotiza a otro animal antes de comérselo. Los animales representan el mismo juego de seducción, traición y muerte que las personas; como pasa en el grabado 27, *Quien más rendido*, en que los dos perritos repiten los gestos de sus amos.

La mayoría de los estudiosos han coincidido en opinar que es una alegoría de los amores frustrados de Goya con la Duquesa de Alba. Es posible, entonces, relacionar esta estampa con la frustración, el despecho e, incluso, la burla de sí mismo por parte del artista al ser abandonado por la duquesa, personaje represen-

tado con dos caras que podrían simbolizar el engaño y la mentira. Aun continúa sin encontrarse la clave que explique de una manera más concreta el significado de varios de los elementos que aparecen en ella y las relaciones entre ellos.

En el Capricho nº XXIV, el compositor escribe una fantasía. Ésta es una forma musical libre que se distingue por su carácter improvisatorio e imaginativo, más que por una estructuración rígida de los temas. Así, permite al compositor una mayor expresividad musical dejando un poco de lado las restricciones inherentes a otras formas tradicionales más rígidas. El concepto de «fantasía» está relacionado con el de «sueño». De hecho «soñar» significa, «representarse en la fantasía imágenes o sucesos mientras se duerme». Otra posibilidad es «discurrir fantásticamente y dar por cierto y seguro lo que no lo es». La fantasía fue a la vez una forma musical ligada al capricho como género musical.⁸ Así es que se encuentra doblemente vinculada al grabado de Goya.



Figura 28. Goya, Capricho s/n: Sueño de la mentira y la inconstancia

⁸ Ver Field, Christopher, Helm, Eugene y Drabkin/R. William (1980) «Fantasía». En Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, vol. 6, p. 380–392.

El capricho comienza con una introducción de cuatro compases. Los primeros dos exponen el tema principal que consta de dos partes, separadas por un silencio de negra, que se podrían denominar como motivos «a» y «b» (ej. musical nº 19). El motivo a es un arpeggio desplegado y de figuración más rápida; el b posee un carácter más doloroso y lírico y se mueve sólo de manera descendente. El tema así conformado da origen al material musical de casi toda la obra.

XXIV - SUEÑO DE LA MENTIRA Y INCONSTANCIA



Ejemplo musical 19. Fragmento del Capricho nº XXIV de Castelnuovo-Tedesco (c. 1–3)

Puesto que el concepto principal de este grabado de Goya se basa en la problemática relación amorosa que mantuvo con la duquesa, es muy probable que la composición musical también intente referirse a los dos personajes en cuestión: Goya y la Duquesa de Alba. Si se tomaran los dos motivos (*a* y *b*), que forman el tema y son el material principal de la obra, como correspondientes a cada uno de los personajes (la duquesa y Goya), se podría llegar a pensar que el primero (*a*) correspondería a la duquesa y el siguiente (*b*) al pintor.

El motivo *a* es un arpeggio que se presenta, como tal, de manera descendente y ascendente, o sea, en ambas direcciones o direcciones contrarias, como las dos caras de la mujer. Es más: el aspecto gráfico de este arpeggio se asemeja a la imagen de las alas que tiene sobre su cabeza la duquesa, que como le permitirían *volar*. Se representa así la inconstancia de dicha mujer, ya criticada en *Volaverunt*. También este motivo podría estar relacionado con otro tipo de figura retórica musical que utilizaba, por ejemplo, Johann Sebastian Bach, al emplear pasajes ondulantes en semicorcheas construidos sobre la escala o «serpenteantes». Hatten (1994:211) explica:

Esta figura melódico-rítmica está, en verdad, bien marcada como unidad semántica en un autor tan temprano como J. S. Bach, como ha mostrado Albert Schweitzer (1905:79). El uso de semicorcheas serpenteantes está asociado siempre

con una referencia verbal al diablo como serpiente. En la Cantata n° 19 (c. 1726) de Bach, «Es erhuh sich ein Streit», el coro de apertura representa gráficamente la lucha entre el Arcángel Miguel y el dragón o serpiente (*Drache* y *Schlange* son usadas intercambiamente), cuya figura melódica sinuosa se halla en cada página, creando la textura rítmica del movimiento.

Omnipresente a lo largo del capricho, el motivo *a* podría también derivar de la serpiente que se encuentra en la parte inferior de la estampa, reforzando la idea de traición o tentación. Se debe notar que luego aparece invertido, esto es, en dirección ascendente y luego descendente (compases 13–21, ej. musical n° 20).



Ejemplo musical 20. Fragmento del Capricho n° XXIV de Castelnuovo-Tedesco (c. 12–14)

En contraste con el motivo *a*, el motivo *b* es más sufrido (ej. musical n° 21). El compositor indica «espresivo e doloroso», enfatiza el movimiento descendente y lo hace más lento a través de la figuración rítmica. El movimiento descendente ayuda en este caso a crear la sensación que recuerda la *catabasis*, figura retórica barroca que, entre otras cosas, se usó para expresar sentimientos de inferioridad, humillación y envilecimiento. Esta interpretación de la música es coherente con los sentimientos plasmados en la estampa de Goya.

El capricho continúa con tres secciones (compás 46 al 89), bien delimitadas por las dobles barras. Las primeras dos difieren de lo expuesto anteriormente, salvo por un pequeño material ya presentado, que se podría entender como un material de conexión entre ideas más importantes, y que se va denominar motivo *c*. La tercera sección es una fuga un tanto libre que utiliza materiales de las dos secciones anteriores y también el material *c*. Es interesante observar que la última parte de esta pequeña fuga reafirma la utilización del material conector. Es posible que este aspecto formal derive del contacto existente entre los tres personajes de la estampa (las dos mujeres con doble cara, y el personaje del fondo) a través de sus manos. A continuación se retoman los materiales del inicio. Ya hacia al final (ej. musical n° 14), como el pintor que pone la firma a su cuadro, la coda retoma el material musical que dió inicio a todo el ciclo de los 24 caprichos. La melodía que representó a Goya en el comienzo cierra así la serie de piezas y establece un vínculo entre ambos autorretratos.

Moderato (Tempo della Fantasia)
espr. e doloroso (in stile recitativo)

Più mosso
f quasi

Moderato (in stile recitativo)
declamato

CODA
 Pomposo e solenne (Tempo dei Proambolo)*
ff molto marcato

Molto mosso (a piacere)
deciso
ff

Ejemplo musical 21. Fragmento del capricho n.º XXIV de Castelnuovo-Tedesco (c. 98–111)

Conclusión

En esta selección de los *Caprichos de Goya* de Castelnuovo-Tedesco fue posible observar distintos modos de conexión intersemiótica. A partir de la utilización de diferentes elementos, cualidades y técnicas propias de la música —temas y motivos característicos, carácter alusivo, estructura similar y ritmos relacionados—, además de recursos auxiliares, como los paratextos, el compositor intenta crear un mundo paralelo a cada grabado, cuyo significado interpreta y expresa en sonidos.

El empleo de danzas y ritmos que se usaban en España en la época de Goya sirve de contextualización histórica, geográfica y social, además de relacionarse con el concepto a representar en cada caso en particular.

En *¿Si sabrá más el discípulo?* (Capricho n.º xv) se puede destacar el uso una técnica compositiva como medio de expresión simbólica. En efecto, el dodecafonomismo, creemos, apunta a una crítica a la educación, tanto la instrucción escolar que representa Goya como a la formación musical del siglo xx.

Ciertos materiales temáticos y/o motivos parecen representar algunas veces a distintos personajes, como es el caso explícito de *Francisco Goya y Lucientes, pintor* (nº I). En *No hubo remedio* (nº XII) se aprecia un claro ejemplo de intertextualidad mediante la utilización del himno *Dies Irae*, en alusión al personaje de la estampa, a la cual le espera la muerte.

El carácter que el compositor imprime a cada uno de sus caprichos es representativo de las estampas a las que intenta expresar musicalmente. Las escenas más oscuras o tristes son expresadas con sumo patetismo y, en las más pintorescas, como en *Que pico de oro!* (nº XXI), la música se vuelve bastante animada. En este ámbito el compositor parece alcanzar un grado de maestría a través de ese estilo tan particular que lo ha convertido en uno de los más destacados en el mundo de la guitarra.

Castelnuovo-Tedesco apela incluso al paratexto —mediante las indicaciones en las partituras— para aclarar la intención y carácter que busca que el intérprete destaque, para así expresar sus ideas y representar musicalmente las imágenes. Por ejemplo, en *Linda Maestra* (nº XXIII), indica *Presto (come una cavalcata di streghe)*, advirtiendo al intérprete que este capricho representa una cabalgata de brujas, y más específicamente representa a las brujas de la estampa y lo que ésta a su vez representa.

Desde una visión más general, con respecto a la relación entre música y artes plásticas, no se pudo observar algún tipo de traducción unívoca comprobable entre éstas. En cambio se puede decir que sí existen —en los casos estudiados en este escrito— diferentes materiales funcionando como dispositivos que pueden servir como conectores entre los grabados y los caprichos correspondientes. Estos dispositivos —formales, estructurales, temáticos, intertextuales, paratextuales, entre otros— son de carácter arbitrario, por lo tanto dependerá de la interpretación del compositor —en este caso, Castelnuovo-Tedesco— el modo de su utilización. El compositor es quien se va servir de los elementos que considere que guardan algún tipo de relación con la obra plástica elegida. Del receptor de la obra, y su *competencia*, dependerá buscar y hallar las relaciones pertinentes entre la obra musical y la obra pictórica para así llegar a lograr una interpretación lo más cercana posible a la intención del compositor.

Fuentes

a) musicales

Bungarten, Frank (1997) *24 Caprichos de Goya para guitarra de Castelnuovo-Tedesco*, opus 195, 2 CDs, MD&G Records (3050725-2).

Castelnuovo-Tedesco, Mario (1970) *24 Caprichos de Goya*, opus 195, Ancona: Bèrben edizioni musicali.

b) iconográficas

Diferentes reproducciones de los *Caprichos* de Goya y los comentarios manuscritos referentes se conservan (y fueron consultados electrónicamente) en:

Biblioteca Nacional de España, Madrid, URL: <http://www.bne.es/>

Museo Nacional del Prado, Madrid, URL: <http://www.museodelprado.es/>

«Los Caprichos», Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes [En Línea], URL:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-caprichos—1/html/>, consultado en 2011.

«Los Caprichos», 1996 [En línea] URL:

<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/CaprichosLista.html>, consultado en 2011.

«Goya ¡Qué valor!, Caprichos», 2009 [En línea] URL:

http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/caprichos/caprichos_01.htm, consultado en 2011.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W. (2000) *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Ansón Navarro, Arturo (1998) *Goya: Los Caprichos*. Vigo: Caixavigo.

Bozal, Valeriano (2005) *Francisco Goya, vida y obra*. Madrid: Tf Editores, 2 vols.

Cano Cuesta, Marina (1999) Los Caprichos. En *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Corrado, Omar (1992) Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En Kreichmann, Raquel; Corrado, Omar y Malachevsky, Jorge, *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 33–51.

Dahlhaus, Carl (1999) *La idea de la música absoluta*. Barcelona: GERSA.

Field, Christopher; Helm, Eugene y Drabkin, William (1980) Fantasia en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, vol. 6, pp. 380–392.

Fubini, Enrico (1997) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Genette, Gérard (1982) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Glendinning, Nigel (1982) *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus.

Hatten, Robert S. (1994) El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. En *Criterios*, nº 32, traducción de Desiderio Navarro, La Habana, pp. 211–219 [En línea] URL: <http://www.criterios.es/pdf/hattenpuesto.pdf>, consultado en 2011.

Kandinsky, Vasili (2008) *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós.

——— (1998) *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Andrómeda.

- Lenneberg, Hang** (1958) Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, nº 2, pp. 47–84.
- López Cano, Rubén** (2000) *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM [En línea], URL: www.lopezcano.net, consultado en 2011.
- (2007) Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, nº 104, pp. 30–36 [En línea] URL: www.lopezcano.net, consultado en 2011.
- (2008) Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía. Didáctica de la música*, nº 43 (Número especial sobre música y lenguaje), pp. 87–99 [En línea] URL: www.lopezcano.net, consultado en 2011.
- (2004) *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618–1699)*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid [En línea] URL: www.lopezcano.net, consultado en 2011.
- Nattiez, Jean-Jacques** (1993) Autenticidad, fidelidad y juicio crítico. *Codexxi. Revista de comunicación musical*, 1, pp. 15–45.
- (1993) El pensamiento estético de Hanslick: ensayo de análisis semiológico tripartito, traducción de Mario Stern, realizada para un seminario de semiología musical dictado en la Escuela Nacional de Música (UNAM). Este artículo es análogo, con muy ligeras variantes debidas a su publicación como texto independiente, a «Hanslick ou les apories de l'immanence», capítulo III de *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993, consultado en 2001 en URL: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/Hanslick.pdf>.
- Otero, Corazón** (1987) *Mario Castelnuovo-Tedesco, su vida y obra para guitarra*. México: Ediciones Musicales Yolotl.
- Pérez Sánchez, Alfonso** (1986) *Goya. Caprichos–Desastres–Tauromaquia–Disparates*. Madrid: Fundación Juan March.
- Schwandt, Erich** (1980) Capriccio. En Sadie Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, vol. 3, pp. 758–759.
- Souriau, Étienne** (1965) *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Westby, James** (1980) Castelnuovo-Tedesco, Mario. En Sadie Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, vol. 3, pp. 868–869.

Impresiones pictóricas en la *Fantasia Sinfónica* «El compendio de la vida» de Esteban Benzecry

Verónica Patricia Pittau

Aunque paradójico, las artes del tiempo¹ —representadas por el sentido del oído—, y las del espacio —por la vista—, han permanecido más unidas de lo que parece. Desde la Antigüedad, grandes civilizaciones como las egipcia, griega y china utilizaron la poesía y la música para recrear en el tiempo acontecimientos e imágenes, así como la pintura, la escultura y la arquitectura intentaron con mayor o menor énfasis detener y plasmar el movimiento en el espacio. Las artes del tiempo (música, literatura) y las del espacio (pintura, escultura y arquitectura) a partir de la segunda mitad del siglo XIX han buscado aproximarse por la misma razón por la cual antes se habían separado: su especificidad (Kandinsky, 2006:51). Los opuestos —ya lo decía Juan Escoto Eriugena en la Edad Media y lo retoma Nietzsche en el siglo XIX—² se atraen.

¹ Un interesante texto en el que se describen las divisiones tradicionales del conjunto de las artes es el capítulo XVIII del libro de Souriau, E. (1965): *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 97 y ss.

² «En efecto, lo que es considerado deforme (...) es también causa de la belleza general» Juan Escoto Eriugena: *De divisiones naturae V*, citado por Eco, U. (2006): *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen, p.85. Nietzsche también se explaya sobre este punto en *El origen de la tragedia*, representado por los opuestos: apolíneo y dionisiaco. Nietzsche, F. (2003): *El origen de la tragedia*, Buenos Aires: Andrómeda.

En cuanto a la relación concreta de música y pintura, son varios los artistas que la han explorado; como ejemplos representativos podemos mencionar al suizo-alemán Paul Klee (1879-1940), el lituano M. K. Čiurlionis (1875-1911), el austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) y el argentino Xul Solar (1887-1963).³ Este también es el caso del compositor argentino-francés Esteban Benzecry (Lisboa, 1970), pero un siglo después.

De niño, Benzecry frecuentaba talleres de pintura, entre ellos el Instituto Vocacional de Arte «Manuel José de Labardén», el cual influirá en su interés por la música. En efecto, mientras estudiaba Bellas Artes en la Escuela Nacional de Bellas Artes «Prilidiano Pueyrredón» de Buenos Aires, a partir de los quince años aproximadamente, también realizaba estudios particulares de piano y composición con Sergio Hualpa y Haydeé Gerardi. En París, ya dedicado de lleno a la música, continuaría su formación con Jacques Charpentier y Paul Mefano. Sin embargo, al momento de pintar los cuadros y componer la sinfonía de los cuales trataremos en este trabajo, Benzecry desconocía por completo la existencia de ejemplos musicales y/o pictóricos en los que se concrete algún tipo de transferencia interartística, como también los procedimientos que favorecen dicha transferencia.

1. El compendio de la vida. Génesis y análisis comparativo

Entre los diecisiete y los veintiún años de edad, Estaban Benzecry⁴ pinta cuatro cuadros titulados *El compendio de la vida*, *La Guerra*, *La Paz* y *El compendio de las culturas*. Las pinturas se hallan influenciadas por el muralismo mexicano, el surrealismo y el estilo simbolista/surrealista de Raquel Forner, quien fuera una gran amiga de la familia Benzecry y un modelo para el joven Esteban.⁵ A los veintitrés años, compone la que sería su primera sinfonía y la titula *Fantasia Sinfónica «El compendio de la vida»*. *Cuatro impresiones pictóricas*.⁶ El vínculo de esta obra musical, dedicada a su padre —el director de

³ Nótese que los cuatro ejemplos seleccionados son de diferentes nacionalidades y todos nacidos en un lapso de no más de 15 años, lo que permite entrever el difundido interés en la expansión de una disciplina artística hacia el terreno de otra. Esto también se deduce de la cantidad de escritos al respecto que surgen hacia el final del siglo XIX y principios del XX.

⁴ Benzecry, E. (2010): E-mail 1.

⁵ *Ibid.*

⁶ El compositor y su sitio web se refieren a esta obra como Sinfonía n° 1, pero en la partitura y en artículos periodísticos figura como «Fantasia sinfónica». De aquí en más tómense como equivalentes.

orquesta Mario Benzecry—⁷ con la serie de pinturas es claramente establecido. Esta pieza es su primer trabajo para orquesta sinfónica, dura aproximadamente media hora y presenta una variedad de estilos. El primer y tercer movimiento parecen más bien impresionistas, el segundo se acerca al expresionismo y en el último predomina un estilo primitivista. No se trata de citas puntuales sino de pastiches⁸ del universo sinfónico que entonces atraía al joven compositor (Benzecry, 2010). Estos pastiches son usualmente precedidos por el prefijo *neo* —neoclasicismo, neorromanticismo, neoexpresionismo— pero las mixturas estilísticas de la obra no permiten una definición precisa. El orgánico orquestal que se utiliza está reforzado en la percusión, compuesta por 4 timbales, tambor con cuerdas/tam–tam, gran cassa, piatti, piatto sospeso, triángulo, glockenspiel/xilofón. En efecto, se necesitan cuatro percusionistas además del timbalista. Tiene también una fuerte presencia de bronce (cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones y tuba) y varios instrumentos de teclado (arpa, celesta y piano).

Para abordar este análisis intersemiótico (por tratarse de una relación entre dos lenguajes artísticos diferentes, cfr. Corrado, 1992:34)⁹ nos serviremos de algunos términos provenientes de la teoría literaria de Gérard Genette (1989) sobre transtextualidad. Además, nos apoyaremos en la tipología propuesta por Cintia Cristiá (2012) para abordar la relación entre música y plástica. En efecto, nuestro caso de estudio corresponde a una migración de la plástica a la música. De los posibles cinco niveles de migración que son definidos por Cristiá (emocional, material, morfológico, textural y conceptual), el primero que salta a la vista es el morfológico, en cuanto a la macroforma. En efecto, las cuatro pinturas de la serie devienen en cuatro movimientos sinfónicos, tal como los definen los títulos coincidentes. Según Genette (1989:11), esta relación se denomina paratextualidad y consiste en una vinculación más distante que el texto B (en este caso la sinfonía) mantiene con su paratexto A (las cuatro pinturas).

⁷ La sinfonía está dedicada a su padre con la siguiente inscripción manuscrita: *A mi padre el maestro Mario Benzecry con todo mi amor y admiración que tengo por él.* Benzecry, E. (1993): *Sinfonía n° 1*. partitura manuscrita, no editada. p. 1.

⁸ Según Genette, en el pastiche hay identidad de estilo, no de texto. Para ejemplificar esto, Genette propone un ejemplo musical, la *Sinfonía en Do* de Bizet en relación con el estilo clásico schubertiano. Genette, G. (1989) *Palimpsestos La literatura en segundo grado*, Madrid: Alfaguara, p. 28. El pastiche es un caso de hipertextualidad (relación que une un texto B a un texto anterior A, de forma masiva y declarada). *Idem*, pp. 18–19.

⁹ No se trabajará aquí la relación *intrasemiótica*, es decir dentro de cada discurso artístico en particular (música con otras músicas/ pintura con otras pinturas).

Suponiendo que los títulos aluden a conceptos coincidentes podríamos agregar que la migración también se produce en el nivel conceptual. Sin embargo, Benzecry declara que en su caso la transferencia de la pintura a la música fue más intuitiva que racional. Por lo tanto, el vínculo se establece sobre la base del carácter y la estructura general de la obra (migración en los niveles emocional y morfológico, según la tipología de Cristiá). Se descartan entonces, a priori, descripciones musicales de figuras o escenas específicas y traducciones como timbres o tonalidades por colores, contornos por melodías, duraciones por longitudes, etc.¹⁰ Si bien el oyente puede hallar una mayor cantidad de asociaciones entre cada uno de los movimientos con sus respectivas pinturas, es preciso saber que no son efectos buscados conscientemente por el compositor (Benzecry, 2011).

Seguidamente, se analizará cada movimiento sinfónico con la siguiente metodología: en primer lugar se describirá la pintura, luego la música y finalmente las posibles relaciones entre ambas.

2. Primer cuadro/movimiento: «El compendio de la vida»



Figura 29. Benzecry, E. *El compendio de la vida* (1987, óleo sobre tela, 1x1.50 m)¹¹

¹⁰ Souriau dedica la sexta parte del mencionado libro al tratamiento de la relación posible entre música y artes plásticas. Ver Souriau, *op. cit.*

¹¹ Las cuatro pinturas reproducidas aquí fueron escaneadas a partir del programa de mano en poder del compositor (Benzecry, 2011).

En esta primera pintura de la serie (fig. 29), además de las figuras y la particular administración de los colores, distinguimos dos planos separados por una diagonal irregular que poseen diferentes jerarquías. Arriba, se observa un cielo diurno con escasas nubes blancas; abajo, con mayor dimensión y ampliándose hacia la derecha, una inmensa cáscara que, a manera de contenedor, soporta diversas figuras, entre ellas cáscaras más pequeñas con figuras solitarias sobre un suelo de baldosas en perspectiva. Según el autor, se intentan reflejar aquí «distintos aspectos de la vida (...) los submundos de la pareja, el de los niños, el artista, la soledad, la guerra, el poder (político y bélico) y, abajo, los oprimidos, etc.» (Benzecry, 2011). Se observan diferentes estadios evolutivos del ser humano y situaciones contrastantes —plenitud y depresión, libertad y opresión, amor y guerras—, en un auténtico compendio de la vida. En cuanto a la administración de colores observamos que el rojo y el amarillo cortan la opacidad general y se vuelven muy llamativos. Los encontramos en un amanecer, la escena de la plaza, el trapo que cuelga del atril del pintor y el rojo furioso de la guerra. El resto se mantiene en tonos de la gama del gris y celeste.

En el primer movimiento sinfónico¹² la música se inicia en un registro grave¹³ con notas tenidas durante varios compases¹⁴ y va creciendo hacia el centro de la obra. Luego retoma motivos melódicos y el carácter del comienzo. En cuanto a las indicaciones de *tempo*, tres secciones *adagio* se alternan con tres *largos*. Auditivamente, podemos distinguir dos grandes partes. La primera (A), se caracteriza por los primeros tres cambios de tempo que presentan en un segundo nivel de articulación la forma a–b–c–a'–b'. En la sección b¹⁵ apreciamos un paulatino ascenso hacia el registro más agudo con figuras volátiles (se incorpora el arpa, los cornos y el resto de las cuerdas) y un incremento de intensidad y densidad cronométrica —la cantidad de notas en un pulso— hacia el final de *adagio*. La sección c (cc. 20–25) se percibe como una única nube vibrante de cuerdas con función conectiva; el segundo *adagio* a' (c. 26 ss.) repite y recorta la textura del primero e, inversamente, prolonga la sección b' (c. 33 ss.) elaborándola con mayor densidad tímbrica y rítmica (hasta diez ataques por pulso superpuestos con seisillos, quintillos y tresillos, con una variación de intensidad que va del *pp* al *mf*; cc. 33–44) sobre un ostinato del arpa que desaparece solo en los dos últimos compases de esta unidad formal (43–44).

¹² El primer movimiento posee 104 compases y dura aproximadamente 7min 10seg. Los *tempos* son lentos según el siguiente detalle: *Adagio* (cc. 1–19), *Largo* (cc. 20–25), *Adagio* (cc. 26–44), *Largo* (cc. 45–57), *Adagio* cuasi *Andante* (cc. 57–81) y *Largo* (82–104). Las indicaciones de orden van de A a G, la dinámica de *ppp* a *f*.

¹³ Compás 1: G. *cassa*, cb. (*ppp*); c.2: *vch*; c.3: fl, ob y cl (todos en *pp*).

¹⁴ G. *cassa*: hasta compás 10; cb y *vch*, hasta compás 5; en fl, ob, cl: predominan redondas.

¹⁵ Contrastando con «a»: timbres graves con agrupamientos de tres ataques.

La segunda parte, B (*Largo*:c. 45–56) es más melódica que A y claramente distinguimos dos estratos superpuestos en una textura homofónica (la armonía como fondo y la melodía como figura). La primera melodía que se aprecia es grave y continua —a cargo de contrabajo, violonchelos y cornos—. Sobre un fondo volátil y agudo de arpa y celesta, mantiene un ritmo de blanca seguida de dos negras que se articula con el comienzo de la siguiente sección (*adagio quasi andante*, c. 57–81) para retomar el desarrollo melódico (en el número de orden D, c. 61) manteniendo el patrón rítmico pero por movimientos de terceras que solo se cortan para terminar con el tema «a» del primer adagio durante los últimos cinco compases de esta sección, pero esta vez sobre un pedal de mi (c. 77–81). El último *Largo* (c. 82–104) presenta una melodía muy expresiva en el violonchelo que es imitada luego en otros instrumentos sobre un fondo de arpa y celesta que se alternan por compás. En el c. 93 se retoma la textura de la sección «b»: armónicos en arpa y seisillos en vientos, pedal en cuerdas, y sobre esto y hacia el final: tam–tam y una percusión pausada, perdiéndose.

La transferencia de la pintura a la música no es lineal ni hay tantas partes musicales como figuras en el cuadro, pero no podemos negar que se percibe una permanente evolución del movimiento sin repetir nada de forma literal, por lo que —lo haya buscado o no el compositor— la evolución dinámica y temática del movimiento se corresponde con la vida humana pasando por sus diferentes estadios. El tipo de migración se produce por un nivel metafórico o emocional (Cristiá, 2012). Luego, me atrevo a relacionar el máximo de dos estratos texturales con diferentes roles y evolución —uno como figura, el otro (pedales y arabescos), como fondo— con el plano dinámico de las figuras del cuadro en oposición a los elementos estáticos (el piso y el cielo), lo que apuntaría a una migración en el nivel textural.

3. Segundo cuadro/movimiento: «La guerra»

La segunda pintura (fig. 30) llama la atención por los colores y su distribución: tonos sombríos como el negro y el marrón alternados con otros más brillantes como el amarillo, el rojo y el naranja, todos en función de representar la violencia de la guerra. Tres grandes cabezas de perfil representan, según el artista, «tres naciones (...) enfrentadas» (Benzecry, 2011). Estas tres naciones se hallan por encima de personas de variados tamaños y jerarquías, pero no hay diferencias entre los rostros de unos y otros: todos se ven rígidos, algunos con brazos levantados en actitud de acusación, otros de protesta con sus ceños fruncidos. En relación con *La Paz*, lo violento de *La Guerra* está representado en el color, la rigidez de los contornos y rostros, además de un fondo brillante cargado de cúmulos.



Figura 30. Benzecri, E. *La Guerra* (1989, óleo sobre tela, 1x1.50 m)

El segundo movimiento¹⁶ marca musicalmente esta diferencia a través de una paleta orquestal mucho más oscura, densa y dramática. La música es más dinámica y descriptiva que la del primer movimiento, inversamente a la pintura, más estática (una única figura sobre el fondo). Se plantea un desarrollo temporal a través del diálogo entre los sectores grave y agudo de la orquesta (1–14) en «una tensión *en crescendo* que desemboca en un conflicto» (Benzecri, 2011) y donde los dos estratos terminan confundándose en un clímax dinámico (c. 30 y ss). Pero éste no es el único clímax de la obra, sino que hay dos más: la sección comprendida entre los compases 61 al 83, que constituye el punto climático central del movimiento, y el último, que comienza en el compás 151 y se sostiene hasta el final del movimiento. En general, el *tempo* va de *lento* a *allegro* pasando por todos los estados intermedios, así como la dinámica pasa del *p* a *fff* en lapsos muy cortos de tiempo. Hay *clusters* en el piano y en la orquesta; se emplean cuartos de tono, *glissandi* cromáticos, amenazantes melodías en timbres graves, llamados de trompetas, fondos dinámicos y sos-

¹⁶ El segundo movimiento posee un total de 258 compases y dura aproximadamente 7 minutos. Usa los siguientes *tempi*: Largo (1–28), Larghetto (29–79), Largo (79–83), Allegro (84–111), Moderato (112–115), Allegro (115–152), Adagio (153–156), Andante (157–201), Allegro (202–258). Indicaciones de orden: A – S. Variación dinámica: *p* – *fff*.

tenidos, múltiples *crescendi* orquestales, efectos de percusión, además de otros variados recursos orquestales para buscar el dramatismo y la violencia que el compositor, no cabe duda, logró conseguir.

Para referirnos a la relación o transferencia de la pintura a la música, creo que el elemento unificador es el carácter violento de la batalla que en el cuadro se explota a través del color (la oscuridad y opacidad del negro fundido con el rojo, y la estridencia de éste en combinación con el amarillo), y en la música, a través de los efectos mencionados en el párrafo anterior. En efecto, las trompetas, las explosiones de la percusión, la introducción del piano¹⁷ y otros instrumentos de percusión son efectos que se pueden asociar, desde la percepción, a la cualidad «estridente» del cuadro. Hasta aquí, la transferencia de un lenguaje a otro se da en el nivel conceptual. Por otra parte, la confusión de las figuras por la oscuridad de la pintura tiene su correlato musical en estratos texturales complejos que tienen, creemos, el solo efecto de oscurecer, de confundir y de ensuciar. Se transita aquí el nivel textural de intercambio. También encuentro una analogía entre la primera parte (caracterizada por una textura dialógica entre el sector agudo y grave de la orquesta que aumenta en tensión) con los rostros enfrentados entre sí; pero más notoria aún es la coincidencia del número de tres naciones o cabezas enfrentadas con los tres clímax musicales. Si bien cabe preguntarse si se trata solo de una coincidencia, la relación no pasa de ser una evocación (nivel metafórico o emocional).

4. Tercer cuadro/movimiento: «La paz»

Esta pintura (fig. 31) conserva el diseño general de *La Guerra*, manteniendo las tres cabezas enfrentadas con las siguientes diferencias: una de ellas está de semiperfil, los contornos de todos los rostros son más redondeados y se ven relajados. Se distinguen situaciones: hombres, mujeres, niños y parejas en actitud de reposo. Como fondo se aprecia el suelo cuadriculado y el cielo que, a diferencia de *La Guerra*, se encuentra más despejado. La principal diferencia con la pintura anterior está dada por el color.

¹⁷ C. 43–60; clusters: 77–78/158/160/202–219/228–31.



Figura 31. Benzecry, E. *La Paz* (1989, óleo sobre tela, 1x1.50 m)

En cuanto a la dinámica del tercer movimiento,¹⁸ ésta comienza en un *pp* y termina en un triple *piano*. Es un movimiento suave, continuo y progresivo en la dinámica hasta llegar al clímax en la mitad del movimiento (compás 27, *fortissimo*), momento que marca el comienzo del adagio (segunda parte) caracterizado por frases melódicas con diseños ascendentes, manteniendo un carácter bucólico, aún cuando las cuerdas y el fagot desarrollan su melodía, en registro grave y con sentido ascendente, sobre un fondo etéreo a cargo de la celesta, el arpa, las flautas y los clarinetes.

Otra vez la correspondencia entre música y pintura se da en el carácter relajado que comparten (nivel emocional). Los colores suaves y escasos se corresponden con la reducida paleta orquestal utilizada, en la que se privilegian las cuerdas, el arpa, la celesta y las maderas, por sobre los metales y la percusión.¹⁹ Desde la paleta de colores seleccionados, podemos comparar «La Paz» con «El Compendio de la Vida», cuyos movimientos musicales comparten (¿casualmente?) cierto estilo impresionista.

¹⁸ El tercer movimiento posee 58 compases y dura aproximadamente 4min 30seg en dos *tempi*: Largo (1–26) y Adagio (27–58). Las indicaciones de orden van de la A a la G. La variación dinámica de *ppp* (57 y 58) a *ff* (27 y ss).

¹⁹ Metales y percusión aparecen en lugares puntuales con duraciones largas e intensidad muy suave.

5. Cuarto cuadro/movimiento: «El compendio de las culturas»

Si comparamos este cuadro (fig. 32) con el primero (fig. 29), observamos que la cáscara contenedora se ha ampliado tapando casi por completo el cielo despejado. Dentro del gran contenedor apreciamos tres estratos verticales con un centro común en el que reconocemos —en una perspectiva algo combada y sobre el suelo de baldosas— las Torres Gemelas de Manhattan, la Torre Eiffel de París y las pirámides de Egipto, entre otros íconos de grandes culturas frente a los cuales se encuentran personas con los atuendos característicos de la cultura a la que pertenecen. En el contorno, reconocemos figuras comunes a la primera pintura: el artista, las parejas, la plaza con niños, los oprimidos y la guerra. En vez del feto en cuatro estadios de gestación —de la primera pintura de la serie—, vemos aquí los cinco estadios evolutivos de la especie humana. En el plano central, a la izquierda, encontramos perfiles que nos recuerdan la dupla guerra y paz.



Figura 32. Benzecry, E. *El compendio de las culturas* (1991, óleo sobre tela, 1.50 x 2 m)

La música del cuarto movimiento²⁰ tiene tres partes distintivas (A–B–A'). La parte A, introducida con firmeza en tempo *allegro*, presenta una melodía a cargo de las cuerdas y los metales desde el compás 41 en adelante (la que se encuentra parcialmente anticipada en la introducción). La parte B es la más rítmica de las secciones y tiene características de un gran desarrollo. La primera sección, «a», en tempo *moderato*, tiene función conectiva con pedal de Mi–Lab–Mi sobre el cual el resto de la orquesta forma un único estrato inmóvil con intervenciones de percusión que anticipan el predominio del elemento rítmico de esta gran sección. La sección «b» presenta arpeggios orquestales con una difusa melodía en cornos que será retomada y elevada a un primer plano en la sección «d» de esta unidad formal, manteniendo una textura homofónica. En general, en B se observan reiterados cambios de metro, y los instrumentos de percusión se ven favorecidos por sobre el resto que se comporta como refuerzo del carácter eminentemente rítmico de esta sección. Aquí es donde surgen las asociaciones al primitivismo de Stravinsky o al de Ginastera. En la vuelta a A, los últimos 50 compases (desde el compás 361) pueden interpretarse como una gran coda.

Si se trata de evocar culturas determinadas en la música, un camino frecuente es traer a colación las músicas características de esos países. Pues éste no es el caso del último movimiento: no hay aquí un pastiche nacionalista, ni siquiera una transferencia de temas del primer movimiento como en una sinfonía cíclica (recordemos que la primera y la última pintura se hallan conectadas por elementos figurativos comunes). Este momento musical es el que menos relación concreta plantea con la pintura con la que comparte el título. Pero quiero hacer una observación: la confluencia de estilos de la sinfonía en su totalidad se halla más relacionada con el último cuadro —por sus referencias a lugares concretos y simbólicos del mundo— que con el primero, ya que cada movimiento presenta una coherencia estilística que se focaliza en países concretos: Francia, en el caso del impresionismo (primero y tercer movimiento); Alemania, en el caso del expresionismo (segundo movimiento) y lo extraeuropeo (Nueva York, Rusia, Egipto y Latinoamérica) en el caso del primitivismo (cuarta pintura). Cabe preguntarse si el estilo puede ser un elemento de relación entre la pintura y la música, y en ese caso, en qué nivel de migración se ubicaría. Pero en esta obra en particular no se trata de una relación relevante, buscada por el compositor.

²⁰ El cuarto movimiento posee 407 compases y dura 8 min aproximadamente. Las indicaciones de orden van de la A a la V y las dinámicas de *ppp* a *fff*. A (1–105, *allegro*), B (106–300: «a», 106–138 *moderato*; «b», 139–162 *allegro*; «c», 163–236 *allegro*; «b», 237–260 *allegro*; «d», 261–300 *allegro*), A' (301–407 *allegro*).

Conclusión

Pretender descifrar los modos que regulan la transferencia de códigos de un lenguaje artístico a otro en una obra de arte es una utopía; aún mayor si estos modos se hallan regulados y administrados por la intuición como en el caso de esta sinfonía, pero ese no es el trabajo del autor ni del eventual espectador, sino el de la crítica de arte y de la música.

Aunque el compositor minimice su trabajo excusándose en su juventud al momento de abordar una obra de estas características, al observar las pinturas es innegable que ellas son el fundamento de la música. Queda claro que la sinfonía puede prescindir de las pinturas, así como éstas de aquella. Esto sucede sin perder valor musical o pictórico pues ambas expresiones son perfectamente válidas por separado, pero su vinculación permite apreciar su sentido de manera más plena. Aunque la intuición del compositor haya orientado la relación entre uno y otro lenguaje hemos mostrado aquí que los puntos de encuentro son relevantes y evidentes ya que de manera intuitiva e inconsciente, el compositor ha aplicado cuatro de los cinco niveles posibles de relación entre música y pintura definidos en la mencionada tipología.

Fuentes

- Benzecry, Esteban** (1987) *El compendio de la vida*, óleo sobre tela, 1 x 1,50 m.
——— (1989) *La guerra*, óleo sobre tela, 1 x 1,50 m.
——— (1989) *La paz*, óleo sobre tela, 1 x 1,50 m.
——— (1991) *El compendio de las culturas*, óleo sobre tela, 1 x 1,50 m.
——— (1993) *Sinfonía nº 1*, partitura manuscrita, inédita.
——— (1997) *El compendio de la vida*, CD, Ediciones Cosentino, IRCO 299, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Orquesta de Cámara Mayo, dirigidas por Mario Benzecry.
——— (2010) E-mail-1 a la autora, recibido 21/12/2010.
——— (2011) E-mail-2, recibido el 27/03/2011.
Sitio oficial [En línea], URL: www.estebanbenzecry.com (consultado en 2010 y 2011).

Referencias bibliográficas

Arnaldo, Javier (2003) *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, catálogo de exposición, 11 de febrero al 25 de mayo. Madrid: Museo Thyssen–Bornemisza.

Corrado, Omar (1992) Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En Kreichmann, Raquel; Corrado, Omar y Malachevsky, Jorge, *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 33–51.

Cristiá, Cintia (2006) *Música y artes visuales: analogías e intersecciones*, síntesis y apuntes del curso de posgrado dictado durante octubre y noviembre de 2006 en el Instituto Superior de Música de la UNL.

——— (2007) *Xul Solar, un músico visual: la música en su vida y obra*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

——— (2010) *Intercambios entre música y pintura: creación, reflexión y pedagogía*. Santa Fe: UNL, CEMED.

——— (2010) *Relaciones entre la música y las artes plásticas. Teoría, praxis y herramientas metodológicas*, apuntes del curso de posgrado dictado durante octubre y noviembre de 2010 en el Instituto Superior de Música de la UNL.

——— (2012) Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *TRANS–Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n° 16 [En línea].

Donozo, Leandro (2006) *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Eco, Umberto (2006) *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Epelbaum de Weinstein, Ana (1998) Esteban Benzecry. En *Trayectorias musicales judeo-argentinas*. Buenos Aires: AMIA – Editorial Milá, pp. 28–29.

Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.

Kandinsky, Vassily (2006) *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Andrómeda.

Kuss, Malena (1998) Nacionalismo, Identificación y Latinoamérica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. vol. 6, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales–Fundación Autor/SGAE, pp. 133–159.

Nietzsche, Friedrich (2003) *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Andrómeda.

Souriau, Etienne (1965) *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de la Cultura Económica.

La poesía de Vallejo como forma y atributo musical: «Intensidad y Altura»

María Cecilia Micetich

Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
Quiero decir muchísimo y me atollo;
No hay cifra hablada que no sea suma,
No hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
Quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
No hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
Carne de llanto, fruta de gemido,
Nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
Vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

César Vallejo (1937)

César Vallejo (1892–1939), el poeta mestizo de Santiago de Chuco es, me animo a afirmar, el autor de los versos más humanos y profundos de la poesía latinoamericana.

Al igual que José María Arguedas, nace en contextos de revueltas y conflictos; Perú era una patria desgarrada, masacrada y dominada. La guerra civil de 1894 marca el camino que los poetas y narradores peruanos transitan para decirse horadando la piedra que sepulta la voz silenciada; los ríos profundos, intensos, del habitante «peruano del Perú».

El presente artículo se propone analizar uno de los poemas que integran el ciclo *Poemas Humanos* de César Vallejo (1988:400): «Intensidad y altura». Dicho ciclo presenta características que invitan a dialogar con el sonido, las armonías, los ritmos, las formas y los espacios. Es posible destacar dentro del poemario mencionado otros textos que deconstruyen tópicos musicales para tejer una textura cultural y simbólicamente compleja. Podríamos mencionar algunos títulos: «Marcha Nupcial», «Guitarra», «Palmas y guitarra», «Poema para ser leído y cantado» y «El acento me pende del zapato».

En *Poemas Humanos* es posible leer a un poeta que se hamaca entre la pena adolescente y la pena de la madurez; a un poeta dolido por el mundo y sus injusticias. Su lengua es más fluida, tal vez más coloquial y menos exacta que en su poemario *Trilce*. Quizás sea la *urgencia del decir* ocasionada por la desesperación y el sentimiento de la muerte cercana lo que le impide volver sobre el camino antes andado. Según afirma Saúl Yurkievich (1958:48), Vallejo «siente que no tiene tiempo para poetizar pulidamente, ahora sólo le importa asir lo que bulle en su espíritu, volcar con palabras lo que se aglomera en su mente pujando por salir». Una necesidad lo atraviesa, un deseo de comunicar todas sus vivencias hace que se aparte del lenguaje poético tradicional: ahora el poeta quiere hablar con crudeza.

Dos conceptos se explicitan en el título del poema: la intensidad y la altura. Entendidos como atributos musicales quisiera poder esbozar sus implicancias en la poética del peruano:

Intensidad: según María Moliner (2007), se aplica a los sonidos y remite a la «cualidad por la que impresiona más o menos el oído o se perciben a más o menos distancia; consiste en la mayor o menor amplitud de las vibraciones, que, por lo que se refiere a los sonidos vocales, depende de la fuerza espiratoria con que se pronuncian». Otra acepción refiere a la «fuerza con la que se manifiesta un estado de ánimo, sentimiento o sensación».

Altura: según la Real Academia Española, a) cualidad de los sonidos, dependiente de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudos; b) inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de

ánimo de quien habla; c) energía, vigor, fuerza. En otras palabras, refiriéndose a los sonidos, tono o grado de elevación debido a la mayor o menor frecuencia de las vibraciones. Refiriéndose a la voz humana, esa misma cualidad depende de la tensión de las cuerdas vocales.

La mixtura de ambos conceptos le sirve a César Vallejo para recorrer el camino del artífice, artesano que frustra su obra, cantor que enmudece desde el sentido de lo inefable: «el placer de sufrir, de odiar, me tiñe/ la garganta con plásticos venenos» (Vallejo, 1988:401).

Una mirada hacia la superficie del poema nos remite a una forma perteneciente a la tradición poética clásica: la forma soneto. Se observa una marcada tendencia a abandonar el verso libre (utilizado en *Trilce*) por el verso medido: el poema elegido presenta dos cuartetos y dos tercetos; los dos primeros cuartetos alternan versos dodecasílabos y tridecasílabos, mientras que en los tercetos se observa una preponderancia de endecasílabos. Resulta interesante que esta alternancia en la métrica se observa en los versos que semánticamente construyen un espacio detenido en el hilo del poema y en la voz del sujeto. En otras palabras, parafraseando al poeta catalán Gabriel Ferrater (1965), la métrica es un sistema de esperas. En Vallejo, estas esperas son hiatos y tensiones entre voz/voces y sentidos. Julio Ortega, en una referencia al poema concluye: «Esta poética anuncia la empresa destructora de gran parte del libro: rehacer los órdenes del lenguaje, manipular los segmentos del verso, las unidades lexicales y desplazarlas en el espacio combinatorio de la sintaxis, es empezar a poder decir, a escribir, a reescribir» (Ortega, 1971:25).

En primer lugar, retomando uno de los procedimientos del poeta vanguardista, en el poema, detrás de las desinencias de primera persona, así como con los pronombres posesivos, se observa que la figura del poeta no se resume a una persona sino a una voz. Intensidad y altura es la imposibilidad de la Voz de ser Voz y emitir «sonidos». Todo se transforma ante la imposibilidad: la escritura se vuelve espuma (posible reminiscencia al blanco *mallarmeano*), el decir se atolla; el ser hombre y por el mero hecho de ser, nombrarse le es negado a la voz, ante el desamparo y el dolor del no decir.

En los dos primeros versos de los cuartetos se nos presentan dos construcciones que señalan la negación e imposibilidad: «quiero... pero», «quiero... y», como la necesidad de alcanzar una comunicación atascada por la traba de una lengua que imposibilita descubrir una relación eficaz entre lo vivido y los signos desgarradores de una sociedad que enmudece (anula todo sonido intenso/ siendo puro silencio) y enferma al hombre; una sociedad que degrada al punto de callar el grito para convertirlo en *ruido* ensordecido, sin altura ni intensidad: el rugido de un puma. Todo el poema se asienta más que en

un conflicto estético, en una obligación moral que tiene la voz del sujeto de comunicar a los demás humanos la oscura y difícil verdad de una sociedad estandarizada, convencional, fragmentada entre lo dicho y lo vivido.

Parte de la crítica le atribuye al poema el carácter de ser teórico porque es considerado «un texto privilegiado donde la poesía se contempla a sí misma en una doble reflexión sobre la torturante realidad existencial de la que el poema es, a un tiempo, testimonio y suplantación» (Buxó, 1992:225). Aunque podría pensarse que el poema no viene a suplantar nada, porque es pura imposibilidad.

Desde una perspectiva sonora (acústica, si se prefiere), el poema alterna entre la gravedad del querer decir asociada a la profundidad, aquello que se encuentra por «debajo de», o bien aquello que quiere elevarse, ascender y, sin embargo, se entierra para llorar (*alturas*). Hay elementos que nos señalan dicha relación entre lo grave y lo agudo (asociado quizás a un espacio superior). Lo grave se dice en: «encebollo», «la toz(tos)» (la enfermedad), «conserva» (algo encerrado en un espacio, algo dentro o por debajo de otra superficie), en el timbre de voz de un puma, entre otros. Lo agudo: «pirámide escrita», «quiero laurearme», «la fruta de gemido». Respecto de la parálisis generada en una falta del «decir», hay un tono de voz crucial, generado en el poema a través del verso: «nuestra alma melancólica en conserva». Dicho verso introduce un timbre de voz asociado a un registro medio, cuasi grave, desganado y ensordecido por el encierro y la quietud de aquello que debería vivir, decir, sentir, crear, pero, sin embargo, está en conserva: el alma. Suena al melancólico extrañamiento de la voz de un violonchelo, asociado a la voz del hombre (a)brumada en la herida que produce la tos en el habla. No deberíamos olvidar que desde la acústica se nos dice que el timbre depende de los armónicos, sonidos más tenues que suenan por simpatía y «acompañan» al sonido principal; estos sonidos armónicos variarán según el material y la forma del instrumento (la forma del poema, las palabras como formas vacías para decir).

Pensándolo desde este nuevo lugar, la voz del poeta no está sola en el universo, sino que está acompañada por voces menores que acompañan su peregrinar hacia La Palabra. Éstas podrán asomarse, quizás, en la insistente invitación, en el imperativo: «Vámonos».

Las expresiones «comer yerba» y «carne de llanto» pueden pensarse como inversiones/variaciones sobre un pensar y un sentir cercanos de muerte. Otro camino válido nos animaría a pensarlas como reescritura de frases coloquiales también referidas al hecho de morir, siendo que «carne de llanto» dice desde el misticismo religioso ligado al sacrificio cristiano: «el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros». En el verso de Vallejo ese verbo se hace carne de llanto y al convertirse en llanto se fragmenta; ya no es Uno (significante del

dios *vallejiano*), es la falta de dios, reiterando una vez más el sentimiento de orfandad que grita cada verso de su obra; una falta que no trasciende, que no se duplica, que no se genera («no hay dios ni hijo de dios sin desarrollo»); una falta que no se eleva a la altura de la Voz.

Todo el poema, poco a poco, nos va arrastrando hacia la idea de que le resulta imposible al poeta acercar dos extremos: el de la altura de las experiencias vividas y la intensidad para expresar y mover los cimientos de una lengua que se atasca y no avanza en su devenir. En esta hermenéusis musical podría decirse que las experiencias vividas carecen de fuerza y de amplitud (según como se «toque» el instrumento / la Voz); así también la expresión se ve apagada por la falta de vibraciones que son, en definitiva, las que le dan la altura en el cosmos (Orden/ley/sistema).

«Vámonos, vámonos», reiteración como punto climático para un poema que como un espejo se contempla, se mira a sí mismo doblemente: reflexionando ante la desgarradora existencia (siendo el poema fiel testigo de la realidad) y soportando el impedimento doblemente doloroso de encontrar un verbo para decir la angustia del mundo (puesto que el dolor en Vallejo siempre se dice dos veces: «Y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces/ y la condición del martirio, carnívora y voraz, es el dolor dos veces» (Vallejo, 1988:411)).¹ En vez de abrir la puerta a una visión beatífica e intemporal, la poesía revela la índole histórica del lenguaje y el carácter repetitivo de la existencia humana. Explica Jean Franco (1984:296–297):

Al escribir, el poeta descubre que le sale «espuma» porque en un lenguaje que él conjura como función ya no hay profundidad. Pero, por otro lado, tampoco hay fluidez debido a la índole «dada» del lenguaje, que él considera una «cifra» y que en vez de ofrecer la clave de los misterios, es pura suma de significados acumulados históricamente («pirámide escrita»).

Todo queda detenido en un vacío que resulta asfixiante para un alma tan inestable como la del poeta de *Trilce*. Hay una derrota aparente en el poema analizado, derrota que quiere ser esperanza (desde los inicios del ciclo *Poemas Humanos*) pero poco a poco se vuelve silencio, en la quietud y en la imposibilidad del decir, aunque todo esté escrito, aunque sea gritado y exagerado en la pelea por «defender mi presa en dos momentos, con la voz y también con la laringe» (Vallejo, 1988:411).²

¹ Se trata del poema «Los nueve monstruos».

² Fragmento del poema «Sermón sobre la muerte».

Referencias bibliográficas

- AA.VV.** (2009) Dossier Poesía y Música en *Diario de Poesía*, junio–octubre.
- Alonso Pérez, Silvia** (2002) *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco/Libros.
- Buxó, Jean** (1992) *César Vallejo: Crítica y autocrítica*, México: UNAM.
- Ferrater, Gabriel** (1965) Les dues cultures, *Serra d'Or*, 12, diciembre, citado en *Magisteri Teatre, Mag Poesía. Poesía Catalana*, URL: <http://www.mallorcaweb.com/magteatre/ferrater/parladepoesia.html>, consultado en mayo de 2012.
- Franco, Jean** (1984) *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- González Vigil, Ricardo** (ed.) (1993) *Intensidad y Altura de César Vallejo*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Moliner, María** (2007) *Diccionario de Uso del Español*, Madrid: Gredos.
- Ortega, Julio** (1971) Intensidad y altura: Una poética de Poemas Humanos. En Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a César Vallejo*, Nueva York: Las Américas.
- Vallejo, César** (1988) *Poemas Póstumos I*, en *César Vallejo: Obra poética*, Madrid: Colección Archivos.
- Yurkievich, Saúl** (1958) *Valoración de Vallejo*, Resistencia: Universidad del Nordeste.

Presencias pictóricas y musicales en la poesía de Rubén Darío: propuestas de lectura

Josefina Ganuza

Sinfonía en gris mayor

El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.

El sol como un vidrio redondo y opaco
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín.

Las ondas que mueven su vientre de plomo
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un viejo marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país.

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara
los rayos de fuego del sol del Brasil;
los recios tifones del mar de la China
le han visto bebiendo su frasco de gin.

La espuma impregnada de yodo y salitre
ha tiempo conoce su roja nariz,
sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,
su gorra de lona, su blusa de dril.

En medio del humo que forma el tabaco
ve el viejo el lejano, brumoso país,
adonde una tarde caliente y dorada
tendidas las velas partió el bergantín...

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borrara el confín.

La siesta del trópico. La vieja cigarra
ensaya su ronca guitarra senil,
y el grillo preludia un solo monótono
en la única cuerda que está en su violín.

Rubén Darío, *Prosas Profanas*, 1896

El diálogo de las artes abordado desde lo transdisciplinar no sólo permite el abordaje de los objetos en conjunción sino también habilita lecturas que emergen de la relación misma que entre estos se genera. El primer gesto implica la migración; el segundo, la convergencia. Al mencionar la necesidad de colocar un eje que posibilite la mirada desde el lugar de contacto, desde la concurrencia, estamos indicando una apertura, favoreciendo los conocimientos y aprendizajes no sólo desde la especificidad de cada disciplina en juego, sino desde un *continuum* en el que los materiales se relacionan solidariamente. En ese marco se inscribe esta lectura de la música y la plástica al interior de la literatura, incorporando los cánones y categorías de dichas disciplinas. Cabe aclarar que cuando mencionamos esta proyección de lectura en las artes, pensamos en los términos de mirar a través de, al otro lado de, valiéndonos de un modo o instrumento que no es propio (o exclusivo) del objeto de estudio. Es decir, recuperamos las habilitaciones de lectura, que emergen de la palabra, las lexías,¹ y la codifican en términos de música y plástica, siendo el material verbal sólo un medio de instrumentación.

¹ Unidades mínimas de lectura, divisiones del significante (ver Barthes, 1969).

A partir de «Sinfonía en gris mayor», proponemos abordar la enseñanza de las artes a partir de las migraciones que allí ocurren: la lírica, el ritmo, la melodía, la sinestesia, las aliteraciones, las imágenes sensoriales, las paletas y artificios que emergen de las propuestas de escenarios; el sinfín de posibilidades que sólo el diálogo entre las artes puede imprimir. Planteamos la recuperación de la génesis en las obras de arte, propiciar la aprehensión de los objetos artísticos en sus múltiples dimensiones: la música que subyace a la palabra, los colores que se cuelan por la misma.

Nuestra propuesta se fundamenta teórica y metodológicamente en el comparatismo y la teoría de la recepción. Así, Steiner sostiene que conocer un objeto es re-conocerlo, situarlo en su contexto y en nuestra experiencia, intentando encontrar la analogía o el precedente que relacione las obras: «el proceso semántico es un proceso de diferenciación. Leer es comparar» (Steiner, 1997:124). Y asegura que «todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo» (Steiner, 1997:121). Entre las finalidades del comparatismo, recuperamos las siguientes: leer un texto en otro, leer muchos textos en otro/s texto/s, leer un texto como lectura de otros no literarios —pertenecientes a otras esferas del arte y la expresión humanas, como el cine, la plástica, la música, etc.— y generar procesos de lectura. Resumimos que todo puede ser leído comparativamente. Al comparar estéticamente, actualizamos las relaciones de la obra literaria con otros medios de expresión artísticos, atendiendo a la especificidad de cada uno en la diversidad de lenguajes (Franco Carvalhal, 2006:33).

De la cita de Steiner antes consignada, se desprende la recepción: coloca en rol protagónico al lector, favorece la multiplicidad de interpretaciones, la recuperación de los sentidos surgidos en cada lector. Esta consideración se complementa con el concepto de «horizonte de expectativas» acuñado por Jauss (1976), que procura revalorizar la tarea interpretativa del lector. Este concepto alude a la expectativa del receptor respecto del texto, considerando estos factores: la poética inmanente del género, las relaciones con otras obras conocidas del entorno histórico, artístico y literario, y la oposición entre realidad y ficción. El punto de partida es la idea de que cada obra, aunque se presente como formalmente acabada, siempre está semánticamente abierta a nuevas interpretaciones que concretará cada uno de los lectores desde su propia competencia y/o condicionado por su horizonte histórico. La experiencia de lectura es el fenómeno que centraliza el proceso literario. El lector completa la obra, elige y organiza sus elementos y provee nuevas significaciones, y lo hace desde la cultura en la que está inmerso y desde los sistemas de representación que comparte con su comunidad. Esta participación activa del receptor permite superar la brecha de inmanencia y actualizar obras en las lecturas: en su expe-

riencia individual, hace conexiones implícitas, pone a prueba su horizonte de expectativas, crea y recrea nuevas lecturas. La obra literaria, expuesta a distintos contextos culturales o históricos, provee nuevos significados.

Este trabajo propone una mirada al diálogo entre las artes principalmente a través de la aplicación de las categorías de migración y convergencia a casos específicos en literatura, música y plástica, y con un fin didáctico. En la primera parte del trabajo, abordaremos el análisis de un poema de Rubén Darío, para aproximarlos luego a obras de Claude Monet y Claude Debussy. Con esta propuesta de diálogo y comparación, procuramos no sólo proponer maneras de acceso a la lectura de las artes en diálogo, sino también sugerir su aplicación en la enseñanza.

Como ejemplo de lo expuesto en cuanto a las convergencias y las lecturas posibles, tomaremos el poema «Sinfonía en gris mayor», incluido en las *Prosas Profanas*² (1896) del poeta nicaragüense Rubén Darío, publicación que se destaca por lo que significó para el mundo de las letras. En efecto, la estética *dariana* imprimió un quiebre en el sistema literario hispanoamericano.³

Leer es encontrar sentidos, es hacer funcionar el aparato cognitivo en diálogo con lo conocido, la imaginación, la búsqueda de algo más que aún no hemos hallado en el universo de representaciones significantes que nos constituyen como sujetos cognoscentes. Leer poesía implica poner en juego todas las facultades y sentidos al servicio de la palabra, del *sema*, de las representaciones que las mismas evocan. La poesía, en especial, es capaz de lograr múltiples efectos estéticos con el sólo juego de imágenes y sonidos que es capaz de re-crear. La poesía es la exacerbación del uso estético del lenguaje, es la condensación de sentidos en lo más mínimo (la palabra).

Es posible intentar distintas formas de leer obras de arte, de encontrar otros sentidos de los que se denotan en un primer plano de percepción. Y es en este intento que proponemos poner en diálogo las contingencias artísticas de otras formas de expresión estética con la palabra hecha poesía. Es nuestra hipótesis que «Sinfonía en gris mayor» nos permitirá mostrar ejemplos de la palabra como habilitadora de diferentes universos estéticos.

² En virtud de tratarse de una obra agotada y sin reeditar, a lo largo del trabajo se consignará la referencia de la versión en .pdf consultada en la web y el año de publicación original.

³ En cuanto a los estudios sobre la obra *dariana*, véanse Boussoño, C. (1966), González Porto-Bompiani (1959) y Valbuena Briones, A. (1961).

1. Un poema modernista

*Wagner a Augusta Holmes, su discípula,
le dijo un día: «lo primero, no imitar
a nadie, y sobre todo, a mí.» Gran decir.*

Rubén Darío (1896:4)

Entre las principales características del modernismo,⁴ movimiento que en América comienza con Rubén Darío, se destacan:

El rechazo de la realidad cotidiana, ante la cual el escritor puede huir en el tiempo (evocando épocas pasadas y mejores) o en el espacio (muchos de los poemas se desarrollan en lugares exóticos y lejanos).

La búsqueda de la belleza se consigue a través de imágenes muy plásticas y acercamiento a las artes, de una adjetivación con predominio del color y con imágenes relacionadas a todos los sentidos, así como con la musicalidad que produce el abuso de la aliteración, los ritmos marcados y la utilización de la sinestesia (influencias del simbolismo).

Aunque procura cortar vínculos con el romanticismo, conserva su desazón típica: el hastío de la vida y una profunda tristeza, junto a la melancolía y la angustia.

Búsqueda de la soledad y rechazo de la sociedad.

Efectos de correspondencias entre artes e impresionismo.

Escapismo, evasión de la realidad del tiempo y del espacio.

La cita con que abriéramos el apartado es el fundamento que el poeta expone en las «Palabras liminares» de *Prosas Profanas*: «Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran» (Darío, 1896:5). Esta declaración nos marca el rumbo de lectura de su obra, su ruptura con las estéticas heredadas del Viejo Continente en pos de un estilo hispanoamericano propio y, a la vez, su intención de lograr en su poética la obra de arte total que propusiera Wagner.

En el modernismo hispanoamericano aparece la simplicidad e ingenuidad en los mecanismos de ruptura, y una vinculación intrínseca con el impresionismo pictórico en cuanto a la búsqueda del instante y del trabajo lumínico a través de las palabras. La filiación con el impresionismo viene dada desde su misma

⁴ Ver obras mencionadas en el punto anterior y Martínez Bragagnolo, M. (1991).

impronta: el intento de plasmar la luz (la *impresión* visual) y el instante. Aquí surge una posible comparación con marinas de Claude Monet, por ejemplo *El acantilado de Etrètat – Puesta de sol*, de 1883 (fig. 33), a efectos de poner en diálogo las imágenes sensoriales y sinestésicas en uno y otro, como la correlación entre palabras e iconografía.



Figura 33. Claude Monet, *El acantilado de Etrètat – Puesta de sol* (1883), Museo de Bellas Artes de Nancy

En cuanto a la música, es innegable la herencia wagneriana como se dijo anteriormente, ya que desde lo teórico traduce hacia la composición poética misma la musicalidad lograda a través de la selección detallada de palabras en función de las acentuaciones, aliteraciones, etc. En el poema sinfónico *El mar*, de 1905 (fig. 34) de Claude Debussy, por ejemplo, se podría decir que el compositor logra hacer sonar colores al utilizar los timbres instrumentales con función expresiva. Como un preciosista con la paleta cromática, incluye todos los tonos de un mismo color en su melodía.

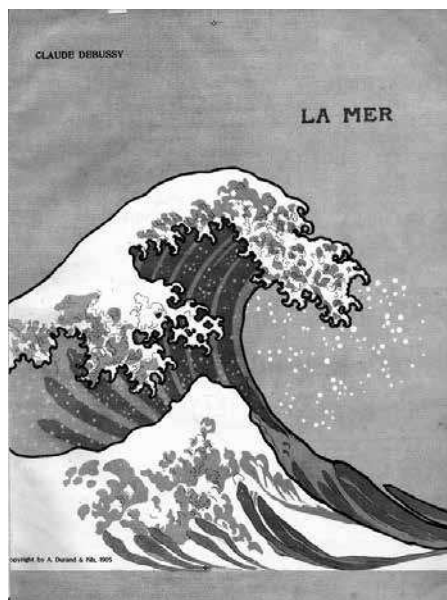


Figura 34. Portada de la edición original de *La mer* de 1905, de Claude Debussy, que reproducía «La gran ola de Kanagawa» del japonés Katsushika Hokusai

2. La estructura del poema

A efectos de mostrar la búsqueda tanto de musicalidad como de luminosidad al interior del poema, de una obra de arte total en el sentido wagneriano que venimos sosteniendo, expondremos a continuación un análisis en sentido estructural.

El poema está compuesto por una tirada de versos dodecasílabos, dividido cada verso en dos hemistiquios, respetando la métrica clásica. Todos los versos aparecen dispuestos en cuartetos de rima cruzada, excepto la tercera estrofa que tiene un verso más. Este aumento en el número de versos supone un cambio de ritmo. Pero esta tercera estrofa, a pesar de que tiene cinco versos, no es un quinteto, pues no sigue las normas de la métrica clásica. Darío se ha permitido cometer algunas licencias que no hubieran sido consentidas por los tratadistas clásicos, como por ejemplo repetir la misma palabra, «gris» (vv. 4 y 27) o «país» (vv. 13 y 23). También ha utilizado extranjerismos para formar rimas «dril» (v. 21) o «gin» (v. 17), o ha utilizado cultismos, incluso antipoeéticos «cinc» (v. 2).

Todas estas licencias sólo podían haber sido hechas por un poeta que no fuera fiel a las normas clásicas. Este poema pertenece a una época en que los preceptos clásicos son tratados con mayor libertad en búsqueda de ciertos efectos, como la musicalidad y el cromatismo. El marcado ritmo de este poema se basa en la medida coincidente de los versos impares (doce sílabas) y los pares (once). Los primeros, a su vez, están simétricamente divididos en dos hemistiquios de seis sílabas cada uno. También viene dado por la repetición simétrica de la rima. Otro elemento que condiciona el ritmo del poema es la abundancia de palabras agudas al final de todos los versos pares, exacerbándose la rima aguda consecuentemente, al igual que la abundancia de palabras esdrújulas en número superior al que se utiliza en el lenguaje ordinario. Así, por ejemplo, nos encontramos en la primera estrofa con palabras como «lámina», «pájaros» y «pálido». Rubén Darío consideraba que las palabras esdrújulas aportan una mayor musicalidad al poema, al llevar dos sílabas átonas después de la tónica, y conceden entonces un tono más cadencioso. Todos los versos aparecen acentuados en la segunda y quinta sílaba de cada hemistiquio: con esta combinación de acentos, se trata de imitar el hexámetro clásico con pies dactílicos. En cuanto a las rimas internas, se observa por ejemplo en el verso 1 «vasto / azogado». También cabe destacar la repetición de *a* en la primera estrofa: «lejanas bandadas de pájaros manchan». Por otra parte, hay que destacar las aliteraciones que se producen a lo largo de todo el poema y que contribuyen, de una forma clara, a la creación del ritmo, por ejemplo:

Verso 1: «El mar como un vasto cristal azogado». Repetición de la *a* además los acentos recaen sobre esta vocal.

Verso 3: «lejanas bandadas de pájaros manchan». Repetición de la *a*.

Verso 5: «El sol, como un vidrio redondo y opaco». Repetición de la *o* que nos podría recordar la redondez del sol.

Verso 10: «debajo del muelle parecen gemir». Repetición de la *e*.

A estas aliteraciones vocálicas cuya finalidad principal es, como hemos dicho anteriormente, contribuir al ritmo, hay que añadir una serie de aliteraciones consonánticas con la misma finalidad:

Versos 7–8–9: «El viento marino descansa en la sombra / teniendo la almohada su negro clarín / las ondas que mueven su vientre de plomo». Repetición de la *m* y *n*.

Verso 30: «la siesta del trópico. La vieja cigarra». Repetición de la *r* que podría recordar el canto de las cigarras.

Este análisis de repetición de las letras, vocales o consonantes, se puede comparar con la capacidad de orquestar que despliega el compositor cuando decide asignar un instrumento u otro a cada motivo melódico o tema.

Una de las figuras retóricas clave en la obra de Darío es la sinestesia, mediante la cual se logran asociar sensaciones propias de distintos sentidos: especialmente la vista (la pintura) y el oído (la música):

/lejanas bandadas de pájaros manchan / el fondo bruñido de pálido gris. (...) El sol como un vidrio opaco y redondo/ con paso de enfermo camina al cenit (...) Las ondas que mueven su vientre de plomo /debajo del muelle parecen gemir. (...) Parece que un suave y enorme esfumino /del corvo horizonte borrara el confín (p. 48).

En los ejemplos citados, no sólo aparece la unión de sentidos en cuanto a la vista, por ende la plástica; a su vez, se asocian a las aliteraciones de los sonidos vocálicos y consonantes la audición melodiosa de las palabras. Se reitera la *o* ligada a la redondez, a sonidos graves.

En relación con la pintura, hay en la poesía de Darío un gran interés por el color: el efecto cromático se logra no solo mediante la adjetivación, a menudo inusual. Uno de los mejores ejemplos de este interés de Darío por lograr efectos cromáticos: «El mar como un vasto cristal azogado/ refleja la lámina de un cielo de zinc; /lejanas bandadas de pájaros manchan/el fondo bruñido de pálido gris» (p. 48).

Lo musical está presente en el ritmo del poema, en el léxico, en numerosas imágenes: en los versos finales, un dúo de cuerdas se asocia a las aliteraciones consonánticas de la 'r': «/la vieja cigarra/ ensaya su ronca guitarra senil, /y el grillo preludia un solo monótono/ en la única cuerda que está en su violín.» También contamos con las imágenes auditivas del sonido del viento, del mar, de las olas o específicamente musicales, como las recién mencionadas (p. 49).

Como conclusión al aspecto formal, diremos que el poeta ha tratado de crear un ritmo especialmente marcado, incluso un ritmo que produjera sensaciones musicales por ese conjunto de simetrías que hemos visto en la medida, rima, distribución acentual, paralelismos.

3. Análisis del contenido

Con una primera lectura, diremos que el tema de este poema es la presentación y descripción de la nostalgia que siente el viejo marinero de tierras y tiempos lejanos. El argumento ha consistido en situar en un puerto de mar a un personaje típico, un viejo marinero, que con la tranquilidad y el sopor de la tarde cae en un dulce sueño, arrullado por el grillo y la cigarra. Se trata del momento idóneo para producir las ensoñaciones. En otras palabras, el tema y el argumento son una simple excusa para utilizar el lenguaje con fines estéticos.

Este texto se puede estructurar en dos sensaciones distintas. La primera, que comprende los diez primeros versos, se centra en la descripción del espacio, en la recreación de un ambiente en el que sitúa al personaje y desarrolla la anécdota —descripción del pueblo— que ha servido de argumento. La segunda secuencia, entre los versos 11 y 33, se centra en el personaje y en la anécdota. Esta segunda secuencia se sostiene en tres ideas básicas: la descripción física del marinero, la evocación de tierras lejanas y el sueño, «la siesta del trópico», que nos conduce a la simple evocación, a la soledad y tristeza del marinero.

En un análisis detenido de la primera parte, observamos la descripción del espacio y la recreación de un ambiente en el que destaca la carga de subjetividad. Ahora bien, si la descripción del puerto de mar lo hace de una manera objetiva, la subjetividad, a la que hemos aludido anteriormente, proviene de las sensaciones que le llegan al marinero al observar ese puerto de mar. Esta subjetividad viene marcada a través de un conjunto de imágenes o metáforas con las que se transmite esas sensaciones. Estas imágenes parten casi todas ellas de una idea tópica de una imagen tradicional, con lo que el poeta produce una ruptura y, a través de esa ruptura, aparecen nuevas sensaciones:

Verso 1: «mar _____ cristal _____ azogado»

Imagen tópica del mar como espejo en el que se reflejan otros objetos, mientras que azogado (inquieto) rompe el tópico.

Verso 2: «cielo _____ lámina _____ zinc»

La palabra «zinc» rompe el tópico, pues nunca se describe el cielo con esas tonalidades.

La descripción del espacio se realiza a través de sensaciones, no aparecen elementos objetivos. Así pues, esas sensaciones están recreando un ambiente y esa recreación nos ha llegado a través de un conjunto de efectos con los que

podemos formar *isotopías* o campos semánticos muy concretos. Por ejemplo, entre las impresiones cromáticas domina el gris, justificando el título del poema: «plata», «zinc», «pálido», «bruñido». Esto se acompaña con evocaciones auditivas: «viento», «clarín», «gemir», «negro» (entendido como silencio). Al cruzarse, estas dos isotopías forman la imagen sinestésica que aparece en el título: «Sinfonía en gris mayor». Otra forma de transmitir esas sensaciones ha sido dar vida a objetos inanimados, es decir, se ha servido del recurso estilístico de la *personificación*: «El sol, como un vidrio redondo y opaco, / con paso de enfermo camina al cenit» o «las ondas que mueven su vientre de plomo / debajo del muelle parecen gemir». Es evidente que en esta primera secuencia, los elementos destacados son la subjetividad y la recreación del ambiente. Las sensaciones se nos han transmitido a través de imágenes que funcionan como las pinceladas que el pintor impresionista hace en el lienzo para lograr una escena difuminada.

En la segunda secuencia se destacan las isotopías de nulo o escaso movimiento: el mar no se mueve, el viento en calma, el sol camina muy despacio. Todo esto recrea el ambiente necesario en el que se desarrolla el argumento. El momento, el instante detenido en una imagen. Los sonidos en reposo. Las tres ideas principales en que se sustenta esta secuencia son: la descripción del protagonista (el viejo marinero), la evocación nostálgica y el sueño.

En la descripción del marinero se destaca el estatismo, paralelo al estatismo del ambiente de esta secuencia. El marinero se presenta sentado, fumando, una actitud estática que contrasta con el carácter aventurero tradicional pero necesaria para evocar el pasado. También aparecen personificaciones: «los recios tifones del mar de la China / le han visto bebiendo su frasco de gin» o «la espuma, impregnada de yodo y salitre, / ha tiempo conoce su roja nariz». Roja y estática, esta descripción está en función de la evocación nostálgica asociada a la imagen plástica del humo de tabaco: «En medio del humo que forma el tabaco / ve el viejo lejano, brumoso país».

Un hecho que llama la atención como elemento secundario es «el sopor de la tarde», destacado en el texto por la repetición anafórica⁵ en las dos últimas estrofas «la siesta del trópico». Esto introduce nuevas impresiones de la evocación nostálgica. El sueño puede estar asociado al dolor, la tristeza, la soledad, el abandono, el acabamiento, la muerte: el sueño del marinero puede simbolizar su muerte. Esta idea se refuerza con la abundancia de sensaciones cromáticas, sobre todo la tonalidad del gris a la que hemos aludido anteriormente, «ya todo lo envuelve la gama del gris» y con las sensaciones auditivas

⁵ Figura retórica que implica la repetición de una o varias palabras al principio de varios versos.

que se recogen en la última estrofa: «La siesta del trópico. La vieja cigarra / ensaya su ronca guitarra senil, / y el grillo preludia su sólo monótono / en la única cuerda que está en su violín».

En suma, en este poema se destaca la perfección formal, que se aprecia especialmente en el ritmo marcado que se advierte en su lectura. Esto se logra a través de elementos fónicos, por medio de simetrías, en la medida de los versos, en las rimas agudas en versos pares, en la distribución acentual, en las rimas internas y en las aliteraciones, pero también a través de elementos morfosintácticos o semánticos.⁶ A esta perfección formal habría que añadirle la subjetividad con que se recrea el ambiente grisáceo, propenso para describir la nostalgia que siente un viejo marinero al caer la tarde, metáfora del final de su vida.

4. Parodia de las artes: de la música y la pintura hacia la poesía

«Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces» (Darío, 1896:5). Vinculamos esta explicación del poeta con el concepto de parodia entendida, conforme con Jitrik (1993), como la modificación de la lectura: la lectura de texto A lleva a ver al texto B de otro modo, al efectuarse la clausura de una lectura por la reapertura de otra. En otras palabras, es un mecanismo mediante el cual se habilitan lecturas y se clausuran sentidos, es decir, el texto A deviene parodiado por el texto B, que es el parodizante y modifica la lectura del texto A. Esto genera una hipertextualidad.

En Darío, la poesía parodia a la pintura y a la música. Procura captar el momento único en que se funden la mirada y el oído en el puro placer estético, en generar una sinestesia que sólo es posible gracias a los anclajes en los sentidos que traen a la memoria imágenes y sonidos conocidos, los que palabra procurará evocar e imitar, aunar y actualizar en la lectura. Las palabras logran así parodiar representaciones visuales y auditivas, habilitando de esta forma una relectura de lo que perciben los sentidos teóricos (oído y vista). Para justificar la lectura que sigue, que clausura una interpretación formal e inmanente y abre a una infinidad de lecturas diversas (de las que sólo trabajaremos una: la búsqueda de obra de arte total), en palabras de Hjelmslev (1974:69): «Todo signo se define con carácter relativo, no absoluto, y sólo por el lugar que ocupa en el contexto». La significación atribuible a cada una de estas entidades mínimas debe entenderse como significación puramente contextual (inmanente al texto poético) ya que

⁶ Aspectos del significado, sentido o interpretación de signos lingüísticos.

un signo funciona, designa, denota en contraposición a un no–signo, es el portador de una significación (...). Es decir, las palabras no son los signos últimos e irreductibles (...) pueden analizarse en partes (...) son a su vez portadoras de significado. (Hjelmslev, 1974:68)

El signo lingüístico, entonces, plantea cuatro planos en los que expresión y contenido se presuponen necesariamente. El primer plano es el de la expresión, el significante y se compone de la forma (rasgos fonéticos) y la sustancia (descripción fonológica). Este plano se relaciona con los dos siguientes. El segundo plano es el del contenido, el del significado y también se compone de la forma (denotación, objetivamente la relación uno a uno de significación) y la sustancia (contenido connotativo, significado expresivo o apelativo). Finalmente, existen dos planos de significación: el de la denotación (expresión en relación con el contenido) y el de connotación (expresión resultante del primer plano en relación con el contenido).

En su diálogo con Hjelmslev, Barthes (1969:4–5) explica lo siguiente:

La connotación es una determinación, una relación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, posteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto) (...) siempre que no se confunda connotación con asociación de ideas: ésta remite al sistema de un sujeto mientras que aquélla es una correlación inmanente al texto, a los textos, o si se prefiere, es una asociación operadora por el texto–sujeto en el interior de su propio sistema.

Ahora bien, conforme a lo dicho en cuanto a parodia y planos de significación, el título del poema resulta sumamente interesante en cuanto a que aúna música y pintura en conjunción con literatura. Definamos:

Sinfonía: género orquestal, forma musical que tiene varios movimientos, cada uno con su estructura y tempos diferentes. Música compuesta para un conjunto de instrumentos que, con el paso del tiempo fue cambiando en tanto en cantidad como en la incorporación de otros, e incluso en el perfeccionamiento de estos. Conjunto de instrumentos que suenan acordes a la vez. En sentido figurado, armonía de colores. Etimológicamente, del griego *symphonia*: prefijo *sym* (con, junto, a la vez) + *phone* (sonido) + sufijo *ia* (cualidad): lo que suena junto. Que une su voz acorde, unánime; combinación armoniosa de notas.

En gris mayor: tonalidad imaginaria, derivada del título de una pieza de música compuesta en el sistema tonal (por ej., sinfonía en re mayor, preludio en do menor, etc.). La tonalidad de una pieza es la que determina el desarrollo armónico de la misma, su sonoridad de conjunto.

En el caso del poema, podemos comenzar destacando los elementos de la naturaleza que suenan a la vez (tanto los descriptos, connotados, como los que podemos inferir): desde la unión del mar y del cielo, con una bandada de pájaros con cuyo aleteo sentimos el sonido del viento rozando las alas; el atardecer que cae sobre la costa y de nuevo el viento, apoyado en el «negro clarín» (color + sonido, entendiendo que el clarín es una metáfora del pájaro) y las olas que chocan contra la madera. Es la conjunción de los sonidos marítimos, de una costa en la caída del sol. Luego, el silencio y la imagen del marinero inmerso en la bruma y en el humo de su propio tabaco. Quietud y, otra vez, sonidos pero de cuerdas: la aliteración de la 'r' hacia la idea de guitarra y violín, en el sonido de dos insectos cuya melodía bien se puede asociar a una sinfonía nuevamente. El esquema sería primero vientos, sonidos suaves, luego cuerdas. O bien, en esta estructura triádica mar–marinero–insectos: *allegro, andante y finale*.

Es interesante pensar estos conceptos más que desde una teoría específicamente musical, desde el abordaje que de ellos hacen los artistas plásticos o los poetas. Según relata Georges Sand, en el invierno de 1841 «Delacroix abordó el tema de la armonía, no como una percepción simultánea de colores, sino como el procedimiento musical del encadenamiento de acordes» (citado en Cristiá, 2010:32). Similar a la armonía de colores a la que aspiraba Delacroix, basándose en los acordes musicales, Darío encadena aquí distintos tonos cromáticos, siempre en torno al gris predominante (o tónica). Alterna toda la paleta de posibilidades del gris, las combinaciones posibles de los sonidos que se agrupan en torno a esa tonalidad, con otros acordes contrastantes (emulando la función de *dominante* en música). En efecto, contrastando con el atardecer del día gris aparecen los colores de la caída del sol, el acorde de color naranja (tez bronceada, rostro curtido por el sol, nariz colorada, tarde áurea, siesta del trópico). Siguiendo un esquema armónico tradicional, se inicia con la tónica, luego aparece la dominante y finalmente se vuelve a la tónica.

Retornemos al gris, que se cuela entre los últimos rayos de sol que aún otorgan su brillo. Tenemos el cristal azogado (mercurio) y un fondo bruñido (brillante): dos tonos de grises claros y plateados. Luego, bajamos a la opacidad de un vidrio, de la sombra, la negrura misma, el plomo y la bruma. Además, se cavila la imagen desde lo más denso (plomo) hacia lo más ligero (bruma): cansancio y descanso, día y letargo, tiempos y movimientos de sinfonías. La secuencia cromática y lumínica es de un fondo sumamente iluminado hacia pinceladas que se cuegan por la luz. Sigue la bruma y el humo, pero hacia abajo de la imagen comienzan a aparecer tonos rojizos y naranjas que ya comentamos: ¿no estamos describiendo, acaso, las marinas de Monet, por las gamas de colores y su disposición espacial? Hacia el final de los versos,

se esfuma el confín, el gris ha teñido todo el momento de la caída del día y predomina el estado anímico de la soledad ante el mundo que ya no se percibe en el horizonte.

Entonces, concluimos que la sinfonía resulta literal, los colores mencionados se relacionan con la orquestación, la forma de agrupar (de hacer sonar juntos o por separado) distintos instrumentos. Las imágenes sensoriales y sonoras, el ritmo, la rima, la aliteración de las cuerdas y los vientos, y las imágenes visuales crean también cierta estructura. A su vez, gracias a la polisemia como rasgo central de la literatura, también se lee una segunda línea en cuanto a la idea de sinfonía: la metáfora de la combinación armoniosa de imágenes, sonidos y palabras. La elección del título como sinfonía alude a la forma expresiva; mientras «gris» ofrece una idea de la nostalgia que predomina en el poema, «mayor» procura acentuar ese efecto.

Volvamos a la parodia. Recordemos que estamos en presencia de ideas de habilitación y clausura de lecturas, que lo parodiado es tanto la música como la pintura en búsqueda de la sinestesia, de la captación del momento que el tiempo ya consumió y sólo es posible actualizar mediante la imaginación y los sentidos. ¿Qué sentidos despierta la lectura de «Sinfonía en gris mayor»? Según Hegel (citado en Cristiá, 2010:14), se trata de los sentidos teóricos (el oído y la vista). Así como la música procura «hacer resonar ese Yo más interior» (Hegel, citado en Cristiá, 2010:14), en poesía, la voz poética es la del yo lírico, lo cual concuerda con el propósito musical de vibrar la más intrínseca subjetividad. En cuanto al espacio y el tiempo, la poesía se actualiza en el segundo gracias a la lectura, pero genera un espacio desde lo visual que evoca con las palabras. En síntesis, encontramos la búsqueda de generar el efecto de obra de arte total (Wagner, en Cristiá, 2010), ya que la poética dariana implica la visión exterior, para leer, e interior, para representar las imágenes sensoriales que evoca, el oído —interior— en las habilitaciones musicales que actualiza la sonoridad lírica de fonemas. Logra aunar los sentidos, hacerlos dialogar y, de esta forma, generar la sinestesia del instante. En este aspecto, Darío se acerca a las ideas de Kandinsky acerca de la relación interior–exterior de los elementos y de la experiencia estética:

La noción de elemento puede ser interpretada de dos maneras: como noción exterior o interior. Exteriormente, toda forma gráfica o pictórica es un elemento. Interiormente, no es la forma, sino su tensión viva intrínseca que constituye el elemento. En efecto, no son las formas exteriores las que definen el contenido de una obra pictórica, sino las fuerzas que viven en estas formas. (Kandinsky, en Cristiá, 2010:20).

Regresemos a la hipertextualidad. Se entiende por intertextualidad, en sentido amplio, el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de variada procedencia, del mismo autor o, más comúnmente, de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal, alusiva, o no) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima.⁷ La hipertextualidad es el diálogo, los sentidos que habilita el texto, las lexias que evocan otras lexias (en este sentido, la musicalidad, la pintura, el instante evocado que ya no es). Los significantes evocados desde la palabra hacia la pintura y la música son una suerte de lectura hipertextual, en el que a cada lexia poética se conjuga otra de índole plástica o melodiosa. Salimos del análisis estructural de significancia uno a uno para procurar ver en el poema las imágenes que, palabra a palabra, construye la red de significantes, y dejamos vía libre al sonido que, a su vez, cada imagen devolverá a la memoria.

En conclusión, y en apertura

Hemos podido exponer una lectura de un clásico de la poesía a la luz de miradas provenientes de la plástica y la música. En «Sinfonía en gris mayor», las palabras llevan a la evocación del efecto de la luz en un paisaje. Tratan de captar el instante en que la luz incide sobre la escena. Darío crea una poesía en tonos grises, apagados, opacos, esfumados. El color se transforma en protagonista, es el centro de atención del poema, con matices y gradación en su uso. Musicalmente, el gris es la tonalidad que elige el compositor de esta sinfonía verbal, aparece en todo su transcurso a través de los distintos temas o motivos conductores. Si pensamos en la palabra sinfonía, cada una de las palabras del poema y sus significaciones se aúnan para crear sonoridades, colores, representaciones, como si cada una fuera un instrumento. Un compositor despliega su maestría a la hora de orquestar, elige cuidadosamente cada instrumento por su color, su sonoridad, las evocaciones que despierta. De la misma manera, incluye cantidad, pocos o muchos instrumentos, reunidos por similitud o contraste.

En suma, esta lectura atenta a la presencia de la música y la pintura en un poema dariano buscó interpretar, siguiendo la premisa de Barthes (1963:3): «Interpretar un texto no es darle un sentido (...) sino por el contrario apreciar el plural del que está hecho».

⁷ Ver Genette, 1989.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W.** (2000) *Sobre la música*, Gerard Vilar (introducción). Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- (2008) El arte y las artes. *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, Obra completa, Vol. 10/1, Madrid: Akal, pp. 379–396.
- Barthes, Roland** (1969) *S/Z*. México: Siglo XXI editores.
- Bousoño, Carlos** (1966) *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid: Gredos.
- Calvino, Italo** (1991) *¿Por qué leer clásicos?* México: Tusquets.
- Cristiá, Cintia** (2010) *Intercambios entre Música y Pintura: Creación, Reflexión y Pedagogía*. Material pedagógico de curso de extensión, Santa Fe: UNL, CEMED.
- Crolla, Adriana** (2009) La literatura comparada en Argentina. Archivo, reflexión y proyecciones. En Jorge Puccinelli y Biagio D'Angelo (org.) *Trasgresiones y tradiciones en la literatura*. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC). Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, pp. 31–69.
- Crolla, Adriana y Vallejos, Oscar** (comp.) (2010) *Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon y educación*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Crolla, Adriana** (comp.) (2011) *Lindes actuales de la Literatura comparada*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Darío, Rubén** (2011) *Prosas Profanas y otros Poemas*, reproducido en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131996.pdf> (Consultado en febrero, 2011) [1869]
- Franco Carvalhal, Tania** (2006) *Lo propio y lo ajeno. Ensayos de Literatura comparada*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Gabrieloni, Ana Lia** (2009) Literatura y artes. En Miguel Dalmaroni (dir.) *La Investigación Literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 124–146.
- Genette, Gérard** (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.
- González Porto-Bompiani** (1959) *Diccionario Literario*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- Gramuglio, María Teresa** (2006) Tres problemas para el comparatismo. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año XI, nº 12 [En línea].
- Hjeltmslev, Louis** (1974) *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jauss, Hans Robert** (1976) *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jitrik, Noé** (1993) Rehabilitación de la parodia. En Roberto Ferro (introd. y coord.) *La Parodia en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: ILH, UBA.
- Martínez Bragagnolo, Manuel** (1991) *El Arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Granada.
- Monegal, Antonio** (2008) La literatura irreductible. *Ínsula*, nº 733–734, enero–febrero, Madrid.
- Moog-Grünwald, María** (1993) Investigación de las influencias y de la recepción. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 245–270.
- Souriau, Etienne** (1965) *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George** (1997) ¿Qué es literatura comparada? En *Pasión intacta: ensayos (1978–1995)*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Valbuena Briones, Angel** (1965) *Literatura Hispanoamericana*, Tomo IV. Barcelona: Gustavo Gili
- Villanueva Jordán, Iván** (s.f.) Acerca del polisistema de Itamar Even Zohar. En *Scribd.com*, reproducido en línea, URL: <http://es.scribd.com/doc/45981574/Acerca-del-Polisistema-de-Itamar-Even-Zohar>, consultado el 27/02/2012.

Parte II. **Convergencias**

Investigación, arte y taxonomías. Aportes desde los estudios semióticos a la discusión teórica

Daniel Gastaldello

El presente artículo se propone aportar, desde el dominio de los estudios semióticos, instrumentos teóricos a la discusión desarrollada en el ámbito de la reflexión artística. Ya sea por la especificidad de la materialidad significativa (pictórica, lingüística, musical, audiovisual, etc.) de cada objeto de estudio que concentra la atención de cada práctica artística y su reflexión teórica, el diálogo entre expertos sobre problemáticas comunes, identificables en diferentes ámbitos de la producción artística, continúa siendo un tema en el que se están demandando acuerdos epistemológicos y lenguajes básicos de partida para la construcción de nuevos saberes. Este artículo recuperará investigaciones desarrolladas en este proyecto (donde se analizaron los cruces entre el discurso científico y el artístico en un caso específico)¹ y se concentrará en recuperar esta experiencia investigativa para abonar a la tesis del arte como sistema de textos que se configura desde múltiples aspectos de la cultura. So-

¹ PE 365 (CAI+D 2009): De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos. Una aproximación a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI (Dirigido por Cintia Cristiá, ISM, FHUC, UNL). El autor coordinó el trayecto específico «Articulaciones semiodiscursivas: artes audiovisuales y divulgación científica» y tomó como caso de estudio la serie televisiva *Cosmos: A Personal Voyage* de Carl Sagan (1980).

bre esta base, traeremos a colación las categorías de *migración*, *convergencia* e *innovación* (citadas en la crítica especializada y en los desarrollos académicos de las últimas décadas) para proponer precisiones teóricas provenientes del campo de los estudios semióticos que nos permitan debatir sobre el corpus investigado partiendo de los mismos supuestos. La ambición principal de este artículo es recuperar estudios teóricos sobre las artes y su dimensión textual con la intención de aportar instrumentos comunes a expertos en otras áreas. No olvidamos, sin embargo, que el arte y las ciencias siempre generan vacíos en los discursos que pretenden explicarlo, proponen objetos y situaciones donde aún la perplejidad sigue funcionando (porque si en algo consiste el arte y la creatividad científica, en todas sus materializaciones, es en estar un paso más allá de nuestros razonamientos lineales). Este artículo se inscribirá en esas ideas que acercan el arte a la investigación científica, especialmente en aquellas nociones que permiten aprehender la textualidad como un fenómeno complejo. No para domesticar al arte sino para proponer puntos de encuentro y sobre todo de debate que organicen y acerquen nuestra intelección a la experiencia artística.

1. Presentación

1.1. Notas sobre el diálogo y el aprendizaje

Este artículo inicialmente iba a desarrollarse en el marco de un informe final de investigación, pero pronto encontró otro rumbo, más parecido a la clase o a la conversación, donde igualmente circulan reflexiones teóricas pero orientadas a otro interlocutor. En el informe posterior a la investigación el destinatario es el *colega*, quien reconoce algunas claves de escritura y ya tiene recorridos algunos textos. En cambio, la clase o la conversación (si es que podemos momentáneamente equipararlas) construyen o presuponen otro lector, otro destinatario que no ha hecho aún un camino tan especializado o que recién lo está construyendo. Creo que este registro es el más adecuado en el marco del proyecto de investigación que lo precedió. *De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos...* fue un proyecto que tuvo como intención reunir a docentes e investigadores provenientes de diferentes áreas del conocimiento para fomentar el estudio interdisciplinar, esto es, el diálogo, donde de alguna manera todos fuimos un poco legos, un poco estudiantes de la disciplina del otro y donde lo que se generó finalmente fue un campo de reflexión conjunta, un espacio de aprendizaje colectivo y de mutuo deslumbramiento. En ese sentido preferiré darle a este artículo la impronta de la clase, de la conversación, retomando el espíritu del proyecto que nos abrió las puertas a otros saberes

científicos y otras prácticas artísticas que nos eran por completo desconocidas. Sirve igualmente esta modalidad para la exposición de un contenido y para cualquier destinatario (estudiantes y colegas) especialmente para aquellos que han escuchado hablar de Semiótica pero desconocen su empresa científica. Estas líneas esperan continuar con el gesto dialógico de las reuniones del proyecto, comentando las potencialidades y los alcances de esta disciplina en diversas áreas del quehacer científico y artístico.

Con esta decisión de escritura, este artículo intentará acercar algunas precisiones sobre qué podríamos entender, desde el campo de los estudios semióticos, cuando nos referimos a nociones como *migraciones*, *convergencias* e *innovación* en el arte. Estos términos fueron de alguna manera los ejes del trabajo colectivo que llevamos adelante para conocer más sobre los fenómenos que atravesaban actualmente las artes que nos interesaban. En algunas ocasiones, estas tres palabras detonaron la duda, la escucha y el posterior debate sobre qué entendíamos cuando las traíamos a colación. La existencia de diferentes opiniones y argumentos sobre estas nociones nos da la pauta de lo que preexiste a toda investigación y que define su naturaleza y su funcionamiento: un grupo de personas con inquietudes similares pero con distintas formaciones que se reúne y pone a disposición de otros sus artefactos teóricos, para pensar lo mismo pero de una perspectiva desconocida o antes impensada por su compañero. Y es aquí donde la investigación encuentra su elemento más enriquecedor, en la mirada nueva del otro sobre lo ya conocido, que vuelve nuevo al objeto de estudio.

En este proyecto aprendí sobre música, danza y artes plásticas. Un poco también reaprendí sobre literatura y cine. Pero más allá de las artes, en términos cognitivos, *redefiní* los conceptos de *migraciones*, *convergencias* e *innovación* gracias al aporte de otras formaciones disciplinares y gracias también al corpus de estudio que elegí para esta experiencia. En definitiva, tuve la posibilidad de desnaturalizar conceptos, la oportunidad de pensar de manera nueva. Este artículo intentará mostrar el resultado de ese camino de reaprendizaje, un poco clarificando y ordenando ideas dispersas, otro poco transparentando mis conceptos y, finalmente, dejando al lector la apertura a la discusión, que es lo mejor que puede ocurrir entre personas que se interesan por lo mismo.

Cuando se reúnen especialistas sólo para *ratificar* un saber, no terminamos aprendiendo nada, sino que nos limitamos a reproducir lo ya sabido. Estas líneas que propongo quieren ir hacia la recuperación de un proceso de aprendizaje con el objetivo de mejorar o ampliar nuestras presentes y futuras indagaciones en la compleja tarea de interrogar al arte y luego proyectar esa interrogación en la práctica de la enseñanza.

1.2. La necesidad de investigar

Una máxima de la metodología propuesta por el fundador de la Lingüística moderna dice que «es el punto de vista el que crea el objeto» (Saussure, 1945:36). El suizo Ferdinand de Saussure (1857–1913) viajó por el mundo y pudo estudiar muchos idiomas, como también culturas; incluso se especializó en las llamadas *lenguas muertas*, aquellas que carecen de hablantes. Sobre el final de su vida dio un curso donde, en lugar de hablar de los idiomas, desarrolló una teoría sobre aquello que él consideraba que todos los idiomas tenían en común: la lengua (*langue*). Dio un salto desde lo que conocía hacia la abstracción y propuso un objeto inmaterial que intentaba explicar por qué todos hablamos y pensamos con palabras. A partir de ahí, cada vez que alguien se refirió a la *lengua* pensaba en un sistema de ideas, que se materializan verbalmente de diferente manera según la cultura donde se exprese. Por eso decía Saussure que el punto de vista crea el objeto: dependiendo de qué pregunta nos formulemos, qué inquietud tengamos como investigadores, seleccionaremos ciertas ideas y no otras para encontrar una respuesta y hablaremos del objeto que nos interesa estudiar pensándolo desde determinada perspectiva y no de otra. En definitiva, vamos a hablar del concepto y ya no del objeto mismo.

1.3. La investigación en un campo específico

A medida que pase el tiempo y más personas se sumen a la empresa investigativa de un pensador, veremos que esos conceptos se irán complejizando y discutiendo, aportando pruebas o nuevas experiencias para ratificar, pero sobre todo para reformular lo que se venía pensando de un objeto. Eso es precisamente lo que hace que un campo específico se desarrolle, no por el objeto que estudia (que como vimos es fabricado y provisional) sino por las teorías que se despliegan en torno a ese objeto. A lo largo de la historia, cada campo disciplinar específico irá construyendo nuevas teorías y de ellas se irán desprendiendo nuevos objetos de estudio, cada vez más precisos y puntuales, en respuesta a nuevas preguntas, y se van a ir alejando de las primeras preguntas y afirmaciones tentativas que se formularon al principio. Llegados a este punto, cuando nos preguntamos qué entendemos por *migraciones*, *convergencias* e *innovación* en el terreno de las producciones artísticas, no nos estamos cuestionando lo que sucede en fenómenos específicos, sino que en verdad estamos cuestionando las nociones que varios campos específicos construyeron para explicarse fenómenos diversos. Evidentemente las tres nociones dan cuenta de cambios, de movimientos, de cruces de ciertas prácticas en el terreno del

arte. Pero lo que corresponde preguntarse es sobre qué objeto lo vemos, por qué nos interesa y, fundamentalmente, desde qué punto de vista estamos construyendo y desarrollando nuestra concepción del objeto. Este artículo intentará clarificar qué entiende la Semiótica como *migraciones, convergencias e innovación*, precisamente para presentar una categoría supuesta que es la de *texto*, y también para poner en debate aquellas ideas en donde no se entiende lo mismo cuando nos referimos a estas tres nociones que nos interesan.

1.4. La Semiótica como programa de investigación

Entre diciembre de 1883 y enero de 1884, el fundador de la Semiótica, Charles Sanders Peirce (1839–1914), escribió un manuscrito para una conferencia que tituló «Design and Chance» (traducida como «Destino y azar»). La misma fue pronunciada la noche del 17 de enero de 1884 ante los integrantes del Metaphysical Club, en los salones de la Johns Hopkins University (EE.UU.). Peirce se estaba preguntando por la metafísica arquitectónica del universo y buscaba una explicación evolutiva de las leyes de la naturaleza. En este texto presentó una conjetura sobre el enigma del universo y cómo el azar absoluto, la adopción de hábitos y la evolución del cosmos tenían participación en la conformación de todo lo que nos rodea. Y comenzó diciendo lo siguiente (Peirce, 2012:263; MS 875):

Todo hombre, en algún momento, extravía algo. Yo, por mi parte, me avergüenzo al confesar que soy más bien propenso a actuar así. Olvido por completo qué hice con el objeto y me veo obligado a buscarlo. Pues bien, al comienzo de mi búsqueda, me guío por el conocimiento que tengo de mis propios hábitos; busco el objeto donde la regla ordinaria de mi acción me podría haber llevado a dejarlo, y declino correctamente gastar mi tiempo en buscar donde casi sé que nunca lo habría dejado. Pero en una fase posterior de mi búsqueda, cuando los lugares probables están agotados, comienzo a buscar en los improbables, y al hacerlo así actúo igualmente de modo correcto.

De una manera hasta cierto punto similar, cuando empezamos por vez primera a cuestionar un axioma, no decimos que es probable que sea inexacto; lejos de ello. Sólo decimos que la cuestión de si es o no exacto ha llegado a exigir una consideración mayor de la que había tenido en un estado anterior de la ciencia. Lo que propongo hacer esta noche, siguiendo el avance de aquellos matemáticos que cuestionan si la suma de los tres ángulos de un triángulo es exactamente igual a dos ángulos rectos, es poner en duda la perfecta precisión del axioma fundamental de la lógica.

Este axioma es que las cosas reales existen o, en otras palabras que vienen a ser lo mismo, que cualquier cuestión inteligible es susceptible en su propia naturaleza de recibir una respuesta definitiva y satisfactoria, si es suficientemente investigada por la observación y el razonamiento.

Tres afirmaciones podemos desprender de esta presentación. Primero, que para la Semiótica la ciencia es siempre una actividad transitoria, que está en su constitución el ir cambiando y modificando sus preguntas y respuestas de una generación a otra, y que lo que hoy nos parece verdadero e indiscutible, pronto puede ser discutido y es sano que eso ocurra. Segundo, que las personas que investigamos buscamos algo, tenemos una pregunta, una inquietud, una necesidad de saber concreta que queremos resolver. En ese sentido, es la duda lo que nos pone en alerta, lo que nos moviliza a buscar respuestas y, por el contrario, la certeza es lo que nos deja detenidos en nuestra vida mental. De alguna manera, la idea de que las cosas son como son y siempre fueron y serán así y no de otro modo es lo peor que le puede pasar a la inteligencia humana, por eso es necesario siempre el debate y el intercambio de experiencias y nuevas perspectivas, para ampliar las fronteras de nuestro conocimiento. Finalmente, en tercer lugar, que la verdad o falsedad sobre las cosas del mundo no existen; en todo caso se trata de personas concretas que piensan cosas puntuales y están convencidas de lo que piensan. Eso es en definitiva la verdad en la ciencia: un grupo de personas convencidas de que así son las cosas por un cierto tiempo. La ciencia cambia (y nosotros con ella) cuando ese grupo de personas comienza a pensar distinto, a cambiar de perspectiva, a observar nuevos fenómenos y a generar ideas nuevas. Por eso es importante plantear nuevos problemas ante especialistas de la misma área y eso sólo se logra cuando otras personas toman la iniciativa de dialogar y aprender cosas nuevas.

Ese mismo gesto es el que emprendió Carl Sagan con su serie *Cosmos*: instaló el debate sobre la transitoriedad de la certeza científica, identificó sujetos en la historia que se hicieron determinados interrogantes que cambiaron el curso de la intelección del mundo e instaló el debate sobre la verdad como construcción social (Sagan, 1980):

Nosotros, los seres humanos con ansias de conectarnos con nuestros orígenes, creamos rituales. La ciencia es otra forma de vivir este anhelo. También nos conecta con nuestros orígenes, y también tiene sus rituales y sus mandamientos. Su única verdad sagrada es que no hay verdades sagradas. Todas las hipótesis deben ser examinadas críticamente. Los argumentos de autoridad no tienen valor. Todo lo que es incompatible con los hechos, no importa lo mucho que a él estemos arraigados, debe ser descartado o revisado. La ciencia no es perfecta. A

menudo es mal utilizada. Es sólo una herramienta, pero es la mejor herramienta que tenemos, auto-correctiva, siempre cambiante, extensible a todo. Con esta herramienta podemos vencer lo imposible, con los métodos de la ciencia hemos comenzado a explorar el cosmos.

En los medios de EE.UU. en los años 80 eso significó un cambio de rumbo en la difusión de la ciencia, puesto que fue escenificada no sólo como transitoria, humana y social, sino además como una práctica íntimamente filiada al arte. Al inicio de la serie, decía (Sagan, 1980):

El Cosmos es todo lo que es, o lo que fue, o lo que será alguna vez. La contemplación del Cosmos nos conmueve: es como un hormigueo en la columna vertebral, una voz interna, una pequeña sensación que viene de un recuerdo distante, descendiendo de lo alto. Sabemos que nos acercamos al mayor de los misterios. El tamaño y la edad del Cosmos están más allá de nuestro entendimiento. Perdido en algún lugar, entre la inmensidad y la eternidad está nuestro pequeño hogar terrestre. Por primera vez podemos decidir nuestro destino y el de nuestro planeta. Corren tiempos peligrosos, pero nuestra especie es joven, curiosa y valiente. Muestra mucha promesa. En los últimos dos milenios hemos hecho descubrimientos asombrosos sobre el Cosmos y nuestro lugar en él. Creo que nuestro futuro dependerá fuertemente de nuestra comprensión del Cosmos en el que flotamos como motas de polvo en el cielo matinal. Vamos a iniciar un viaje a través del Cosmos. Hallaremos galaxias, soles y planetas, vida y conciencia naciendo, evolucionando y pereciendo. Mundos de hielo y estrellas de diamante, átomos tan grandes como soles y universos más pequeños que el átomo. Pero también es una historia sobre nuestro planeta, de sus plantas y animales que lo comparten con nosotros. Y es una historia sobre nosotros: cómo llegamos al actual conocimiento del Cosmos, cómo el Cosmos moldeó nuestra evolución y cultura. Y sobre un posible destino (...) Tenemos el Cosmos dentro, fuimos hechos de estrellas. Somos una forma que tiene el Cosmos para conocerse.

Peirce también había dicho en su «Conferencia introductoria sobre el estudio de la lógica» de 1882 (Peirce, 2012b:259; W4: 378–82):

Pero los más altos lugares en la ciencia en los próximos años serán para aquellos que tengan éxito en la adaptación de los métodos de una ciencia a la investigación de otra. Eso es en lo que ha consistido el mayor progreso de la generación pasada. Darwin adaptó a la biología los métodos de Malthus y los economistas; Maxwell adaptó a la teoría de los gases los métodos de la doctrina de las probabilidades, y a la electricidad los métodos de la hidrodinámica. Wundt adapta a

la psicología los métodos de la fisiología; Galton adapta al mismo estudio los métodos de la teoría de errores; Morgan adaptó a la historia un método de la biología; Cournot adaptó a la economía política el cálculo de variaciones. Los filólogos han adaptado a su ciencia los métodos de los descifradores de mensajes. Los astrónomos han aprendido los métodos de la química; la radiación del calor es investigada con una trompeta de oído; el temperamento mental es interpretado con un nonio.

Ahora bien, aunque un hombre no necesita la teoría de un método con vistas a aplicarlo tal y como ya ha sido aplicado, sin embargo, en orden a adaptar a su propia ciencia el método de otra con el que está menos familiarizado, y modificarlo con propiedad para que se adecue a su nuevo uso, una familiarización con los principios de los que depende será del mayor beneficio. Para esa clase de trabajo un hombre necesita ser más que un mero especialista; necesita un entrenamiento general de su mente y un conocimiento tal que le muestre cómo hacer más efectivas sus facultades en una nueva dirección.

Y en esto consiste la Semiótica desde su fundación: no se postula a sí misma como una ciencia (cerrada, culminada, con verdades perfectas e incuestionables) sino como un programa de investigación que se está desarrollando en el tiempo, permanentemente, que dialoga y discute con otras ciencias. Incluso su objeto de estudio ha ido modificándose, multiplicándose y especializándose a lo largo del siglo xx, producto de sus debates internos y el despliegue de sus investigaciones. De ser una teoría del signo, pasó a estudiar la comunicación por un lado y la significación por otro (entendiendo por significación a un proceso de producción de sentidos fuera de un esquema comunicativo). Investigó la *significancia* (la producción de significación por la producción misma, como sucede en el arte y en la vida psíquica del sueño, donde lo más interesante no es el producto sino las lecturas que desencadena) y estudió la *semiosfera* (el sistema de signos que configura nuestro hábitat, como si fuera un ecosistema de ideas). Indagó en la *semiosis* (entendida como la red de ideas en las que vive un sujeto) y la *semiosis social* (el sentido que le damos a todo lo que nos rodea, por qué creemos en algo aunque sea lógicamente insostenible). Para estudiar estos múltiples objetos, todos relacionados con los lenguajes que nos sitúan en el universo, la Semiótica desarrolló categorías y nociones que ayudaban a comprender un conjunto de fenómenos. Algunas resuenan de otras disciplinas: signo, sistema, texto, mito, narrativa, sujeto, frontera y un larguísimo etcétera. Otras son más específicas: interpretante, sema, catalizador, intertexto, lexia, diferencial signifiante, genotexto y actante, entre otras muchas categorías que observan elementos y procesos propios de la actividad humana en su esfuerzo por construir sentido.

Este artículo traerá al primer plano una de esas nociones compartidas, la de *texto*, en un intento por aportar a la discusión sobre qué entendemos por *migraciones*, *convergencias* e *innovación* en la práctica también específica del arte. Y en ese recorrido, iremos releendo el texto de Sagan, observando cómo se cruzaron en él múltiples prácticas y lenguajes para hablar del universo como una construcción científica y artística de la humanidad.

2. El arte como problemática

2.1. Sobre la especificidad del arte

Mucho se discute, y a veces todavía de manera intuitiva, sobre qué es el arte, qué lo distingue de otra actividad, es decir, cuál es su especificidad. Luego de recorrer trabajosamente todas estas discusiones, podríamos decir que el arte es un problema. Ya en 1968 el semiólogo italiano Umberto Eco (1932–2016) había presentado un libro sobre esta cuestión llamado *La definición del arte*. Dicho texto, dividido en tres apartados, aborda en su primera parte los «Estudios históricos y teóricos». Allí Eco aborda el problema de la definición del arte y señala lo siguiente (Eco, 1970:127–128):

El irse articulando el arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma) obliga a registrar el hecho de que, en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la idea de un modo de formar que realizan en concreto, resulta siempre más importante que el objeto formado; y si en épocas pasadas se tenía conciencia de una poética —en el terreno crítico— como instrumento accesorio para penetrar cada vez mejor la naturaleza de la obra, hoy nos damos cuenta de que muchas operaciones críticas (que a menudo se califican de historia de la cultura, excluyendo explícitamente el ocuparse de la «valoración» de una obra en particular) consideran la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto de poética.

Ante este empaldecimiento del valor estético frente al valor cultural abstracto, y ante el consiguiente prevalecer de la poética sobre la obra, del diseño racional sobre la cosa diseñada (fenómeno que sólo por miopía algunos críticos designan como exceso de intelectualismo en esta o aquella obra, no comprendiendo que el problema refleja toda una concepción del arte), surge espontáneamente la expresión «muerte del arte» para indicar un acontecimiento histórico que, si no apocalíptico, representa por lo menos un cambio tan sustancial, en la evolución del concepto arte, como el que se verificó entre la Edad Media, el Renacimiento

y el Manierismo, con el ocaso de la concepción clásica (artesanal–canónica–intelectualista) del arte y el advenimiento de la concepción moderna (ligada a las nociones de genialidad individual, sentimiento, fantasía, invención de reglas inéditas).

De esta manera, podemos ver cómo en términos muy generales el arte se caracteriza por su dificultad por ser caracterizado y ante este esfuerzo nos encontramos con la resistencia de ciertos sectores que dan respuestas que, en lugar de valorarlo, lo circunscriben a la genialidad de un sujeto, la expresión de las emociones o la mera casualidad. Para la Semiótica, si algo hace el arte es destruir, desarticular, relativizar las convicciones con las que nos manejamos a diario, desnaturalizar aquello de lo que estamos convencidos. De alguna manera, volviendo a las palabras de Peirce, el arte hace algo similar a lo que demanda el avance de las ciencias: dejar de creer lo establecido y plantear nuevas inquietudes, proponer un desafío a la inteligencia del observador (individual o social). El texto de Sagan parte también de una desnaturalización. El cosmos no es aquello conformado por cuerpos celestes que se encuentran gravitando lejos de la Tierra y que sólo podemos contemplar. El cosmos es todo lo que nos rodea y las ideas generadas históricamente sobre eso que nos rodea. Es un objeto y los discursos (científicos y artísticos) construidos a lo largo del tiempo sobre ese objeto. El cosmos no tiene dimensión ni localización exacta, es el universo entero o una desconocida célula de nuestro cuerpo. De alguna manera el cosmos es una construcción humana (de materia o de ideas) y luego es un objeto identificable en lo externo. Con esta definición que atraviesa cada relato o tema de la serie, Sagan discute con la crítica artística que se esfuerza en reproducir lo contrario sobre el arte, en racionalizar, en explicar, en plantear didácticamente qué quiso decir un autor o en comentar por qué en tal o cual época se hacía tal o cual obra, o qué condiciones históricas influyeron en determinadas estéticas. Sagan plantea que todas las definiciones del arte y de la ciencia son recortes, intentos por domesticar, con poco éxito, el salto que propone el arte y la ciencia más allá de los universos seguros en los que nos movemos.

2.2. Teoría, crítica y praxis (y lo inefable)

Dado esto, entonces ¿para qué nos sirve la teoría?, ¿qué nos aporta la crítica del arte?, ¿no sería mejor conocer el arte practicándolo, directamente? Estas son tres preguntas que todo estudiante y muchas veces los docentes e investigadores nos planteamos.

En primer lugar, las teorías son algo resistidas por algunas comunidades, un poco por el esfuerzo físico e intelectual que demanda pensar de manera abstracta y otro poco por los antecedentes no muy felices con los que nos encontramos a veces, sobre todo cuando leemos «aplicaciones» de las teorías que no nos aportan ningún conocimiento nuevo.

Habitualmente escuchamos el término «teoría» como opuesto a «práctica», una oposición un tanto reduccionista, dado que relega a la teoría a una serie de tecnicismos que no sirven mucho más que para profesar alguna información sobre un objeto, pero que a la hora de la práctica es poco útil. Podemos sintetizar la causa en la herencia de cierta formación utilitarista que prioriza los hechos por encima de la reflexión sobre los hechos. En realidad, a grandes rasgos, la teoría es un sistema de conceptos que no están anclados en casos concretos, sino que sirven para ordenar los hechos, clasificarlos, distinguirlos y saber luego qué hacer con ellos. Por ejemplo, volviendo a la polémica presentación de Peirce, él citaba un teorema matemático que dice que los ángulos de un triángulo siempre suman 180° . Este mismo saber lo cita Sagan cuando explica cómo, gracias a este concepto sencillo (y una vara), Eratóstenes midió la curvatura de la tierra con asombrosa exactitud. Si no hubiera sido por la teoría, este científico debería haber salido del planeta y haberlo observado en su totalidad para poder medirlo. Como veremos, la teoría no es un conjunto de palabras poco útiles, sino una herramienta planteada en términos generales que nos acorta el camino hacia el conocimiento de algo en particular. Sagan agrega a su relato cómo este saber se perdió o reemplazó por la idea de la Tierra plana, desplazamiento que se dio por cuestiones más políticas que científicas, abonando la tesis inicial de que la ciencia es, antes que un saber verdadero, un saber humano, sujeto a sus arbitrariedades históricas.

Cuando queremos conocer algo no usamos una teoría completa, sino algunos enunciados, algunas formulaciones abstractas que nos permiten ver lo que nos convoca desde una perspectiva acaso más interesante. Ese fragmento de saberes es lo que llamamos *marco teórico*. La Semiótica ofrece una gran variedad de teorías para observar diferentes fenómenos: lingüísticos, visuales, audiovisuales, publicitarios, artísticos, cotidianos, del cuerpo, de la moda, de los objetos, etc. Lo que hacemos en una investigación es identificar el *problema* de la investigación y formular una *hipótesis*, y luego la argumentamos siguiendo un marco teórico. En este sentido, Sagan propone un ejemplo sobre este tema, retomando el ejemplo de Eratóstenes.

Él se plantea un problema de investigación que se sintetiza en una pregunta: «¿por qué este conocimiento, archivado en la Biblioteca de Alejandría, se perdió o reemplazó por otro erróneo?». La hipótesis que hubiera podido adelantar en respuesta a este problema podría ser la siguiente: «Los saberes producidos

por Eratóstenes se perdieron o reemplazaron debió a que los textos científicos ingresan en la categoría de *mitos*, es decir, están sujetos a decisiones políticas que deciden sobre su utilidad, para lo cual se desarrollaron nuevos dispositivos teóricos». Luego de esto debe seguirse una argumentación, la cual se desprende, necesariamente, de un marco teórico. Podríamos decir entonces que en su libro *Mitologías* (1957) el semiólogo Roland Barthes explica cómo se construye el mito contemporáneo a partir del modelo de signo de Ferdinand de Saussure, proponiendo las nociones de significante / significado, sentido / significación y el proceso de alienación del sentido. En nuestra investigación debemos explicar estas nociones (llamadas *categorías*) y argumentar nuestra hipótesis con ellas. Una parte de la argumentación dirá qué se plantea la ciencia como *mito*, donde las condiciones de producción originales se alienan del sentido inicial y crean una nueva significación, dónde aparecen nuevas representaciones del mundo. Esto es una parte de la argumentación, donde la categoría de mito descrita por Barthes es operativa para afirmar algo sobre el objeto que nos interesa interrogar. Podemos observar entonces cómo un modelo general nos sirve para dar una explicación a un caso particular.

Finalmente, cabe hacer una aclaración a un término que deslicé unas líneas arriba: la *aplicación*. A veces escuchamos que «se aplica» o «se baja» la teoría. Esto suena a que la teoría es como una ley que se aplica o se lleva sin cambios al objeto que observamos y va en contra de la investigación científica auténtica. En realidad, las teorías no se aplican ni se bajan, sino que se *instrumentalizan*. Esto es, no empleamos toda la teoría sino sólo lo que nos sirve, lo que nos es instrumental para nuestro caso. Ni tampoco la empleamos tal como está, sino que a veces en su uso nos damos cuenta de que algo le falta o que puede ser ampliada con nuevas ideas que debemos agregarle. En nuestro ejemplo sobre el problema que plantea Sagan (¿por qué las ideas de Eratóstenes se perdieron o reemplazaron?), Barthes incluye la explicación de que existe un grupo de decisión que nos ordena qué y cómo pensar. Esto lo podríamos cuestionar y decir que no necesariamente es localizable un grupo responsable de nuestras intelecciones, dado que deja al lector en un lugar pasivo y sin participación en lo que quiere o puede comprender frente a un texto. Sabemos que un lector entiende a veces lo que quiere, produce sentidos de manera imprevista, recorta el texto y se lo apropia de maneras diversas, más allá de las intenciones con que se produce inicialmente. Aplicar o bajar una teoría es un modo poco útil de confirmarla. Lo que podemos hacer siempre es instrumentalizarla, usar de ella lo que nos sirve y cuestionar también sus alcances. Llevado esto al planteo de Sagan, podríamos especular que el conocimiento sobre las dimensiones de la tierra desapareció o fue reemplazado para un grupo puntual, sujeto a ciertos grupos de decisión política, pero que tal vez se conservó en otros sectores.

Quizás estos sectores difundieron este saber en otras poblaciones, y podríamos encontrar pruebas de ellos cambiando la perspectiva y observando otras producciones, como por ejemplo los calendarios de ciertas poblaciones que, para sus cálculos astronómicos, suponían que la tierra no era plana. También se puede rastrear esta concepción en ciertas obras de arte, no como reflejo de un saber perdido, sino como manifestación de un conocimiento que sigue operando en la intelección de un grupo social.

La crítica del arte tiene propiedades diferentes a la argumentación científica, pero en términos de recepción muchas veces es confundida su lectura especulativa con la investigación a partir de un modelo teórico. Ya en 1973, Barthes había advertido en su libro *Variaciones sobre la escritura* sobre los límites de la crítica del arte (en este caso hablaba de la literatura) al indicar que (Barthes, 2002:144–145):

Podemos atribuir a un texto una significación única y en cierto modo canónica; es lo que se esfuerzan en hacer detalladamente la filología y, en general, la crítica de interpretación, que trata de demostrar que el texto posee un significado global y secreto, variable según las doctrinas: sentido biográfico para la crítica psicoanalítica, proyecto para la crítica existencial, sentido sociohistórico para la crítica marxista, etc.; el texto se trata como si fuese depositario de una significación objetiva, y esa significación aparece como embalsamada en la obra–producto. Pero en cuanto el texto se concibe como una producción (y ya no como un producto), la «significación» deja de ser un concepto adecuado. Cuando el texto se concibe como un espacio polisémico en el que se entrecruzan varios sentidos posibles (...) cuando el texto se lee (o se escribe) como un juego móvil de significantes, sin referencia posible a uno o varios significados fijos, es preciso distinguir claramente la significación —que pertenece al plano del producto, del enunciado, de la comunicación— del trabajo del significante, que, por su parte, pertenece al plano de la producción, de la enunciación, de la simbolización: a este trabajo se le llama significancia. (...) La significancia, por tanto, contrariamente a la significación, no se puede reducir a la comunicación, a la representación, a la expresión: coloca al sujeto (del escritor, del lector) en el texto, no como proyección, ni siquiera fantasmática (no hay «transporte» de un sujeto constituido), sino como pérdida.

Pasa lo mismo en otras artes como el cine, la música, las artes plásticas, la danza y el teatro. La crítica construye un saber del texto artístico refiriéndose a las vivencias biográficas del autor, al contexto histórico, a los caprichos del azar y trata con el texto como si fuera un reflejo, una confirmación de lo ya sabido, un medio para hablar de eso otro que no es arte necesariamente. De allí que

la Semiótica hace más de medio siglo que dejó de observar el contenido de los discursos en general y de las obras de arte en particular, y se aboca a estudiar otros procesos, especialmente los formales, pensando nuevamente lo personal y social desde otras perspectivas. En ese sentido es que podemos decir que el texto de Sagan es semiótico, dado que no observa contenidos sino procesos por los cuales se instala una verdad científica en una cultura.

En cuanto a la práctica del arte, necesariamente comporta un saber técnico que puede transmitirse, un saber teórico y crítico que puede acompañar a comprender mejor un texto artístico. Especialmente si se quiere producir arte, hacer algo nuevo, es necesario estudiar técnica, teoría y crítica, a los fines de no invertir tiempo en hacer algo que otros ya hicieron antes. Pero hay saberes desprendidos de la propia práctica del arte que debemos identificar y señalar como conocimientos complejos que van más allá de la teoría y de la crítica (cuyas materialidades son las palabras), y que por eso mismo se hace difícil de comunicar.

Por un lado está la *praxis*, esto es, la práctica de reflexionar sobre la propia actividad mientras se la ejerce. Es algo así como las nuevas ideas desprendidas de la reflexión sobre el propio hacer, una actividad que demanda el concurso de lo físico (técnico) y lo intelectual (teórico y crítico) de manera armoniosa, y luego una racionalización difícil. No es común que se la lleve a cabo, porque no siempre quien practica un arte se puede distanciar de su propio hacer u observarlo más allá de lo técnico.

Por otro lado, hay algo de la práctica del arte que es intransferible y que tiene que ver con lo que no se puede poner en palabras ni comunicar. Esto es, personalmente, algo que aprendí en mis conversaciones con los expertos del proyecto que se especializan en otras artes: se trata de lo *inefable*, eso que no se puede expresar pero que existe y que pese a que tiene existencia en nuestro cuerpo y en nuestra mente, no podemos expresarlo y, por ende, comunicarlo, mucho menos ponerlo a disposición de otros para ampliar su conocimiento. Como bien decía Borges (1956:174) en el cuento «El fin» de su libro *Ficciones*: «Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como la música».

De esta manera, sintetizamos esto diciendo por el momento que lo que podemos conocer del arte está en gran medida codificado en un discurso, pero que ese discurso no concentra todo el conocimiento científico sobre el arte. Primero en los textos que se pueden leer de teoría y crítica, como también en lo que disponemos de la técnica. El resto, lo no codificado, se encuentra en el desarrollo de la propia práctica del arte, en la *praxis* y en lo inefable, que funcionan todo el tiempo cuando «experimentamos» (hacemos o disfrutamos)

el arte, pero que debemos reconocer que no se puede comunicar. Lamentablemente, la investigación de las artes se inscribe en un registro académico, donde lo comunicable es crucial. Fuera de ese registro organizado según ciertos cánones, nos encontramos con el ensayo de lectura, el manual, la experimentación personal, prácticas y planteos que comportan saberes valiosos pero que no se corresponden con lo que se entiende por «nuevos saberes producidos», sino con conocimientos básicos y presupuestos de partida para la generación de nuevas fronteras de conocimiento. Por suerte, además, no se ha logrado codificar lo inefable, que a mi entender es tal vez el último reducto de nuestro vínculo humano con el arte, que no puede ser racionalizado y por ende no puede ser intervenido ni invadido, preservándonos en la intimidad con lo bello y planteándonos nuevas inquietudes que nos compelen a investigar y conocer más sobre eso que no podemos poner en palabras.

3. Migraciones, convergencias e innovación

3.1. El poder y los límites de las taxonomías

Desde la filosofía clásica hasta nuestros días, el conocimiento codificable pudo organizarse gracias a un ejercicio que tenemos incorporado en nuestro lenguaje: la taxonomización. Sagan plantea en su serie cómo las taxonomías son etiquetas que nos permiten identificar objetos del mundo, diferenciarlos de otros, asignarles categorías e incluso ordenar lo conocido y emprender la búsqueda de objetos nuevos. Podemos agregar que es una práctica que tenemos ya incorporada en nuestro lenguaje porque eso es precisamente la lengua: un conjunto de etiquetas para objetos del mundo. Con ellas no sólo clasificamos lo que nos rodea, sino que también pensamos: con ellas recortamos la complejidad del universo en unidades menores, más sencillas de manipular y relacionar. Con ellas realizamos operaciones mentales que nos permiten, diariamente, entablar una relación con nuestro contexto. Lo que no tiene una correspondencia en nuestra taxonomía (social o personal) es lo nuevo, lo desconocido, lo que hay que aprender y conocer (o bien lo que hay que rechazar y temer). Incluso las taxonomías no sólo sirven para saber, sino que también han servido históricamente para ignorar: aquello que no se corresponde con una clasificación familiar entonces no es digno de ser conocido ni experimentado. Pero bien entendidas en términos de herramienta científica, bajo la forma de nociones o categorías, pueden servir para conocer y estudiar fenómenos antes impensados.

La Semiótica desarrolló muchos modelos teóricos con vastas taxonomías que permitieron observar aspectos de un objeto que antes no se hubieran obser-

vado. Y también catalogó procedimientos que permiten, de alguna manera, adelantarse y predecir fenómenos aún no ocurridos. Por la misma constitución dinámica de la disciplina, esas categorías fueron revisándose, ampliándose o restringiéndose, incluso incorporando categorías de otras ciencias y programas científicos, a los fines de entender un fenómeno en su complejidad.

A continuación, veremos cómo las taxonomías ya existentes en el campo de los estudios semióticos conciben fenómenos discursivos (tanto artísticos como científicos) a partir de las categorías de *migración*, *convergencia* e *innovación*. El objetivo último de este apartado es recuperar lo que fuimos desarrollando hasta este punto a los fines de acercar instrumentos teóricos que nos permitan también discutir qué aspectos de estas categorías nos pueden ser operativos para pensar un fenómeno artístico (el discurso artístico) en la compleja tarea que emprende la ciencia (el discurso científico) para entenderla y a veces imitarla.

3.2. Migraciones

Hablar de migraciones desencadena en nosotros tres ideas sobre el espacio, el tiempo y los objetos. Con respecto al espacio, inferimos que la migración es una acción, un movimiento que vincula un punto de origen (conocido y familiar) con un punto de llegada (desconocido y extraño). El término supone además un tiempo más o menos estable de quietud, donde algo que estaba en un lugar pasa a otro y se mantiene en ese estado por un tiempo determinado. Y supone en tercer lugar un objeto estable, que no cambia su naturaleza en ese movimiento, sino recién cuando entra en contacto con los elementos nuevos a los que se expone. Si pensamos en *Cosmos*, este proceso es observable en las ciencias y sobre todo en el arte, donde las ideas se desplazan de un texto a otro, se remiten entre sí y construyen, en esta remisión, nuestra percepción del mundo. Podríamos decir que lo que estaba en una obra de arte o una teoría (un elemento constitutivo, algunos rasgos, o un planteo en su totalidad) pasa a otro espacio nuevo y allí se jerarquiza, se modifica o bien desaparece. La idea de migración es una categoría central en el campo de los estudios semióticos, debido a la noción misma que se tiene de *texto*. Dice Julia Kristeva al respecto en *Semiótica 2* (1981:96):

El texto será pues cierto tipo de producción significativa que ocupa un lugar preciso en la historia y compete a una ciencia específica que habrá que definir. Ahora bien, siendo una práctica en y sobre el significante, encontramos el texto bajo formas más o menos diferenciadas en numerosos escritos y discursos «literarios», «filosóficos», «religiosos» o «políticos» (...). El texto no es un fenómeno lingüístico; dicho de otro modo, no es la significación estructurada

que se presenta en un corpus lingüístico visto como una estructura plana. Es su engendramiento: un engendramiento inscripto en ese fenómeno lingüístico.

Vemos así cómo el texto es definido a fines de los años 60 no como un objeto (algo que hay que contemplar) sino como un proceso en sí mismo (algo que no ostenta una esencia inmutable sino que es un conjunto de relaciones móviles). Es determinado como el punto de inicio de otra cosa: un lugar de tránsito de otros textos que lo precedieron y de ideas que se desencadenan. Por eso, Kristeva habla del texto como *engendramiento*, como algo que provoca otra cosa, y esa otra cosa es también un texto, otro nuevo proceso. Y como vimos, Sagan plantea una noción de cosmos que excede el espacio y los cuerpos celestes: emplea la misma definición de texto para referirse al cosmos, como un lugar de paso en el que estamos inscriptos. El concepto de texto que comienza a manejar la Semiótica desde ese momento es el de un sistema inestable de sentidos, cuya materialización es la obra (el libro, el cuadro, el film, la pieza musical, la concepción científica de cualquier objeto) que se apropia de textos anteriores y desencadena otros textos futuros.

En la definición misma de texto ya está contemplada la noción de migración. Un texto es en sí mismo un pasaje, una migración de sentidos, donde no comienza ni se detiene el movimiento de los signos, sino que es un punto por donde pasan los sentidos. Todo texto es, en sí mismo, una migración, un espacio donde llegan y de donde parten elementos, más allá de su materialidad. Todo está, al mismo tiempo, actualizado en un texto, más allá de cuándo fue la fecha en la que se firmó.

Por eso, cuando vemos por ejemplo la explicación de Sagan sobre el ADN y su comparación con los cuerpos celestes que componen nuestra galaxia, estamos asistiendo a la migración de sentidos que vienen de los saberes acumulados por el hombre sobre el universo y a la vez una anticipación de lo que años después conoceríamos como los adelantos en genética. Estamos leyendo al mismo tiempo un estado de la ciencia en los años 80, pero también un salto creativo que se anticipa algunas décadas a lo que hoy conocemos como ciencia del genoma. No hay texto de origen ni texto de destino, porque cada texto, por definición, funciona como un pasaje; no hay tiempo de llegada ni de partida, porque ambos saberes se actualizan sincrónicamente; no hay objetos diferenciados que se mueven porque cada uno es el otro texto con el que se vincula. Vemos, leemos los dos saberes al mismo tiempo en la misma superficie científica, gracias a una proyección creativa propia de la práctica artística.

Es así que lo que propone la Semiótica es pensar el texto en sí como el escenario de múltiples migraciones. El texto no como un producto sino una productividad permanente, donde la ciencia y el arte se filian en su capacidad

creadora. Sin embargo queda abierta la discusión sobre esta definición de texto en una dimensión que la Semiótica no alcanza a describir: lo inefable. Si en todos los textos confluyen todos los sentidos, ¿cómo se transfiere de un texto a otro aquello que no puede materializarse? Este es uno de los límites de la Semiótica, quizás por sus fundamentos en la lógica: la dimensión pasional. Otros discursos pudieron resolverlo y aprender de sus metodologías es una deuda que tenemos los investigadores en el área.

3.3. Convergencias

En el mismo sentido, la noción de *convergencia* queda implicada en la definición anterior. Podríamos pensar una convergencia como un proceso de encuentro, una acción donde ciertos elementos se reúnen y conviven. Esta noción, a la luz de los aportes de los estudios semióticos, reiteraría una propiedad de todos los textos: el cruce de elementos provenientes de otros textos. Lo que no dice esta categoría es qué tipo de convergencia se opera, qué clase de articulación se da al interior de un texto. Para la Semiótica, todo texto se sostiene siempre sobre las bases de una tensión, donde discuten textos de procedencias diversas, unos se imponen y otros desaparecen. En este sentido, es recuperable la empresa del semiótico Algirdas Julien Greimas (1917–1992), cuyos esfuerzos se destinaron a la conformación de la Escuela de París a mediados de los años 60, intentando construir una Teoría de la Significación desde una mirada multidisciplinaria. Este grupo buscaba generar una construcción conceptual que permitiera explicar las condiciones en las que se produce y aprehende el sentido, sabiendo que la significación es lo que finalmente otro repone del sentido inicial a partir de su propia experiencia. La distancia entre el sentido producido (un sentido inicial) y la significación (aquello que finalmente se percibe o comprende) se planteó como no investigado hasta ese momento, dado que no existían modelos que explicaran por qué todos leemos un texto y entendemos cosas diferentes o entendemos lo mismo. Greimas se propuso estudiar, ya no el signo, sino el proceso de producción de ese signo, lo que está antes de él y hace que sea lo que es. Concebida la realidad como un texto, como universo textual, se podría explicar el ambiente social, los actores sociales y sus interrelaciones a través de una metodología de estructuras semánticas y sintagmáticas, paradigmáticas y sintagmáticas.

Greimas agregó además que si en el discurso está escrita la cultura, la realidad no existe como tal fuera del texto, sino que está discursivizada. Instaló así la noción de *ilusión referencial*: algo en el texto se hace verosímil, simula venir de lo extratextual pero sólo es en el texto donde lo encontramos. Que lo

estemos leyendo no quiere decir que exista fuera del texto, incluso un hecho en sí mismo es un texto donde pueden leerse los conflictos de una sociedad. En este planteo, el objeto real y concreto desaparece como tal, porque está textualizado. Esta textualidad instala una *narrativa*, es decir todo aquello que una sociedad o cultura cuenta de sí y de los otros, a sí misma y a los demás. En las narrativas están inscriptos los principios organizadores de las tipologías discursivas que pueden ser reconocidos en la discursividad (en la imagen, en el cine, en los textos). Esta empresa científica propone una doble organización estructural de lo que nos rodea, que permite leer los textos como expresiones de la vida sociocultural y, por lo tanto al ser estudiados, se conoce indirectamente lo social y sus tensiones constitutivas (Greimas, 1983:11):

Si hay un campo en que la investigación semiótica parece haber logrado establecer sus cuarteles, ese campo es (...) el de la organización sintagmática de la significación. No se trata, por supuesto de un saber indubitable ni de adquisiciones definitivas, sino de una manera de enfocar el texto, de procedimientos de segmentación, de reconocimientos de unas cuantas regularidades y, sobre todo, de modelos de previsibilidad de la organización narrativa, aplicables en principio a toda clase de textos e incluso, como resultado de extrapolaciones presuntamente justificadas, a encadenamientos más o menos estereotipados de conductas humanas.

Sagan se concentra en la narratividad de la ciencia y del arte cuando, por ejemplo, se ocupa de diferenciar astronomía de astrología. Toma varios periódicos y observa cómo el horóscopo predice situaciones diferentes (incluso contradictorias) para las personas de un mismo signo en ese mismo día. Así, identifica cómo ciertas narrativas, más allá de sus contradicciones, tienen algo en común: organizan a toda la población en doce parcelas (los doce signos del zodiaco), con cuatro o cinco subáreas de interés (salud, trabajo, amor, etc.). Para Sagan, esa narrativa es una grilla, una cartografía del control social, donde cada uno encuentra su lugar y de allí no se mueve, esperando aquello que le deparen los agentes externos (en este caso, los astros). En este sentido, podemos decir que lo que converge en un texto es todo lo que la cultura, en un momento y lugar dados, considera memorable y atendible. Y por omisión, también se inscribe lo que falta, que es lo que detona la duda del investigador quien, a partir de esa ausencia, quiere saber por qué tal o cual elemento de la cultura ha desaparecido o ha sido silenciado. En el caso del horóscopo de Sagan, éste se pregunta por qué nadie espera nuevas subáreas, o cambios radicales en sus vidas (como abandonar su trabajo, cambiar de carrera, viajar a cualquier lugar sin planificar nada) o bien que se cuente la historia original del

zodiaco para deslegitimarlo como herramienta predictiva (dado que se trata en realidad de un calendario caldeo). Podemos decir entonces que los elementos que convergen en un texto, ya sea científico o artístico, no son sólo temas o técnicas, sino también relaciones entre elementos presentes y ausentes, que en definitiva dan cuenta de una cultura, no porque la reflejen, sino porque la construyen en el mismo momento en que el texto se hace presente ante un lector. Allí también la Semiótica debe reconocer una dimensión en la que encuentra sus limitaciones, y se trata de las especialidades de los elementos que convergen en un texto. Necesariamente la Semiótica debe recurrir a otros saberes procedentes de otros discursos, tanto científicos como artísticos, para reponer piezas y procesos que entran en diálogo. En el ejemplo de Sagan, para realizar ese análisis deconstructivo sobre la convergencia de múltiples textos y relaciones en un sistema de predicciones en los periódicos, se necesitó saber sobre comunicación, historia, análisis del discurso, astronomía y sociología. En ese sentido la lectura semiótica no es autosuficiente y demanda el concurso de otros saberes y prácticas para comprender un fenómeno cultural cualquiera. Tiene algunos instrumentos, pero no alcanza con ello para explicar la complejidad de un texto en su construcción.

3.4. Innovación

Dadas las reflexiones anteriores que realizamos sobre las nociones de migración y convergencia, lo que se desprende de este panorama es que la innovación es un proceso constitutivo de todo texto, al menos desde la perspectiva de los estudios semióticos. La producción teórica de Iuri Mijail Lotman (1922–1993) se desarrolló en el marco de la Escuela de Tartu, donde se reunieron teóricos provenientes de distintos campos de la reflexión filosófica y los estudios del lenguaje para pensar de qué manera los textos definen a la cultura. La profusa producción de Lotman en ese terreno se inscribía, precisamente, en intentar explicar cómo la cultura se configura a partir de la construcción y los movimientos de los textos que la constituyen. Al respecto, Pampa Arán y Silvia Barei (2002:22) señalan que la producción de este autor:

apunta de manera incipiente a vincular por una parte, la heterogeneidad del sistema literario y el cambio, y por la otra, la estructura del texto y el cambio sobre la base de las transformaciones de todo el sistema de la cultura. Una reflexión fundamental es la de Tinianov sobre las fronteras cambiantes de la literatura, en cuanto tipo de textos en los que sus rasgos específicos (la literariedad) son difícilmente definibles porque están sometidos a una transformación constante.

Lotman explicaba que existe algo que podemos llamar *semiosfera*, una suerte de ecosistema hecho de signos que nosotros mismos construimos y en el que vivimos de manera naturalizada. La manifestación material de esa semiosfera son los textos y sus relaciones, y especialmente sus vínculos tensos, sus debates internos, que aprendemos y naturalizamos, pero que sobre todo reproducimos. Lo constante en esta semiosfera es el cambio, la innovación permanente, el ingreso y egreso de textos y de sentidos a nuestro «entorno natural» de signos, donde adquieren sentido o bien dejan de tenerlo y por ende son olvidados o suprimidos. En concomitancia con la idea de Greimas, con la que en los textos está escrita la vida social, Lotman sostiene que los textos son la escena de los debates y acuerdos de lo que nos rodea, y los procesos que debemos estudiar para comprender nuestro contexto de sentido están exclusivamente en los textos, más por sus formas, relaciones y operaciones de unos con otros. Según este autor, la cultura reproduce costumbres a cambio de producir innovaciones sutiles, sin las cuales sería imposible que se tolere un estado de cosas. De esta manera, en los textos no sólo hay un cruce de textos anteriores y proyecciones a textos nuevos, sino complejos proyectos culturales donde algo se innova para poder replicar otra cosa, de manera imperceptible. Como explican Arán y Barei (2002:45):

Son casos en que no se puede pensar en una serie abierta e infinita de textos que proliferan a partir de una matriz, sino en textos únicos que están generando nuevos lenguajes, situación que se da con frecuencia en obras de arte y de culturas alógenas. No se trataría entonces de descubrir un modelo virtual o sea meta-semiótico, pues cada texto es modelo semiótico de sí mismo, sino de verlo funcionar en su inmanencia como unidad activa del mecanismo cultural que es un mecanismo políglota. El texto ocuparía el lugar del signo como unidad cultural que «teje» la interacción de sistemas semióticos mediante una variada tipología de textos, con diferentes grados de organización, con exclusión o combinación de diferentes lenguajes.

Con esto, debemos decir entonces que para la Semiótica, cada texto es una innovación en sí misma, la cual sería imposible sin una reproducción. El problema que se le presenta al investigador es detectar por qué se dan tales innovaciones de la mano de tales reproducciones, a efectos de qué, al servicio de qué construcción de sentido, de la comprensión individual o social de qué cosa y para qué.

4. Consideraciones finales

Llegando a este punto, corresponde hacer algunas consideraciones finales respecto de las implicancias de estas nociones, en especial cómo operan, las ventajas y límites que evidencian para el campo de los estudios semióticos, y cómo ellas demandan el trabajo colaborativo con otras especialidades. Podría ampliar las consideraciones en una extensa lista, pero selecciono tres a los fines de ser sintético en el marco de esta comunicación.

La primera de ellas es que, tanto para la Semiótica como para el caso que recorrimos de *Cosmos*, tanto la migraciones, las convergencias y la innovación son propiedades intrínsecas de todo texto, no sólo artístico sino también científico, porque compete a cualquier producción humana. El problema que se le presenta al investigador, y que intentó reconstruir Sagan, es por qué se dan estos procesos en determinadas coordenadas espaciales y temporales, y cuáles son sus efectos en la construcción de nuevos textos.

La segunda implicancia es la desaparición de la figura del autor. Como dije antes, la Semiótica hace más de medio siglo que ya no se ocupa de la figura del productor del texto, dado que lo concibe no como un producto sino como productividad. Esta perspectiva da paso a la experiencia del lector (entendido también él como sistema de ideas) que hace trabajar al texto, le da sentidos y completa (u omite) lo que el texto hace funcionar en su arquitectura. Este último punto ha dado lugar a interesantes discusiones internas al campo de los estudios semióticos sobre a los límites de la interpretación. Al respecto, confróntese lo que propone Umberto Eco (1992) sobre esta problemática y sus alcances.

La tercera implicancia es sobre el objetivo que persigue todo investigador, y cómo instrumenta las herramientas teóricas para lograr ese objetivo. Toda inquietud auténtica se traduce a las preguntas *por qué, para qué o a efectos de qué*, tal como Sagan iniciaba sus relatos. En su recorrido, las preguntas *qué, dónde, cuándo, cómo* desencadenaban sólo enumeraciones y descripciones iniciales en la investigación que, si bien eran necesarias, eran previas al problema en sí. Una vez definido el problema, tenemos un destino. En el mismo sentido metodológico, debemos recordar que todo marco teórico es una caja de herramientas que nos permite leer el objeto de manera no intuitiva y con vistas a un aporte al campo en el que nos inscribamos como especialistas. Manejar modelos teóricos, de alguna manera, acorta el camino hacia hipótesis nuevas. Como esta experticia no es meramente declarativa sino práctica, decimos que las teorías no se aplican sino que se instrumentalizan: tomamos lo que alguien dijo en abstracto y lo contrastamos con nuestro objeto de interés, incluso para

ver ese objeto de manera más rica en la complejidad de su ocurrencia. Un marco teórico no es un sistema de palabras extrañas, sino el trabajo que otro se tomó por nosotros para clarificar conceptos y hacernos ver dimensiones antes impensadas de lo que observamos.

Tal vez uno investiga porque quiere saber, sobre todo porque quiere aprender, y en eso somos todos estudiantes y legos. Necesitamos la compañía de otros, porque el saber no se construye de manera solitaria sino con la ayuda de otros. Y es precisamente donde el otro detiene su mirada, incluso sin poder poner en palabras lo que lo deslumbra, donde quizá uno comience un camino de conocimiento. Como decía la cita de Ferdinand de Saussure, «el punto de vista construye el objeto», y ese punto de vista nunca es solitario ni neutral, como pretendía el positivismo, sino atravesado por saberes previos e incluso afectos intransferibles. Y esto está íntimamente ligado a una concepción social de la investigación, no sólo por cómo se investiga (en equipo) sino para qué: siempre se investiga para otros y con otros. Tal como observaba Sagan (1980):

La ciencia es un emprendimiento colectivo que abarca muchas culturas y se extiende por generaciones de todos los tiempos y a veces en los lugares más inverosímiles. Hay quienes desean con mucha pasión entender el mundo. No hay forma de saber cuál será el próximo descubrimiento. ¿Qué sueño de la mente va a rehacer el mundo? Estos sueños comienzan como imposibilidades.

Se investiga para dar ese conocimiento a otros, para delegarlo, pero no en un gesto de donación, sino para discutirlo y seguir ampliándolo con otros, en semiosis ilimitada. En palabras de Sagan (1980):

Éramos cazadores y recolectores. La frontera estaba en todas partes. Estábamos limitados sólo por la tierra y el mar y el cielo. El camino abierto aún llama suavemente. (...) No vamos a ser nosotros los que llegaremos a Alpha Centauri y las estrellas cercanas. Será una especie muy parecida a nosotros, pero con más de nuestros puntos fuertes, y menos de nuestras debilidades. Más seguro, previsor, capaz y prudente. Porque no obstante de todos nuestros defecto, a pesar de nuestras limitaciones y fallas, los humanos somos capaces de grandeza ¿Qué nuevas maravillas, impensables en nuestro tiempo, habremos alcanzado para la siguiente generación? ¿Y la siguiente? ¿Hasta dónde habrá llegado nuestra especie nómada que vagará por el final del próximo siglo? ¿Y el próximo milenio? Nuestros remotos descendientes, con seguridad dispersos en muchos mundos a través del sistema solar y más allá, se unificarán en su patrimonio común, por el mismo respeto por su planeta de origen, y por el reconocimiento de que

aunque puede haber otras formas de vida, los únicos seres humanos en todo el universo venimos de la Tierra. Ellos alzarán su mirada y esforzarán sus ojos para encontrar aquel punto azul en su cielo. Ellos se maravillarán de lo vulnerable que fue alguna vez el depositario de todo nuestro potencial. Cuán peligrosa nuestra infancia, cuán humildes nuestros inicios.

Referencias bibliográficas

- Arán, Pampa y Barei, Silvia** (2002) *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Ediciones UNC.
- Barthes, Roland** (2000) *Mitologías*. México: Siglo XXI [1956].
- (2002) *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós [1973].
- Borges, Jorge Luis** (1956) El fin. En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Eco, Umberto** (1970) *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca [1968].
- (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtès, Joseph** (1983) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, I*. Madrid: Gredos.
- Kristeva, Julia** (1981) *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos [1969].
- Moger, Ángela** (1982) That obscure object of narrative. *Yale French Studies*, 63, pp. 139–148.
- Peirce, Charles S.** (2012a) Design and Chance. En Nathan Houser y Christian Kloesel (eds.) *Charles Sanders Peirce. Obra filosófica reunida (1867–1893)*. México: Fondo de Cultura Económica [1884].
- (2012b) Conferencia introductoria sobre el estudio de la lógica. En Nathan Houser y Christian Kloesel (eds.) *Charles Sanders Peirce. Obra filosófica reunida (1867–1893)*. México: Fondo de Cultura Económica [1882].
- Saussure, Ferdinand de** (1945) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada [1916].

La práctica transtextual en *El sombrero de tres picos*: de la novela de Alarcón al ballet con música de Falla¹

Sylvia de la Torre

Introducción

Las obras artísticas pueden ser eco o reminiscencia de otra u otras obras anteriores. En ellas podemos encontrar fuentes de significado y relevancia que traen a la memoria otras obras con mayor o menor grado de presencia. Esto nos orienta a pensar que los artistas no operan con materia prima, sino que transitan por una suerte de *bricolaje*, tal como lo define Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1997:35).

Gérard Genette en su escrito *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), estudia las relaciones entre los discursos literarios, a partir de los cuales, estableciendo distintos procedimientos, se puede observar la creación de textos sobre la base de otros textos. Genette define este ejercicio o praxis como «transtextualidad», precisándolo como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989:13). Retomando la idea

¹ Los ejemplos musicales citados en este capítulo pueden verse en la partitura de la obra, accesible en línea en: [http://imslp.org/wiki/El_sombrero_de_tres_picos_ballet_\(Falla,_Manuel_de\)](http://imslp.org/wiki/El_sombrero_de_tres_picos_ballet_(Falla,_Manuel_de))
Pueden escucharse distintas interpretaciones en línea, como por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=PCgM4oeHf6U>

del bricolaje desarrollada por Lévi–Strauss y parafraseando el concepto de Genette, podríamos decir que toda obra de arte será el resultado de manipular lo que llamaremos «materiales de segundo grado». Estos materiales serán aquellos que no se comportan como materia prima y que en forma directa o indirecta se relacionan con otra u otras obras. A su vez, los mismos serán conducidos hacia un nuevo circuito, orientados hacia una nueva dinámica de sentido, contribuyendo a la creación de una nueva obra en relación manifiesta o secreta.

Fundamentaremos estas nociones basándonos en la teoría literaria de Genette, en la que expone cinco tipos de relaciones transtextuales (*intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *architextualidad* e *hipertextualidad*), enumeradas en un orden creciente de abstracción, implicación y globalidad.

Abordaremos dichas relaciones transtextuales como categorías y subcategorías o «materiales de segundo grado», permitiéndonos ampliar estos conceptos con los aportes realizados, en primer lugar, por Omar Corrado en el artículo «Posibilidades intertextuales del dispositivo musical». En su estudio, Corrado (1992:34) categoriza la intertextualidad en dos grandes áreas:

la que contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje del discurso musical, llamada intrasemiótica; y la que reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos, o intersemiótica.

En la primera categoría Corrado define la «cita de materiales generadores» como elementos estructurales de base que son absorbidos por el proceso constructivo de la obra, especificando que la detección de los mismos se efectúa a través del análisis técnico de la partitura (Corrado, 1992:34). Acerca de las relaciones intersemióticas, aclara que (Corrado, 1992:40):

es preciso mencionar que si bien la música ha estado desde siempre en relación con otros sistemas —visuales, sonoros, textuales— tomaremos en consideración aquellas situaciones en que ésta funciona no como complemento sino como texto contenedor que recodifica otros textos redistribuyendo productivamente sus sentidos.

Por lo tanto, dentro de esta relación intersemiótica se incluye todo aquello que esté relacionado con el discurso verbal: títulos de la obra, títulos de las piezas musicales (sonata, fuga, etc.), dedicatorias, etc. Todo este material se sitúa en la subcategoría de *intertexto*.

En segundo lugar, en su libro *Alberto Ginastera. Le (s) style (s) d'un compositeur argentin* (2007), Antonietta Sottile analiza la intertextualidad aplicada

al corpus de obras de Ginastera, en donde señala ejemplos de *cita erudita* o *folklórica* y de *autocita*. El empleo de la cita en los discursos musicales es bastante frecuente; al no poder indicarse entre comillas, la cita musical funciona de otras maneras. Existen muchas obras en donde los compositores insertan o interpolan músicas respondiendo a diversos objetivos. En algunos casos están relacionados a la técnica de composición, al estilo folklórico o erudito, tienen intención de homenaje, tono humorístico o satírico, como también se presentan casos de autocita, alusión o plagio.

Con estas ideas en mente, el propósito de este trabajo consiste en analizar y categorizar los procedimientos transtextuales existentes entre el discurso literario y el musical en la obra *El sombrero de tres picos*, atendiendo a las características propias de cada discurso. Observaremos cómo se constituye la red de «materiales de segundo grado», cómo se comportan estos en la obra y su grado de reminiscencia hacia otra u otras obras anteriores. Determinaremos también las coincidencias y divergencias de dichos materiales en ambos discursos. Analizaremos la práctica transtextual en nuestro objeto de estudio teniendo en cuenta que el título alude tanto a la versión literaria —correspondiente a la novela publicada por Pedro Antonio de Alarcón en 1874— como al ballet estrenado en Londres en 1919 con música del compositor Manuel de Falla (1876–1946).

Es pertinente mencionar que el ballet surge de la transformación realizada a la pantomima *El corregidor y la molinera*, de 1916, proyecto musical–escénico puesto en marcha por Falla y su libretista Martínez Sierra, cuyo argumento está basado en la mencionada novela. Es Sergei Diaghilev, empresario de los *Ballets Russes* que se encontraba por entonces en España junto a su compañía, quien solicita a Falla transforme la pantomima en un ballet en dos actos.

1. Procedimientos transtextuales en la novela de Alarcón

1.1. Intertextualidad

La intertextualidad es la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia de un texto en otro. Analizaremos esta categoría teniendo en cuenta el prefacio de la novela, donde Alarcón hace referencia a la forma en que comenzó el «asunto», manifestando que el argumento está basado en un romance popularizado a través de «un zafio pastor de cabras» que «deslumbró y embelesó una noche nuestra inocencia (relativa) con el cuento en verso de *El corregidor y la molinera*, o sea de *El molinero y la corregidora*». Menciona haberlo «leído además en letras de molde en diferentes romances de ciego y hasta en el famoso *Romancero* de D. Agustín Durán» (Alarcón, 1874:10). El autor precisa que en la obra de Durán, la historia se sitúa en Arcos de la

Frontera, por lo cual se titula *El molinero de Arcos* (Alarcón, 1874:13).² En su intento por desentrañar la fuente del romance *El corregidor y la molinera*, Alarcón (1874:10) deja asentado lo siguiente:

Hace, pues, mucho tiempo que concebimos el propósito de restablecer la verdad de las cosas (...). Lo primero que hicimos con aquel intento fue cederle el asunto (como se dice entre escritores) a nuestro querido y malogrado amigo D. José Joaquín Villanueva, que se enamoró perdidamente de él, y que tan a pedir de boca lo hubiera desempañado con aquella sana y castiza pluma (...) ¡ay! Villanueva murió, cuando diz que apenas llevaba bosquejado el principio de una zarzuela titulada *El que se fue de villa...* (cuyo argumento es el mismo de la presente obra), y todo se quedó en tal estado hasta 1866.

Regresó entonces a España, después de su larga permanencia en México, el ilustre poeta D. José Zorrilla, y como llegásemos a referirle en uno de nuestros largos coloquios literarios la historia de *El Corregidor y la Molinera*, según que nos la había legado Repela, prendose también del asunto el popular autor de D. Juan Tenorio, e hizo nos entrever la posibilidad de que lo convirtiera inmediatamente en una comedia de espadín y polvos, que ya creíamos estar saboreando desde butaca de primera fila.

Pero han pasado ocho años, y Zorrilla no se ha vuelto a acordar del corregimiento ni del molino (...). Hemos decidido, por consiguiente, escribir nosotros mismos en nuestra humilde prosa la genuina historia de *El corregidor y la Molinera*, más que con la presunción de dar por realizado nuestro deseo y por concluida la tan suspirada obra, con el modesto fin de apuntar y divulgar el argumento, para que otras plumas puedan sacar de él mejor partido. ¡Al no habernos quedado sin ninguna copia del romance de Repela, o a ser nosotros nombres de más memoria, nos hubiéramos limitado a darlo a la stampa!

A través de este largo prefacio podemos advertir el conocimiento que Alarcón tenía sobre el tema y la forma en que el idilio circulaba por España. Aclaremos que Joaquín Lorenzo Villanueva, poeta y dramaturgo español, murió en Dublín en 1837. *Don Juan Tenorio* es un drama católico-fantástico en dos partes publicado en 1844, efectivamente, por el historiador y escritor José Zorrilla (1817-1893). Constituye una de las dos principales materializaciones literarias en lengua española del mito de Don Juan.

² Agustín Durán (Madrid 1789-1862): escritor y erudito español del Romanticismo, gran estudioso, antólogo del *Romancero* y tío de Antonio Machado. Este romance aparece en el Tomo II, pág. 409, sección «Cuentos vulgares» de su *Romancero*.

1.2. Paratextualidad

La paratextualidad es entendida como la relación que el texto mantiene con su o sus paratextos; estos son títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios y epílogos, entre otros textos auxiliares al denominado *cuerpo del texto*.

Analicemos paratextualmente el título y subtítulo de la obra. El autor destaca lo «trascendental y filosófico del título (pues así lo requiere la gravedad de estos tiempos)». Esta frase de Alarcón deja translucir su visión del régimen monárquico, representado por la figura del corregidor y simbolizado por sus atributos: «el sombrero negro de tres picos y la capa roja». En efecto, estos elementos reflejan el despotismo y el abuso del poder, formando una especie de imagen fantasmagórica del absolutismo. La historia transcurre en el reinado de Carlos V, a finales del siglo XVIII.

En todas las fuentes mencionadas por el autor para la reconstrucción del romance, es curioso observar la constante alusión a la figura del corregidor, la molinera o ambos personajes. Sin embargo, con astucia, se enfatiza un objeto simbólico, el *sombrero de tres picos*, dándole protagonismo en la obra. Este empeño lo guía a tal punto que concluye su escrito diciendo (Alarcón, 1874:202–203):

Finalmente: el tío Lucas y la seña Frasquita (...) siguieron siempre amándose (...) viendo desaparecer el absolutismo en 1812 y 1820, y reaparecer en 1814 y 1823, hasta que, por último, se estableció de nuevo el Sistema Constitucional a la muerte del Rey Absoluto, y ellos pasaron a mejor vida (precisamente al estallar la Guerra civil de los siete años), sin que los sombreros de copa que ya usaba todo el mundo pudiesen hacerles olvidar aquellos tiempos... simbolizados por el sombrero de tres picos.

1.3. Metatextualidad

La metatextualidad es la relación —generalmente denominada comentario— que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite de nombrarlo. Sin bien en ningún momento aparecen textualmente, las versiones «algo verdes» (Alarcón, 1874:8), o poco decorosas del mencionado romance están implícitas en los sonrojos y pudores manifestados por los presentes al escuchar el romance recitado por «un zafio pastor de cabras» (idem), un tal Repela. El autor se refiere a él en forma tácita en el prefacio, al mencionar los títulos de las diferentes versiones, aludir al lugar de la escena, o bien describir a quien recita los versos.

1.4. Architextualidad

La architextualidad es definida como una relación completamente muda, que articula una mención paratextual de pertenencia taxonómica, es decir, que relaciona la obra con un género preexistente. Así, *El sombrero de tres picos* de Alarcón mantiene una relación architextual con el género de la novela corta, si bien en el prefacio, Alarcón se refiere a su escrito como «obrilla» (Alarcón, 1874:7).

1.5. Hipertextualidad

La hipertextualidad es «toda relación que une un texto con otro» (Genette, 1989:14). En esta categoría se establecen dos elementos a los cuales Genette denomina texto A (hipotexto) y texto B (hipertexto). El segundo elemento es el que revelará la relación o derivación masiva del primer elemento.

En la novela de Alarcón, no hay dudas que el hipertexto es *El sombrero de tres picos* y el hipotexto el texto que originó la novela, es decir el *Romance del corregidor y la molinera*. Continuando con la cadena, la novela de Alarcón es el hipotexto de la pantomima de Falla, *El corregidor y la molinera*.

Anteriormente mencionamos que el ballet *El sombrero de tres picos* se relaciona con la estancia de los Ballets Russes en España. Sergei Diaghilev, director de la compañía, es quien le propone a Falla convertir la pantomima, *El corregidor y la Molinera* —escrita para pequeña orquesta y estrenada en Madrid en 1917—, en ballet. Las tramas argumentales de ambas obras están inspiradas en la novela de Alarcón y fueron realizadas por María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra.³

³ En la actualidad, se sabe que María Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra, es la verdadera escritora de la razón social del matrimonio y quien tuvo a cargo la trama argumental de la pantomima y el ballet. Ver Rodrigo, 1994.

El ballet retoma el título de la novela de Alarcón y es estrenado en Londres el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra, por los Ballets Rusos. La coreografía es de Leonide Massine, los decorados y vestuario de Pablo Picasso. Los papeles principales fueron realizados por la bailarina Karsavina y el propio Massine, mientras la dirección orquestal estuvo a cargo de Ernest Ansermet.

2. Citas en el ballet de Falla

Debemos decir que la cita es uno de los recursos transtextuales más característicos en la obra de Manuel de Falla. Interpolada en el discurso musical, aquélla sólo será advertida por oídos atentos y conocedores de la fuente original. Si bien Genette no realiza una subcategorización de la cita, teniendo en cuenta la fuente de la misma podríamos establecer tres variedades: cita folklórica (ritmos regionales, canciones populares, cante jondo, etc.), cita erudita y autocita. Como ejemplo, a continuación veremos cómo se presentan en el desarrollo del discurso musical y según las características de la obra seis casos de citas folklóricas, una cita erudita u homenaje y una autocita.

2.1. Fandango – «Danza de la molinera»

La «Danza de la molinera» es un fandango y es la primera de las danzas regionales que aparecen en nuestro objeto de estudio. Se caracteriza por ser una danza de larga tradición en la vida musical española; sus primeras manifestaciones y evolución datan en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX. Se trata de un «baile introducido por los que han estado en los reinados de Indias que se hace al son de tañidos muy alegres y festivos» (Núñez, 1999:923). Se baila en pareja, con algunas variantes según las distintas regiones de España. La métrica es binaria/ternaria con rítmica en semicorchea; posee carácter modal–tonal y su estructura formal se basa en la alternancia de coplas y variaciones instrumentales. La letra se canta en tonalidad mayor y el *ostinato* está dado por la armonía.⁴

⁴ El patrón armónico de Do, Fa, Sol, Do, Fa cadencia luego en Mi y da paso a las variaciones de la guitarra sobre un ostinato de cadencia andaluza (La menor, Sol, Fa, Mi).

2.2. Seguidilla – «Danza de los vecinos»

Como la anterior, la seguidilla es una danza regional. Se baila en pareja, es de carácter ágil y vivo, suele interpretarse en series de cuatro piezas, cada una coreográficamente distinta (paseos, pasadas y remate) con breves interludios entre ellas. En el ballet de Falla corresponde a la «Danza de los vecinos».

2.3. Farruca – «Danza del molinero»

A diferencia del fandango y la seguidilla, la farruca es un baile sin antecedentes históricos. Se supone creado a partir del siglo xx. Algunos lo definen como baile sobrio y viril, en el que se destacan redobles de zapateado, repique, golpes y taconazos. Es una danza masculina. Los elementos musicales que la constituyen pertenecen en su mayoría al complejo genérico de los tangos. Falla elige esta danza para ser ejecutada por el molinero.

2.4. Jota – «Danza final»

La jota es la última de las danzas folklóricas presentes en el ballet. Se supone de procedencia aragonesa. Si bien su estructura métrica es binaria en dos bloques, la acentuación es ternaria. Es empleada como «Danza final». Coreográficamente, esta danza presenta un gesto digno de destacar. Massine introdujo para el cierre del ballet un *manteamiento*, en donde los vecinos, en tono de burla, *mantean* la figura del corregidor en forma de muñeco. En este gesto, podemos encontrar un caso de intertextualidad entre la coreografía y la pintura, pues se trata de una cita–homenaje a *El pelele*, cartón para tapiz de Francisco de Goya destinado al gabinete del rey Carlos III de España en El Escorial (fig. 35).⁵ Perteneció al último período del pintor y representa una escena popular en la que, como burla hacia los hombres, cuatro majas lanzan por el aire con ayuda de una manta a un *pelele*, símbolo del género masculino. Debe notarse que también Picasso se inspiró en los tapices de Goya para realizar el telón de boca.

⁵ Imagen tomada del sitio del Museo del Prado [En línea], URL: <http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goja/el-pelele/>



Figura 35. Francisco de Goya, *El Pelele* (1791–1792): cartón para tapiz, 267 x 160 cm

2.5. Cante jondo

Dos *cantes* integran la obra. En la introducción (Falla, 1997:1–2, compases 36 a 75) se presenta el primero de ellos, «Casadita, casadita», el cual se escucha al son de los *oles* y castañuelas, precedido por una fanfarria que se vuelve a escuchar al finalizar la introducción. El segundo *cante*, corresponde al Acto 2, «Por la noche canta cu-co» (Falla, 1997:152, compases 188 a 210). La letra de ambos *cantes* hace referencia a las tentaciones de la noche y a la infidelidad.⁶

Podemos afirmar que la introducción, compuesta por Falla, estuvo en directa relación con la creación del telón de boca pintado por Pablo Picasso. Según

⁶ Por la noche canta el cuco/ Advirtiendo a los casados/ Que corran bien los cerrojos / Que el diablo está desvelado/ Por las noches canta cuco/ Cuco! Cuco! Cuco!

una carta citada en la Revista *Poesía*, Diaghilev escribe a Falla indicando la necesidad de una introducción musical que permita al público admirar con mayor detenimiento la obra del pintor.⁷

2.6. Canciones populares y coros

Las canciones que se pueden encontrar en la obra son «El sereno» (Falla, 1997:19, compases 102 a 132) y «Con el capotín tin tin tin» (Falla, 1997:84, compases 243 a 249).⁸

2.7. Cita erudita (homenaje)

Cabe destacar la cita de los primeros acordes de la Quinta Sinfonía de Beethoven simbolizando la llamada del destino (Falla, 1997:139). Aparece en la escena en donde los aguaciles, tocan a la puerta, para aprehender al molinero (p. 139–140, compases 105 al 109). Esta cita podría ser considerada un homenaje al compositor alemán.

2.8. Autocita

Ciertos autores afirman que la música de Falla para este ballet alude a algunas de sus obras anteriores, entre ellas, *La vida breve* (1904–905, rev. 1913), *Las siete canciones populares españolas* (1914) y *Noches en los jardines de España* (1909–1915). Estas alusiones pueden ser catalogadas como autocitas. Es más, la primera de las *Siete canciones*, titulada «El paño moruno», está inspirada en el segundo tema del primer acto de la zarzuela *La boda de Luis Alonso* o *La noche del encierro* (1897), del compositor Gerónimo Giménez (1852–1923).

⁷ Diaghilev, Sergei (1919): Carta enviada a Falla fechada en Londres, el 10 de mayo de 1919, citada en *Poesía*, nº 36–37, Madrid, otoño–invierno 1991/92, p. 74. Ejemplar consultado en el Museo Manuel de Falla de Alta Gracia (Córdoba) en junio de 2010.

⁸ Esto fue observado por Antonio Gallegos en una conferencia titulada «La España de Manuel de Falla», parte del Ciclo de Conferencias: En torno a la Exposición Picasso: «El sombrero de tres picos» (Madrid, Fundación Juan March, 11/05/1993) y es mencionado en Barce (1995).

Conclusión

Partiendo de la idea de bricolaje desarrollada por Lévi-Strauss y aplicando los conceptos de Genette, se han detectado en *El sombrero de tres picos*, tanto en su versión literaria como en su versión musical-escénica, prácticas de manipulación de «materiales de segundo grado». A través del empleo de distintos procedimientos, estos materiales son conducidos hacia un nuevo circuito y orientados hacia una nueva dinámica de sentido.

Estableciendo un paralelo entre ambas versiones y analizando el comportamiento de las categorías y subcategorías de transtextualidad se han podido comprobar puntos de coincidencia en cuanto a dichas prácticas, lógicamente respetando las características propias de cada discurso. Se destaca el empleo de la intertextualidad, explicitada por Alarcón en el prefacio de la novela y convertida en una de las características más salientes en la música de Manuel de Falla. Como hemos visto, el empleo de la cita nos enfrenta por momentos a ciertas problemáticas debido a su presencia un tanto velada, la cual exige oyentes con ciertas competencias. Otro aspecto observable en el empleo de la intertextualidad, en ambas versiones, es la presencia de modismos populares-regionales, tanto de la tradición inmediata como también la vieja tradición española. En suma, estos ejemplos han intentado demostrar la compleja red de sentidos que rodea a las obras de arte.

Referencias bibliográficas

Alarcón, Pedro Antonio de (1874) *El sombrero de tres picos. Historia verdadera de un sucedido que anda en romances escrita ahora tal y como pasó*. Madrid: Casa editora de Medina y Navarro.

Barce, Ramón (1995) El sainete lírico (1880–1915). En Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.) *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 219–220.

Beaumont, Cyril W. (1919) *Impressions of the Russian Ballet. The Three Cornered Hat*. Londres [s.e.].

Casares Rodicio, Emilio (2000) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.

Corrado, Omar (1992) Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En Kreichmann, Raquel; Corrado, Omar y Malachevsky, Jorge, *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 33–51.

Durán, Agustín (1851) *Romancero general o Colección de romances castellanos, anteriores al S. XVIII*. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Tomo II, Madrid: Imprenta de la publicidad.

Falla, Manuel de (1997) *El sombrero de tres picos*. Mineola/New York: Dover Publications.

Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.

Lévi-Strauss, Claude (1997) *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica [1962].

Martínez del Fresno, Beatriz (1999) La identidad española en *El sombrero de tres picos*. Coreografía de un ballet hispano-ruso. En José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alonso (eds.) *El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*, vol. II. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 457–499.

Núñez, Faustino (1999) Fandango. Casares Rodicio, Emilio (ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 4, pp. 923 a 926.

Rodrigo, Antonina (1994) *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid: Ediciones Vosa.

Sottile, Antonieta (2007) *Alberto Ginastera. Le(s) Style(s) d'un compositeur argentin*. París: L'Harmattan.

Música y cine: Recursos musicales utilizados en la película *El Silencio* de Mohsen Makhmalbaf

Miguel J. Haye

Introducción

La película *El Silencio* (1998), de Mohsen Makhmalbaf,¹ presenta una combinación de factores que resultan de gran interés para abordar el fenómeno de interdependencia entre dos campos artísticos: música y cine.

Por un lado, se utiliza de manera fragmentaria la Quinta Sinfonía de Beethoven, comenzando por una cita sólo del ritmo característico de su tema inicial y luego, poco a poco, de fragmentos de la sinfonía en toda la película, con instrumentos musicales (como los laúdes) y con objetos (puertas, entre otros). Así, se introduce de manera soslayada una significación que se otorga tradicionalmente a dicha obra: la representación musical de «el Destino que toca a la puerta». Esta idea, como veremos, posee una fuerte relación con el personaje principal y la historia que se desarrolla en torno a él. Por otro lado, se hace evidente la utilización del silencio en momentos puntuales de la película tanto para crear centros de atención y como factor estructurante de gran relevancia. Por último, como veremos, la música juega un rol fundamental en esta película pues es en torno a ella que se va tejiendo el hilo dramático–narrativo.

¹ Coproducción Franco–Iraní–Tayikistaní. Ver más detalles en Fuentes.

Todos estos factores ejemplifican distintas posibilidades de integración entre los recursos sonoros y las imágenes, al tiempo que van guiando los pasos del protagonista, Korshid, y constituyen, creemos, la trama misma del relato. Con respecto a esto, el aporte teórico realizado por Michel Chion (compendiado esencialmente en *La audiovisión*²) es especialmente significativo. Este autor contempla el texto audiovisual como una suma cuyos elementos no integran su identidad en la operación, sino que cada uno de ellos le otorga un valor añadido que no posee en sí mismo pero que subyace en sus dinámicas conectoras. El audioespectador percibe el discurso audiovisual en su integridad, como un solo objeto estético. Se hace explícita, entonces, la interdependencia de las partes en la mezcla de imagen y sonido, en su fusión, estableciéndose un nuevo marco semiótico fruto de la actualización de unas fuerzas internas que van a condicionar su mensaje. Los símbolos, en su esencia, permanecen inmutables, pero el vector de su significado cambia de dirección. Esta novedosa valoración, influenciada por la música concreta, rompe definitivamente con la limitada apreciación expresiva que se ha otorgado estéticamente al sonido en el ámbito audiovisual.³

Al comprenderlo de esta manera, la combinación de estos dos campos, música y cine, se vuelve realmente interesante, exigiendo un estudio detallado de la síntesis que realiza el director, colocando al cine en un lugar totalmente distinto. Y es justamente esta idea de un cine distinto lo que también resulta de interés, es decir, la idea de aprender a apreciar un cine pausado, silencioso y de palabras amables, pero con un fuerte compromiso ético a la hora de denunciar situaciones de injusticia social, situaciones frente a las cuales el espectador no puede permanecer indiferente.

A partir de aquí, restaría entonces desarrollar todos los puntos mencionados, es decir: ¿de qué manera se utiliza la cita de la Quinta Sinfonía de Beethoven?, ¿en qué momentos aparece y cómo?, ¿con qué objetos se relaciona?, ¿cuál es su función? y ¿cómo es utilizada la significación antes expuesta? Con respecto al silencio, ¿en qué momentos aparece?, ¿cómo aparece? y ¿con qué función? Finalmente, mediante el análisis de dichos factores se intentará probar la hipótesis de que la música alcanza un primer plano en esta película.

Ahora bien, para resolver los interrogantes antes expuestos, en primer lugar analizaré la película en relación con los recursos musicales que se utilizan

² Chion, Michel (1993): *La audiovisión*, Barcelona, Paidós Comunicación.

³ Barrio, Manuel, «La música en el relato audiovisual y multimedia: aplicaciones y funciones narrativas», *Scribd.com*, Jueves 26 de Marzo de 2009. URL: <http://www.scribd.com/doc/13681071/La-musica-en-el-relato-audiovisual-y-multimedia>. Consultado el 10 de abril de 2009.

en la misma. En cuanto a las citas de la obra de Beethoven, intentaré explicar cómo se realiza lo que podríamos llamar una *evolución de la cita*, es decir, cómo se va desarrollando la cita en la película, y además determinaré cómo su significado se intenta reflejar en el *film*. En cuanto al silencio, intentaré establecer los momentos en que se utiliza y de qué manera. Para esto haré una adaptación de los conceptos de utilización del silencio, como *fondo* o como *figura*, empleados por Misael Gauchat.⁴ También haré referencia a las composiciones musicales realizadas con sonidos del ambiente, como el agua, por ejemplo, combinada con el sonido de un laúd, que trabajan en conjunción con las imágenes en secciones puntuales de la película.

En segundo lugar, intentaré determinar la relación de los recursos musicales con los personajes y objetos de las distintas escenas y con la forma en que se estructura la película. Para este análisis emplearé dos funciones básicas de la música en el cine definidas por Hernán Pérez:⁵ estructural y dramático–narrativa.

Por último, es necesario destacar que esta película se enmarca en una corriente cinematográfica de implicación social de influencia neorrealista en la que se intentan reflejar situaciones cotidianas. El neorrealismo surgió en Italia como consecuencia de la nueva realidad que la II Guerra Mundial había traído al continente europeo. Se trataba de un cine caracterizado por la escasez de medios, por lo que se debía rodar en decorados exteriores y con actores no profesionales, que nació con la idea de plasmar la realidad de un país devastado, con gente viviendo en las ruinas de una ciudad. El punto de vista de los niños como testigos de esta situación caótica fue uno de los símbolos principales de esta corriente cinematográfica. Se destacaron Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica, entre otros. El cine iraní toma las características antes mencionadas, pero se diferencia al no intentar ofrecer un relato como verdad. Hoy, el director de películas de temática realista construye sus relatos con plena conciencia de que son ficciones, invenciones, y no le importa reconocerlo. No por eso su cine es menos real. Los directores iraníes Abbas Kiarostami y Mohsen Makhmalbaf consiguen fusionar la realidad y la ficción construyendo sus filmes con plena conciencia de los artificios empleados y los ponen de manifiesto. De esta manera, los directores de este tipo de cine hacen visible la subjetividad, mostrando una forma de verdad, su verdad. La otra diferencia a tener en cuenta es que el cine iraní pare-

⁴ Gauchat, Misael (2006): *El tratamiento del silencio en la dinámica forma–material en la música electroacústica producida en la ciudad de Santa Fe*, trabajo de la cátedra investigación musicológica II, ISM, UNL, Director: Pablo Fessel [Santa Fe], inédito.

⁵ Pérez, Hernán (2014): *Música de cine: John Williams & Steven Spielberg*. Santa Fe, Ediciones UNL.

ce ser mucho más sensible; si el neorrealismo italiano nos mostraba la crueldad de la vida cotidiana en una ciudad en ruinas como en un documental, aquí se nos muestra el mismo documental pero tal vez más humano, en el que el silencio juega un papel importante. Siguen siendo personajes abocados al fracaso o al suicidio pero en ellos se puede apreciar todavía la amabilidad y la esperanza. Centraremos el cuarto apartado en esta reflexión social.

1. Recursos sonoros

Definamos en primer lugar los recursos sonoros utilizados en la película:

- la cita de la Quinta Sinfonía de Beethoven,
- el silencio,
- las composiciones musicales realizadas con sonidos del ambiente que trabajan en conjunción con las imágenes.

1.1. Alusión, cita y significación de la Quinta Sinfonía de Beethoven

La utilización de esta cita en la película hace visible un trabajo intertextual o más precisamente interestético, ya que comprende dos disciplinas diferentes, música y cine. Con respecto a esto, y basándonos en Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis,⁶ recordemos que Julia Kristeva definió al cine y otros discursos artísticos como «prácticas significantes» (Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis, 1999:231), esto es: tomar al cine como un trabajo de producción de significación, trayendo al análisis la cuestión del posicionamiento del sujeto dentro de este trabajo, su relación con el objeto y el tipo de lector y autor que construye. El texto es, entonces, *productividad*, una producción que implica tanto al productor como al lector/espectador; ambos deconstruyen su sentido.

Los autores sostienen también que Kristeva acuñó el término intertextualidad como una traducción de la noción bakhtiana de *dialogismo*: «Bakhtin define dialogismo como la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones» (Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis, 1999:232). Partiendo de esto, «Kristeva define intertextualidad, en *La Révolution du Langage Poétique*, como la transposición de uno o más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y de-

⁶ Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman–Lewis, Sandy (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Buenos Aires: Paidós [1992].

notativa» (Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis, 1999:233). Cabe mencionar además, la definición de Michael Riffaterre de intertextualidad como «la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido» (Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis, 1999:233). Es así como estos últimos funcionan como el intertexto de la obra de arte, que puede incluir no sólo las otras obras de arte en la misma o en forma comparable, sino también todas las series dentro de las que el texto individual está situado. A partir de estas concepciones, el artista de cine contemporáneo «se convierte en el orquestador, el amplificador de los mensajes circundantes mostrados por todas las series: literarias, musicales, cinemáticas, comerciales, etc.» (Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis, 1999:234).

Finalmente, antes de abordar en profundidad la utilización de la cita y su función en el film, no podemos dejar de nombrar en este contexto a Gérard Genette. Basándose en Bakhtin y Kristeva, este autor propone en su libro *Palimpsestos*⁷ el término más inclusivo de transtextualidad para referirse a «todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989:9–10). Genette propone además cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad, pero es de la primera de ellas de la que me ocuparé, ya que el autor la define de manera más restrictiva que Kristeva como la copresencia efectiva de dos textos bajo la forma de *cita*, *plagio* y *alusión*. Si bien Genette se restringe más que nada a ejemplos literarios, este concepto es aplicable a otras artes, en este caso, al cine.

Para el análisis de la película utilizaré las definiciones de Genette de cita y alusión. La cita es definida como la forma más explícita y literal de intertextualidad y, la alusión, como una forma menos explícita y literal que consiste en «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo» (Genette, 1989:10). Entonces, como se adelantó en la introducción, encontramos en el film lo que podríamos llamar una *evolución* de la cita de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Así, ésta se desarrolla en una dirección que va, según las categorías de Genette, desde la alusión a la cita propiamente dicha, esto es, desde una forma menos explícita y literal a otra más explícita y literal de intertextualidad. En otras palabras, sólo la última aparición de la sinfonía es una cita literal, todas las otras apariciones son alusiones que remiten a la misma en mayor o menor grado. Teniendo en cuenta lo antes dicho es importante aclarar que sólo uti-

⁷ Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos*, Madrid: Taurus [1962].

lizaré en el análisis el término cita, en el sentido de Genette, es decir, como la forma más explícita y literal de intertextualidad, en la última aparición de la sinfonía.

Por otro lado, también se puede apreciar un desarrollo hacia una mayor presencia de las alusiones a medida que avanza la película. Esto se hace muy claro en un cuadro sinóptico (figura 36). Varias observaciones pueden realizarse a partir del mismo:

Las alusiones realizadas están relacionadas con objetos de las escenas que funcionan como fuentes del sonido (puertas, instrumentos de cuerda y de viento, ollas, panderetas y la voz de Korshid).

Por medio de los signos (-) y (+) se hace notar que podemos establecer un mayor o menor grado de alusión teniendo en cuenta los parámetros musicales de altura, duración e intensidad, así también la densidad polifónica (asociada a la intensidad). Es decir, mientras más parámetros de la sinfonía comprenda la alusión, más se asociará con ella. Por lo tanto las alusiones realizadas sólo con el ritmo de la sinfonía, por ejemplo, aparecen con el signo (-). El extremo opuesto lo ocupa la última aparición, es decir la cita propiamente dicha, porque se refiere en forma clara y directa a la sinfonía. En esta cita el director realiza un juego sonido-imagen, ya que lo que se escucha en la película es la orquesta con instrumentos autóctonos interpretando la sinfonía, pero en la imagen vemos como si el sonido proviniera de varias ollas.

Con respecto a la evolución o desarrollo de la cita, se puede apreciar que hay alusiones más y menos explícitas de manera intercalada, avanzando de a poco hacia la cita propiamente dicha, ubicada al final. Este punto tiene en cuenta la calidad de la alusión (el grado de semejanza con el original).

Se puede ver un desarrollo más lineal en cuanto a la cantidad de apariciones de las alusiones en la película, ya que éstas van claramente en aumento hasta 00:47:37 en donde se produce un detenimiento importante en las apariciones, para luego retomar el desarrollo con mucho más énfasis en 01:04:49 hasta el final. Este punto analiza las alusiones de manera cuantitativa.

Los dos fragmentos del cuadro indicados como «Ausencia de citas», marcan los dos momentos en donde hay una desaparición prolongada de las mismas.

Como hemos dicho, en libros, artículos de divulgación y otros escritos musicales, se ha asociado al motivo inicial de esta sinfonía de Beethoven con una representación simbólica de la llamada del Destino. Por ejemplo, Donald Grout y Claude Palisca (2005:713) afirman: «la Quinta [Sinfonía] siempre se ha interpretado como la proyección musical de la decisión de Beethoven: “Lucharé contra el destino; no habrá de vencerme”». También haciendo referencia a este significado simbólico de la sinfonía, Ernesto De la Guardia (1952:169-170) sostiene:

▶						▶									
T.	00:00:35	Ausencia de citas		00:25:35	00:27:31	00:27:40 y 00:27:57		T.	00:37:21	00:39:06 y 00:39:22		00:39:28	00:39:34	00:39:36	
Fuente	puerta			instr. de cuerda	instr. de cuerda	instr. de cuerda		Fuente	instr. de viento	voz de Korshid	instr. de cuerda		voz de Korshid	instr. de cuerda	
Tipo de Intertext.	alusión (-)			alusión	alusión (+)	alusión (+)		Tipo de Intertext.	alusión (+)	alusión	alusión (+)		alusión	alusión (+)	
Parám. de la sinfonía	ritmo			armonía, no utiliza el ritmo	armonía y ritmo	melodía y ritmo		Parám. de la sinfonía	melodía y ritmo	ritmo, melodía no muy clara	armonía y ritmo		ritmo, melodía no muy clara	armonía y ritmo	
▶						▶									
T.	00:39:48	00:39:52	00:45:31	00:45:40 y 00:45:46		00:46:07	T.	00:46:26	00:46:31	00:46:44 a 00:46:32		00:47:32 y 00:47:37		Ausencia de citas	
Fuente	puerta	muchos instr. de viento		olla	voz de Korshid		Fuente	olla	olla	pandereta		puerta			
Tipo de Intertext.	alusión (-)	alusión (+)(+)		alusión (-) (-)	alusión		Tipo de Intertext.	alusión (-)	alusión (-)	alusión (-)		alusión (-)			
Parám. de la sinfonía	ritmo	melodía, armonía y ritmo, mayor D.P		ritmo no muy claro	ritmo, melodía no muy clara		Parám. de la sinfonía	ritmo	ritmo	ritmo		ritmo			
▶						▶									
T.	01:04:49	01:05:57 a 01:07:06		01:07:16 a 01:08:42		01:08:49	01:09:56 a 01:12:56								
Fuente	instr. de cuerda	instr. de cuerda		olla pequeña y grande		muchas ollas	orquestal (ollas)								
Tipo de Intertext.	alusión (+)	alusión (-)		alusión (-)		alusión (+)	cita								
Parám. de la sinfonía	armonía y ritmo	armonía modificada Sólo utiliza el ritmo del motivo inicial		ritmo, intercalando dos ollas		ritmo gran D.P	todos los parám. máxima D.P (con instr. autóctonos)								

Figura 36. Presencia (en forma de alusión o cita) de la Quinta Sinfonía de Beethoven en *El Silencio*

Frecuentemente se ha denominado a la Quinta Sinfonía el «Poema del Destino», a causa de cierta anécdota referida por Schindler, el secretario de Beethoven, que hoy goza de escaso crédito debido a la escasa seriedad de sus afirmaciones. Sin embargo, parece ser cierto que al interrogar un día al maestro sobre el significado de las notas que inician la obra, le respondió el compositor: «sí llama el destino a la puerta». (So pocht das Schicksal an die Pforte). Algunos sospechan que Beethoven no quiso sino burlarse de Schindler, a quien solía embromar al maestro. Sin embargo, ese principio de la sinfonía, base de todo su primer tiempo, parece entrañar, efectivamente, la expresión de una fuerza fatal que impone su poder.

Este fragmento señala claramente las dudas que se tienen respecto de las afirmaciones acerca de la significación atribuida a la sinfonía, pues de hecho muchos expertos en el tema dudan de su veracidad. Ahora bien, sea el mito verdadero o falso, lo cierto es que esta significación es utilizada en la película en relación con el personaje principal y la historia que se desarrolla en torno a él. De hecho, la primer alusión (ver fig. 36) consiste en citar el ritmo de la sinfonía por medio de golpes, realizados por el propietario en la puerta de la casa de Korshid, que anuncian, ya en el comienzo del film, el destino que les depara al niño y a su madre. Al audiespectador se le explicita esto por medio de las palabras que la madre dice luego de cerrar la puerta: «¡Korshid, cariño! Acaba de venir el propietario. Dijo que teníamos que pagar el alquiler o tirará todas nuestras cosas a la calle. ¿Cuántos días quedan hasta fin de mes?». Korshid contesta: «cuatro días» y así se cierra el primer cuadro de la película. Esto se repite varias veces, cada vez que comienza un nuevo día.

El segundo día (00:27:34) se ve la mano del propietario que toca la puerta, pero escuchamos el sonido de un instrumento de cuerda aludiendo a la sinfonía. Esta superposición del motivo inicial de la sinfonía en el instrumento de cuerda y el golpe de la puerta busca un mismo objetivo: anunciar el triste final. Entonces la madre cierra la puerta y dice: «Korshid, durante la guerra, 900 *soum* equivalían a 30 dólares. Ahora, 900 *soum* equivalen a 1 dólar. El propietario quiere cobrar el alquiler». Korshid pregunta: «¿Qué puedo hacer?» Y su madre le contesta: «Pídele un adelanto a tu jefe para pagarle al propietario.»

El tercer día (00:40:06) se escucha la puerta con el ritmo característico, pero más lejano. La madre otra vez cierra la puerta y dice: «Korshid, cariño... sólo quedan dos días.» El cuarto día (00:54:23), se obvia la cita y el audiespectador sólo ve que la madre del niño cierra la puerta y le dice: «Korshid, cariño... sólo queda un día.» El quinto día, se escucha la cita en los instrumentos de cuerda (01:04:46) luego de que se cumpliera el destino anunciado, es decir, Korshid y su madre son desalojados por el propietario.

Antes de pasar al siguiente apartado, es pertinente mencionar otros fragmentos de la película que refuerzan esta presencia conceptual del destino. En una de las escenas en el colectivo, Korshid escucha atento el texto que dos niñas intentan memorizar para la escuela, que dice: (00:09:05) «No hables más sobre lo que pasó ayer, no te preocupes por lo que pasará mañana. No confíes ni en el futuro ni en el pasado. Vive el momento, no pierdas el tiempo.» En otro momento, Korshid camina perdido, siguiendo una música que se escucha de fondo; la letra de ésta dice: (00:19:08) «el amo del destino soy yo, no te pierdas, no te pierdas».

1.2. El silencio

Intentaré establecer los momentos y la manera en que se utiliza el silencio. Para esto, adaptaré los conceptos de utilización del silencio, como *fondo* o como *figura*, empleados por Misael Gauchat (2006). Ahora bien, es pertinente aclarar en primer lugar, que no sólo se expresa el silencio en el cine mediante la ausencia de sonidos y ruidos, sino que la manera más convencional de hacerlo es producir los típicos ruidos ambientales que identificamos con el silencio. Y esto porque, como se sabe, el sonido absoluto no existe, porque ni siquiera en el interior de una cámara anecoica vacía podemos captarlo ya que, si bien no hay sonidos del exterior, empezamos a oír los ruidos de nuestro propio cuerpo. Es decir que el silencio sería en realidad la sensación de ausencia del sonido; se materializa, entonces, con el sonido del silencio. La otra posibilidad, menos convencional, es cuando percibimos determinados momentos como silenciosos; según Michel Chion (1993:61), son ambientes en los que se hace «sentir el silencio» utilizando sonidos tenues, sonidos lejanos, ruidos que sugieren intimidad, discretas reverberaciones, etc. Los silencios utilizados en la película corresponden en mayor medida al primer caso, en donde el director deja en un gran porcentaje de la misma sólo el sonido del ambiente creando, a mi entender, un centro de atención muy grande sobre el film por la sensación particular de vacío. Veamos entonces en un cuadro (figura 37) la importante presencia de ese tipo de silencio.

T. 00:00:00 a 00:13:46	00:13:46 a 00:15:00	00:15:00 a 00:16:55	00:16:55 a 00:20:00	T. 00:20:00 a 00:25:09	00:25:09 a 00:27:36	00:27:36 a 00:29:15	00:29:15 a 00:31:05
silencio	música	silencio	música	silencio	música	silencio + música	¿música?
Sonido del ambiente, voces de los personajes	Rompe con el silencio, Korshid se pierde entre la multitud. Música que proviene de una radio.	Pero intercala pequeños fragmentos de la música escuchada anteriormente. Sonido del ambiente, voces de los personajes.	Se escucha una canción autóctona. Sonido del ambiente, voces de los personajes.	Sonido del ambiente, voces de los personajes. Adquiere importancia, gracias al silencio, el sonido de una abeja.	Sonido del instrumento de cuerda, sonido del ambiente, voces de los personajes.	Sonido del ambiente, voces de los personajes. Juego entre el silencio las alusiones a Beethoven	El sonido del ambiente se convierte en una composición musical. Escena en el colectivo.
T. 00:31:05 a 00:34:34	00:34:34 a 00:36:45	00:36:45 a 00:37:20	00:37:20 a 00:37:27	T. 00:37:27 a 00:39:52	00:39:52 a 00:40:14	00:40:14 a 00:40:40	00:40:40 a 00:42:40
silencio + música	¿música?	silencio	música	silencio + música	música	silencio	¿música?
Sonido del ambiente, voces de los personajes. Presencia de instrumentos de cuerda, a veces con una melodía clara, a veces muchos superpuestos.	Sonido del ambiente, se le da importancia al sonido de un instrumento de cuerda, este es creado por medio de los golpes de gotas sobre él. «Escena de la lluvia.»	Sonido del ambiente.	Alusión a la sinfonía de Beethoven con un instrumento de viento (no presente en la escena).	Sonido del ambiente, voces de los personajes.	Alusiones a Beethoven.	Sonido de ambiente, voces de los personajes.	El sonido del ambiente se convierte en una composición musical. Escena en el colectivo.
T. 00:42:40 a 00:45:31	00:45:31 a 00:54:17	00:54:17 a 00:59:40	00:59:40 a 01:04:42	T. 01:04:42 a 01:07:07	01:07:07 a 01:12:56		
silencio	silencio + música	silencio	silencio + música	música	silencio + música		
Sonido del ambiente, voces de los personajes.	El silencio domina las escenas. Hay fragmentos musicales aislados con instrumentos de cuerda, ollas, panderetas y voces. En la escena en «La Primavera» domina el silencio. Una melodía marca el comienzo de la escena.	Sonido del ambiente, voces de los personajes.	La escena comienza con música, en 01:03:07 se produce un silencio casi total.	Alusiones a la sinfonía con instrumentos de cuerda, también hay fragmentos libres que no son de la sinfonía. ollas.	Toda la sección es una composición musical que trabaja el motivo de la sinfonía, en primer lugar con ollas Al final se produce la cita. El silencio tiene un papel muy importante.		

Figura 37. Sonidos y silencio en el film *El silencio*

Se deben señalar varios aspectos interesantes con respecto al mencionado cuadro. Primero, el cuadro permite ver los momentos en que se utiliza el silencio. Su presencia cuantitativa revela su importancia indiscutible para la película, idea que se irá aclarando con el análisis. Segundo, veamos la particularidad que tienen ciertos fragmentos por la manera en que utilizan el silencio:

a) 00:00:00 a 00:13:46 – La película comienza con los golpes de puerta que corresponden a las primeras alusiones a la Sinfonía. Estos son separados por silencios, durante los cuales se produce un juego con las imágenes; es decir, el silencio es utilizado como espacio de espera, como contrapunto del sonido, no está en «blanco», sino que genera una gran atención sobre lo que sucede. Esta atención es atraída tanto hacia las imágenes, como hacia pequeños sonidos como el de la puerta y el de la abeja que tiene Korshid. Las escenas que comprende el comienzo son unificadas por la ausencia de sonido.

b) 00:20:00 a 00:25:09 – Este silencio es muy importante por su función de puntuación. Las dos secciones anteriores, en las que Korshid se encuentra perdido, tienen música. En el minuto 20, Nadereh encuentra al niño: se produce otra vez el silencio y hay un cambio de escena. Ahora podemos ver que ambos están por entrar en el lugar donde trabaja Korshid; una vez adentro, los diálogos de los personajes se centran en el sonido de la abeja que escucha Korshid. Lo que sucede entonces es que el silencio nos permite entrar en el universo sonoro del niño, en lo que él está percibiendo. La siguiente escena es en «La Primavera», lugar donde Nadereh va a buscar agua; aquí reina el silencio, la atención ahora está dirigida a la niña.

c) 00:25:09 a 00:27:36 – Este fragmento también sucede en el lugar de trabajo de Korshid. Éste comienza a afinar un instrumento de cuerda y Nadereh va a ayudarlo. Entonces, escuchamos cómo el niño intenta afinar el instrumento y vemos que la niña se sienta. En 00:25:28 se produce un silencio y el director hace un primer plano sobre el rostro de Nadereh; hay un tiempo de espera y en 00:25:35 comienza otra vez el sonido del instrumento de cuerda que Korshid intenta afinar, coincidiendo con los movimientos de la niña. Aquí, el silencio funciona como expectativa, ya que el audioespectador pone atención sobre lo que va a suceder. El primer plano sobre Nadereh refuerza el efecto.

d) 00:27:36 a 00:29:15 – Esta escena transcurre en la casa de Korshid; el silencio es absoluto. Se utiliza el mismo recurso del principio de la película; el motivo de la sinfonía es repetido tres veces, separado por silencios, realizando un juego con las imágenes. Estos silencios funcionan como contrapunto de las alusiones a la sinfonía. Otra vez se crea un centro de atención en el sonido de la abeja.

e) 00:29:15 a 00:31:05 – Escena en el colectivo. El silencio se utiliza nuevamente como expectativa y se rompe exactamente cuando el niño apoya su cabeza contra la ventanilla del colectivo y lo sorprende (así también al audioespectador) el agua que choca bruscamente contra el vidrio. El efecto logrado es muy eficaz y no sería posible sin el centro de atención que genera el silencio y el plano sobre Korshid. Dado que la composición musical se realiza aquí con sonidos del ambiente, volveremos a este fragmento en el apartado 1.3.

f) 00:34:34 a 00:36:45 – Composición con instrumento de cuerda, escena de la lluvia. Este fragmento será comentado en el apartado 1.3.

g) 00:36:45 a 00:37:20 – Es muy interesante este momento, en el que Korshid está solo en el agua. Aquí el silencio parece indicarnos la sensación de paz y tranquilidad que siente el niño luego de la tormenta. El silencio nos sugiere un cierto estado de ánimo, aunque esto queda libre a la interpretación individual, pues como audioespectadores activos participamos en la construcción del discurso. Con respecto a esto, recordemos que

en *De la obra al texto*, Barthes distingue entre *obra* definida como la superficie singular del objeto, por ejemplo, el libro que uno tiene en sus manos, es decir, la escritura leída como un producto completo que transmite un significado planeado y preexistente, en oposición a *texto*, definido como un campo metodológico de energía, una producción en curso que absorbe conjuntamente al escritor y al lector (Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis, 1999:219).

Podemos, como ellos, tomar a las películas como textos (etimológicamente: red, haz), concepto que define al cine no como imitación de la realidad sino más bien como un artefacto, un *constructo*.

h) 00:37:27 a 00:39:52 – Escena en el taller donde trabaja Korshid. Aquí, predomina el silencio, no hay ninguna música salvo las alusiones hechas con las voces de Korshid y Nadereh y el instrumento de cuerda que aquél está afinando. Al final, se muestra nuevamente a Nadereh realizando movimientos que se corresponden con el ritmo del motivo de la sinfonía, tocada por Korshid. El silencio que se produce en 00:39:48 coincide con el detenimiento de los movimientos de la niña y a la vez con los golpes de una puerta que aluden nuevamente al ritmo del motivo inicial de la sinfonía. Luego de un tiempo de espera, en 00:39:52 cambia la escena y empieza una alusión con instrumentos de viento (ver figura 36).

i) 00:40:14 a 00:40:40 – Todo este fragmento está en silencio. La música de la escena anterior termina justo cuando la madre de Korshid cierra la puerta. Esta acción marca el comienzo del silencio. Destaquemos también

la creación en la imagen realizada por el director cuando el niño está sentado en la parada del colectivo. Detrás de él hay una imagen muy grande en la pared que tiene relieve. El director nos muestra a Korshid sentado sobre esa imagen durante casi veinte segundos en un cuadro estático. Esto puede tener un fin puramente estético o bien incluir otro significado si tenemos conocimiento de lo que representa para la cultura iraní esa imagen.

j) 00:40:40 a 00:42:40 – Composición con sonidos de ambiente, escena en el colectivo. Este fragmento será comentado en el apartado 1.3.

k) 00:59:40 a 01:04:42 – El fragmento comienza con música hecha con instrumentos de cuerda y voz; a esto se agregan los sonidos de animales. En 01:03:07 se produce un silencio muy largo y tenso, que se rompe en 01:03:34 con el sonido de la canoa del propietario, quien se dirige hacia la casa de Korshid (si bien continúa de fondo en todo el fragmento). En este caso, el silencio transmite mucha desolación, parece anunciar el triste desenlace.

l) 01:07:07 a 01:12:56 – La música utilizada en esta escena proviene de los instrumentos presentes en ella. Sobre un silencio continuo se van realizando alusiones a la sinfonía con el sonido de ollas tocadas por niños dirigidos por Korshid. En este contexto, el silencio funciona otra vez como contrapunto. Hay otros dos silencios muy importantes. El primero, expectante, va desde 01:08:40 hasta 01:08:48 y es acompañado por un plano sobre Korshid. Este silencio marca una segunda exposición de los motivos realizada de manera alternada entre grupos de ollas. El segundo, en 01:09:42 es aún más importante porque se produce justo cuando Korshid para de caminar y se coloca debajo de una luz que entra por el techo: desde este lugar va a dirigir la sinfonía. Este silencio prepara la entrada de la cita final, en 01:09:56. En este momento la música no proviene de objetos en la escena, sino que se produce un juego sonido–imagen.

Es interesante señalar, por último, la utilización de pequeñas reverberaciones sobre el sonido de algunas ollas (como en 01:08:29), recurso característico de la música electroacústica. Este sería uno de los casos en donde se hace «sentir el silencio».

Luego de estos detalles, veremos en qué casos es posible considerar al silencio como fondo o como figura. En la investigación antes citada de Misael Gauchat, se realizaron dos caracterizaciones: una de índole cuantitativa y otra de índole cualitativa. La primera considera la cantidad y la magnitud de los silencios. La segunda atiende a la función de los silencios, estableciendo una caracterización cualitativa basada en un criterio estimativo de su utilización (a partir de varias escuchas y de un análisis global de las obras), lo que resultó en la definición de dos tipos:

- El silencio es utilizado como fondo, como el espacio vacío sobre el cual se disponen los objetos sonoros. Es un espacio inerte, sin valor estructural.
- El silencio es utilizado como figura, como un elemento constructivo activo, participando en el discurso al mismo nivel que los objetos sonoros. Es ubicado estratégicamente y cumple una función determinada en la obra, particular y propia, con un grado de desarrollo de valor similar al de los distintos objetos sonoros.

Luego de estas caracterizaciones, se opta en el proyecto por utilizar el método cualitativo. Debido a que dichos conceptos fueron elaborados como clasificaciones del silencio en pos de un análisis musical y en el contexto de la música electroacústica, habrá que adaptarlos al contexto cinematográfico, teniendo en cuenta que

la exigencia de que todas las connotaciones originales de un término resulten relevantes en el nuevo contexto es claramente imposible de satisfacer. Más bien deberíamos preguntarnos si el término tiene una función específica y, quizás, una nueva dimensión de significado en el nuevo contexto (Neubauer, 1992:70).

Dicho esto, si bien hay momentos en la película en donde el silencio parece ser un espacio vacío sobre el cual se trabaja, considero que en esta película el silencio es utilizado como *figura*. Es decir, está ubicado estratégicamente, cumple siempre una función específica y es trabajado al mismo nivel que el sonido, cosa que fue esclarecida en el punto anterior. Allí se vio la particularidad que tienen ciertos fragmentos por la manera en que utilizan el silencio, indicando la función de los mismos en cada caso. Los aspectos funcionales del silencio y de los otros recursos sonoros, se terminarán de redondear más abajo, en el segundo punto.

1.3. Las composiciones musicales realizadas con sonidos del ambiente que trabajan en conjunción con las imágenes

Además de mostrar los momentos en que se utiliza el silencio, el cuadro previo (fig. 37) también muestra fragmentos señalados como «¿música?». La intención de dicha pregunta era permitir en este apartado una reflexión sobre estos momentos particulares en la película. Consideramos que en dichos fragmentos se hace música con sonidos ambientales. Esto se relaciona con un cambio conceptual ocurrido en el siglo xx, especialmente con el surgimiento de la música electroacústica a partir de prácticas experimentales.

Esta tendencia engloba dos corrientes en un principio separadas: la *música concreta*, surgida en Francia y basada fundamentalmente en la grabación de sonidos cotidianos y la *música electrónica*, surgida en Alemania y que utiliza sonidos generados electrónicamente. Así, la música electroacústica se va a basar tanto en la utilización de sonidos de origen acústico como electrónico, en los que se aprecian detalles y evoluciones sonoras que antes no se tenían en cuenta. Dichos sonidos se denominan *objetos sonoros*.

Consideremos entonces los fragmentos de la película que trabajan justamente con sonidos cotidianos en conjunción con las imágenes, por lo tanto más en relación con la música concreta:

a) 00:29:15 a 00:31:05 – Nuevamente, escena en el colectivo. Se trabaja con por lo menos cuatro sonidos de origen acústico (objetos sonoros) claramente diferenciados: el agua, los sonidos de los autos, el instrumento de cuerda y las puertas del colectivo. Podríamos considerar que esta composición imagen–sonido comienza cuando el agua golpea la ventana del colectivo y se «abre el audio» (antes hay una sensación de silencio absoluto) y que termina cuando se cierran las puertas del colectivo y cambia la escena. El trabajo consiste en la combinación de estos sonidos según la atención que Korshid le presta a cada uno.

b) 00:34:34 a 00:36:45 – Escena de la lluvia. Este fragmento consiste en una composición con un instrumento de cuerda sobre el cual golpean gotas de agua; la música, entonces, se genera de manera aleatoria. Además, podemos apreciar de fondo, como pedal, el sonido de la lluvia, muy similar al ruido. Al escucharse de distintas maneras durante el fragmento, creamos que se ha realizado un trabajo de filtrado sobre el mismo.

c) 00:40:40 a 00:42:40 – Este fragmento comienza con una escena en el colectivo. Se hace un trabajo similar al primero también combinando sonidos según la atención que Korshid le presta a cada uno, con el agua, el motor del colectivo, el de sus puertas y el instrumento de cuerda, como objetos sonoros. En la segunda parte, Korshid se baja del colectivo y se escucha una canción de fondo, concluyendo así el segmento.

Queda señalar por último que estos fragmentos son, junto con los otros recursos sonoros, indicadores de la importancia del sonido en la película. Por supuesto, hay otros fragmentos que también trabajan con sonidos del ambiente, por ejemplo, para aludir a la sinfonía, pero tomamos aquí sólo los momentos en los que se utilizan herramientas ligadas a la música electroacústica o bien procesos aleatorios.

2. Función de los recursos sonoros en la película

Veamos ahora la funcionalidad de los recursos sonoros de la película, distinguiendo entre dos categorías: funciones estructurales y dramático–narrativas.⁸

2.1. Funciones estructurales

Función formal: la música participa de la sintaxis general del film, estableciendo relaciones formales. Las citas de la sinfonía de Beethoven sin duda tienen una función formal ya que coinciden con los puntos narrativos más importantes del film. Las encontramos al comienzo del mismo, en los momentos de conflicto y en el desenlace, ya que siempre están asociadas con la idea del destino que les espera a Korshid. También refuerza la situación cíclica del film, porque cada día nuevo de Korshid comienza con imágenes en su casa y con las alusiones al motivo principal de la sinfonía.

El silencio también cumple una función formal debido a que marca distintas secciones. Por ejemplo, la película comienza con escenas dominadas por el silencio, hasta que en 00:13:46 empieza una música que proviene de una radio y rompe con el silencio, indicando el momento en que Korshid se pierde. En 00:20:00 vuelve el silencio, justo cuando Nadereh encuentra a Korshid; se señala así la vuelta a la calma y el cambio de escena. Refuerza el concepto cíclico, porque con el comienzo de cada día nuevo vuelve el silencio. Finalmente, es muy importante el silencio que se produce en 01:03:07, ya que marca un momento de gran desolación que anticipa la llegada del propietario y el desalojo.

Función enmarcativa y delimitativa: el continuo musical aporta a la unidad narrativa y establece sus límites. Mientras la música no cambie de ritmo, armonía, melodía, los elementos extramusicales que forman parte de ese tiempo tienden a formar parte de una unidad o de un mismo sentido. Con respecto a esto, podríamos decir en primer lugar, que no sólo la música sino también en este caso el silencio pueden cumplir esta función de unidad. Esto ocurre por ejemplo en toda la primera parte de la película en donde no se utiliza ninguna música hasta 00:13:46; por lo tanto, es el silencio que establece una unidad de sentido y diferencia claramente esas escenas de las siguientes, en las que la música delimita la sección en donde Korshid se pierde y es buscado por Nadereh. La sección concluye cuando Nadereh encuentra a Korshid y vuelve el silencio. Cabe aclarar que si bien en este ejemplo existe

⁸ Como se dijo antes, esto proviene de Pérez, *op. cit.*

un continuo musical, no se utiliza siempre la misma música. Considero entonces que la presencia de música frente a la ausencia de la misma (silencio) marca sin duda las unidades narrativas.

Función articularia o de enlace: a diferencia de la anterior, en esta función la música se utiliza para fundir escenas o secuencias narrativamente disociadas entre sí. Un ejemplo de esto es la forma en que se utilizan las alusiones a la sinfonía de Beethoven para fundir el final de la escena en el taller (00:38:36), con la escena de Korshid con las palomas (00:39:53) y la escena del comienzo del nuevo día, en la casa del niño. Otro ejemplo puede ser el caso en donde el sonido del agua une dos secuencias disociadas, la del colectivo y la de la madre y su amigo pescando (00:29:15 a 00:31:05).

2.2. Funciones dramático–narrativas

Función de amplificación: la música colabora con la definición del carácter emocional de la escena o del temperamento de ésta y de los personajes. La música actúa como un amplificador, ayudando a expresar lo que la imagen ya evidencia o insinúa. Mencionemos por ejemplo la alegría de la llegada del músico y los niños al campamento (00:59:45), enfatizada por la música. En el fragmento del «escape» de Korshid (01:05:57), la música colabora con el temperamento de la escena. Resulta de gran interés apreciar esta función pero realizada con el silencio, como ocurre en la escena en la puerta del taller donde trabaja Korshid, cuando éste se entera que se ha quedado sin trabajo y que no podrá pagarle al propietario (00:57:59 a 00:59:45). Esta escena denota una gran tristeza, pero no es acompañada por ninguna música, sólo hay silencio. Por su parte, la cita de la sinfonía en el final de la película se suma a las imágenes para lograr una escena de gran magnificencia y majestuosidad.

Función sincrónica: en este caso, la música acompaña la acción física, dando sentido direccional al movimiento; la repetición, la alternancia, el incremento rítmico, el cromatismo, la intensidad y el timbre marcan la conducta y el nivel de tensión que posee esa acción física. Este recurso es utilizado en todos los momentos en que Nadereh se mueve guiada por la música correspondiente a las alusiones al motivo inicial de la sinfonía de Beethoven (por ejemplo, 00:25:29).

Función evocativa y/o asociativa: la música puede reemplazar alguna función argumental, en particular si ya se ha establecido un vínculo previo. También puede sustituir a un personaje cuando ya existe una relación preestablecida entre él y la música, a la manera de un *leitmotiv*. Este recurso, desarrollado especialmente por Wagner, asocia un tema o motivo musical

a un personaje, una idea, un pensamiento o un acontecimiento y se utiliza como referente de los mismos, evocándolos o recordándolos. En la película podríamos considerar el motivo de la sinfonía como el *leitmotiv* de la idea del destino que le depara a Korshid, basándose en la supuesta significación de la obra.

2.3. Otras funciones básicas del sonido

Para continuar con las funciones de la música en la película podemos tomar también categorías establecidas por Michel Chion (1993) en *La audiovisión*. Según él, las funciones básicas del sonido en la cadena audiovisual son: reunir, puntuar, anticipar y separar.

Reunir: el sonido funciona como elemento unificador de las imágenes en el tiempo y en el espacio. En el tiempo a través de lo que se denomina encabalgamiento u *overlapping*, que consiste en mantener una música en un cambio de plano. La música engloba las imágenes en una misma unidad. Este efecto se utiliza varias veces en la película; por ejemplo, la escena en «La Primavera» (00:53:55) comienza con una melodía que se mantiene y sirve de enlace para la siguiente escena en la casa de Korshid.

Puntuar: consiste en subrayar la imagen con un efecto sonoro o una música, creando de esta manera un relieve especial sobre la misma. En la película se producen puntuaciones en aquellos momentos en donde el corte de la música coincide con el momento en que la madre de Korshid cierra la puerta de su casa, por ejemplo en 00:40:13.

Anticipar: según la capacidad de vectorización, es decir, de la dramatización de los planos y la orientación del discurso visual hacia un objetivo determinado, la música crea una sensación de inminencia, llevando al audioespectador en una línea previsible de acción, creando una expectativa que será confirmada o negada por el paso posterior. En el film, las alusiones a la sinfonía anticipan la idea del destino que les depara a Korshid y a su madre, expectativa que será confirmada en el final de la película. Trabajando en conjunción con la música, los otros factores de desarrollo de la acción sustentan dicha direccionalidad.

Separar: en general, es el silencio el que cumple esta función. Si bien, como ya se dijo, el silencio absoluto no existe, esta separación sucede entre los motivos de la sinfonía (por ejemplo, ver 00:00:00 a 00:01:10). También funciona como expectativa (00:25:28 a 00:25:35).

2.4. Interculturalidad

Podemos agregar también la función intercultural de la música en el film, ya que en la misma se utilizan músicas provenientes de la cultura oriental y occidental. A la primera corresponden las canciones que se utilizan y a la segunda las alusiones a Beethoven. En este caso la interculturalidad es más evidente e interesante porque los motivos de la sinfonía son realizados con instrumentos de la cultura oriental. Así, los cruces culturales conviven en la película.

2.5. Definición del espacio

La música en *El Silencio* nos muestra una determinada cultura en un preciso espacio geográfico a través de la utilización de instrumentos y músicas locales. En el caso de los instrumentos, hay un especial énfasis en los de cuerda, ya que diversos personajes, entre ellos el protagonista, los ejecutan durante toda la película. Esto permite ver la cotidianidad en la ejecución de música y la importancia de estos instrumentos para esta cultura.

Para concluir entonces con este punto debemos notar que todas estas funciones participan en la construcción de la película, definiendo la forma de la historia, ya que marcan los puntos más importantes del film, definen un espacio intercultural, establecen unidades de sentido, unen secuencias para salvar discontinuidades, definen emociones o temperamentos, marcan acciones físicas y permiten asociar personajes, escenas, acontecimientos y/o ideas con motivos musicales.

3. Lo diegético y lo extradiegético

En el cine, diégesis es una construcción imaginaria, es el espacio y el tiempo ficcional en el que opera la película, el universo asumido en el que tiene lugar la narración. Distintos autores, como Michel Chion, Pablo Iglesias Simón, Herminia Arredondo y Francisco García Huelva, entre otros, coinciden en dividir a la música de una película en diegética y no diegética. La música diegética, accidental, de pantalla, o del cuadro es la que aparece a partir de una fuente sonora situada en el lugar y tiempo de la acción. Por el contrario, la música no diegética, incidental, de fondo, o fuera de cuadro es la que aparece fuera del lugar y tiempo de la acción, es decir, no surge de elementos presentes en la escena y se percibe, por lo tanto, como proveniente de una fuente imaginaria.

En *El Silencio*, la mayor parte de la música es diegética porque proviene de elementos presentes en las escenas, ya sea de instrumentos, voces, ollas, e incluso de una radio. Esto nos podría inducir a pensar que hay una intención del director de integrar la música al film de manera más concreta, debido a la gran presencia de elementos en las escenas que funcionan como fuentes del sonido.

4. La temática social

Como se ha dicho, la película tiene una relación directa con la temática social, ya que se enmarca dentro de un cine de influencia neorrealista en el que se intentan reflejar situaciones y conflictos representativos de una época y un espacio concreto. El director nos muestra diversos personajes, principalmente a Korshid y a su madre, que soportan diversas situaciones de injusticia y marginalidad. Escapando a las historias tranquilizadoras, este tipo de cine intenta dejar un mensaje o una reflexión al respecto de la cuestión social. Sin embargo, no se pretende mostrar un relato como verdad, sino que se es consciente de la ficción que ellos suponen. Cada director refleja *su* visión de la realidad o *su* verdad, pues al encuadrar la realidad con su cámara ya la está transformando.

Entre los recursos que se utilizan para este fin se cuenta el argumento, que incluye la problemática de la pobreza, de la cual son víctimas los personajes del film y sobre todo los niños. Recordemos que este cine iraní utiliza frecuentemente a los niños como protagonistas y como espectadores de una sociedad en ciertos aspectos muy cruel. Frente a la amenaza del propietario del desalojo, Korshid, a pesar de su corta edad, debe salir a trabajar por un salario mínimo para poder sobrevivir, debido a que su padre murió en la guerra. Como si esto fuera poco, debe soportar las constantes advertencias de su jefe, que amenaza con despedirlo. Además podemos ver en el comienzo de la película a niñas muy jóvenes trabajando en la venta de pan y frutas en la calle. También Nadereh, la niña amiga de Korshid, debe trabajar en el taller debido a que tampoco tiene padre. Una escena muy interesante y terrible (00:42:36) es aquella en donde un niño que lleva a Korshid en un vehículo de dos ruedas es comparado con un animal, más precisamente con un caballo de carga. Para lograr esto, el director realiza los mismos planos sobre el niño y sobre el caballo, poniendo en evidencia los gestos y la respiración del niño, que denotan un gran sufrimiento por el esfuerzo. Finalmente, podemos nombrar también a varios niños que trabajan moldeando ollas. La crítica social que implica este fragmento es innegable ya que nos muestra la injusticia que implica el trabajo infantil.

Con respecto a la música, ésta parece jugar un rol de contrapeso frente a la vida difícil que le toca llevar a Korshid, ya que a través de ella ha de percibir la belleza de lo que no puede ver. También es para él una forma de escape, porque varias veces en el film, se pierde siguiendo voces o música que le atraen o se abstrae de la realidad escuchando sonidos del ambiente. Es muy interesante notar la manera en que el director nos muestra el mundo sonoro de Korshid, creando en nosotros una visión distinta y especial de la realidad sonora que nos rodea.

Conclusión

Con la presente investigación no se pretendió abarcar la totalidad de recursos que comprende *El Silencio*, sino que se eligieron ciertos aspectos para poder tratarlos en profundidad. Hemos visto de qué manera la cita de la Quinta Sinfonía de Beethoven, el silencio y las composiciones musicales realizadas con sonidos del ambiente trabajan en conjunción con las imágenes. Frente a un cine más comercial o de moda, estos aspectos evidencian una atención especial en el tratamiento del sonido. Con respecto a las citas de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, pudimos apreciar un trabajo intertextual de una gran riqueza debido a que se integran orgánicamente en la trama de la película. Para que esto sea posible, el director relaciona las alusiones con objetos de las escenas y las desarrolla apoyándose en la supuesta asociación con el «Destino que toca a la puerta». Así, se asocia la sinfonía de manera directa con la situación narrativa.

También encontramos un tratamiento intensivo del silencio. En primer lugar, se observó que se reserva un gran porcentaje de la película al sonido del ambiente, creando un centro de atención muy grande sobre el film por la sensación particular de vacío. Su relevancia es sustentada tanto por su cantidad y por la calidad de su aparición. A través del análisis de fragmentos puntuales, se comprobó su utilización con diversas funciones como puntuar, separar, crear centros de atención, crear expectativa, interactuar con las imágenes y primeros planos y sugerir estados de ánimo. Todos estos fragmentos nos permitieron concluir que en la película el silencio es utilizado como figura, es decir, que está ubicado estratégicamente, cumpliendo siempre una función específica y que es trabajado al mismo nivel que el sonido.

Con respecto a las composiciones musicales realizadas con sonidos del ambiente que actúan en conjunción con las imágenes, podemos concluir una utilización aún más novedosa, pues los tres fragmentos analizados tienen una relación directa con corrientes e ideas musicales relativamente moder-

nas, como la música concreta y la aleatoriedad. Además, son muy interesantes esos momentos en la película pues el sonido adquiere realmente un primer plano. Podríamos afirmar que el sentido de esos fragmentos no está en lo narrativo, sino en el sonido que actúa con las imágenes. Pareciera como si el director detuviera el hilo narrativo para mostrar el universo sonoro de Korshid. Quizás el verdadero argumento sea el universo sonoro, el universo interior del niño, acentuado por su falta de visión.

Si bien estos tres factores fueron los más relevantes para el análisis, se completó el trabajo considerando otras funciones de la música en la película, especialmente vinculadas a la temática social, que ocupa un lugar primordial en el cine iraní. En definitiva, esperamos que este trabajo contribuya a desarrollar una mayor atención y valoración del sonido en el discurso cinematográfico.

Fuente

Makhmalbaf, Mohsen (director y guionista) (1998) *El Silencio*, film en idioma iraní producido por MK2 Productions / Majmalbaf Productions (Francia, Irán y Tayikistán), distribuido por AltaFilms. Intérpretes principales: Tahmineh Normatova, Nadereh Abdelahyeva y Golbibi Ziaolahyeva. Fotografía: Ibrahim Gafori. Duración: 76 minutos.

Referencias bibliográficas

Anónimo (2009) Neorealismo Social: de Italia a Irán. *nochedecine.com* [En línea] URL: <http://www.nochedecine.com/documentos/Neorealismo.pdf>. Consultado el 29 de abril de 2009.

Barrio, Manuel (2009) La música en el relato audiovisual y multimedia: aplicaciones y funciones narrativas. *Scribd.com* [En línea] URL: <http://www.scribd.com/doc/13681071/La-musica-en-el-relato-audiovisual-y-multimedia>. Consultado el 10 de abril de 2009.

Chion, Michel (1993) *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós [1990].

——— (1997) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós [1995].

De la Guardia, Ernesto (1952) *Las sinfonías de Beethoven: su historia y análisis*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Gauchat, Misael (2006) *El tratamiento del silencio en la dinámica forma-material en la música electroacústica producida en la ciudad de Santa Fe*, trabajo final de Investigación Musicológica II dirigida por Pablo Fessel. Santa Fe: Instituto Superior de Música, UNL.

Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus [1962].

Grout, Donald; Claude, Palisca (2005) *Historia de la música occidental*, vol. II. Madrid: Alianza [1960].

Kreichman, Raquel; Corrado, Omar; Malachevsky, Jorge (1992) *Migraciones de sentidos: Tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Morgan, Robert (1999) *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y América modernas*. Madrid: Akal.

Neubauer, John (1992) Música y lenguaje. En *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.

Pérez, Hernán (2014) *Música de cine: John Williams & Steven Spielberg*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Ripalda, Marcos (2005) Neorealismo hoy: El Cine de Temática Social. *plataforma21.com* [En línea]. URL: http://www.plataforma21.com/O2_cine/O3.especiales/neorealismo_hoy.htm. Consultado el 24 de abril de 2009.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Buenos Aires: Paidós [1992].

La danza en diálogo: los casos de *Sinestesia* (performances) de Jorge Grela, *Plano difuso* (puesta en escena) de Edgardo Mercado y *Agua* (videodanza) de Margarita Bali

Mariana Giordano

A modo de introducción

Dentro de la línea de investigación que estudia la convergencia de las artes, nuestro interés nos llevó a incursionar en manifestaciones artísticas contemporáneas que podríamos llamar *híbridas* desde un marco teórico en construcción, basado en la posibilidad de discutir acerca del estado del arte en la actualidad. En efecto, generar categorías que permitan el abordaje a este tipo de obras se nos presenta como una dificultad, un problema que nos obliga a poner en juicio las anteriores maneras de enfrentar el estudio de una obra de arte. No es nueva la relación que existe entre las artes pero a partir del impacto de lo tecnológico se abren caminos a los que antes no teníamos acceso. Ésta es una de las tantas razones que explican los cambios en las formas de producir arte, lo que conlleva modificaciones en los resultados.

En primer lugar, analizamos *Sinestesia*, de Jorge Grela, un evento que aglutina performances en las que interactúan bailarines, músicos y artistas visuales en un espacio que funciona como laboratorio de investigación. Junto a Verónica Melnik y su equipo, Grela propone asumir la creación a partir de la improvisación con la premisa de permitir mostrar aquello que generalmente

se descarta en los ensayos, tornando a los espectadores cómplices del proceso creativo. Con el objetivo de ampliar la percepción por la simultaneidad de los tres lenguajes que entran en diálogo, el cuerpo, la música y las imágenes conforman una obra inacabada que propone el cruce de estímulos. Recuperamos, también, la génesis, la trayectoria y la magnitud que ganó la propuesta desde su origen en 2005 pero focalizamos la mirada en *Sinestesia* desarrollada en Santa Fe, en diciembre de 2008, en el Teatro Municipal «1º de mayo».

En segundo lugar, nos centramos en la obra de Edgardo Mercado titulada *Plano difuso*, para reflexionar sobre cómo se genera la interacción entre las imágenes y el intérprete. Indagamos en el concepto del *paradigma digital* como elemento teórico disparador para la construcción de una puesta en escena. Nos cuestionamos cómo las interfaces entre las imágenes, el cuerpo y la música transforman la práctica escénica en un montaje que genera un encuentro entre diferentes soportes.

Por último, nuestro foco caerá en el videodanza *Agua* de Margarita Bali, pionera del género en nuestro país. Retomamos a los precursores, como Loie Fuller, quien innova al trabajar con imágenes en movimiento en sincronía con la danza, o Bruce Lee y Maya Deren, primeros coreógrafos audiovisuales; para finalmente abordar el análisis del videodanza elegido. Cabe destacar que las tres expresiones artísticas que conforman nuestro corpus han sido llevadas a cabo por creadores argentinos.

1. Sinestesia: migraciones de sentidos

Sinestesia surge en Buenos Aires de la mano de Jorge Grela y Verónica Melnik como coordinadores generales de la propuesta. La primera edición del evento acontece en Buenos Aires en el Centro Cultural General San Martín en 2005. Convocando a una diversidad de artistas y en constante mutación, *Sinestesia* se realiza anualmente desde ese año. La segunda edición, también en Buenos Aires, ocurre en 2006, en el mes de mayo, en el Centro Cultural Borges y en el mes de noviembre en la sala Villa-Villa del Centro Cultural Recoleta, donde se luce la reconocida bailarina Florencia Vecino. El ciclo se repite en noviembre de 2007 en el Centro Cultural Konex y en noviembre de 2008 se realiza en el Museo Metropolitano de Buenos Aires y en la sala Mayor del Teatro Municipal «1º de Mayo» de Santa Fe. En diciembre, se lleva a cabo en Urania-Giesso, en la ciudad de Buenos Aires. En 2009, vuelve a realizarse en Santa Fe, en el mismo teatro pero esta vez en la sala «Leopoldo Marechal»; en los meses de junio y septiembre se realiza en Buenos Aires (Centro Cultural Rojas y Centro Cultural Moca).

El concepto del que parten es, justamente, el que le da el nombre al evento. La *sinestesia* es una condición involuntaria a partir de la cual los sentidos se mezclan al recibir un estímulo. Por eso, los estados sinestésicos permiten escuchar colores, ver sabores o tocar olores. El pasaje de estas consignas al ciclo-festival *Sinestesia* propone, voluntariamente, fusionar las disciplinas y crear escenas en vivo. Este origen de las performances hace que existan pautas previas pero que el proceso creativo no esté cerrado. O sea, no se repite la ejecución de aquello que se ha ensayado sino que, como si se tratara de una «zapada», los artistas interactúan con los diversos lenguajes tratando de construir una atmósfera que genere sentido *in situ*. La idea, entonces, es poner en práctica las técnicas de improvisación y de juego a partir de materiales propios permitiendo que las propuestas de cada artista modifique e inspire la creación personal, lo que implica una toma constante de decisiones, en presente, que hace que las performances busquen lograr aquel estado sinestésico.

1.1. La experiencia en Santa Fe

En Santa Fe se desarrollaron cinco módulos o performances, conformados por todos artistas locales a excepción del grupo del mismo Jorge Grela. Los coordinadores de cada una fueron Juan Berrón (director y coordinador del área de danza de la UNL), Ricardo Rojas (director y bailarín), Grupo Recua (de Patricia Pieragostini, directora y coordinadora del área de danza de la Municipalidad de la ciudad de Santa Fe), Cristina Copes (directora y coordinadora de danza de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe) y el equipo creador de *Sinestesia*, coordinado por Jorge Grela y Verónica Melnik. Cada grupo contó con artistas provenientes de la danza, la música y el videoarte. El equipo de Buenos Aires trabajó con proyecciones en vivo de la danza que estaba creando la bailarina, generando una multiplicación de la imagen concreta del cuerpo en imagen digital. La música estuvo a cargo de Jorge Grela y, sobre el final, el bailarín Juan Onofri Barbato intervino con una performance particular que culminó con una llamada por celular que rompió con los límites de la ficción, acercando la propuesta a esa idea de «ensayo».

Un segundo grupo, coordinado por Ricardo Rojas, contó con la participación de los videastas Victoria Ruiz Díaz y Alejandro Maldonado, quienes trabajaron con imágenes intervenidas de la bailarina María Laura Citta. La performer recuperaba movimientos que se podían apreciar en las proyecciones, mientras que el coordinador de la propuesta deambulaba por el espacio aportando conexiones al emitir sonidos vocales que se amalgamaban a la

propuesta sonora de Eduardo Bavorovski. En este módulo se pudo apreciar con claridad la interrelación entre los diferentes lenguajes que conviven y su ejecución en vivo, o sea el carácter de obra abierta y la dosis de improvisación necesaria para que la investigación continúe.

Un tercer grupo estuvo conformado por el Grupo Recua (Fabiana Sinchi, Patricia Álvarez, Claudia Correa y María Laura Varela) y Art DJs (Rodrigo Díaz, Rubén Marino Tolosa y Ponchi). Las cuatro bailarinas parecían jugar con pautas espaciales y con la incidencia del espectro lumínico creado por las visuales proyectadas. Esta situación escénica recuerda a las obras de Edgardo Mercado en donde a partir de video-proyecciones se iluminan los cuerpos de los performers y la composición escénica se da en la interacción de la luz y los cuerpos humanos. La atmósfera sonora acompañó la propuesta de movimiento y el ritmo de las imágenes. Se ejecutaba junto con poemas de Rubén Marino que se disparaban en vivo desde una voz en off. Los tres lenguajes subían en intensidad simultáneamente hasta dispersarse y generar líneas de fuga que anticiparon el final.

Un cuarto grupo, dirigido por Juan Berrón tuvo como bailarina a Eugenia San Pedro, quien a partir de un dibujo en su espalda que luego se reproducía en la pantalla comenzaba una danza que intentaba integrar el paisaje visual, propuesto por el videasta Patricio Agusti. Lo particular de este módulo fueron las imágenes con las que trabajaron porque apostaban a un arte figurativo —en oposición a todos los demás grupos que trabajaron con paisajes abstractos, siendo lo único concreto el cuerpo humano de los mismos bailarines. En cambio, aquí se podían apreciar imágenes de la costa santafesina en las que un oso, por ejemplo, producía la sensación de extrañamiento, acentuada por la performer, quien imitaba los movimientos y saltos de un mono. El colorido de las imágenes —fractales de hongos, rombos, pétalos de flores, etc.— ganaban la atención y se potenciaban con los sonidos electrónicos al mando de Guillermo Agnese.

Por último, el módulo coordinado por Cristina Copes y Lucrecia Pelliza, trabajó el leitmotiv de «final de fiesta» en donde una multitud de bailarines poblaron la escena y se dejaron afectar por la música de Esteban Coutaz y las imágenes de Lisandro Francucci y Andrés Olivo. Las imágenes visuales generaban una atmósfera borrosa con cambios bruscos y cortes impredecibles que iluminaban y oscurecían el espacio escénico aportando los matices de movimiento en oposición al ritmo homogéneo que sostuvo el cuerpo de baile.

Este relato descriptivo de los módulos intenta explicitar la variedad de propuestas que puede albergar un festival de las características de *Sinestesia*.

1.2. La necesidad de espectadores activos

Sinestesia apuesta a una experiencia directa, tanto por parte de los performers, músicos y artistas visuales que crean en presente, como de los espectadores que deben comprender que están observando algo que está siendo creado, que no preexiste y que, además, mixtura de tal forma los lenguajes artísticos que es imposible clasificar la propuesta según los géneros ya conocidos. No se puede hablar de obra de danza, ni de recital, ni de festival de video–arte sino que, por el contrario, se borran las jerarquías entre las disciplinas; los sentidos, con los que estamos acostumbrados a recepcionar un determinado hecho artístico, migran hacia otros límites cognitivos en donde es necesario abrir las percepciones dejando espacio tanto para la sorpresa como para el tedio; pues son intentos, pruebas y no escenas acabadas. Lo que se busca es igualar la importancia de los lenguajes que conviven en la escena. No es la música a favor de la danza, como suele suceder en las puestas en escena, sino que ambos lenguajes —junto con el video— son protagonistas por igual. Como explica Esther Díaz (1999:36)

Se trata del enfrentamiento con una obra, que es capaz de suscitar la nostalgia gozosa de algo que no se manifiesta plenamente pero que concuerda con el dispositivo estético de nuestra subjetividad. Sin perder de vista que nuestra subjetividad se forma a partir del imaginario social.

1.3. ¿Cómo crear a partir de la interacción?

En *Sinestesia* no se genera la danza *a priori* sino que, desde el desarrollo de pautas físicas que van surgiendo, se llega a crear una atmósfera, a hacer circular intensidades, mezclando los sentidos. Creemos que el lugar desde donde se ejecuta la danza en propuestas como ésta está en relación con el pensamiento formalista, similar a cómo concebían la danza y su interacción con la música innovadores como lo fueron Merce Cunningham y John Cage. En su libro sobre la danza moderna, Leonetta Bentivoglio observa que (1985:50)

El movimiento que se desarrolla sobre la música representa, en esencia, un gesto puramente físico, sin intentos expresivos, realistas o narrativos. Danzar significa lanzar una energía directamente corpórea que penetra en la realidad de cada gesto y de cada acción. La danza se manifiesta, entonces, como inmersión en la realidad donde cada gesto, cada acción puede ser sublimada en la danza. Es más, cada acción es danza, exactamente, como para Cage cada sonido es música.

Como el todo a cada instante es significativo, no es necesario sobreponerle una interpretación subjetiva.

Así, la simultaneidad de los códigos hace que se torne impredecible el camino que adopta cada performance. A veces los lenguajes convergen y van juntos, otras, la música modifica lo que está ejecutando el/los performer/s o simplemente sirve de guía, de plataforma. En otros casos sucede al revés: el músico decide pasar a un segundo plano para que se potencie la imagen. También puede suceder que los lenguajes tomen caminos divergentes y cada uno desarrolle su propuesta. Estos vaivenes son la materia prima de *Sinestesia*. Los primeros en adoptar un método de composición aleatorio fueron Cunningham y Cage, como aclara Bentivoglio (1985:50):

En el interior del espacio actúa el principio de lo aleatorio, básico en la estética de Cunningham y Cage, que comparten la idea que música y danza son entidades separadas no condicionables por una lógica de interdependencia recíproca. El elemento sonoro habita fuera del tiempo y del espacio, es un elemento que se produce durante la danza (y no con la danza): se danza sobre o dentro de la música y no junto a ella. En este sentido Cunningham compone sin tener la menor idea de cuál será el acompañamiento sonoro. Las secuencias coreográficas, estructuradas y predeterminadas independientemente de la música, siguen un orden de sucesión que puede ser aleatorio, seleccionado según el espacio ocupado o siguiendo un orden libre, atribución subjetiva del bailarín que lo ejecuta.

A veces se parte de un concepto, de ciertas premisas que hacen que los caminos estéticos adoptados por cada lenguaje tengan una misma desembocadura. Se pueden esperar nuevos órdenes surgidos del caos; en efecto, existen estudios sobre sistemas caóticos en los que la conducta imprevisible de un individuo puede imponer una reintegración de fuerzas (Hawking, 2010). Del mismo modo, en Cage y Cunningham, según Bentivoglio (1985:48):

El espectáculo no tenía una estructura definida. Según los métodos de composición aleatoria, sólo habían sido determinados lapsos de tiempo, en el interior de los cuáles los participantes podían desarrollar libremente su actividad.

1.4. La importancia del aporte tecnológico

El último impacto en el ámbito de lo artístico estuvo dado por la revolución electrónica que fue el cimiento y el móvil de lo posmoderno. Como vaticinó Walter Benjamin en el año 1936, la tecnología transforma el arte; por eso es crucial investigar qué hace el nuevo medio creativo de las computadoras con todas las formas artísticas (Glusberg, 1993). Las artes se reúnen desde ciertas ideas sinestésicas con el aporte de lo tecnológico. En *Nietzsche y la crisis del irracionalismo*, Carlos Astrada ilustra el problema de la percepción musical y su representación (1960:57):

Para traducir la impresión sentida de una sinfonía de Beethoven, cada uno de los oyentes se ve obligado a emplear frases repletas de imágenes, un lenguaje de metáforas, acaso porque una interpretación de los diversos grupos de imágenes sugeridas por una pieza musical se presenta como una apariencia fantasmagórica y multicolor, e incluso con una apariencia contradictoria.

Marshall McLuhan también va a recuperar las formas sinestésicas a las que ya estamos acostumbrados pero sostiene su teoría sobre los medios de comunicación como nuevas formas de percepción del hombre explicando el espacio acústico y el espacio visual. La interacción entre ambos tipos de lenguajes (cada uno responde a un hemisferio del cerebro) se traduce a sistemas de información, lo que va constituyendo la «aldea global» en la que actualmente estamos inmersos. Así, música y plástica pertenecen a las dos formas de conocimientos que aísla el filósofo, mientras que la tecnología —encarnada en los medios de comunicación— es una extensión de la conciencia de los hombres que capta una nueva realidad tanto lineal como hologramática (McLuhan, 1989). Este nuevo modo de sensibilidad se inserta en el *paradigma complejo* en donde figura (espacio visual) y fondo (espacio acústico) se imponen como bases de estas recientes formas de culturas de masas y se mantienen en un equilibrio constante y dinámico.

2. Plano difuso: confluencia de lenguajes

Elegimos la obra *Plano difuso* para hablar del trabajo de Edgardo Mercado. Se trata de una puesta en escena en donde el performer se confunde con las proyecciones, que por momentos son imágenes multiplicadas de él mismo. También se mezcla el espacio del video y de la escena, generando la ilusión de que el bailarín va más allá del espacio real, lo atraviesa y lo amplía. Para

referirnos a la labor del mencionado director nos valemos del marco teórico y los debates desarrollados en la residencia «La interacción: cuerpo–dispositivo–interfaz» realizada en Buenos Aires, en noviembre de 2009 en el Centro Cultural Recoleta, dentro del marco del Festival Internacional de Videodanza BA, del cual formamos parte.

La propuesta de la obra consiste en crear un espacio multidisciplinario en donde el eje temático es la relación del cuerpo con el espacio escénico. El concepto dentro del que se enmarca la investigación es el «paradigma digital». Teniendo en cuenta al paradigma como cosmovisión, Mercado crea una poética que construye una imagen o concepto general del mundo. En realidad lo que hace es traducir a lenguaje escénico determinadas marcas propias de la posmodernidad.

En la misma línea que su obra anterior, *Tierra de Mandelbrot*, la obra de Mercado se apoya en la descomposición o fragmentación del cuerpo humano, en la relación entre formas arquitectónicas con fractales, a lo que se le suma el empleo de tecnologías innovadoras que regulan y manipulan la percepción. La obra se desarrolla en una caja negra en la que se proyectan imágenes construidas digitalmente. Pablo Castronovo, el único intérprete, se abre paso dentro de caminos que crean la ilusión de extender en profundidad el espacio del escenario. Estos nuevos límites van construyendo la poética de la puesta. Las imágenes tienen un orden regido por la geometría fractal —recordemos que Mercado estudió Física— y es controlado por medios tecnológicos. Así se crea la visión de un laberinto urbano sin dejar de lado la abstracción. La inmovilidad del performer es un recurso cuando la información es completada por la imagen. El trabajo del bailarín es de una destacada destreza, pues es mucha la precisión que se necesita para interactuar con una plataforma de imágenes móviles. Hay que tener en cuenta que el performer sólo se hace visible al ser atravesado por los haces de luz. Así, el movimiento muchas veces es provocado por las franjas de luz y el bailarín se sitúa dentro de ellas dejando ver sólo partes del cuerpo sin movimientos. En otros momentos, la luz permite al bailarín generar su danza que siempre va a estar en un juego con las proyecciones. Este diálogo que se genera entre los dispositivos nos lleva a preguntarnos ¿cómo nos relacionamos con los elementos de la escena? La pregunta que Mercado responde es la relación entre el performer y la imagen lumínica. El nuevo lenguaje que se desarrolla en *Plano difuso* convive con un diseño multimedial de vanguardia.

La obra comienza con una voz en *off* que recita: «Esta relación puede aplicarse aún a una organización interna de una superficie por la distribución de diversos elementos que la componen. Según la aplicación de esta proporción en la relación de cada dimensión».

2.1. El paradigma digital y la teoría de la complejidad

Sabemos que con el desarrollo tecnológico y el proceso de globalización se ha modificado la percepción de la realidad del hombre posmoderno. En el terreno del arte, el impacto de la tecnología hizo de la utilización de recursos su escudo y su novedad, llevando el virtuosismo técnico a escalas impensables, como también, muchas veces, sin un uso necesario en términos estéticos; además, la virtualización, tanto de la información como de la experiencia, llevaron a construir una realidad mediada por la imagen. Desde el cuestionamiento de estos fenómenos es que Mercado piensa a la tecnología en función de un concepto. Este concepto es el «paradigma digital», donde las fronteras entre lo «real» y lo «virtual» se confunden y el performer se desorganiza, se bifurca, se multiplica, saliéndose de su centro, de su eje. Entonces, el efecto de dicha estrategia es la descentralización del sujeto: el bailarín deja de ser el centro de la escena para ser un elemento más de la composición.

Siguiendo al conocido teórico de los espectáculos Patrice Pavis, Edgardo Mercado explica que las nuevas tecnologías mediáticas ponen en crisis la noción de puesta en escena. En consecuencia, ya no se puede hablar de un mensaje homogéneo controlado por un sujeto creador que garantiza la coherencia estética, sino más bien de una transformación de la práctica escénica en un montaje, en una práctica significativa que promueva un encuentro, un diálogo entre distintas subjetividades, distintos soportes y distintos modos de percibir y construir el mundo.

Ya no se puede crear desde una sola disciplina, parece decir la propuesta de *Plano difuso*. Los modos de producir arte hoy en día nos obligan a realizar la gráfica, la publicidad, la escenografía, el video, la edición y todo lo que atañe a una obra. De alguna manera, estamos volviendo a la idea de obra total: no es la música, no es la dramaturgia, no es el video, sino todo a la vez.

A partir de estas reflexiones podemos poner en relación con el descentramiento del sujeto con los modos de producción, que nos llevan al paradigma de la complejidad, surgido en la posguerra tras la caída del paradigma cartesiano. En la actualidad el pensamiento es en red, las áreas se interceptan, reaparece lo interdisciplinario. Por lo tanto, la interacción se vuelve imprescindible y se da de las formas más diversas: desde la aplicación tecnológica al servicio de nuevas formas de creación hasta la manera de montar una puesta en escena. Específicamente hablando del arte arribamos a algunas representaciones en donde uno no puede decir con exactitud de qué se trata, ¿es danza?, ¿es música? Es ambas a la vez.

Teóricamente, Mercado enuncia determinados principios que son la base de sus pautas creativas. Durante la residencia mencionada se debatieron tres

principios. El primero es el principio *dialógico*, que es el principio del orden y el desorden. El segundo principio, *hologramático*, trata de la autosimilitud, donde las partes se parecen al todo. El tercer principio es el de la recursividad, que proclama que todo lo producido cae en lo que produce. Todas las obras de arte tienen un sustento filosófico, ya sea consciente o inconsciente, explícito o implícito. Consideramos que recuperar ciertos debates, como la proclamada «teoría del caos» para reflexionar sobre la producción artística en las postrimerías del siglo xx es una demanda que necesita ser respondida con urgencia. Por eso, recordamos que el paradigma complejo comienza desde la existencia de las computadoras y la teoría de la información. Existe un conjunto de teorías que conforman este paradigma y están en todas las áreas porque atraviesan la capacidad cognitiva humana en tanto posibilidad de representar mentalmente una nueva imagen del mundo y un nuevo lugar del hombre en relación con este mundo. Así, en física se desarrolla la mecánica cuántica; en matemática, la teoría de los fractales; en genética, el desciframiento del genoma humano; en medicina, la aplicación de células madre; en las ciencias sociales, el paradigma de la complejidad, por mencionar sólo algunos ejemplos de esta nueva cosmovisión que está desplazando poco a poco el raciocinio del hombre bajo el manto del paradigma de la razón. Ese descreimiento está acompañado de una desconfianza en el signo lingüístico y las interpretaciones son puestas en tela de juicio. Pensadores como Marx, Freud, Lacan, Heidegger, Nietzsche, muestran la falta de fundamento y credibilidad del razonamiento positivista. Este vaciamiento de sentido trae consigo una angustia primigenia inevitable. Como explica Díaz (1999:20–21) en su libro *Posmodernidad*:

A partir de mediados del siglo xx se registran cambios profundos tanto en las prácticas sociales como en el imaginario colectivo con el que interactúan. Algo muy fuerte nos separa de la concepción de la existencia vigente desde el siglo de las luces hasta la Segunda Guerra Mundial. La nueva actitud podría resumirse en una especie de descreimiento en el proceso global de la humanidad. Sucesos como el nazismo, la invasión a Hungría o el proceso militar argentino, entre otros, se presentarán como una profunda negación al pretendido progreso racional de la humanidad, pronosticado por el espíritu de las luces.

Específicamente en el terreno de la informática, debemos referirnos al pasaje de lo analógico a lo digital, porque si un paradigma define nociones que pueden ser aplicables a todas las esferas del conocimiento, desde la política, la economía, la ciencia, hasta la moral o la religión, la señal digital es una especie de señal generada por algún tipo de fenómeno electromagnético en

que cada signo que codifica el contenido de la misma puede ser analizado en término de algunas magnitudes que representan valores dentro de un cierto rango; dicho con otras palabras, lo digital es una representación de datos o magnitudes físicas por medio de caracteres, generalmente cifras organizadas según el código binario, en la que la información se traspaasa por etapas. Lo discreto, lo discontinuo, nos permite almacenar y transmitir información de una manera distinta a las funciones continuas que implican los sistemas analógicos. Lo discreto es algo que viene dado en forma parcial, cada punto está separado del otro. Este pasaje de lo analógico a lo digital es lo que se llama «digitalización».

3. El videodanza como género: una lectura de *Agua*

Comenzamos desarrollando nuestra lectura del videodanza *Agua*. Al respecto, hablamos de un marco teórico en construcción porque no es fácil encontrar abordajes específicos sobre el *videodanza*. Esto se debe, en parte, a que es un género nuevo. Podemos fechar su origen en 1988, cuando Michèle Bargues, organizadora de la primera muestra de *videodanza* realizada en el Centre Pompidou de París, utiliza esa denominación; sin embargo, la mayoría eran registros documentales de obras de danza.

3.1. Loie Fuller: la gran precursora

Creemos que para entender cómo se produjo la fusión entre la danza y el lenguaje audiovisual es necesario indagar en el legado de Loie Fuller, pionera en mezclar la danza con efectos visuales provenientes de las luces.

También llamada la mujer orquídea, Loie Fuller (1862–1928) fue la primera en trabajar con imágenes en movimiento en sincronía con la danza. En sus obras era necesario un escrupuloso ajuste entre los movimientos del cuerpo y el tejido de los velos que usaba como vestuario junto a las señales luminosas emitidas por los focos que accionaban los electricistas. Al manipular grandes cantidades de seda y poner luces sobre ellas, Fuller consigue que el movimiento no provenga solamente del cuerpo. Los trabajos de iluminación ponen en primer plano el movimiento abstracto de la seda. El espectáculo de danza se convierte en un lenguaje híbrido que experimenta sobre el soporte de distintos elementos de una forma dinámica que se juega en las fronteras de las disciplinas. El sincronismo entre danza y luz constituye un gran hallazgo para el público y una posibilidad nueva de creación.

Fuller trabaja sobre la transformación de las líneas dinámicas y sobre el contraste luz–oscuridad en relación con el dinamismo fluido y cambiante de la composición libre de la danza; experimenta con fuentes de luces colocadas sobre el palco escénico directamente debajo de sus pies, como en la *Danza del fuego*; utiliza bastones en sus brazos que prolongan su extensión, hasta cubrir los amplios drapeados lo cual permitía crear, en la fusión con la luz y el movimiento, formas impredecibles y fantásticas. Sus puestas en escenas conciben el espectáculo de danza como antinarrativo y extraño a cualquier proposición realista. Perteneciente al Art Nouveau, su estética se funda sobre la articulación entre la luz y la danza.

Loie Fuller trabaja como bailarina en París en el Folies–Bergère y se transforma en ícono de artistas e intelectuales parisinos. Toulouse–Lautrec la retrató en un remolino de velos, Debussy y Mallarmé fueron sus fervientes admiradores, Rodin la definió como una mujer de genio, Alejandro Dumas hijo y Anatole France se declararon seducidos por su talento y el matrimonio Pierre y Marie Curie siguieron apasionadamente cada uno de sus espectáculos. Bentivoglio (1985:13) explica:

Loie Fuller decide concentrar su búsqueda sobre la utilización, en un sentido espectacular, de los posibles efectos provocados por las fuentes complejas de luces de colores sobre los pliegues de tela de varios metros de largo que usaba como vestuario y con el que oportunamente giraba al compás de la música. Fue con un procedimiento tal que, en 1891, creó con gran éxito, su célebre y caleidoscópica «Danza de la serpiente».

3.2. Bruce Lee y la elipsis del cuerpo

Para acercarnos a una descripción que dé cuenta de la especificidad del *videodanza* nos remitimos a la tesis doctoral de Juan Bernardo Pineda Pérez (2006), titulada *El coreógrafo–realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. En ese texto se propone a Bruce Lee como el iniciador del cine de acción, siendo además, junto a Maya Deren, los primeros coreógrafos audiovisuales. Corroboramos que, si la coreografía corresponde a una continuidad espacio–temporal formada por fragmentos del cuerpo en movimiento, la aplicación de la fragmentación a través del montaje dentro de una coreografía filmada obedece a lo que Pineda Pérez denomina como la *metadanza* audiovisual del bailarín.

Sostiene el autor que el gran aporte de Bruce Lee es la «elipsis del cuerpo»: todas aquellas operaciones de montaje fílmico cuyo hilo conductor narrativo

corresponde a la acción del cuerpo humano en movimiento. Entonces, todas las partes de la secuencia de movimiento que son demasiado obvias serán suprimidas a fin de dar una mayor fluidez a la narración cinematográfica del cuerpo en movimiento. Aparece por primera vez una «mirada cubista» de la danza gracias a que con el trabajo de la cámara se pueden mostrar diferentes puntos de vista de una coreografía.

Por su parte, Maya Deren experimenta en el procedimiento de unir distintos fragmentos del cuerpo que corresponden a un solo movimiento pero cortado en dos planos. Pineda Pérez (2006:225) afirma que «sin duda Deren impulsa un arte prácticamente nuevo, el *cinedanza*. Danza y cámara conforman una obra de arte. Aunque el término *cinedanza* será sustituido por el de *videodanza*».

En *El camino del dragón* (1973), Bruce Lee muestra sus conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico. Innova en la manera de fragmentar la imagen del cuerpo en movimiento a través de la filmación y el montaje. El gran manejo de parámetros espacio-temporales le permitió elaborar una narración donde lo que se filma y se monta es el cuerpo en movimiento. De ahora en más, para incursionar en esta nueva disciplina será imprescindible contar con nociones coreográficas para filmar y montar una acción física. Desde aquí quedan establecidas las bases de la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro de los filmes de acción. Cabe destacar la ralentización que se emplea en el combate final con el fin de volver perceptible lo imperceptible para la visión normal, recurso que encontraremos en *Agua* y en tantos films de acción. Al respecto, Jean-Luc Godard explica que la cámara lenta no es sólo cuestión de velocidad o musicalidad, sino que también es una especie de prótesis de la visión. Ralentizar equivale a poder ver los momentos decisivos.

Como síntesis del aporte de Bruce Lee en cuanto a su trabajo mixto de coreografiar y montar desde una mirada especializada los movimientos y planos de la cámara hasta mixturar los tres elementos que constituyen una única propuesta, podemos definir al *videodanza* como la filmación de una coreografía en la que ha sido aplicado el lenguaje cinematográfico y coreográfico en la forma de filmar los planos para su posterior montaje.

3.3. La interrelación en el videodanza *Agua*

Lo primero que debemos mencionar es que nos encontramos ante tres fuentes de movimiento: el movimiento interno (los bailarines y el mar), la cámara y el montaje. Del diálogo de estas tres formas de movimiento se organiza el material coreográfico en una sola pieza audiovisual.

Comencemos con la descripción: lo primero que vemos es el mar, sin horizonte, sólo un recorte del agua que se mueve. El título aparece sobreimpreso en ese marco. Luego vemos el cuerpo de un hombre hundido en la orilla y sobreimpreso leemos «un video de Margarita Bali». Se van sucediendo los planos hasta que aparecen todos los performers. Son seis en total. Están inmersos en el agua. El movimiento interno de los planos está dado por el impacto de las olas en los bailarines. Seguidamente, vemos a uno de los performers con la cabeza hacia abajo, colgando, sosteniéndose de una estructura. Después nos percatamos que se trata del costado de un barco hundido. Los planos, en su mayoría, abarcan un plano medio (PM), con un encuadre frontal y con una inclinación normal. Continúa una sobreimpresión, que es una imagen vista sobre otra mediante transparencia, y la cámara muestra un plano largo (PL) donde podemos observar la totalidad del barco «bañado» en agua y los performers distribuidos de una manera homogénea, respetando una cierta simetría en las distancias entre cada bailarín, en la superficie frontal del barco.

Esta introducción nos permite dejar planteada la situación dramática que desarrolla *Agua*, así como el espacio en donde transcurre la acción, enfatizado por el título. Esta forma de componer, que consiste en colocar a los bailarines en un ambiente desafiante que modifica la danza y los obliga a establecer un diálogo, nos remonta a Pina Bausch, quien en su obra *La consagración de la primavera* traslada al elenco a una superficie con barro. *Agua* muestra el diálogo de los bailarines con el mar. Según Rodrigo Alonso (2011:s/p.)

Las coreografías se transforman en escrituras sobre el paisaje natural. En estas producciones, Bali disminuye la importancia de los efectos de edición, tan caros a sus obras anteriores (...). En cambio, enfatiza las relaciones de los bailarines con su entorno a través de los encuadres, y las relaciones entre las fases coreográficas producidas en la secuenciación visual.

Se suceden planos generales. Se va de un plano largo (PL) a un plano medio (PM) a varios planos de figuras enteras (FE) y vuelve a un plano largo (PL). Cuando todos se sitúan lo más alto que pueden en el barco el mar rompe y la música acompaña la intensidad acrecentando los agudos. Termina la situación con un *ralentí* de una ola rompiendo y tapando a uno de los bailarines.

Es interesante observar la imagen de Ana Garat colgada, porque no hay movimiento de cámara, de montaje ni de baile. Es un plano general, en donde la performer se encuentra en medio del encuadre y el único movimiento que percibimos es interno y es producido por el mar. Luego va a cambiar el plano, la cámara se acerca y cambia, también, la posición de la bailarina.

Otro momento para destacar es el cual en donde la cámara no tiene movimiento y se sitúa frente a un hueco del barco por donde aparece Gerardo Litvak, quien intenta hacer pasar su cuerpo de diversas formas. Los planos se suceden en un trabajo de montaje que acelera el movimiento del bailarín. Luego, hay un leve movimiento de cámara que se aleja y la cámara acompaña al bailarín que cae. Desde el 7:40 hasta 10:30, observamos un encuadre desde abajo o *contrapicado*. Es un cuadrado en el que se mueven Gerardo Litvak y Edgardo Mercado. El cielo aparece sobreimpreso. La música es tranquila, acorde a los movimientos lentos que realizan los bailarines. La cámara sigue el movimiento de otro bailarín que pasa y que sirve de enlace de continuidad con el siguiente plano general (PL), con encuadre frontal y cámara fija. La cámara se ubica dentro del barco. Se ve el contorno, cinco columnas inclinadas y un fragmento de arena con el mar de fondo. Los bailarines corren de un lado al otro y caen al suelo, están sobreimpresos mediante transparencia. La música coincide con los movimientos de los bailarines. La cámara se acerca y va hacia el mar; luego, en otro plano, se dirige hacia Ana Garat, quien se encuentra dentro del barco. La lente de la cámara está salpicada con agua. Aumenta la frecuencia de cambio de planos y los movimientos de cámara.

Identificamos una constante: a mucho movimiento de cámara, poco movimiento interno y viceversa. El mar se torna más picado, lo que hace aumentar el movimiento interno. El mayor dinamismo se consigue por una correlación entre lo que pasa entre los bailarines y el entorno, por un lado, y los cambios de planos y el montaje, por el otro. La cámara vuelve a colocarse enfocando el costado del barco, como al principio. Los bailarines desarrollan su acción entre el barco y la orilla, lo que desemboca en la imagen final de una ola rompiendo contra Ana Garat y Edgardo Mercado en un *ralentí*. Desde un plano general largo (PL), vemos el barco medio oscuro y luego los créditos, mientras la música continúa.

3.4. Lo sonoro y lo visual

Como cierre, retomamos algunos aportes de Michel Chion para reflexionar acerca de la especificidad y la interacción entre lo sonoro y lo visual. Al parecer, las percepciones son diferentes aunque se influyen mutuamente. Lo que cambia es la relación de cada percepción con el movimiento y la inmovilidad, porque el sonido implica movimiento mientras que lo visual, no. Pero existen casos en los cuales la música no presenta movimiento, como cuando no tiene desarrollo. Por otro lado, la diferencia entre la percepción

sonora y la visual es que el oído puede percibir con mayor precisión la información que tiene que ver con el tiempo; mientras que la vista procesa minuciosamente la información espacial.

Podemos establecer un paralelismo entre imágenes que dejan en la memoria una impronta visual fuerte y puntuaciones sonoras rápidas. Por eso, en las películas de artes marciales los movimientos visuales rápidos se complementan con puntuaciones sonoras rápidas, como silbidos, gritos o choques. Chion define este fenómeno como «valor añadido» y lo ejemplifica con una escena de *El imperio contraataca. Episodio V de La guerra de las galaxias*. Su director, Irving Kershner, logra el efecto del cierre de una puerta encadenando un plano de la puerta abierta con otro de la puerta cerrada y le suma un «pschht» (valor añadido), consiguiendo un encadenamiento tipo *cut* (encadenamiento mediante corte directo) en donde el espectador cree ver cerrarse la puerta gracias al fenómeno «más rápido que la vista» (Chion, 1993:23).

En *Agua*, la interrelación entre la danza y la música aparece de manera concreta cuando los bailarines saltan del barco a la arena, lo cual es enfatizado por la sobreimpresión mediante transparencias de las imágenes de los cuerpos. Además los sonidos agudos incrementan la tensión. Del mismo modo, cuando el mar se ve más agitado la música acompaña el tempo propuesto por la imagen. La construcción del tiempo en el lenguaje audiovisual parece variar según el modelo de integración entre sonido e imagen.

A modo de conclusión

Creemos que desde el arte se cristalizan ciertas características que trascienden lo individual y que son estas huellas las que definen la posmodernidad actual. Darle un sentido a este término es una de las tareas de los que asumen la creación como su profesión. Por eso, desglosamos algunos aspectos de las manifestaciones artísticas elegidas para transparentar en qué puntos podemos detectar migraciones o confluencias en este nuevo género artístico.

Al concebir al sujeto como creador de su propia realidad y no como un mero observador, la forma de recepción del arte y sus modos de producción se modifican. Según Richard Feynman, el universo no tiene una sola historia, sino todas las historias posibles (Hawking, 2010). Esta afirmación implica que el pasado, tanto como el futuro, son construcciones del presente, del sujeto que observa y determina un estado de cosas. Los físicos lo llaman «realismo dependiente del modelo». Es así que nuestros cerebros interpretan los datos de los órganos sensoriales elaborando un modelo del mundo. Es-

ras teorías provenientes de la mecánica cuántica, impactan en la manera de representarnos la realidad. Y la ficción no queda afuera de este nuevo paradigma. Se modifican también las formas de composición, de ejecución y de recepción de las obras. Deleuze (1988:20) define el pensamiento en red como un tejido interconectado, por donde pasan intensidades:

El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Las erróneamente llamadas «dendritas» no aseguran la conexión de las neuronas en un tejido continuo. La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de las sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, convierten el cerebro en una multiplicidad inmersa en su plan de consistencia o en su guía, todo un sistema aleatorio de probabilidades.

Ese sistema aleatorio de probabilidades es el código bajo el cual podemos reafirmar un estado de realidad. Hacer circular intensidades, conectar engranajes, son las pautas con las que contamos en la actualidad. Seguimos el razonamiento de Esther Díaz en su libro *Posmodernidad*, en donde explica que los signos son complejos y que la sospecha instalada desde Nietzsche a Heidegger, pasando por Lacan, Wittgenstein y Foucault, por mencionar sólo algunos de los teóricos más relevantes que promovieron la caída del paradigma cartesiano, se hace latente, y las interpretaciones quedan en manos de los receptores que deben completar el proceso artístico con un ejercicio cognitivo. Una vez más, digámoslo con las palabras de Díaz (1999:62):

Como en esa lucha están comprometidos los sujetos, la interpretación debe interpretarse a sí misma. Dicho de otra manera, la interpretación, por un lado, no tiene fin y, por otro lado, se instaura en un espacio abierto que incluye al propio intérprete. El acento cae entonces en el sujeto que emite el signo y también en el sujeto de la interpretación. El intérprete es el principio de la interpretación. Siempre se interpreta desde algún lugar. La muerte de la interpretación consistiría en creer que hay signos originarios, válidos por sí mismos, sin sujetos que los hayan inventado o que los releen desde múltiples perspectivas. Los sujetos obviamente son los que sostienen los signos y, por supuesto, la interpretación.

Glusberg afirma que la estatización de la existencia que se afianza en la posmodernidad es también el nacimiento de un nuevo «realismo»: en el mundo de lo artificial reconocido como la única realidad, el arte hace mundo, construye ambiente, instaura comunidad. El artista se ve «liberado» de la

sujeción a los modelos, de la condena platónica que lo ubicaba en el mundo de la pura apariencia. Hoy en día, nadie tiene acceso a una realidad metafísica estable sino que, según Glusberg (1993:11):

En el mundo de la metafísica, la teoría aferraba y ponía a disposición «fundamentos» últimos y tranquilizadores, que eximían de la atención a la multiplicidad contingente, de la cual era preciso, en términos platónicos, desconfiar. En la posmodernidad, donde no hay hechos sino tan sólo interpretaciones, la teoría es sustituida por la narración y la argumentación es reemplazada por la búsqueda de ligaciones, la atención a las transformaciones, a los ecos.

Recordamos que desde el Romanticismo los artistas se hacen cargo de la desaparición de la voluntad divina como don imprescindible para la creación y, por el contrario, adoptan un pensamiento centrado en el hombre, tanto racional como irracional, que elige esa responsabilidad. Por eso, es tan importante la noción de voluntad desarrollada por Nietzsche. Los artistas intentan capturar algo de este momento presente tan peculiar en la historia del hombre y significarlo con aquellas marcas identitarias de nuestra configuración mental en los inicios del siglo XXI.

Cuando intentamos definir a las artes en la actualidad nos vemos en un gran dilema. Nos enfrentamos a la imposibilidad de describir una estética unitaria que defina a la tendencia del arte de hoy. Esta variabilidad de los puntos de vista a la hora de abordar una obra de arte conlleva consecuencias y necesidades. Muchas manifestaciones artísticas se volvieron herméticas, elitistas, alejadas del gusto y del entendimiento popular. Por eso, el grupo de receptores al que están dirigidas las obras suele ser cada vez más reducido. Entonces, ¿desde qué lugar se puede recuperar ese sentir primordial del hecho artístico? La re-unión de las diferentes manifestaciones artísticas es una posibilidad de buscar una nueva expresión más completa. Esa indiferenciación reaparece de la mano de los avances tecnológicos; entonces, el arte digital, se postula como la principal herramienta de expresión que puede alcanzar a una multitud de usuarios con posibilidades de acceder a la obra. Como afirmó McLuhan, el medio es el mensaje y la elección estética es también una declaración de principios. Aprender a leerlos es nuestra tarea. Sostenemos que las artes plásticas y la música son las artes que más estrechamente ligadas están al avance tecnológico. Desde la existencia de los píxeles, el arte plástico se trasladó, en gran parte, a la pantalla. Y la música, por su lado, es la encargada del ambiente sonoro que acompaña las imágenes. Además, existe una gran cantidad de programas para diseño visual y producción musical

—por ejemplo, los softwares Corel Draw y Paint.NET (dibujo), Ableton Live y Fruity loops (música), Visual Studio, Sony Vegas Pro 10 y Adobe Premiere Pro CS5 (edición de imágenes), por citar algunos— son utilizados por personas sin formación académica específica. Como afirma McLuhan (1989:23):

El medio es el mensaje. Así como el contenido de una nueva situación desplaza al viejo fondo, se torna disponible para la atención ordinaria como figura. Al mismo tiempo nace una nueva nostalgia. La tarea del artista ha sido la de informar sobre la naturaleza del fondo al explorar las formas de sensibilidad que cada nuevo fondo o modo de cultura ponen disponibles, mucho antes de que el hombre corriente sospeche de que algo ha cambiado.

En cambio, ramas como la literatura o la danza no sufrieron un cambio radical en su modo de producción. El lenguaje y el cuerpo siguen siendo las materias primas con las que se trabaja. La danza sólo se modifica cuando la creación es compartida con otras vertientes artísticas, ya sea música, arte visual o video, cuando aparece la utilización de la tecnología. Lo importante, hoy en día, consiste en ver cómo el artista puede servirse de los medios existentes, tanto para la creación como para la producción, para lograr una síntesis y que el arte vuelva a ser verdaderamente representativo de una época. Por último, para que tome realmente fuerza debe ser abarcativo, superador de fronteras. El arte global, como la poesía según Lautreamont, debe ser hecho en todos los países y, sobre todo, para todo el mundo.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Rodrigo** (s.f.) Video danza de Argentina. *Rodrigo Alonso* [En línea], URL: <http://roalonso.net/es/videoarte/videodanza.php>, consultado en 2011.
- Astrada, Carlos** (1960) *Nietzsche y la crisis del irracionalismo*. Buenos Aires: Dédalo.
- Barrio, Manuel** (2009) La música en el relato audiovisual y multimedia: aplicaciones y funciones narrativas. *Scribd.com*, jueves 26 de marzo de 2009. URL: <http://www.scribd.com/doc/13681071/La-musica-en-el-relato-audiovisual-y-multimedia>. Consultado el 10 de Abril de 2009.
- Bentivoglio, Leonetta** (1985) *La danza contemporánea*. Milán: Longanesi.
- Chion, Michel** (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós [1990].
- Deleuze, Gilles** (1997) *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos [1988].
- Díaz, Esther** (2005) *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos [1999].
- Glusberg, Jorge** (1993) *Moderno Postmoderno*. Buenos Aires: Emecé.
- Hawking, Stephen** (2010) *El gran diseño*. Buenos Aires: Crítica.
- McLuhan, Marshall** (1993) *La aldea global*. Barcelona: Gedisa [1989].
- Pavis, Patrice** (1980) *Diccionario del teatro*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- (2000) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pineda Pérez, J.B.** (2006) El coreógrafo-realizador y la fragmentación del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza. *Multimedia. Revista*, Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la Música [En línea], URL: <http://www.danza.es/multimedia/revista/el-coreografo-realizador-y-la-fragmentacion-del>
- Radrigán, Valeria** (2007) La traducción intersemiótica como proceso creativo en la era de la condición postmedia. *Escaner* [En línea], URL: <http://revista.escaner.cl/node/1357>, consultado en 2011.
- Vásquez Rocca, Adolfo** (2005) Pina Bausch; Danza abstracta y psicodrama analítico. *Almiar* [En línea], URL: <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bausch.htm>, consultado en 2011.
- Vattimo, Gianni** (1993) Prólogo. En Glusberg, Jorge, *Moderno Postmoderno*. Buenos Aires: Emecé.

Invencionismo, concretismo y poesía visual en el contexto de las relaciones interartísticas. Interrogantes y recorridos investigativos

Ornela Soledad Barisone

Nota previa

Este texto pretende exponer algunos problemas de orden teórico–metodológico y posibles respuestas que hasta el momento estamos considerando en torno a las relaciones entre palabras e imágenes.¹ Lo hemos organizado en seis secciones que describimos a continuación.

El apartado introductorio ubica el objeto de estudio en el ámbito de los estudios visuales y propone la poesía visual como un tipo de imagentexto, siguiendo a W. J. Mitchell. En el primer punto, *Ut pictura poesis*, indicamos

1 La presente propuesta articula dos trayectos académicos. Por un lado, la finalización de una Tesis de Licenciatura en Letras (titulada *Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta*) defendida en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Por otro, los aportes provenientes de la investigación doctoral llevada a cabo en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario con una Beca de Posgrado, otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y radicada desde el año 2011 en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. En dicho proyecto investigamos sobre modalidades de escritura plástica a mediados del siglo XX en Argentina, su inserción en la historia de las relaciones interartísticas y transnacionales, en particular el género poesía visual (ver Barisone, 2016).

someramente textos influyentes para el análisis de nuestro objeto de estudio en el marco de la historia de las comparaciones interartísticas. Sugerimos como ejemplo algunos aportes provenientes del texto de Neus Galí (1999) y anunciamos líneas de estudio futuras en relación con la poesía visual a fin de indicar la necesidad de la lectura «a contrapelo» de las historias interartísticas. El segundo punto, «Poesía visual», retoma la noción de género y enfatiza su carácter variable. Menciona bibliografía que discute esta concepción y señala sus límites y ventajas. «Cuestiones sobre método» es un apartado bisagra, en tanto refuerza las decisiones metodológicas operadas en la contextualización de los estudios visuales, la historia crítica y teórica de las relaciones interartísticas y las variaciones genéricas de la poesía visual. También provee herramientas que confirman el tramo iniciado desde el año 2010 sobre el modo en que en una investigación se sistematizarían la conformación de la poesía visual argentina, así como la ampliación del concepto de poesía concreta pensado inicialmente. Por eso es que conjetura un paralelismo entre la lectura desde el comparatismo de María Teresa Gramuglio en «Tres problemas para el comparatismo» y los límites al método contrastivo de W. J. T. Mitchell. Posteriormente, presenta una serie de interrogantes en relación con la investigación relativa a la poesía visual en la Argentina que orientarían determinaciones metodológicas. La última sección, expone una primera aproximación referida al concretismo y el invencionismo argentino según los resultados de estudios previos (Barisone, 2011). La noción de efímero alude a las lecturas críticas sobre el arte concreto, la poesía concreta y la consideración de la poesía desde la crítica de arte. Estos elementos funcionan, además, como estado de conocimiento sobre el tema y finalizan en la reconsideración del poeta, crítico y editor Edgar Bayley.

Introducción

El estudio sobre lo que *puede* el texto y la imagen, en el seno de los *estudios visuales* sería un camino futuro a desandar. Por cultura visual o estudios visuales² entendemos, con Guasch (2003), una perspectiva interdisciplinar a partir de los diferentes campos de las humanidades y relativista, que surge

² Un libro relevante desde una perspectiva epistemológica sobre los *visual studies*, es el editado por Brea, José Luis (2005): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Aporta diferentes lecturas de críticos alistados en dicho ámbito. En términos generales, indican el modo en que conciben la relación de este área incipiente (sobre todo en los Estados Unidos) con la tradicional Historia del Arte.

como alternativa (o complemento, según algunos críticos) a la historia del arte como disciplina académica. Aquí, el concepto de historia es desplazado por el de cultura, es decir, el lado social de lo visual (Mitchell, 1984a y 1994). Las características generales de la poesía visual, exigen atender a los aportes de esta perspectiva que considera el vasto horizonte de la historia de la cultura antes que la del arte en aislamiento.

Los diversos modos de concebir el término imagen desde la filosofía, la literatura y la historia del arte según lo expresara Mitchell en «What is an image?» (1984) dejan entrever que las *imágenestextos* (1994:83) se constituyen en un problema y un área a explorar si se piensa en la historia de las comparaciones interartísticas, en especial entre la poesía y la pintura.

Tanto *picture* como *image* (cuadro e imagen, respectivamente) designan representaciones visuales en superficies de dos dimensiones, explica el profesor de la Universidad de Chicago en la nota al pie número cinco de *Picture Theory*. En el primer caso, se trata de un «objeto construido y concreto (el marco, el soporte, los materiales, los pigmentos, la factura)», mientras que en el segundo, de una «aparición virtual y fenoménica que [se] proporciona al espectador» (Mitchell, 2009:12). Más adelante, aclara que utiliza el término «representación» no por su creencia en una homogeneidad o abstracción del mismo, sino por su «tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas, estéticas e incluso económicas que tienen que ver con el estar en lugar de o actuar por». Escoge esa noción por su virtud de relacionar en simultáneo disciplinas visuales y verbales conectadas con «cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas)» (Mitchell, 2009:14).

Al respecto, Mitchell presta especial atención al *giro pictórico*, no entendido como «*mimesis* ingenua» o «teoría de la representación como copia, correspondencia o renovación de la metafísica de la presencia pictórica» sino como un «redescubrimiento poslingüístico de la imagen, como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad» (Mitchell, 2009:23). En el capítulo titulado «Más allá de la comparación: imagen, texto y método», el autor establece tres distinciones categoriales: «imagen/texto» (como un hueco, cisma o ruptura problemática en la representación), «imagentexto» (designa obras o conceptos compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen) e «imagen-texto» (designa relaciones entre lo visual y verbal) (Mitchell, 2009:84). Dicha diferenciación nos permite afirmar que la *poesía visual* sería un tipo de *imagentexto* en el que se promueven *imágenes-textos*.

Consideramos necesario instalar la problemática de las relaciones entre imágenes y palabras —en términos generales— en el ámbito de las comparaciones interartísticas. Desde allí, podemos recuperar el espesor histórico de los géneros en los que lo visual y lo escrito conviven en una modalidad de escritura plástica, como lo es la poesía visual.

1. Ut pictura poesis

Desde esta fórmula de Horacio (1999:v.361), traducida como «la poesía es como la pintura» y leídas éstas como equivalentes, se formularon discursos críticos que intentaron mantener la hermandad o bien derruirla. Tal es el caso de las diferencias entre espacialidad y temporalidad en las artes suscitadas a raíz del *Laocoonte* (1766) de Lessing, luego revisadas por Joseph Frank en *The idea of Spatial Form* (1991) en torno a la reivindicación del espacio en la poesía y por Mitchell en «The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon*» (1984) en cuanto a desnudar los supuestos genéricos contenidos en las divisiones establecidas por Lessing. Ana Lía Gabrieloni (2004 y 2008) analiza estos discursos en relación con las variantes del género *ecfrástico* (en su acepción más estandarizada: descripción verbal de una representación visual) y propone un recorrido sobre la relación entre literatura y artes (2009).³

En *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Neus Galí (1999) propone el pasaje de una cultura oral a escrita en la Grecia antigua. Dicho pasaje permite a la autora revisar el lugar de Simónides de Ceos (c. 556–468 a.C.), con su descripción acerca de la *pintura como poesía silenciosa* y la *poesía como pintura que habla*, en relación con el tópico horaciano. A criterio de Galí, es ese momento histórico —siglos v y iv antes de Cristo, en el cual tal equivalencia se propone por vez primera—, cuando se explicaría un cambio en el concepto de la poesía como *tekhnè*, «disciplina sujeta a la destreza técnica del hombre» (1999:20) y en las nociones de autoría y originalidad. De la senda del poema recitado—evanescente a la posterior fijación escrita y disposición espacial, uno de los argumentos que

³ A fin de profundizar sobre este tópico, remito, entre otros, al artículo «Ut Pictura Poesis. A History of the Topos and the Problem» de Henryk Markiewicz y Uliana Gabara (1987), consistente en un estudio pormenorizado que incluye datos bibliográficos. También en «Ut Pictura Poesis», publicado en 1909, William G. Howard formula un interrogante de extrema importancia para nuestro objeto de investigación a fin de determinar en qué tipo de poesía pensaban los artistas—críticos que la incluyeron en una comparación con la pintura (Ver Gabrieloni 2009:132).

esboza la autora, pareciera trasladarse a la distinción dieciochesca entre artes temporales y espaciales señalada con precisión por Lessing (quien resguarda los modos de expresión propios de la poesía y la pintura). La «transformación radical» operada en la analogía entre el discurso poético y las prácticas artísticas supone una «mutación de los valores tradicionales» considerando la sacralización y su actitud contraria en la palabra poética. En la afirmación simonídea, sostiene Galí, está contenido un cambio en la relación del hombre con el mundo y su representación (1999:20). Es en la teoría de la imagen platónica donde ambas prácticas representativas (figuración pictórica o escultórica y figuración poética) convergen. En Aristóteles ya no se cuestiona el estatuto del discurso poético con su función paidéutica (conformadora de mentalidades), razón por la cual puede escribir una *Poética* (Galí, 1999:21).

La investigación de Galí, profesora de la Universidad Pompeu Fabra, es uno de los textos fundamentales para iniciarse en el estudio de estas relaciones, porque hace énfasis en un área de vacancia en conexión con la historia de las comparaciones entre la poesía y la pintura, constantes en los tratados de arte durante el Renacimiento.⁴ En el paralelo simonídeo «está el germen de una concepción global del arte» que se definiría en Platón. Él inventa el concepto mismo de *arte* desde la negatividad «expulsándolo de un territorio que él considera propiedad exclusiva de la razón». La importancia otorgada a la escritura es, para Galí (1999:38), uno de los pilares:

La descripción de todas las transformaciones fundamentales que el uso de la escritura inscribe en la conciencia de los hombres desborda el marco de este trabajo. Me limitaré a enumerar algunas de las oposiciones más evidentes entre palabra oral y palabra escrita. A la temporalidad propia de la oralidad se opone la espacialidad de la escritura; al oído, la vista; a la cercanía, la distancia; a la percepción de la palabra como suceso, su percepción como objeto; a la archivación en la memoria, la archivación escrita; al anonimato, la autoría; a lo que se percibía como común, lo que se percibe como público.

El rasgo de «percepción objetualizada de la palabra», es decir, la concepción de la palabra como objeto, a criterio de Galí es el que posibilita la comparación de Simónides entre dos prácticas tradicionalmente autónomas como la poesía y la pintura. En este punto, nos interesa anticipar cuáles de estos tópicos serían interesantes para arribar al género poesía visual y señalar algunas aperturas que la lectura de los textos críticos sobre el tópico *ut pictura poesis* nos permitirían realizar.

⁴ Trabajados con precisión por R. W. Lee en «Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting» (1940).

En primer lugar, su inserción en lo que denominamos modalidades de escritura plástica invita a considerar el concepto mismo de escritura y a observar cómo la escritura se vuelve permeable a procedimientos plásticos. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, la palabra percibida como objeto es uno de los presupuestos de la poesía visual desde mediados del siglo xx, en particular un postulado que orienta los escritos de poetas concretos. En tercer lugar, el estatuto de la poesía y la delimitación del género lírico, en tanto la misma poesía visual ha sido caracterizada por críticos como Victoria Pineda (1995) como género literario. En cuarto lugar, la ubicación del género poesía visual en la discusión del *Ut pictura poesis*. Finalmente, la definición del territorio del arte como lo conocemos hoy en día, ya que según Lledó (1961:86 citado en Galí, 1999:42), en el pasaje de *El Banquete* o *Simposio* (205 b–c):

queda formulado el concepto de poesía con la significación que hoy tiene. Platón ha hecho surgir los dos conceptos de poiësis, el originario y el derivado. Al incluir el segundo en el primero y al absorber esta especie toda la significación del género poiësis, Platón ha creado el concepto moderno de poesía.

2. Poesía visual

Consideramos el estudio de la poesía visual como género que se ha consolidado desde la Antigüedad, precisamente por las variaciones formales, la relación con sus modos de circulación y recepción. Si partimos del supuesto instalado desde Aristóteles por el cual el concepto de género literario está asociado a la capacidad del hombre de imitar y que el pasaje intergenérico estaba contemplado ya en el capítulo 1 de su *Poética* (1449a), en el que se comparaban *Iliada* y *Odisea* con tragedia y *Margites* con comedia (ver Cerezo Magán, 1995:34), resulta legítimo considerar al término *género* como un constructo teórico–sociohistórico, variable y expansivo, sobre todo si se observan las manifestaciones actuales.⁵ Las disposiciones particulares que adquieren los subgéneros de poesía visual (concreto, fónico, semiótico, tipográfico, etc.), sobre todo a partir de las experimentaciones de las vanguardias históricas europeas de la década de 1920 (Letrismo, Futurismo, Neoplasticismo, entre otros) y evaluadas a partir de los estudios tradicionales en los que se historizan dichas formas —en un comienzo figurativas, como «El huevo» de Simias de Rodas— (Zárate, 1976; Higgins, 1987; De Cózar, 1991) justi-

⁵ Para un recorrido selecto de los géneros literarios desde la perspectiva de las diversas teorías literarias ver *Apuntes sobre géneros literarios* (2001) de la Dra. Pampa Arán.

fican lo señalado en el párrafo anterior. Queda claro, entonces, que sea la poesía visual un género o sea la poesía concreta un subgénero de la primera, existe en la crítica cierto consenso respecto del predominio de los componentes visuales sobre los verbales.

Como introducción a la discusión desde una perspectiva genérica, mencionemos *Poesía concreta* de Perednik, un ensayo de 1982 que incluye una selección de imágenes. El autor alega que el género es el concreto porque quedaría fuera la poesía fónica/sonora. Si bien acordamos con esta diferencia, cuando vemos/leemos poemas visuales impresos o digitalizados, la diferencia fónica no se oye. De este modo, la predominancia de lo visual y, en consecuencia, la determinación del género visual no presenta inconvenientes para el caso fónico.

Asimismo, De Cózar (1991) y Zárate (1976) contribuyen al estudio sistemático y diacrónico de las formas. Tanto Mary Ellen Solt, como Dick Higgins han estudiado el fenómeno desde el ámbito estadounidense con pretensiones internacionalistas; es decir, haciendo hincapié en la expansión, incluso geográfica, del género y en las contingencias contextuales. La profesora española López Fernández ha venido trabajando en la Universidad de Canterbury (Nueva Zelanda) desde el año 2010 en la dirección de la revista *EXP*, referida a poéticas y estéticas experimentales. Destacamos sus diversos artículos sobre poesía visual española y los resultados de su tesis doctoral titulada *Form and Perception in Visual Poetry* (2008), que constituye un aporte significativo en cuanto a la relación forma-percepción y al estudio sistemático de archivos de artistas.

En «Figuras y formas de la *poesía visual*» (2002) Victoria Pineda presenta una historia y tipología de poesía visual, organizada bajo los ejes de la limitación en la circulación, la complejidad en la lectura y el problema de la especificidad poética; mientras que *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914–1928* de Willard Bohn, incluye un recorrido en el que sienta su posición respecto de la transición del género, atendiendo a dos momentos clave: los aportes del futurismo y el desarrollo de la imaginería plástica en los caligramas de Apollinaire. Sobre estos últimos contrarresta las concepciones asociadas al carácter meramente lúdico e incluye capítulos en los que analiza separadamente las producciones de autores catalanes. Webster, en la línea iniciada por Bohn, se centra en las operaciones de lectura derivadas de las experimentaciones futuristas sólidamente articuladas con las discusiones críticas suscitadas —por ejemplo la de Wendy Steiner en *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (1982)— y su relación con la noción de vanguardia, donde evalúa y completa, entre otros, los aportes de Poggioli (1962) y de Bürger (1974).

Cabe destacar la ubicación genealógica en torno al género en el contexto argentino, indicando las influencias europeas, por ejemplo la publicación en *Xul* de Rivero (1981). Un caso que merece especial atención es el de Clemente Padín (1999), ya que ha sido en el ámbito latinoamericano uno de los más influyentes y activos como crítico y productor. En *La poesía experimental latinoamericana, 1950–2000*, propone una periodización a partir del concepto de ruptura. Si bien aún se sirve de la dupla contenida en el concepto burgués de tradición–vanguardia, resulta una importante sistematización en lo que al ámbito argentino respecta.

3. Cuestiones de método referidas al estudio de las relaciones interartísticas

En el año 2006, María Teresa Gramuglio (docente en «Literatura del siglo XIX» en la UBA hasta 2004 y en ese entonces de «Literatura Europea II» en la UNR) escribe para el número doce de la revista *Orbis Tertius* un artículo titulado «Tres problemas para el comparatismo». Dicha exposición consiste en revisar sus «condiciones de aplicación» en el ámbito académico estadounidense y en proponer preguntas que orientan decisiones metodológicas a partir de experiencias en los niveles de grado y posgrado en la Argentina. Como corolario de la comunicación, Gramuglio remite a un problema derivado de la investigación doctoral de Ana Lía Gabrieloni sobre los vínculos entre literatura y pintura. El interrogante se presenta en los siguientes términos: «¿cómo reformular hoy un asunto tradicional como el de la relación entre las *sister arts* desde la literatura comparada?». La respuesta radica en superar el «mero registro de una fuente artística no verbal en una obra literaria» para observar las «transformaciones de las cualidades estructurales de un sistema sobre otro». Por cualidades estructurales entiende las cualidades visuales y espaciales propias de las artes plásticas y su incidencia en los procedimientos constructivos de las artes verbales (Gramuglio, 2006:14). Según Gabrieloni (2009:134), Gramuglio reorienta el comparatismo, y con él la historia de la literatura, en su dimensión interdisciplinaria y transnacional.

William Mitchell, desde los *visual studies*, analiza los límites del comparatismo como método en el estudio académico estadounidense de las artes representativas (2009). En primer lugar, «la presuposición de un concepto unificador y homogéneo y de la <ciencia> a la que está asociado, que hace que las proposiciones comparativas/diferenciantes sean posibles, o incluso inevitables». En segundo lugar, «la estrategia de comparación/contraste sistemático», que «ignora cualquier otra forma de relación» y elimina formas

de alteridad. Finalmente, el «historicismo ritualista, que siempre sirve para confirmar una secuencia dominante de períodos históricos» y no detecta «historias alternativas, contramemorias o prácticas de resistencia» (Mitchell, 2009:82). Sin embargo, el autor aclara que (Mitchell, 2009:82):

El impulso de «comparar interartísticamente» no puede ser del todo absurdo. Debe corresponder a algún tipo de deseo crítico auténtico por conectar diferentes aspectos y dimensiones de la experiencia cultural. El desafío consiste en redescubrir la problemática imagen / texto que subyace al método comparativo y en identificar actividades críticas que pudieran facilitar un sentido de conexión al tiempo que se enfrentaran a las tendencias homogeneizantes y anaestésicas de las estrategias comparativas y la «ciencia semiótica».

Estas afirmaciones se relacionan con el supuesto de «pureza de los medios» que el estadounidense cuestiona en el mismo artículo y que permite pensar desde otro ángulo el término *poesía visual* como género mixto. Mitchell viene a decir que no existen medios puramente visuales, sino que, precisamente *todos los medios son mixtos*.

Ahora bien, en particular, a raíz de la descripción de los límites del método comparativo, el autor sugiere focalizar la investigación en aquellos medios en los que se produzcan conjunciones reales de palabras e imágenes. Consideramos que el caso de la poesía visual, puede ser entonces, un lugar de inicio. Según Mitchell (2009:85-86):

En estos medios nos encontramos con un conjunto concreto dado, una estructura de imagen-texto que puede responder a las convenciones dominantes (o a la resistencia a la convención) que gobiernan la relación de la experiencia visual y la verbal (...) Además, las posiciones relativas de la representación visual y verbal (o de la vista y el sonido, el espacio y el tiempo) en estos medios mixtos no constituyen nunca un problema meramente formal ni una cuestión que se pueda resolver con una semiótica «científica». Lo que está en cuestión es precisamente el valor, la localización e incluso la propia identidad de «lo verbal» y «lo visual». La verdadera pregunta que hay que formular al encontrarse con estas relaciones de imagen-texto no es «¿Cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?» sino «¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?» Es decir: ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?

La pregunta de Mitchell puede pensarse en línea con la formulada por Gramuglio. Del mismo modo que María Teresa no avala una comparación

de «mero registro» y la complementa con propósitos transnacionales, W. J. T. Mitchell invita a pensar en los objetivos reales de ese contraste: superar la observación de la diferencia o similitud entre relaciones de imagen–texto por el análisis de los efectos de esas diferencias o similitudes.

En la investigación que iniciamos, los aportes anteriores nos permiten determinar algunos interrogantes relacionados con cuestiones de orden metodológico que consideramos relevantes: ¿Qué aspectos vamos a comparar de la poesía concreta? ¿Tomamos la poesía concreta como una totalidad o evaluamos los diferentes significados que adquiere el término concreto en cada espacio geográfico y en cada año? ¿Es posible pensar en un concepto más abarcativo de lo concreto o bien derivaciones del concretismo o conexiones con el mismo?

Es por ello que entendemos importante la inserción del estudio de modalidades de escritura plástica en el ámbito de las relaciones interartísticas, en los diálogos, discusiones sobre el estatuto de las representaciones visuales y verbales, las historias de las determinaciones de los objetos, a fin de comprender el entramado configurativo desde mediados del siglo xx en relación con la poesía visual.

Asimismo, nos preguntamos: ¿Qué relaciones suscita la poesía visual en la discusión del género lírico en el caso argentino? ¿Cómo la historia del género poesía visual, como género mixto, se liga a los prejuicios basados en distinciones sensoriales (ojo–oído)? Hacia el interior del género, ¿cómo se continúan y discontinúan otras formas de «artificios visuales» (De Cózar, 1991) tales como los *carmina figurata*, laberintos barrocos y caligramas, entre otros? ¿Qué discusiones en materia de poesía y pintura se suscitaron en el seno de *Arte Concreto Invención* (AACI) a mediados de los años cuarenta en la Argentina? ¿Qué ligazones se establecen entre el concretismo y la abstracción? ¿Cómo dialogan Europa y América en los pasajes y las apropiaciones de los términos invención, creación, abstracción, concreto? ¿Qué elementos estructurales de la pintura son incorporados a la producción mixta? ¿Por qué el invencionismo (Barisone, 2012), anticipándose al lanzamiento «oficial» del concretismo paulista no siguió esos derroteros? ¿Qué intereses guiaban a los poetas y pintores nucleados en AACI a mediados de los cuarenta que justifiquen esa discontinuidad del «parámetro concretista»? ¿Es un desvío de la norma o es una alteridad? ¿En qué aporta el invencionismo argentino a la poesía visual de Edgardo Vigo, quien se relaciona desde fines de los cincuenta con éstas y otras variantes desde la ciudad de La Plata? ¿Qué rol juega Bayley en la revisión del concretismo en los ochenta? ¿Qué red de intercambios profundiza Vigo y qué intenciones concretas de experimentación lo llevan a producir una revista como *Diagonal Cero* en La Plata (inversión de la lectura centro–periferia)?

¿Cómo se resignifican las nociones de vanguardia, experimentación y poesía visual hacia fines de los sesenta con la organización de la *Expo Internacional Novísima Poesía*?⁶

Como señaláramos con anterioridad, una de las limitaciones que Mitchell menciona respecto de la práctica de la comparación interartística es el «historicismo ritualista» como confirmación de una secuencia dominante de períodos históricos (2009:82). En relación con nuestra investigación doctoral, sostenemos que el concepto de *discontinuidad* foucaultiano de la *Arqueología del saber* permite proponer una lectura a contrapelo de la historia de las ideas (Foucault, 2007:180 y ss.), lineal y continua, ligada a las nociones de tradición, época, influencias y origen.

Como observaremos en adelante, el análisis de la constitución de poesía visual argentina presenta dos flancos: la reconstrucción de datos esparcidos en diversos puntos temporales y su escaso tratamiento. Por esa razón, en el contexto argentino, decidimos atender en primera instancia a la *Asociación Arte Concreto–Invención*, en tanto grupo tendiente a unificar el concepto de invención y de arte concreto en su denominación. Luego, evaluamos las vicisitudes terminológicas en el seno de la revista *Arturo* (1944). En ambas menciones, dos elementos se destacaban: la figura de Edgar Bayley y la relación entre poesía y artes plásticas (no ya estrictamente pintura), en un grupo de trabajo que nucleaba a poetas, pintores y escultores en contacto con el diseño gráfico, la arquitectura y una posición de compromiso político definida. Ya hemos indicado (Barisone, 2011a) qué sucedía en esa relación, cuáles eran las respuestas teóricas desde la poesía, cómo se formulaban (coincidente o no con los postulados), qué sucedía con las nociones de concreto/abstracto, por qué no *poesía concreta* y sí *arte concreto*, por qué *poesía invencionista*. Parte de esas sistematizaciones se expondrán a continuación.

4. Concretismo, invencionismo: notas en torno al caso argentino

4.1. Lo efímero, discontinuo. Lecturas críticas sobre el concretismo

En la introducción a *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Gonzalo Aguilar remite a la idea de «trauma cultural» para referirse a las resistencias y empatías generadas en torno a la poesía concreta

⁶ Ver Barisone, 2012 y 2012a.

en Brasil (2003:25). Al respecto, señala que incluso los mismos productores manifiestan su posición de marginalidad en su estilo de intervención. El autor se posiciona como argentino que lee la producción foránea afirmando con contundencia que el lugar de los concretos en Brasil no resulta marginal comparado con la Argentina (2003:25, nota al pie n. 5). En el ámbito brasileño, afirma, las condiciones que dieron lugar a lo continuo podrían deberse a la relativa estabilidad de las instituciones culturales en Brasil, el lugar clave del género lírico, el crecimiento de un sector cosmopolita de lectores, la actitud intransigente de los mismos poetas y la conservación de las fuerzas de la explosión modernista brasileña en los años cincuenta (Aguilar, 2003:14-15).

La noción de efímero como concreción de existencia, pero también como *discontinuidad*, aquello que Antelo señaló como «valores incorpóreos» (2004) para el concretismo argentino resulta pertinente al establecer el estado de la cuestión y determinar el área de estudio como de vacancia. Lo efímero se evidencia en el estudio del estado de la cuestión sobre el tema en Argentina, ya que muestra que la producción desde el ámbito de la crítica literaria ha sido muy exigua. Los principales aportes, además de los citados, son: *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, ensayo en el que Schwartz (2002) compara aspectos de la poesía de ambos autores y la poesía concreta; *La edad de la poesía* de Tamara Kamenszain (1996), quien sólo remite a la poesía concreta brasileña en uno de sus apartados; *Antes de la vanguardia*, de Armando Zárate (1976) y el volumen de Perednik (1982) que compila e introduce artistas destacados en el tema.

En «Poesía concreta: una introducción» (Rivero, 1981:33-46), el autor plantea para el caso argentino uno de los problemas que Pineda (2004) encuentra en el género poesía visual: la dificultad en la transmisión de las producciones. Rivero señala el desconocimiento de las manifestaciones concretistas en Argentina y los prejuicios suscitados, así como la dificultad para acceder a los textos (1981:33). Si esta cuestión se problematiza recién en los ochenta, sobre todo con la difusión de la revista *Xul*, no sorprende su exiguo tratamiento. El décimo número de la misma (1993) será enteramente dedicado a poesía visual, analizada en una instancia posterior a la que aquí se escoge por presentar variantes en el género y en el tipo de experimentación que en esta oportunidad nos interesa. Asimismo, el número cuatro de *Xul* contiene un apartado titulado «Aportes renovadores en la poesía brasileña» (Santana, 1982:19-21) que es la introducción a una antología del concretismo en Brasil y sus derivaciones. Aquí, Santana detecta afinidades existentes entre el neoconcretismo y el invencionismo de Buenos Aires, de modo tal que podría pensarse en manifestaciones neoconcretistas en los '80 en Argentina y prácticas poéticas brasileñas difundidas por la revista mencionada. Ambos

autores ejemplifican la noción de marginalidad sostenida por Aguilar para el caso de la producción argentina.

El «pequeño boom» al que alude Rivero (1981:42) está directamente relacionado con la revista *Diagonal Cero* (La Plata, 1962–1969), cuya producción ha sido estudiada o recuperada en Argentina por investigadores provenientes del ámbito de la Historia del Arte o del Diseño (Perazzo, 1983; Alcaide, 1997; López Anaya, 1997; Giunta, 2001; Pérez Balbi, 2006; Dolinko, 2008, 2012; Devalle, 2009 o García, 2009, entre otros). En este contexto, proponemos revisar la emergencia del concretismo a mediados de 1940, atendiendo a la poesía y, correlativamente, pensar el fenómeno desde el ámbito literario.

4.2. Lo efímero en las lecturas críticas desde la literatura y en la consideración de la poesía desde la crítica de arte

A continuación expondremos someramente dos justificaciones relativas a este carácter efímero que señaláramos: por un lado, los *criterios de la crítica* (Barisone, 2011:17–24) y, por otro, las conclusiones respecto del lugar de la poesía en exposiciones pensadas desde la crítica de arte en el siglo XXI.

En primer lugar, recuperamos dos lecturas (provenientes del ámbito literario) de los '80 (Rivero y Santana) que, según concluimos, transferían los criterios de las producciones brasileña y suiza a mediados de los '50 al contexto argentino, sin elaborar reflexiones sistemáticas. Tanto Rivero como Santana negaban la comparación de presupuestos estéticos del invencionismo y del concretismo, basándose en el criterio de la subjetividad y de la preocupación por el referente. En este sentido, consideraban sólo como «verdadero movimiento concretista» (Rivero, 1981) el de Vigo en los '60. Estas lecturas críticas operan a contrapelo de lo que los propios artistas manifiestan. Un rastreo de las producciones de Edgar Bayley indica que no sólo éste sitúa su producción dentro del concretismo argentino de los '40 en continuidad con el de Vigo, sino que reconoce la impronta surrealista a partir del contacto con otros poetas. El punto de vista metodológico de Gramuglio y Mitchell nos confirman este aspecto.

La comparación establecida por Edgar Bayley en «Poesía concreta: un testimonio y un manifiesto» (1980) entre el grupo *Arte Concreto–Invención* (que integra) y los movimientos de poesía concreta en Brasil (paulista y carioca) testimonia, junto con la traducción al español del manifiesto paulista «Plano piloto para la poesía concreta» (1999:770–1), el interés en modalidades concretas y el establecimiento de contactos culturales. En dicho artículo se señala que la «rigurosa observancia» consistía «en respetar al máximo los ele-

mentos considerados básicos para cada género de creación» sobre todo en artes plásticas y música, inhibiendo los factores representativos referidos a la ilusión óptica en el primer caso y la asociación emocional en el segundo. La poesía (advertimos que se delimitan claramente las áreas en su explicación), por el contrario, presentaba una «posición más abierta que nos [los] aproximaba en mucho al surrealismo» (1999:768–9).

En relación con ello, sostenemos que la mencionada ampliación se produce en la transición teórica de Bayley entre mediados de los '40 y principios de los '50, en los que varían no sólo las condiciones de enunciación y recepción de lo que se concibe como *concreto*, sino que el concepto de *invención* comienza a ser una categoría de trabajo con la poesía no restringida al ámbito del invencionismo.

El concepto de abstracción a mediados de los cuarenta, según García, contenía desde la abstracción pictórica a las propuestas surrealistas (2008:37). La revista *Arturo* aglutinó esas divergencias configurando una propuesta *ecléctica* (tal como lo señala Arden Quin en carta al matrimonio Arpad Szenes incluido como documento inédito en nuestra tesis doctoral, Barisone, 2016). Prueba de ello son: la xilografía expresionista de Maldonado en la portada, los intercambios con brasileños como Murilo Mendes, Vieira da Silva y Carlos Drummond de Andrade, la inclusión de la perspectiva de Torres García (en la línea constructivista uruguaya), la participación de Huidobro ligando el creacionismo con el invencionismo; la tensión entre abstracción y surrealismo en el uso del diccionario como fuente de sentido (particularmente en el uso que se hace de la definición de invención) y el corrimiento del concepto de invención como superador del automatismo aunque integrándose con él, entre otros. Asimismo, no debemos descuidar un texto relevante publicado en 1940 «Toward a Newer Laocoon» de Clement Greenberg en la línea del tópico *Ut Pictura Poesis* y la defensa de la especificidad del arte en el marco de la abstracción estadounidense.

En cuanto a la *Asociación Arte Concreto Invención*, ciertas líneas consensuadas a partir de las variadas publicaciones (de las que la poesía se desplazará en diversas oportunidades) pueden sistematizarse. Se critica la tradición idealista–representativa, en particular el uso que se hace del concepto de ficción. En su lugar, la invención trata con la inmediatez de las cosas. También se revisa la noción de realismo, por considerar la abstracción como la representación de un objeto real (su copia) y se discuten los términos concreto/abstracto en la afirmación «la batalla liberada por el arte llamado abstracto, es en el fondo, la batalla por la invención concreta» (Maldonado, 1997:49). En el caso de la plástica, la propuesta del marco recortado de Rhod Rothfuss viene a completar aquello que Maldonado, en «Lo abstracto y lo concreto

en el arte moderno» señala como diferencia entre disposición (tradicional, llenar una superficie) y composición: componer es «relacionar estética, pero también concretamente». En «Volumen y dirección en las artes del espacio», Maldonado explica que la distinción radica en el espacio tomado como vacío (clásico, pre-relativista, absoluto, pasivo e indeterminado, «organismo continente») y como por sí mismo (direccional) (1997:59).

Además, si atendemos a las críticas al arte concreto simultáneas a su emergencia, muchas de ellas contienen criterios simplistas que luego son refutados por los propios integrantes de la Asociación. No es casual, si se observa que las variables analizadas para el género poesía visual por Pineda (2004) resuenan en el arte concreto. Se cuestiona la similaridad (contraria a la originalidad de la obra de arte), la no inclusión de la naturaleza, su ininteligibilidad, su no democratización (arte elitista), su formalismo (sin contenido), la limitación compositiva. Esto evidencia la escasa comprensión con la que dicha modalidad fue recepcionada.

En segundo lugar, lo efímero se documenta en un dato sintomático. Desde el año 2000 se han organizado diversas exposiciones relativas al arte concreto, que Alberto Giudici (2003) en una nota señala como su *revival*. Dos exposiciones operan como fundamento: «Arte Abstracto Argentino. Arte Concreto–Invención. Madí. Perceptismo» (Fundación Proa, 2003) y «Tomás Maldonado. Un itinerario» (MNBA, 2007). A partir de sus catálogos y las estrategias curatoriales declaradas es posible determinar la inclusión o exclusión de la poesía. Si consideramos la exposición como una forma de comunicación (según Mieke Ball, citado en Herrera, 2009:15), es posible identificar entonces las lógicas que la sustentan, las decisiones involucradas. Cabe destacar que la emergencia aparentemente paradójica de las exposiciones señaladas es coherente con la evaluación de la investigadora Andrea Giunta quien, en «Crisis y patrimonio» afirma que tras la crisis de 2001 se observó una mayor apertura institucional —en particular en el caso del Museo Nacional de Bellas Artes— y un interés en realizar muestras retrospectivas de artistas locales con un sólido proceso de investigación previo (2009:324). En este contexto se inscribe la muestra homenaje a Maldonado.

En cuanto al catálogo y las conferencias de la exposición «Arte abstracto argentino» realizada en Fundación Proa de Buenos Aires (Argentina) y la *Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea* de Bérgamo (Italia) (2003) podemos decir que continuaron la tarea de «borrar las fronteras geopolíticas» (García, 2008:41) tal como pretendían los concretos. Asimismo, Maldonado, Blaszkó, Kosice, Lozza y Iommi participaron en la instancia de preguntas. Este último es quien vincula los inicios del arte concreto en el país con la producción poética invencionista de Vicente Huidobro (Chile), Edgar Bayley y Godofredo

Iommi (2007:31). Del mismo modo, se incluye el artículo del uruguayo Torres García titulado «Con respecto a una futura creación literaria» que fuera inicialmente publicado en *Arturo*. Allí, el concepto de arte pareciera ser más abarcativo en tanto considera a la poesía como una de sus manifestaciones. No obstante, el catálogo no hace referencia a los poemas «Divertimento I» y «II» publicados en sincronía en la revista. Convenimos que las alusiones a la poesía (desde ópticas diferentes) se pierden en el conjunto del proyecto del catálogo. En este documento en particular, se infiere que por arte se entiende —casi con exclusividad— la plástica. En otras palabras, opera un reduccionismo en la denominación que deja de lado otras manifestaciones y que, en el caso de Edgar Bayley, se le reconoce más su labor como teórico que como poeta (a excepción de las afirmaciones realizadas por Iommi en las conferencias).

El catálogo de la exposición «Tomás Maldonado. Un itinerario» (MNBA, 2007) no presenta alteraciones respecto de lo que observamos. Por el contrario, la suposición inicial respecto de la omisión de la poesía se refuerza. En una reseña, Corvalán (2008) considera que «muy acertada es la inclusión de la poesía concreta e invencionista de su hermano, el particular poeta Edgar Bayley, quien brilla con un peso propio en el desarrollo de nuestra cultura, en una especie de living con fotos donde puede escucharse su poesía». María José Herrera, directora general del MNBA y en ese entonces a cargo de la curaduría general, corroboró este dato explicando que se podían escuchar poemas de Bayley leídos por él mismo (gracias a un *cd-rom* proporcionado por la familia Maldonado). Además, se habían entregado los poemas impresos a los visitantes y se había proyectado un video para completar la ambientación (Herrera, 2011). Pese a la inclusión de Bayley, el objetivo consistió en la introducción de un objeto de época para contextualizar la muestra, tal como sucedió con algunos sillones que se habían dispuesto en la sala. Nuevamente, la poesía emerge en tanto elemento contextualizador. Ello sitúa también al poeta y teórico del movimiento en un segundo plano con respecto a su hermano Tomás.

Debido a la sistematización que se realiza de las producciones de Maldonado, en el catálogo se acentúa lo cronológico y lo contextual, al tiempo que se resaltan las conexiones internacionales, a partir de los artículos que ahondan en la estancia alemana y la experiencia italiana. Tomás Maldonado es destacado como artista, teórico y docente y se ha insistido en la proyección del diseño gráfico en Argentina que éste impulsó.⁷

⁷ Verónica Devalle analiza dicha perspectiva en *La travesía de la forma; emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

Los resultados de las observaciones de los catálogos elegidos son sintomáticos en cuanto evidencian que, en el caso de la crítica, existe una predominancia de las artes plásticas por sobre la poesía. Cabe aclarar que el cometido no es discutir la jerarquía entre ambas artes, sino destacar que la presencia de ambas disciplinas continúa, aún en el siglo XXI, deslindándose, ya sea por operatividad o por predilección. Este dato nos remite nuevamente a la discusión del *Ut pictura poesis*.

En este orden de ideas, convenimos en la importancia de la inclusión de manifestaciones que han sido soslayadas para una comprensión más completa del objeto de estudio. En efecto, el estudio de la producción poética de Edgar Bayley en relación con el concretismo aportaría un nuevo punto de vista al estudio de esta modalidad en el país.

5. Bayley y su reconsideración

En otro trabajo (Barisone, 2011) analizamos los lineamientos teóricos formulados por el grupo *Arte concreto–invención*, en particular por Maldonado y Bayley, y su articulación con la propuesta poética de *En común* (Bayley, 1999). En esa etapa concluimos, a partir de diversos ejemplos, respecto de la disonancia entre la construcción invencionista a nivel teórico y poético. Es decir, los datos referidos a la abolición del referente, construcción de nuevas realidades, no descripción, automatismo como complemento necesario y ordenador del proceso inventivo se tematizan en términos de batalla, comunión o adaptación a una nueva modalidad poética. Ello se corresponde con el cometido de evaluar la evolución de la noción de *invención*. En los '40, el término tiene rasgos combativos; frente al neorromanticismo poético, es más restringido, intenta definirse y se ubica bajo la égida de los postulados promovidos a nivel de grupo. Hacia los '50, en relación con el ensayo «Realidad interna y función de la poesía» (Bayley, 1999a), el concepto de invención se amplía (Freidemberg, 1999:21–26); se observa en conformidad con la retrospectiva realizada por el propio poeta relativa a la entrada de una variante del surrealismo (que, cabe recordar, estaba contenida desde *Arturo*). La explicación de este cambio la provee también Crispiani (2011:78) en términos de cambio de contexto. Es decir, el investigador considera que en los años cincuenta el horizonte problemático ya no era el neorromanticismo (poesía como expresión personal).

Retornar a Bayley también implica, en un gesto anacrónico, observar la palabra del poeta en sus distintas facetas, en un vaivén temporal en el que datos de los ochenta nos permiten justificar las decisiones tomadas a media-

dos de los cuarenta. En lo que respecta a la experimentación podemos afirmar que es más cercana en *Arturo* (1944) a *Altazor* de Huidobro, más comprometida con la posición política combativa de la AACI en *En común* (1949) y tipográfica hacia mediados de los setenta en *Celebraciones* (1976). Sobre este último poemario enumerado (aunque sin describirlo de ese modo) vuelve Freidemberg en la «Introducción» a las *Obras Completas* (1999) y observa la concepción de «poema como diseño visual, el aprovechamiento estético de la tipografía y los espacios en blanco» (1999:25). La dominancia de lo visual es allí un elemento estructurante, junto a la tendencia de presentación de elementos mínimos (la condensación, por ejemplo, en las palabras no unidas por nexos). Se vuelve tipográfica, una variante de la poesía visual, tal como fuera descrito por Padín (1999): se trabaja con la forma de la letra.

Una vez más, Bayley aporta en sus escritos las claves para entender las decisiones que se sistematizaron. En «Poesía concreta en Argentina y en Brasil», el poeta deja sentado los vínculos con los concretistas brasileños. Dice Bayley (citado en García, 2008:414):

(Los concretos argentinos) no dejábamos de tomar en cuenta el espacio gráfico como agente estructural (...), la «yuxtaposición directa analógica, no lógica discursiva» de los elementos (...) (y la) importancia de la comunicación no verbal tanto gráfica como fónica.

En este sentido es que podría justificarse la afirmación respecto del tipo de experimentación que aquí se lleva a cabo. En Bayley la experimentación sigue asentándose en la palabra: ése es el salto que la poesía visual va a realizar desde mediados de los sesenta.

Luego de la descripción del poemario *Celebraciones* (1976), el mismo Freidemberg aclara que el poeta argentino manifiesta un «concretismo capaz de admitir un lirismo que el movimiento brasileño de igual nombre descarta de plano» (1999:25). La *reinención* del concretismo, si pensamos en el caso de Bayley, deja entrever el costado llámese surrealista/emocional/personal que la crítica había descartado de lleno y, por ello, pasado por alto.

Hasta aquí hemos intentado dar respuesta a algunos problemas metodológicos para el estudio de la poesía visual en el contexto argentino. Entre las decisiones a las que arribamos, señalamos las siguientes: reivindicar la necesidad de incluir la historia, la crítica y la teoría de las relaciones interartísticas; estudiar el género «poesía visual» hacia el interior y en relación con la lírica y la pintura argentina en contacto mutuo y con las producciones europeas y proponer la observación de datos discontinuos.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo** (2003) *Poesía Concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Alcaide, Carmen** (1997) El arte concreto en Argentina. *Inventonismo*, Madí, Perceptismo. *Arte, Individuo y Sociedad*, n° 9, Universidad Complutense de Madrid.
- Antelo, Raúl** (2004) O concretismo e sus valores incorpóreos. En Sússekind, F. y Castañón Guimarães, J. (orgs.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Editorial 7 Letras, pp. 52–74.
- Arán, Pampa O.** (2001) *Apuntes sobre géneros literarios*, Colección Breviarios Teóricos. Córdoba: Epóke editores.
- Aristóteles** (1998) *Poética* [Traducción de Ángel Cappelletti]. Caracas: Monte Ávila.
- Barisone, Ornella** (2011) *Edgar Bayley y el inventonismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina*, tesina de Licenciatura dirigida por Rafael Arce, Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL.
- (2012) Contemporaneidades y batallas: en torno al inventonismo argentino (1944–1950). *ERAS. European Review of artistic studies*, Universidad de Tras-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Portugal, vol. 3, n. 3, pp. 33–53. Disponible en línea, URL: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20VISUAIS.pdf> (10/12/12)
- (2012a) Vigo organizador de la Expo Internacional Novísima Poesía/69 (CAV ITDT, 1969): materialización del intercambio y relaciones posibles con el concretismo. *Experimental Poetics and Aesthetics E- Journal. University of Canterbury College of Arts*, 2.
- (2016) *Experimentos poéticos: entre el inventonismo argentino y la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo (1944–1969)*, tesis de doctorado. Universidad Nacional de Rosario.
- (en prensa) *Experimentos poéticos opacos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bayley, Edgar** (1999) En común. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Mondadori, pp. 27–52 [1949].
- (1999a) Realidad interna y función de la poesía. En *Obras completas*. Buenos Aires: Mondadori, pp. 615–638 [1966].
- Bohn, Willard** (1986) *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914–1928*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press.
- Brea, José Luis** (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Cerezo Magán, Manuel** (1995) Aristóteles y la teoría del género literario. *Faventia*, 17, n. 2, pp. 33–44.
- Corvalán, Kekena** (2008) Tomás Maldonado en el MNBA. *Leedor.com sitio de cultura* [En línea], URL: <http://www.leedor.com/nota.php?idnota=2342> 10/05/11.
- Crispiani, Alejandro** (2011) *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto–invención, Argentina y Chile, 1940–1970*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Devalle, Verónica** (2009) *La travesía de la forma; emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948–1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Dolinko, Silvia** (2008) Gráfica con dinámica latinoamericana: Edgardo Antonio Vigo y Diagonal Cero. En *Metrópolis de papel*. Buenos Aires: Biblos.

——— (2012) *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955–1973*. Buenos Aires: Edhasa.

Foucault, Michel (2007) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI [1969].

Frank, Joseph (1991) *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick & London: Rutgers University Press.

Freidemberg, Daniel (1999) Estudio preliminar. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Mondadori, pp. 21–26.

Gabrieloni, Ana Lía (2004) Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la literatura y la pintura. Un esbozo histórico. *Saltana. Revista de literatura y traducción* [En línea], URL: <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> (Consultado el 18/05/10).

——— (2008) Écfrases. Burucúa, José Emilio (dir.) *Eadem Utraque Europa [La misma y la otra Europa]*. *Revista de Historia Cultural e Intelectual*, año 4, n. 6, Universidad de San Martín.

——— (2009) Literatura y artes. En Dalmaroni, Miguel (ed.) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 125–145.

Galí, Neus (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona: El Acanalado.

García, María Amalia (2008) *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944–1960)*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras: UBA.

——— (2009) Arte concreto entre Argentina, Brasil y Suiza. Max Bill y sus conexiones latinoamericanas. *Crítica Cultural*, vol. 4, n° 1.

Giudici, Alberto (2003) El boom de los pintores concretos. *Clarín*, 19/05. [En línea], URL: <http://edant.clarin.com/diario/2003/07/19/s-04701.htm> 15/03/11.

Giunta, Andrea (2008) *Internacionalismo, vanguardia y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

——— (2009) Crisis y patrimonio. En Herrera, María José (comp.) *Exposiciones de Arte argentino 1956–2006*, ver infra, pp. 309–328.

Greenberg, Clement (1940) Toward a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 7, julio–agosto, pp. 296–310.

Guasch, Ana María (2003) Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Revista Estudios Visuales*, n° 1, noviembre, pp. 8–16. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (25/10/10).

Herrera, María José (comp.) (2009) *Exposiciones de arte argentino 1956–2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asoc. Amigos del MNBA.

Herrera, María José (2011) Comunicación con la autora. Buenos Aires, mayo.

Higgins, Dick (1987) *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York: State University of New York Press.

Horacio (1999) *Poética* [Traducción de Oscar Velásquez]. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Iommi, Enio (2007) Veo veo. ¿Qué ves? En *Arte Abstracto Argentino. Conferencias: Maldonado, Blaszkó, Iommi, Kosice, Lozza*. Buenos Aires: Fundación Proa, p. 31.

Kamenzain, Tamara (2000) La poesía concreta, después de todo. En *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, pp. 125–128.

- Lee, R.W.** (1940) Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting. *The Art Bulletin*, 22, 4, pp. 197–269.
- Lessing, G. Ephraim** (1985) *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis.
- López Fernández, Laura** (2001) Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán. *Especulo*, n. 18, Universidad Complutense de Madrid. [En línea] URL:http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html 15/07/10
- Maldonado, Tomás** (1997) Los artistas concretos, el realismo y la realidad. En Méndez Mosquera y Perazzo (comps.) *Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Infinito, pp. 49–50 [1946].
- (1997a) Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno, en *ibidem*.
- (1997b) Volumen y dirección en las artes del espacio, en *ibidem*.
- Markiewicz, Henryk y Gabara, Uliana** (1987) Ut Pictura Poesis. A History of the Topos and the Problem. *New Literary History*, vol. 18, n. 3, primavera, The Johns Hopkins University Press, pp. 535–558.
- Mitchell, William J. Thomas** (1984) The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon. *Representations*, 6, pp. 98–115.
- (1984a) What is an image? *New Literary History*, vol. 15, n° 3, Spring, pp. 503–537.
- (1994) Beyond comparison: picture, text and method. En *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago/Londres, University of Chicago Press, pp. 83–109.
- (2009) *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal [1994].
- Padín, Clemente** (1999) *Poesía visual latinoamericana*. Barcelona: Quaderns i Edicions del Miau.
- Perazzo, Nelly** (1983) *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Perednik, Jorge** (1982) *Poesía concreta*. Buenos Aires: CEAL.
- Pérez Balbi, Magdalena** (2006) Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental desde La Plata (1966–1969). *Escáner Cultural* [En línea], URL: <http://revista.escaner.cl/node/277> 15/07/10
- Pineda, Victoria** (2004) Figuras y formas de la poesía visual. *Saltana*, 1, Dossier 4 [En línea], URL: <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html> 15/07/10
- Rivero, Ángel** (1981) Poesía concreta: una introducción. *Xul*, n° 2, pp. 33–46.
- Santana, Nahuel** (1982) Aportes renovadores en la poesía brasileña. *Xul*, n° 4, pp. 19–21.
- Schwartz, Jorge** (2002) *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo [1983].
- Solt, Mary Ellen** (1968) *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- Steiner, Wendy** (1982) *The Colors of Rethoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Torres García, Joaquín** (1944) Con respecto a una futura creación literaria. *Arturo*, Buenos Aires, s/p.
- Webster, Michael** (1995) *Reading Visual Poetry after Futurism*. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings. New York: Peter Lang.
- Zárate, Armando** (1976) *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.

Sobre las autoras y los autores

Ornela Soledad Barisone

Doctora en Humanidades y Artes (UNR). Posgraduada en Artes Mediales (UNC). Profesora y Licenciada en Letras (UNL). Becaria Posdoctoral de CONICET, desarrolla sus actividades en el Centro de Estudios Comparados (UNL) y cursa los postítulos en Escritura y Literatura en Escuela Secundaria y Alfabetización Inicial orientándose a las relaciones entre literatura y artes visuales. Fue becaria en España y Brasil, adscripta en investigación (literatura/artes), publicó en revistas con referato nacional e internacional y participó en congresos de la especialidad. Es docente en el nivel superior universitario (UADER y UCSF), donde dicta, entre otros, el Seminario «Artes comparadas y filosofía. Potencialidades de los discursos filosóficos y envíos artísticos» (Facultad de Filosofía–UCSF).

Cintia Cristía

Doctora en Historia de la música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona. Sus trabajos sobre la interrelación de la música y las artes visuales han sido publicados en revistas especializadas en el país y el extranjero y han recibido reconocimientos en la musicología y la crítica de arte. En su libro *Xul Solar*, un músico visual aborda la significación de la música y el sonido en la vida y obra de un artista clave del modernismo argentino. En otros artículos explora la incidencia de la pintura y la literatura en la poética de la música contemporánea argentina, y la influencia de la música en la pintura del siglo xx. Fue Profesora Titular Ordinaria en la Universidad

Nacional del Litoral durante una década. Ha dirigido grupos de investigación interdisciplinarios y ha curado exposiciones sobre música, artes visuales y artes sonoras en la Argentina y Canadá. Sus trabajos recientes indagan en cuestiones de identidad, nación y género en la música popular argentina y norteamericana a partir del análisis comparado del discurso musical, visual y literario. En respuesta a la pandemia, diseñó y dirigió un proyecto de investigación y creación entre la Universidad de Ryerson (Toronto) y la Orquesta del Centro Nacional de las Artes (Ottawa) para explorar estrategias audiovisuales desarrolladas por las orquestas durante el distanciamiento social y desarrollar herramientas digitales innovadoras para compartir la música orquestal de manera remota. Es miembro del Centro de investigación sobre cultura y literatura moderna en la Universidad de Ryerson, donde también dicta cursos sobre música y cine, estética de medios y cultura, historia y cultura de la música popular, artes digitales y música latinoamericana.

Sylvia de la Torre

Profesora Nacional de Música especializada en Educación Musical y Técnica en Composición Musical con Medios Electroacústicos (ISM, UNL). Investigadora en formación, se interesa por la relación entre la música y las otras artes, tema sobre el cual ha presentado informes, publicado artículos y participado en congresos como expositora. Actualmente se desempeña como docente en escuelas de música de nivel medio y superior.

Josefina Ganuza

Profesora en Letras (UNL). Especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO), en Entornos virtuales de Aprendizaje (Organización de los Estados Iberoamericanos), en Educación y TIC (INFOD), y en Atención a la Diversidad (ISP 4987). Próxima a completar la Licenciatura en Letras y la Maestría en Didácticas Específicas, cursa el doctorado en Humanidades (UNL). Ha integrado proyectos de investigación con dirección de la Dra. Cintia Cristiá (2009–2016) y publicado artículos con referato. Participa como expositora en encuentros científicos de su especialidad y se desempeña como docente titular en el nivel medio de educación pública.

Daniel Gastaldello

Doctor en Semiótica (UNC). Maestrando en Política Científica (UBA). Profesor y Licenciado en Letras y Analista en Informática Aplicada (UNL). Profesor Adjunto de Semiótica General y de los Seminarios de Semiótica de las carreras de Letras y Ciencia Política (UNL). Coordinador de la producción en nuevos lenguajes (Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL). Respon-

sable de la actualización del curso de ingreso Ciencia, Arte y Conocimiento. Como investigador categorizado se especializa en los aportes de la Semiótica al campo de la educación en contextos de conectividad. Dictó charlas, conferencias y cursos de extensión en diversas instituciones del país y publicó numerosos artículos en revistas especializadas.

Mariana Giordano

Licenciada en Letras (UNL). Doctoranda en Humanidades y Artes con mención en Literatura (UNR–CONICET). Su tesis doctoral versa sobre la temporalidad en la narrativa de Sergio Chejfec, Juan José Saer y César Aira. Sandra Contreras dirige la investigación doctoral. Formó parte del equipo de investigación sobre la interrelación de las artes en los siglos xx y xxi, dirigido por la Dra. Cintia Cristiá. Dirigió las obras de danza–teatro «Suspendue», «En las tiendas griegas» y «Nonato». Participó en obras, performances e intervenciones urbanas de reconocidos directores, como Luis Garay, Edgardo Mercado y Cristina Gómez Comini.

Sergio Miguel González

Licenciado en Música con Orientación en Guitarra (ISM, FHUC, UNL). Realizador Plástico (IFD Bella Vista–Corrientes). Intérprete y docente de guitarra. Docente en el área de Educación Artística y Musical en los niveles terciario, secundario y primario. Se interesa particularmente por el repertorio guitarrístico contemporáneo, además de la relación entre la música y las otras artes. Integró un grupo de investigación dirigido por Cintia Cristiá.

Miguel Haye

Licenciado en Música con Orientación en Guitarra y Técnico en Composición Musical con Medios Electroacústicos (ISM, FHUC, UNL). Como docente se desempeña en varias cátedras en la Escuela de Música, Danza y Teatro «Profesor Constancio Carminio» (FHAYCS, UADER), así también en escuelas primarias y secundarias. Como compositor ha presentado obras en festivales de música contemporánea en Buenos Aires y Santa Fe. Como guitarrista participa en eventos de música clásica y popular. Interesado en la reflexión conceptual sobre la música, realizó una pasantía académica con dirección de la Dra. Antonietta Sottile sobre percepción y comprensión musical.

María Cecilia Micetich

Profesora de Letras y Literatura (UNR). Estudiante avanzada de la Licenciatura en Música en la Escuela de Música y de la Licenciatura en Letras, ambas en la UNR. Docente de nivel primario y secundario y Ayudante de 2°

Categoría por concurso en la Asignatura Integración Cultural III (Escuela de música, UNR). Es pianista y escribe poesía; sus poemas han sido seleccionados para integrar volúmenes colectivos. Se interesa particularmente en la relación entre música y literatura.

Verónica P. Pittau

Profesora Nacional de Música en la Especialidad Armonía y Contrapunto y en la Especialidad Educación Musical (ISM, UNL). Cursa un Doctorado en Artes con orientación en Música, cohorte 2009 (UNC). Profesora en la cátedra Texturas, Estructuras y Sistemas (ISM, UNL) (Escuela de Música, Danza y Teatro, UADER). Ha participado como investigadora en proyectos CAI+D de la UNL dirigidos por el Dr. P. Fessel y la Dra. C. Cristiá. Ha presentado publicaciones y ponencias en congresos nacionales e internacionales.

¿Cuáles son las relaciones entre las artes? ¿Cuál es el rol de la música en el cine? ¿De qué manera dialogan la danza y el videoarte? ¿cómo se transfieren elementos de la pintura a la música o a la poesía y viceversa? ¿Cómo abordar obras en las que confluyen y se articulan dos o más disciplinas artísticas? Los diez estudios aquí presentados intentan responder a estas y otras preguntas al explorar las migraciones y convergencias entre las artes en los siglos XX y XXI. Empleando marcos teóricos adoptados de la crítica de arte, la semiótica y la teoría literaria, entre otros campos, se aplican análisis comparativos, hermenéuticos y estructurales a una atractiva selección de casos provenientes de Latinoamérica y Europa. Este libro constituye así un material de referencia para quienes se interesan por la apreciación e interpretación del arte de los siglos XX y XXI en sus diversas expresiones (música, cine, artes plásticas, literatura y danza).