

Eduardo Bértola

Graciela Paraskevaídís

Eduardo Bértola y Héctor Tosar.
Fotografía: Coriún Aharonián,
I CLAMC. Cerro del Toro,
Uruguay, diciembre, 1971.



Prólogo •

Bértola es uno de los menos conocidos y más notables compositores de su generación, una generación que surgió a mediados de la década del sesenta y a la que pertenecen otros creadores latinoamericanos igualmente descolantes, como la colombiana Jacqueline Nova (1935-1975) o el guatemalteco Joaquín Orellana (1937). En la Argentina, son Oscar Bazán (1936) y Eduardo Kusnir (1939) algunos de sus compañeros más cercanos generacionalmente, si bien Bértola se sintió más allegado, por afinidad musical o personal, a sus connacionales Alcides Lanza (1929), Gerardo Gandini (1936) y Mariano Etkin (1943), además de al uruguayo Coriún Aharonián (1940) y al mencionado Orellana.

Tampoco debiera sorprender el hecho de que Bértola sea casi un desconocido

en su país de origen. Desconocido entre otros motivos porque, a partir de 1967 y hasta su muerte en 1996, vivió más de quince años de ese lapso fuera de Argentina, en Francia primero y en Brasil después y, salvo poquísimas excepciones – Tramos entre ellas–, compuso y presentó sus obras en el exterior, siendo los itinerantes Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y el Núcleo Música Nueva de Montevideo los difusores más consecuentes de sus obras, tanto instrumentales como electroacústicas, a los que se sumó, en los últimos años de su vida, el grupo de músicos formado a su alrededor en la Fundação de Educação Artística y en la Escola de Música de la Universidade Federal de Minas Gerais en Belo Horizonte, Brasil.

Bértola era cordobés. La provincia de Córdoba y su capital homónima han sido

escenario en distintos momentos de la historia argentina de importantes acontecimientos, tales como la así llamada “reforma de Córdoba”, que en 1918 sentó las bases de un avanzado modelo de estructura universitaria (era la universidad más antigua en suelo argentino, superviviente de la del virreinato del Río de la Plata), modelo luego para otras altas casas de estudio del continente latinoamericano. Escenario también del estallido social conocido como “el Cordobazo”, que el 29 de mayo de 1969 sacudió a todo el país, convirtiéndose en un nuevo y trágico capítulo de las conmociones sociales y políticas que condujeron al golpe militar del 24 de marzo de 1976, cuando Argentina se convirtió en “la casa sin sosiego” al decir de la escritora Griselda Gámbaro, título tomado significativamente por Gerardo Gandini en 1991 para una de sus óperas de cámara.

*Mi sincero agradecimiento a Elena Oliveras y a Sérgio Freire, por el intercambio y cotejo de datos y materiales, de gran valor para este trabajo.

Coronel Moldes / Resistencia

Eduardo Juan Bértola nació no en la ciudad de Córdoba sino en Coronel Moldes,¹ el 14 de julio de 1939.

Después de cursar tres años de la carrera de arquitectura en la Universidad Nacional de Córdoba, continuó estudios de música primero en dicha ciudad y luego en Buenos Aires con Erwin Leuchter. En esos primerísimos años de la década de los sesenta conoció a varios de los colegas nombrados arriba. Alcides Lanza y Gerardo Gandini, compositores y también excelentes pianistas, le brindaron desde el primer momento amistad y apoyo, estimulándolo a continuar con la creación musical. Para Lanza (quien en ese momento tenía un dúo de pianos con Armando Krieger) Bértola compuso *Usher-II-2005* (1966) estrenada por dicho dúo, y para los treinta años de Gandini *Las doradas manzanas del sol* (1966), también estrenada por el homenajeado.

A partir de 1963, Bértola se estableció en Resistencia, Chaco, donde dio clases de música en la Escuela de Arte Infantil de la provincia. Entre 1964 y 1968 fue director de la recién creada Escuela de Música de la misma provincia, y se desempeñó también como asistente del Coro Polifónico dirigido por Yolanda P. de Elizondo, para el que compuso *Variantes Alpha-Omega* (1966).

Paralelamente a sus actividades curriculares, Bértola fue en Resistencia el gestor y el impulsor de varias iniciativas, como la creación y dirección de la Orquesta de Cámara de la Provincia (1965) y de un pequeño conjunto coral mixto, y la realización de una exposición de partituras de compositores de América y de sendos seminarios de información sobre la música del siglo XX, ambos eventos realizados en colaboración con Mariano Etkin y la autora de este texto durante el correr de 1967, en el marco de la recién creada Universidad Nacional del Nordeste.

Bértola realizó una breve estada en París entre mayo y agosto de ese

¹ El nombre de su lugar natal era cada tanto objeto de bromas entre amigos, a las que Bértola –con su particular sentido del humor– se sumaba con gusto. Escribiendo este trabajo, leo en *Artigas y el federalismo en el Río de la Plata* (Banda Oriental, Montevideo, 1998) del historiador uruguayo Wáshington Reyes Abadie, que el coronel José Moldes era oriundo de la provincia de Salta, amigo de Belgrano y Güemes, asambleísta del año 1813, revolucionarista y enemigo del centralismo de Buenos Aires, y en 1816 postulado sin éxito por el Congreso de Tucumán como Director Supremo. El pueblo homónimo que lo honra en Córdoba está situado al suroeste de la provincia, cerca de San Luis y cuenta con estación de ferrocarril. Fue también el lugar natal del sindicalista Agustín Tosco.

mismo año 1967, preparando un eventual período de estudios allí, en el transcurso de la cual tuvo –según sus palabras– un par de útiles encuentros con Iannis Xenakis y tomó contacto con Pierre Schaeffer.

Al haber sido rechazada su solicitud de beca en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella para el bienio 1967/1968 (sin duda una mancha en los anales del CLAEM), y al haber recibido su esposa, Elena Oliveras, una beca del gobierno francés para estudios y doctorado en historia del arte, Bértola se trasladó a París donde residió entre mediados de 1968 y mediados de 1971. Para sobrevivir desempeñó diversos oficios, entre otros el de operador de cine, tareas que complementaban las exiguas finanzas de la joven pareja, a las que se agregaban el cobro de su licencia de trabajo de la Escuela de Música y el status de estudiante patroné, ayuda ésta no monetaria.

París

En París, Bértola asistió a los cursos de música electroacústica dirigidos por Pierre Schaeffer que se dictaban tanto en el Groupe de Recherches Musicales (GRM) como en el Conservatoire National Supérieur de Musique, en los períodos lectivos 1968/1969 y 1969/1970, y un período completo – entre noviembre de 1970 y junio de 1971– al curso de acústica dictado por el prestigioso especialista Émile Leipp en la École des Sciences de la Sorbonne, una experiencia importante para afirmarlo en su trabajo compositivo. Nuevos e informales encuentros con Xenakis también son comentados por Bértola como valiosos.

En noviembre de 1969, participó en la fundación del GIMEP (Groupe International de Musique Électroacoustique de Paris) junto a sus colegas Pierre Boeswillwald (Francia), Joanna Bruzdowicz (Polonia), Dieter Kaufmann (Austria), Jacques Lejeune (Francia) y la prematuramente desaparecida Micheline Coulombe-Saint Marcoux (Canadá), con el objetivo de difundir la música electroacústica de los integrantes del grupo, el cual logró llevar a cabo algunos conciertos tanto en París, como en Varsovia, Viena, Klagenfurt y Freiburg.

Por otro lado, Bértola, a través de las actividades de su esposa, se vinculó con el seminario de Sociología del Arte dirigido por Jean Cassou en la École Pratique des Hautes Études de la Sorbonne, en el marco del cual el compositor dictó algunas conferencias sobre música contemporánea. También se vinculó en fructífero diálogo con varios de los más destacados

representantes del arte cinético que vivían y trabajaban en París, para algunos de los cuales, como Luis Tomasello, fungió como asistente y realizó trabajos de artesanía destinados a las instalaciones de sus exposiciones. Elena Oliveras recordaría que:

“partiendo de sus diseños, Eduardo construía en madera los pequeños cubos blancos que componían la obra. Era un trabajo muy delicado, propio de un perfeccionista.”²

En 1970, asistió a los Cursos Internacionales de Darmstadt, donde presentó *Dynamus II* en el marco de la clase de Günther Becker.³

En *Dynamus*, dice Bértola:

“se trata de oponer momentos dinámicos a momentos estáticos organizados en relación a proporciones ‘móvil-estático’ [sic]. La evolución de la mayor parte de los momentos dinámicos pertenece al orden de lo reiterativo. La continuidad sin pausa desempeña aquí un papel esencial, pues se trata de evitar toda sensación de atmósfera.”

El aludido período de estudios con Leipp fue medular para Bértola y sus obras futuras. El entusiasmo fue mutuo: no es muy difundido el hecho de que el sonograma de un fragmento de *Dynamus* fue incorporado por éste a su conocido tratado de acústica musical⁴ en el capítulo dedicado a la música electroacústica.

Dynamus II (1970), según explica el compositor en el programa de mano, estrenada en un concierto del GRM en Les Halles el 26 de febrero de 1971: “fue elaborada con los mismos materiales que *Dynamus I*. La organización temporal de esta música, muy rigurosa y voluntariamente abstracta, está basada sobre conceptos fundamentales pertenecientes a la teoría de la información”.

Penetraciones (1970, versión definitiva de 1972), la obra siguiente a *Dynamus* cronológicamente, también fue realizada en París y revisada en Buenos Aires. Al comentar el estreno de la obra en el Núcleo Música Nueva de Montevideo en 1978, Coriún Aharonián señalaba que:

² Buenos Aires, 27-VII-2000. Correspondencia inédita Oliveras-Paraskevaídis.

³ Testimonio de Coriún Aharonián.

⁴ Émile Leipp: *Acoustique et musique*, Masson & Cie, París, 1971, p. 303.

“es representativa de varios aspectos desarrollados en la producción de Bértola –ya sea la electroacústica, ya la instrumental–: los bloques de continuos estático-dinámicos, la no-transición gradual a través de una técnica emparentada con la del ‘borde duro’ de los artistas visuales, el aprovechamiento expresivo de las ilusiones acústicas, la limitación tecnológica voluntaria (en este caso, un estudio personal, ‘pobre’, consistente en dos grabadores Revox A 77) y algunos pocos elementos más.”

Al respecto de Penetraciones, enfrentamos uno de los enigmas a los que Bértola nos somete con frecuencia. Al reelaborar la obra, él tenía el hábito de cambiar también el título de la misma. En este caso, Penetraciones no es otra que la versión definitiva de Rouges, realizada en 1969 para cinta magnética y luces, en la que Bértola quería integrar experiencias sinestésicas. En una autobiografía de Bértola de 1972 (cotejada en la época con éste por Aharonián), queda sin embargo evidente que Rouges había dejado de existir para ser sustituida por Penetraciones.

Rouges integró el programa que el GIMEP presentó en Freiburg (Alemania) el 19 de febrero de 1971. El título o, más bien, la direccionalidad que el compositor imponía a través de éste sobre la percepción auditiva y visual de la obra fueron puestos en tela de juicio por la autora del presente texto en la conversación que siguió al concierto. Si ésta influyó sobre Bértola para la modificación del nombre de la obra, no lo sabemos con certeza. Lo incuestionable es que el título Rouges, como se dijo, desapareció del catálogo de obras.⁵

Además de estas modificaciones, también fue costumbre inveterada de Bértola –particularmente en la década de los sesenta y setenta– “perfeccionar” y “retocar” una y otra vez las partituras instrumentales, incluso las ya estrenadas, pero sin tomar las debidas precauciones de aclararlo. Por ejemplo, Traslaciones (1976) fue aparentemente primero para piano pero se convirtió luego en una partitura para flauta sola; su material original fue reciclado sin muchas modificaciones para Tráfego (1977), nuevamente para piano. Por otro lado, hay dos versiones de Traslaciones para flauta. Otros casos: Signals fue primero para 17 y luego para 16 instrumentos; La visión

⁵ Aharonián recuerda, por otra parte, que –casualmente– György Ligeti había respondido alguna pregunta sobre sinestesia en su curso de Darmstadt en agosto de 1970 (al que asistieran Bértola y Aharonián), cuestionando la validez de las asociaciones sinestésicas para terceros.

de los vencidos (1978) tuvo primero una versión para cuatro flautas y, a los pocos meses, una segunda para éstas más contrabajo y dos percusionistas.

Pexoa (1971) sería la última obra electroacústica realizada en París, antes del retorno de Bértola a la Argentina. Su título se asocia con un viejo puente en la provincia de Corrientes, que había dado lugar a una canción, muy popularizada en los sesenta por Los Trovadores del Norte.

Buenos Aires

Al regresar a la Argentina el 14 de julio de 1971 (día de su 32º cumpleaños):

“para no europeizarme –al cumplir tres años de alejamiento, inequívocamente la opción urge–, y decidí continuar mi carrera aquí –aunque lo presintiera dificultoso–, y luchar desde aquí, plenamente identificado con mis raíces latinoamericanas.”⁶

Bértola volvió a Resistencia y se vinculó con la Universidad Nacional del Nordeste al parecer muy auspiciosamente, según se deduce de una carta dirigida a Aharonián con fecha 29 de julio, apenas unos días después de su retorno:

“La Universidad me contrató como yo quería y me instalará muy rápido un laboratorio. Ya empezamos a comprar material. Estoy muy contento pues me siento muy bien aquí y podré hacer muchas cosas.”

El 13 de octubre del mismo año le escribe nuevamente a Aharonián:

“El domingo 3 de octubre hice mi primer concierto en Resistencia. Me fue muy bien: una gran sala completa de jóvenes muy interesados en la música electroacústica.”

El 7 de febrero de 1972 le comenta al mismo destinatario:

“... la Universidad me ha contratado nuevamente como encargado de difusión, con libertad absoluta y un presupuesto interesante.”⁷

Sorpresivamente, a partir de mayo de 1972, Bértola pasó a residir en Buenos Aires, una decisión sin duda influenciada por el regreso de su es-

⁶ Anónimo: “El entorno acústico”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 13-VII-1972.

⁷ Correspondencia inédita Aharonián-Bértola.

posa, ya doctorada, quien deseaba quedarse en la capital argentina, que le brindaba un campo laboral más amplio para su especialidad.

El 15 de octubre de 1972, su obra *Signals* para diecisiete instrumentos es estrenada en la ciudad de Graz (Austria), en el marco del festival anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Con tal motivo, es entrevistado en Buenos Aires:

“Aunque parezca una perogrullada, diré que la música del 2000 será un reflejo del multifacético hombre del año 2000. Porque ahora ya no se puede hablar de un solo estilo de música correlativo a una época determinada [...], ya no se puede hablar sino de las músicas de la década del setenta...”⁸

En ese mismo año de 1972, llevó a cabo conjuntamente con la compositora Hilda Dianda un ciclo de música electroacústica en el Teatro San Martín.

Entre 1973 y 1974, Bértola fue becario del CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) de la Municipalidad de Buenos Aires, donde realizó estudios de análisis y técnicas de composición con Francisco Kröpfl, y donde compuso *Moiré*, *Mecánica*, *Respiraciones* y *voces*, parcialmente, *Gomecito contra la Siemens*, o *El diablo de San Agustín* (otra parte de la obra fue hecha –como recuerda Kröpfl– en el Estudio de Fonología de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, y el resto en el estudio privado del compositor).

Simultáneamente, Bértola se desempeñó como técnico de sonido en la Radio de la Ciudad (ex Municipal), dio clases particulares e impartió cursos de disciplinas musicales en varios institutos oficiales y privados, entre ellos la Escuela Nacional de Arte Dramático (formación musical del actor) y en la carrera de Musicoterapia de la Universidad del Salvador, una institución de orientación jesuítica donde, entre 1973 y 1975, estuvo a cargo de las asignaturas de acústica, electroacústica y estética. Logró además mantener su propio estudio electroacústico.

Después de su retorno, Bértola reforzaba sus declaraciones contundentemente latinoamericanas, plenas del combativo espíritu de los sesenta: “Creo que para ser artista es necesario primero ser hombre, asumir todos las responsabilidades sociales y definirse políticamente. En Europa, he aprendido a conocer América Latina y cada vez creo más en ella, en su revolución social y en su liberación cultural. Pienso que la Argentina, en

⁸ Anónimo: “El entorno acústico”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 13-VII-1972.

especial, ha sido y es aún una colonia cultural de Francia y de sus mitos. La nuestra es una generación que debe luchar hasta lograr la liberación cultural; la primera tarea es destruir los mitos que la gran oligarquía argentina ha construido para auto-prestigiarse y lograr estatus. Es necesario ver a Europa con mucho espíritu crítico y aprender a conocerse.”⁹

En 1975, gracias a los impulsos surgidos, por un lado, por la participación en enero de Bértola y Paraskevaídis en el IV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, y por la labor del Núcleo Música Nueva de Montevideo por otro, Bértola, Jorge Rapp y Paraskevaídis fundaron el efímero Núcleo Música Nueva de Buenos Aires (al que se integraron poco después los más jóvenes María Esther Cora y Raúl Rodríguez). Lograron llevar a cabo varios conciertos que convocaron un público ávido y entusiasta, entre ellos dos de música electroacústica en el Instituto Goethe de Buenos Aires, en el primero de los cuales –el 15 de octubre– tuvo lugar el estreno de *Tramos* (estudio privado, 1975). El grupo dejó de existir dos años después, debido no sólo a las largas ausencias de Bértola y Paraskevaídis de Buenos Aires, sino también a los acontecimientos históricos imperantes en la Argentina.

En Buenos Aires, Bértola compuso, además de las ya mencionadas, las siguientes obras electroacústicas: *Electros* (estudio privado, 1971/1972), *Historias para un movimiento imaginario* (estudio privado, 1977) y *Trovas, crónicas y epigramas I-VII* (estudio privado, 1977), pensadas éstas para ser intercaladas, total o parcialmente, en un mismo concierto a la manera de breves interludios entre obras propias o de otros.

Gomecito

Gomecito contra la Siemens, o *El diablo de San Agustín* (1973) es el homenaje que Bértola rinde a un personaje muy humilde de Resistencia, un vendedor de diarios que un día fue atropellado por una camioneta de la empresa Siemens, accidente que lo dejó imposibilitado de seguir ganándose la vida. La gente se movilizó y algún abogado de buena voluntad trató de lograr que la Siemens se responsabilizara por el caso y le pagara a Gomecito una pensión mínima, a lo que la empresa se negó

⁹ Entrevista periodística de la que no se conservan ni la fecha ni la fuente de publicación, pero aparentemente publicada en Resistencia a fines de 1971 o comienzos de 1972.

rotundamente, siendo respaldada por la justicia. El título alude al pleito planteado y la referencia al “diablo de San Agustín”, a la rémora –hoy diríamos impunidad– de los mecanismos sociales y legales, cuando éstos involucran a los más poderosos.

Escribe Bértola como comentario de la obra:

“Se trata de una reflexión mística sobre el bien y el mal, inspirada en un libro de Norbert Wiener, el creador de la cibernética. Hay un desarrollo temático expresado con sonidos electrónicos, a través de motivos continuos o interrumpidos por silencios, interferencias y efectos de campanas, trabajados en un espectro con todos los armónicos.”

Esto último es una referencia importante para uno de los aspectos esenciales de toda la obra –tanto instrumental como electroacústica– de Bértola: la utilización, elaboración y transformación del espectro armónico como parte de la estructura compositiva. Las fuentes sonoras indicadas por Bértola son la voz humana, objetos cotidianos y generadores electrónicos de sonido.

Francisco Kröpfl, por esos años director del CICMAT, dedicó a Gomecito... las siguientes reflexiones:

“El primer título se refiere a la anécdota motivadora de la obra: un episodio que produjo en el autor una honda impresión y lo condujo a emprender la composición de una pieza electroacústica.

Pero la intención del compositor no era la de llevar a cabo una traducción realista del relato; no se proponía hacer música descriptiva o de programa, si bien el estado de ánimo generado por la anécdota sin duda imprimiría un carácter particular a la música.

El segundo título alude al nivel de reflexión al que el relato remitió al autor. El diablo de San Agustín es un diablo pasivo, que deja simplemente que las cosas ocurran; deja paso a los acontecimientos que dan lugar al deterioro o la degradación. El mal sigue su curso naturalmente cuando no hay una fuerza contraria que se le oponga.

Por esta vía de consideraciones el autor entra a especular con las nociones de orden y desorden que aparecen en los planteos formales de la obra (orden/desorden, regularidad/irregularidad, homogeneidad/heterogeneidad, orientación/no-orientación, etc.).

El plano de la anécdota, entonces, engendra el clima afectivo y dramático de la obra. El plano filosófico (meditación sobre el diablo de San Agustín

y especulaciones derivadas) conduce eventualmente al orden de los planteos formales.”

Gomecito... se distancia de anteriores creaciones electroacústicas como *Dynamus* o *Penetraciones*, no solamente por su más extensa duración, sino por la franca presencia del silencio, un silencio activo, que fractura los continuos de las composiciones previas, generadores de ilusorias percepciones acústicas.

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

Entre 1971 y 1984, Bértola participó seis veces como docente en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), donde tuvo reiteradas oportunidades de dialogar y discutir con colegas y estudiantes sobre la nueva música del continente.¹⁰ Algo similar sucedió durante los también anuales Festivales de Invierno de Ouro Preto (Brasil), de 1975 y 1976, en los que Bértola participó como docente invitado.

En el marco de los CLAMC, Bértola se desempeñó –más allá de breves intervenciones en los ciclos de análisis musical y en los seminarios de información sobre la música del siglo XX– fundamentalmente como docente en el área de la acústica y de la música electroacústica, presentando en el V CLAMC (enero de 1976) sus ideas sobre una “música electroacústica pobre”, basadas en planteos hechos por el norteamericano Gordon Mumma en el IV CLAMC (enero de 1975), y en lo que estaba ocurriendo en la música de varios compositores latinoamericanos en ese momento y, en el VII CLAMC (enero de 1978), sobre la influencia de la música electroacústica en la música instrumental, tema en el cual él mismo estaba activamente involucrado, sobre todo a partir de la composición de *Trópicos* (1975).

¹⁰ En el I (Cerro del Toro, Uruguay, diciembre de 1971) se encontró entre otros con Luigi Nono, Folke Rabe y Héctor Tosar; en el II (Cerro del Toro, Uruguay, diciembre de 1972) dialogó con Oscar Bazán y Konrad Boehmer; en el IV (Cerro del Toro, Uruguay, enero de 1975) conoció a Gordon Mumma y Joaquín Orellana; en el V (Buenos Aires, Argentina, enero de 1976) compartió momentos con Hilda Dianda, Gerardo Gandini y Eduardo Kusnir; en el VII (São João del-Rei, Brasil, enero de 1978) estuvo con Gilberto Mendes, Hans-Joachim Koellreutter, Jorge Peixinho, Alberto Villalpando, Dieter Kaufmann y Christian Clozier (estos dos últimos habían sido sus compañeros de estudios en París); en el VIII (São João del-Rei, Brasil, enero de 1979) reencontró a Orellana y conoció a Helmut Lachenmann; y en el XII (Tatuí, Brasil, enero de 1984) conoció a Julio Estrada, Cergio Prudencio y Klaus Huber.

Los CLAMC también le ofrecieron innumerables oportunidades para la presentación de sus obras electroacústicas e instrumentales.¹¹

Finalmente, fueron los CLAMC los que hicieron posible la edición del fonograma *Tramos* (Tacuabé, Uruguay, T/E 33 CD), que incluye nueve obras instrumentales y electroacústicas de Bértola, presentado en Montevideo el 14 de junio de 2000, en un concierto del Núcleo Música Nueva y en Buenos Aires, en un concierto de homenaje a Bértola organizado por el grupo "I.v.", en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, el 13 de agosto de 2000, contando con la colaboración del BAM y del propio CETC.

Brasil

En medio de una extraña crisis de salud que lo afectara entre 1976 y 1978, de la que se recuperó refugiándose temporariamente en la ciudad de Córdoba, Bértola comenzó a viajar a Brasil invitado para distintas instancias desde 1975; se estableció primero en Brasília, donde entre 1979 y 1984 dio clases de armonía, contrapunto, análisis, acústica y música de cámara en la Escuela de Música de dicha ciudad, y análisis e historia de la música en la

¹¹ Se listan pormenorizadamente, en orden cronológico de los CLAMC:

• *Dynamus*, I CLAMC, Cerro del Toro, Uruguay, 8-XII-1971. • *Pexoa*, I CLAMC, Cerro del Toro, Uruguay, 17-XII-1971. • *Elictros*, II CLAMC, Cerro del Toro, Uruguay, 16-XII-1972. • *Gomecito contra la Siemens, o El diablo de San Agustín*, estreno absoluto, III CLAMC, Cerro del Toro, Uruguay, 14-I-1974, si bien Bértola no fue docente en él. • *Pexoa*, segunda versión, IV CLAMC, Cerro del Toro, Uruguay, 6-I-1975. • *Penetraciones*, V CLAMC, Buenos Aires, Argentina, 7-I-1976. • *Trópicos*, en la versión grabada en su estreno en Ouro Preto (Odette Ernst-Dias, Walter Souza y Joaquín Orellana), V CLAMC, Buenos Aires, Argentina, 7-I-1976. • *Tráfego*, estreno absoluto por Gerardo Gandini, VI CLAMC, Buenos Aires, Argentina, 14-I-1977. • *Historias para un movimiento imaginario* y los números I, II y III de *Trovos, crónicas y epigramas*, ambas en estreno absoluto, VII CLAMC, São João del-Rei, Brasil, 13-I-1978. • *Las doradas manzanas del sol* (primera versión), Beatriz Balzi, VII CLAMC, São João del-Rei, Brasil, 14-I-1978. • *Trópicos*, Odette Ernst-Dias, Elbio Rodríguez Barilari y Joaquín Orellana, VIII CLAMC, São João del-Rei, Brasil, 16-I-1979. Bértola no tuvo actividad docente en este curso, pero presentó también en el mismo concierto: • *Traslaciones*, por Mauro Rodrigues y • *Anjos xifópagos*, por Mauro Rodrigues y Artur Andrés. • *Tramos*, IX CLAMC, Itapira, Brasil, 9-I-1980. • *Trópicos*, en versión grabada, X CLAMC, Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 6-I-1981. • *Penetraciones*, XI CLAMC, Uberlândia, Brasil, 16-I-1982. • *Gomecito...*, XII CLAMC, Tatuf, Brasil, 6-I-1984. • *Trópicos*, versión grabada, XIII CLAMC, San Cristóbal, Venezuela, 18-VII-1985. • *Trópicos*, versión grabada, XV y último CLAMC, Mendes, Brasil, 4-I-1989.

Facultad de Artes de la Universidad. La ayuda y el apoyo de su compatriota, el compositor y docente Emilio Terraza, fueron decisivos en esos años allí.

A partir de 1985, Bértola se trasladó definitivamente a Belo Horizonte adonde viajaba con frecuencia, y donde enseñó ese año composición y análisis en la Fundação de Educação Artística, coordinando también el laboratorio de medios electroacústicos de la misma. Entre 1985 y 1993, se desempeñó como profesor titular en la Escuela de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais, dictando estética, contrapunto, introducción a la música del siglo XX, técnicas de ambientación sonora, análisis y composición. Entre 1986 y 1993 fue también profesor de posgrado de análisis fenomenológico en el curso de especialización en musicología histórica brasileña. Entre 1985 y 1990 actuó como coordinador del laboratorio de música electroacústica y entre 1986 y 1990, director de investigación en música contemporánea, siempre en el marco de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais. El 1° de marzo de 1994 renunció intempestivamente a todos sus cargos.

Divorciado de su primera esposa en la segunda mitad de 1976, Bértola se casó en Brasil con Rosanna Bassi, una unión breve y poco afortunada. En los últimos tramos de su vida lo acompañó en Belo Horizonte Myrna Quick.

Durante sus años en el Brasil, fueron muy pocas y cortas sus estadías tanto en su Córdoba natal como en Buenos Aires, y estuvieron fundamentalmente relacionadas con asuntos familiares y de salud. En uno de esos retornos, es entrevistado por Martín Müller:¹²

“Todo lo que suena me sirve, siempre y cuando yo lo pueda meter en mi lenguaje [...]. Es fundamental que los técnicos colaboren con el compositor, pero es aún más importante, en cuanto a la creación, que la electrónica comience a ser tierra de músicos y no de ingenieros acústicos.”

En 1995, Bértola abandonó Belo Horizonte en circunstancias y por causas que aún permanecen confusas, y pasó varios meses en Córdoba; visitó Montevideo entre el 11 y el 17 de setiembre, tras un brevísimo pasaje previo por Buenos Aires y un amago de viaje a Misiones. Era evidente que continuaba atravesando por una etapa de gran depresión y desequilibrio psíquico. No obstante, sus encuentros con colegas y amigos fueron muy afectuosos y sus comentarios en lo musical tuvieron la lucidez y agudeza

¹² Martín Müller: “La química del sonido”, en: *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 26-VI-1977.

de siempre. Curioso también recordar que en esos pocos días montevidianos, Bértola, un cinéfilo apasionado, vio tres veces *El diario del Che*, el excelente documental del suizo Richard Dindo, sobre el que hizo notables reflexiones.

De regreso en Belo Horizonte a comienzos de 1996, donde se realizaron esfuerzos tanto para su reinserción docente como para su integración a un proyecto de "artista visitante", Bértola se suicidó el 20 de febrero, en la noche del martes de Carnaval.

Trópicos, Tramos, La visión de los vencidos

En el lenguaje de Bértola se observa una consecuencia casi absoluta en la elección y elaboración de los materiales, presentados tanto en la utilización de los medios electroacústicos como de los instrumentales, de manera que facilita una aproximación a características permanentes, casi obsesivas, que se descubren a lo largo de toda su obra.

Lo dinámico y lo estático, lo reiterativo, la continuidad no discursiva, la elaboración del sonido a partir del sonido mismo y de sus cualidades acústicas, es decir, lo tímbrico como parámetro fundamental, algunos intervalos recurrentes como el tritono, la estructuración en bloques, la ausencia de retórica, la concisión, el particular uso del silencio: éstas serán las características generacionales esenciales también de otras músicas producidas en América Latina en la década de los sesenta y de los setenta, de las que Bértola es uno de los mayores exponentes.

Trópicos fue escrita en pocos días durante el Noveno Festival de Invierno realizado en Ouro Preto, en julio de 1975, y estrenada en el transcurso del mismo por Joaquín Orellana (violín), Odette Ernst-Dias (flautín, flauta en do y flauta en sol) y Walter Souza (clarinete). Bértola expresó en sendos comentarios que:

"entre otros estímulos, el más importante fue la presencia y las propuestas del notable compositor guatemalteco Joaquín Orellana, a quien la obra está dedicada. Durante el proceso de composición, los aportes de Orellana (también intérprete de violín), fueron de vital importancia pues revelaron al autor insospechadas posibilidades expresivas de este instrumento."

Y luego:

"Es un trabajo introvertido, profundamente despojado, en el cual se evita conscientemente cualquier procedimiento virtuosístico. Todo está concen-

trado en lo esencial, en un lenguaje de sonoridades duras, ásperas, estridentes y agresivas, en algunos momentos distorsionadas por la intensidad extrema y la utilización de texturas insólitas. La forma se da a través de la utilización de tejidos extraordinarios. A veces ella aparece súbita y brutalmente a través del fuerte contenido expresivo de su material.” (La adjetivación utilizada no deja de ser llamativa.)

Trópicos es una acabada muestra de la puesta en práctica de sus experiencias con el sonido: direccionalidad, distorsión, complejos sonoros, percepciones ilusorias, armónicos y diferenciales, microtonalidad. Bértola es en verdad un antecesor de lo que años después sería patentado en Europa como “música espectral”. Sólo que, a diferencia de los compositores euro-

26 | 27

* violín, clarinete y flauta travesa en do, en sol y piccolo

5'' 6'' 30''

fl

cl

vn

sss *sss* *p* *sssf* *ppp*

* los instrumentistas permanecen expectantes en posición de tocar 5'' antes de tocar
 ** notas reales

8'' 22''

fl

cl

vn

sss *f* *p* *f* *legato 8va* *gliss* *gliss (b)*

equilibrar la intensidad entre fl y vn

peos, se muestra mucho más preocupado por hacer camino y poner en práctica ideas y conceptos musicales, que por adherirles rótulos indicadores. Que quede claro que no interesa aquí la defensa de la paternidad de una supuesta invención, sino la simple comprobación de un hecho musical que incide incuestionablemente sobre los resultados creativos de una obra y la define estéticamente. (Ej.1)

El músico brasileño Sérgio Freire, antiguo discípulo y entrañable amigo de Bértola en Belo Horizonte, señala en un trabajo que firma con Avelar Rodrigues que:

“es difícil precisar desde cuándo Bértola comienza a explorar los sonidos diferenciales en su escritura de obras instrumentales.”¹³

Ya hay preanuncios de la utilización de estos elementos espectrales en la temprana *Las doradas manzanas del sol* (1966), utilización que culmina con la primera versión de *La visión de los vencidos* y su extraordinario manejo de los diferenciales y del silencio, dentro de una clara estructuración de bloques de variada duración, densidad y textura, en el último de los cuales se registra uno de los momentos de mayor intensidad lírica encontrados en toda la obra de Bértola. (Ej. 2)

De *La visión de los vencidos* hay una primera versión para cuatro flautas y una segunda con el agregado de un contrabajo y dos percussionistas, ambas de 1978 aunque diferentes. De esta segunda versión (dedicada a G. Paraskevaídís y C. Aharonián) se encontraron póstumamente un primer borrador, y versiones no acabadas que he denominado Ila y IIb.6

Bértola toma el título de una de las recopilaciones de narraciones indígenas sobre la conquista mexicana realizada por Miguel León-Portilla.¹⁴ El epígrafe de la partitura de ambas versiones reza:

“... todo esto pasó con nosotros, nosotros lo vimos, nosotros lo contemplamos, con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados...”

También se comprueba que con *La visión de los vencidos* Bértola abandona la escritura proporcional que había preferenciado en las obras instru-

¹³ Sérgio Freire & Avelar Rodrigues: “A produção musical de Eduardo Bértola (1939-1996)”, en: *Opus*, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), ano VI, Nº 6, Rio de Janeiro, 1999. Edición en Internet.

¹⁴ Miguel León-Portilla (comp.): *Visión de los vencidos*, UNAM, México, 1959.

muy lento ♩:40

legatissimo
inexpresivo

fl1
fl2
fl3
fl4

sostenuto *mf* sempre

fl1
fl2
fl3
fl4

mf sempre (sostenuto sempre)

fl1
fl2
fl3
fl4

sostenuto *mf* sempre

fl1
fl2
fl3
fl4

fin

28 | 29

Ejemplo 2: *La visión de los vencidos* (versión 1) pág 5

mentales previas, volviendo al uso de las barras de compás. Pero no abandona –por el contrario, intensifica– la presencia de aquellos intervalos y registros mediante los cuales se obtendrán espectros armónicos muy ricos, y el “contrapunto de estratos sonoros”, como solía definir el compositor la interacción de instrumentos o registros, según lo recogen también Freire y Rodrigues.¹⁵

Sin embargo, *Tramos*, terminada poco después de *Trópicos* a su regreso a Buenos Aires, se define como su obra electroacústica más arriesgada,¹⁶ pero –sorprendentemente– deja de lado la elaboración de los espectros acústicos y se orienta hacia el collage lineal. (El concepto de lo lineal despojado reaparecerá años después en varias de las últimas obras instrumentales.)

¿Música acústica o electroacústica?

Un tema poco discutido con el propio Bértola, y sobre el cual éste nunca se manifestó abiertamente, fue su rechazo a la incorporación de las posibilidades que podían ofrecerle las tecnologías de punta de los años ochenta y noventa.

La presencia, en el último período de su vida, de obras exclusivamente instrumentales apunta no sólo a la explotación y profundización del enorme campo perceptivo que Bértola extraía de los instrumentos tradicionales, sino también a un dar la espalda a lo que previamente había ocupado un lugar preponderante en su producción, es decir, a la labor en el estudio electroacústico. También es curioso que Bértola nunca mezcló los dos medios en sus composiciones; o son puramente instrumentales o puramente electroacústicas. Pero, indudablemente, su experiencia electroacústica analógica pesó siempre muchísimo en su composición instrumental, como el propio compositor lo manifestara en varias ocasiones.

Extraviadas

Otro aspecto característico de Bértola es la poca claridad alrededor de las obras en las que alguna vez trabajó, pero que en principio no llegaron a completarse y/o están aparentemente perdidas.

Por ejemplo, E. Oliveras comenta:¹⁷

¹⁵ S. Freire & A. Rodrigues: ya citados.

¹⁶ Ver artículos de Elena Oliveras de Bértola y de G. Paraskevaídis en el anexo.

¹⁷ Carta fechada en 1967, sin día exacto pero escrita entre mayo y agosto, coincidiendo con la primera estada de Bértola en París. Correspondencia inédita Oliveras-Paraskevaídis.

“Eduardo está en París componiendo tres obras: *El ritual de los grandes antiguos*, *La peur atomique*, y una pieza para flauta y piano, de las que nunca hubo mención posterior. Tampoco hay rastros de la *Elegía I* para orquesta ni de una nueva versión de *Procne*¹⁸ ni de *Illuminations* para orquesta,¹⁹ ni de una *Misa brevis*,²⁰ sobre la que expresa: ‘trabajo en la *Misa Brevis* (título provisorio), especie de ópera cómica con textos de Messiaen, Almeida Prado y otros ilustres católicos.’ ”

Morendo

Os sonhos (1980/1982) para orquesta está dedicada a Emilio Terraza y fue estrenada el 14 de agosto de 1982 en el Teatro Nacional de Brasíla bajo la dirección de Simón Blech. Bértola escribe en el programa de mano: “Desde el punto de vista formal, es una especie de sucesión de ideas que no se desarrollan ni vuelven, teniendo como elemento unificador ciertas estructuras verticales y ciertos tratamientos que aparecen levemente variados en toda la pieza. La parte tímbrica, que es el parámetro más elaborado, y el montaje, es decir, los modos de sucesión de las ideas, es en parte una consecuencia de mi prolongada experiencia con los procedimientos de composición electroacústica.”

30 | 31

Ejemplo 3: *Duo dos temperamentos e das cores*: página 2.

¹⁸ Carta de Bértola de ¿abril? 1967. Correspondencia inédita Bértola-Paraskevaídis.

¹⁹ Carta de E.B. a G.P. del 26-V-1968 desde París. Ídem.

²⁰ Carta de E.B. a G.P. del 1-VIII-1979 desde Córdoba. Ídem.

En esta obra Bértola utiliza una escritura por un lado más vertical y armónica y, por otro, más en paralelo, que ya había hecho su aparición parcial en *La visión de los vencidos*, con intervalos como la quinta justa armónica. Se trata de un tipo de escritura que se impondrá sobre todo en los dúos. (Ej. 3)

También parecería premonitorio que el término *morendo* sustituya a la palabra “fin”, que Bértola usaba a menudo para cerrar sus partituras, en la mayoría de las obras a partir de 1977: *Um no outro*, *La visión de los vencidos* (versión II), *Os sonhos*, *De sonhos e quedas*, *Retornos do tempo*, *Rituais do imaginário*, *Caminhos de sinais*, *Lucíferez* y *Grandes trópicos*.

Belo Horizonte

Las nueve obras instrumentales compuestas en Belo Horizonte entre 1989 y 1995 –de varias de las cuales existen afortunadamente registros fonográficos de archivo por el Grupo de Música Contemporânea da Escola de Música da UFMG– señalan una cohesión interna, estructural y expresiva, contrastante con el resquebrajamiento psíquico del compositor, y también un abandono de realizar varias versiones de las mismas, sorprendente si se piensa en varios casos anteriores. En realidad, parecería que *Grandes trópicos* es de las poquísimas que sufre varias transformaciones hasta su versión definitiva de 1995.

A hora e a vez – Septeto Matraga (1989) para dos flautas (la primera tocando también flautín), trompeta en do, piano, dos violines y chelo, está dedicada al director de orquesta Oiliam Lanna, y se abre con un epígrafe del cuento de João Guimarães Rosa *A hora e a vez do Augusto Matraga*: “Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto!”

Es bajo la fuerte impresión de la lectura de este cuento que Bértola –después de cinco años de un silencio creativo sólo interrumpido por el inicio de la primera versión de *Grandes trópicos*– compone este septeto y escribe en la partitura:

“No fue mi intención ni mi propuesta realizar una traducción sonora de carácter realista o descriptivo, pero la gran fuerza universal que emana de todos los actos de Matraga me sirvió de estímulo vital para la composición y de verdadero ejemplo de reflexión en el plano filosófico predominante en la totalidad de J.G. Rosa [...] La frase contundente de Matraga engendra el clima dramático y reflexivo de la obra en su esencia universal.”

Más allá de estas consideraciones filosóficas, *A hora e a vez* reúne dos de los elementos más característicos del lenguaje bertoliano: a) la exploración psico-acústica –afirmada en el campo instrumental ya más de diez años antes por *Trópicos* y *La visión de los vencidos*–, a través de los diferenciales y de diversas aleaciones tímbricas de las dos flautas, los dos violines, con estratos “solistas” como el de la trompeta o el del piano, y b) la estructuración en bloques de borde duro, presente prácticamente desde los inicios compositivos, pero de la que *Tramos* es su expresión máxima.

A hora e a vez abre el último tramo de la vida y la obra de Bértola, quien ininterrumpidamente hasta 1995 compondrá otras seis obras de cámara y las dos versiones de *Grandes trópicos*. (Ej. 4)

32 | 33

135 140

Fl. 1

Fl. 2

Tr.

PNO

VI. 1

VI. 2

T.

f *f* *ppp*

f *ppp*

f *ppp* *mf* *ppp*

f *ppp*

f *ppp*

f *ppp* *f* *ppp*

Ejemplo 4: *A hora e a vez*: página 35.

Rituais do imaginário (1992) para pequeña orquesta (dos flautas –la primera también flautín–, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, tres fagotes, dos trompetas en do, arpa, ocho cellos, un contrabajo) fue un encargo de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Belo Horizonte. Bértola no proporciona ninguna información sobre el título. Se intensifica en esta obra un elemento que ya rastreáramos y que se impone –tal vez por la instrumentación gemela o a causa de ella– tanto en Retornos do tempo (1991) para dos fagotes, dedicada a Benjamim Coelho, como en Caminhos de sinais (1992) para dos clarinetes, y que dominará los Cantos a Ho (1993): la linealidad despojada, la horizontalidad interválica sin el ropaje tímbrico mixto del uso de los complejos armónicos, verticales, generadores de ricos espectros acústicos. No se renuncia a ellos, pero la concepción es sin ambages lineal, de “nota contra nota”, intervalo contra intervalo, en movimiento contrario o engañosamente paralelo. Las segundas –sobre todo simultáneas– compiten con la cuarta aumentada, aunque a veces se movilizan en paralelo o como fondo tímbrico para nuevas y amplias líneas. ¿Serán los intervalos del imaginario bertoliano los que crean estos rituales, tan desprovistos de falsa mística como cargados de real fuerza expresiva? (Ej. 5)

Los Cantos a Ho (1993) son un homenaje al héroe vietnamita: “una evocación y un tributo al poeta Ho Chi-Minh, cuyos textos de inigualable belleza produjeron una fuerte impresión en el autor, brindando así los elementos fundamentales para la génesis de la obra,” como explica Bértola en el comentario sobre esta obra. Es para flauta (que también toca flautín y flauta en sol), clarinete en si bemol, saxo contralto en mi bemol, fagot, trombón tenor en si bemol, violín y contrabajo. Está dedicada “Ao Grupo de Música Contemporânea da Escola de Música da UFMG”, grupo que la había encargado y que la estrenó el 17 de marzo de 1994 en Belo Horizonte. Ellos son: Mauricio Freire (flauta), Mauricio Loureiro (clarinete), Dilson Florêncio (saxo), Benjamim Coelho (fagot), Edson Andrade (violín), Fausto Borém (contrabajo), Paulo Lacerda (trombón) y Oíliam Lanna (dirección). Para éste, Bértola inscribe en la partitura el siguiente reconocimiento: “El compositor agradece al director brasileño Oíliam Lanna el estímulo vital constante y el alto nivel profesional que permitieron la composición de esta obra.”

Lucípherez (1994), para contrabajo solo, está dedicada a Fausto Borém, impulsor de esta pieza en honor del:

(Tempo 1)

20

$\text{♩} : 52^{\text{a}}$. Prende il Piccolo $\text{♩} : 60$ Piccolo

1 Fl. 1 *fff*

2 Fl. 2 *fff*

Ob. 1 *pp* *pp* *f*

Ob. 2 *pp* *pp* *f*

Cl. Bb 1 *p* *p* *ff* *f ten.*

Cl. Bb 2 *p* *p* *ff* *f ten.*

Cl. Bb 3 *p* *p* *ff* *f ten.*

Cl. Bb 4 *p* *p* *ff* *f ten.*

Vc. 5 *p* *p* *ff* *f*

6 *p* *p* *ff* *f*

7 *p* *p* *ff* *f*

8 *p* *p* *ff* *f*

Cb. *mf ten.* *f*

34 | 35

“más fuerte y bello de los ángeles que se rebelaron contra ‘dios’ [...] para alcanzar el más alto grado de libertad y creatividad.”

Todo un símbolo, sin duda. Como si el desafío consistiera aquí en sintetizar (pero no reducir) la utilización del material habitual en Bértola a un solo instrumento bien diferente del piano o de la flauta, sus instrumentos más habituales. Se genera un reciclaje lineal y vertical muy compacto, que recuerda algo de los Retornos do tempo.

Grandes trópicos

Grandes trópicos (1995), la última composición de Bértola, es para gran orquesta: cuatro flautas (las dos primeras tocan también flautín, la tercera toca flauta en sol), tres oboes, tres clarinetes en si bemol, tres fagotes, cuatro cornos en fa, tres trompetas en do, tres trombones en si bemol, percusión (caja clara, tambor, dos platillos suspendidos –grave y medio–, un tamtam grave, tres timbales –grave, medio, agudo–), diez violines primeros, diez violines segundos, ocho violas, ocho chelos, ocho contrabajos. Es la más expandida instrumentalmente, apoyada en la cita –real o imaginaria– de secuencias y fragmentos de obras precedentes. A la primera versión de estos Grandes trópicos concluida en 1992, Bértola adjunta algunas explicaciones esclarecedoras:

“Fue comenzada en julio de 1989 y tiene como principales fuentes generadoras y estímulos vitales tres composiciones anteriores que definieran de forma concreta el lenguaje esencial del compositor: *Dynamus* (1970), realización electroacústica, *Trópicos* (1975) para flauta, clarinete y violín, y *La visión de los vencidos* para cuatro flautas traveseras en do, percusión y contrabajo.

Es también una obra de síntesis, en la que el compositor expresa con claridad despojada sus vivencias y emociones más fuertes y significativas como el ‘Cinema novo’ brasileño, el pensamiento y la obra literaria de João Guimarães Rosa y los innumerables compositores-pensadores latinoamericanos quienes, con su trabajo profundo y esencial, no se dejaron tentar por la facilidad de vehiculizar mensajes demagógicos, a veces con connotaciones de tipo turístico, deturpando así y entorpeciendo la creación profunda y verdadera. E. Bértola, Belo Horizonte, octubre de 1992.”

En la posdata que cierra el texto anterior, el compositor agrega:

“... la obra tendrá en cada una de sus tres partes una sección levemente

modificada y orquestada de *La visión de los vencidos*, de *A hora e a vez* (*Septeto Matraga*), y de *Rituais do imaginário*. La duración estimada es de 24 a 28 minutos.”

La instrumentación de la versión final difiere de esta versión previa, así como el transcurso de la obra que se halla bastante modificado. Si bien se conservan las referencias a las obras mencionadas por el propio compositor –muy significativas por cierto dentro de su producción total–, la estructura final resultante es otra. De las tres partes en que se articulaba la versión de 1992, existen ahora once secciones y una coda, una subdivisión

36 | 37

The musical score is divided into two systems, measures 36 and 37. The top system (measures 36-37) includes parts for three Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Fagot (Fg.), and Tuba (Tb.). The Clarinet parts feature triplets and are marked *mp espress.*. The Fagot part has a *pochiss.* marking and dynamic changes to *p*. The Tuba part is marked *mf*. The bottom system (measures 36-37) continues the Clarinet parts with triplets and *mp espress.* markings, and the Fagot part with *mp* and *poco* markings. The Tuba part continues with *mp* markings. The tempo is indicated as *ca.* 52.

Ejemplo 6: *Grandes trópicos*: página 1.

estructural que es brindada por Bértola y que acompaña el ejemplar legado al Núcleo Música Nueva de Montevideo.

Grandes trópicos es como un último puente entre lo real y lo imaginario, entre lo existente y lo virtual, entre el sueño y la caída. Es el retorno del tiempo que no retorna. (Ej. 6)

The image shows a musical score for 'Grandes trópicos' (Ej. 6), consisting of two systems of staves. The first system is marked with a box containing the number '60'. It features a complex rhythmic structure with various time signatures (4/4, 3/4, 6/4) and dynamic markings such as *ppp* and *ffff*. The notation includes slurs, accents, and specific rhythmic symbols. The second system is marked with a box containing the number '65' and includes a tempo marking of *♩. 56*. This system also features dynamic markings like *ppp*, *pp*, and *mf*, along with a *mo-ren-do* (ritardando) marking. The score is written in a style that combines traditional musical notation with more abstract, graphic-like elements.

Ejemplo 7: *De sonhos e quedas*: página 9.

Dúos

Además de las dos obras –bastante separadas en el tiempo– que Bértola compuso para dúo de pianos – Usher-II-2005 (1966) y De sonhos e quedas (1990). (Ej.7) hay cinco dúos para instrumentos iguales o similares: Anjos xifópagos (1976) para dos flautas, Um no outro (1977) para dos chelos,²¹ Duo dos temperamentos e das cores (1984) para violín y viola, Retornos do tempo (1991) para dos fagotes, y Caminhos de sinais (1992) para dos clarinetes en si bemol. (Ej. 8)

Estructuras interválicas y tímbricas

Las segundas mayores y menores en los registros agudos generan el caudal de armónicos y diferenciales a los que Bértola concede esencialidad casi absoluta. El consabido y familiar tritono es un intervalo obsesivo –también generacionalmente–, presente ya en las obras de 1966: Variantes Alpha-Omega, Usher-II-2005 y Las doradas manzanas del sol.²² Por otro lado, la primera de estas obras no oculta su procedencia noniana (II canto sospeso, Canciones para Silvia) también en la fragmentación silábica y en los grandes saltos que son característicos de estas dos obras de Nono. La apertura sobre el texto alpha omega es todo un manifiesto interválico. (Ej. 9)

Las dos obras para piano incorporan también el intervalo de marras y transcurren en base a “peines” (así se ven en las partituras) de rapidísimas notas repetidas, trinos y trémolos, que brindan abundantes ilusiones acústicas tanto en las frecuencias más agudas como en los enmascaramientos de las más graves. (Ej.10)

En Tráfego, la última obra para piano solo, hay como una síntesis de todos estos elementos: el tritono, los trémolos, los trinos, las notas repetidas a velocidad vertiginosa, el cluster móvil de segundas menores.

En infinitas variantes y combinatorias, estos intervalos, los continuos y discontinuos, lo horizontal y vertical, los bloques, los enmascaramientos,

²¹ Freire y Rodrigues la registran como de 1984, para dos chelos o para grupo de chelos, y acotan que Bértola hizo una revisión en 1994, no editada y dedicada a Abel Moraes y Cecília França. En: S. Freire & A. Rodrigues: ya citados. Sin embargo, en el listado de la editora MÚSIMED de Brasilia, *Um no outro* figura como compuesta y editada en 1977, y con la dedicatoria mencionada.

²² El título, no obstante provenir de un poema del Premio Nóbel de Literatura, el irlandés William Butler Yeats, fue relacionado por Bértola a través de la cita que de éste hace Ray Bradbury, un autor muy leído por el compositor en la década de los sesenta.

a Mauricio Loureiro (partitura en si bemol)

The musical score is for two clarinets, Cl. 1 and Cl. 2, in B-flat major. The piece is in 6/4 time and begins at measure 52. The first system (measures 52-55) features a melodic line in Cl. 1 starting with a piano (*p*) dynamic, while Cl. 2 provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 56-60) includes a boxed measure number '5' above the first staff. Cl. 1 has a melodic line with dynamics ranging from *ppp* to *p*, and Cl. 2 has a more active accompaniment. The third system (measures 61-65) includes a boxed measure number '10' above the first staff. Cl. 1 continues with a melodic line, and Cl. 2 has a rhythmic accompaniment. The fourth system (measures 66-70) includes a boxed measure number '15' above the first staff. Cl. 1 has a melodic line with dynamics ranging from *f* to *fff*, and Cl. 2 has a rhythmic accompaniment. The fifth system (measures 71-75) includes a boxed measure number '20' above the first staff. Cl. 1 has a melodic line with dynamics ranging from *p* to *fff*, and Cl. 2 has a rhythmic accompaniment.

Ejemplo 8: Caminhos de sinais: página 1.

se presentarán como núcleo generador del lenguaje tímbrico-estructural de Bértola a lo largo de las treinta y siete obras conservadas, instrumentales y electroacústicas. Asombra permanentemente la consistente consecuencia —¿la obsesividad?— con la que Bértola maneja esta materia prima; la economía de estos medios contrasta con sus ricos resultados sonoros.

Las líneas horizontales a menudo solistas juegan también un papel estructural definido, particularmente en las obras de los últimos años. Así como en *Varèse*, a quien Bértola estudió a fondo y por quien siempre profesó enorme admiración, en Bértola estas “ideas fijas” se entienden como ejes de la acción conceptual.

a Yolanda Elizondo en su 25 aniversario...

I

e: So senza rigore

C... go sum

T... Al... pha

C... go sum O... me... go

et fi... nis

C... fl... nis

et fi... nis

precipitum

Ejemplo 9: Variantes Alpha-Omega: página 1.

7^o 6^o 5^o 7^o 8^o 4^o

tr

p *ff* *ff* *ff* *f*

ATTACA

11^o 1^o 2^o 1^o 8^o

p *fff*

preciso

ff *b* *b* *ffff* *ff*

PAUSA. 2^o

Ejemplo 10: *Las doradas manzanas del sol* (versión 1)

Epílogo

Como ya se mencionara más arriba, la presencia de la música de Bértola en los conciertos del Núcleo Música Nueva de Montevideo ha sido muy frecuente, tanto en vida del compositor como posteriormente.²³ En agradecimiento a la difusión de su música por esta institución, Bértola le legó la partitura de su última obra, *Grandes trópicos*, acompañada de la siguiente carta: “Queridos amigos:

Grandes Trópicos es la síntesis y la expansión de todas mis tentativas y esfuerzos al lado del movimiento latinoamericano por una música nueva y libre. Dedico este trabajo al Núcleo Música Nueva de Montevideo, en reconocimiento a su dedicación, perseverancia y claridad ideológica en todas las formas de difusión que ha abordado.”

Bértola.

Córdoba, República Argentina,

3 de setiembre de 1995.

Montevideo, 1997/2000.

²³ Se documentan a continuación los tres estrenos absolutos realizados en ese contexto:

•IV, V, VI y VII de las *Trovas, crónicas y epigramas*, 31-III-1979. •*La visión de los vencidos* (primera versión), 2-V-1979. •*La visión de los vencidos* (segunda versión), 6-XI-1991.

Además, las siguientes obras tuvieron su primera audición uruguaya en el Núcleo Música Nueva e integraron en distintas ocasiones programas sucesivos: •*Dynamus*, 24, 25 y 26-XI-1970; 12-VIII-1973; 2-X-1990. •*Penetraciones*, 23-VIII-1972. •*Pexoa*, 21-XII-1972. •*Gomecito contra la Siemens, o El diablo de San Agustín*, 29-IV-1975. •*Tramos*, 28-IV-1976; 5-VII-1978; 20-XII-1985; 28-III-1995. •*Las doradas manzanas del sol*, 22-IX-1976, en versión grabada 27-VII-1977; 19-XI-1986. •*Anjos xifópagos*, 1-VI-1977; 2-XII-1981; 1-X-1996; 14-VI-2000. •*Traslaciones* (versión de piano), 5-X-1977. •*Penetraciones* (versión definitiva), 26-IV-1978; 14-IX-1980; 10-IV-1986; 28-III-1996. •*Historias para un movimiento imaginario*, 31-III-1979. • I, II y III de *Trovas, crónicas y epigramas*, 31-III-1979. •*Trópicos*, 16-IV-1980; 14-VI-2000. •*La visión de los vencidos* (primera versión) 10-X-1990; 18-IX-1996; 28-XI-1996. •*Tráfego*, 7-VII-1995. •*Duo dos temperamentos e das cores*, 12-VI-1996; 4-XII-1996. •*Retornos do tempo*, 12-VI-1996; 14-VI-2000. •*Traslaciones* (primera versión) para flauta, 1-XII-1999. •*Caminhos de sinais*, 1-XII-1999; 14-VI-2000. •*Traslaciones* (segunda versión) para flauta, 14-VI-2000. • *La visión de los vencidos* (segunda versión), 14-VI-2000.

En el transcurso de la temporada de 1996, año del fallecimiento de Bértola, se presentaron cinco de sus obras (una electroacústica y cuatro instrumentales, dos de las cuales fueron ejecutadas en dos oportunidades diferentes). El 14 de junio de 2000, en ocasión de la presentación del CD monográfico ya mencionado, se tocaron seis obras.

Obras de Eduardo Bértola

I Obras tempranas,
en su mayoría extraviadas o incompletas, pero
mencionadas alguna vez
por el compositor:
Cinco piezas para piano (1958)
Tres burlescas (1959), piano
Tres preludios (¿1959?), piano
Sonata (¿1961?), violín y piano
Scherzo (¿?), piano
Sonata (¿?), flauta y arpa
Estudios monódicos (¿?), piano
Movimientos siderales (¿?),
orquesta de cámara

II Obras posteriores conservadas:
Variantes Alpha-Omega
(1966), coro mixto 'a cappella'
Las doradas manzanas del sol
(versión I, 1966), piano
Usher-II-2005 (1966), dos pianos
Procne (1966), tres sopranos, tres flautas,
dos clarinetes en si bemol, seis violines,
cuatro violas, tres cellos, arpa y percusión.
Texto poético en inglés de Peter Quennell
Hertz (1968/1970), catorce instrumentos
Signals (1969), 17 instrumentos
Signals (versión II, 1975), 16 instrumentos
Episode (1969), electroacústica,
GRM, París
Rouges (1969), electroacústica, GRM & es-
tudio privado, París
Dynamus (1970), electroacústica, estudio
privado, París
Penetraciones [ex Rouges] (1970, versión
definitiva 1972), electroacústica, estudio
privado, París (y Buenos Aires, para la ver-
sión definitiva)
Penetraciones II (1971), electroacústica,
estudio privado, París
Pexoa (1971), electroacústica, GRM & estu-
dio privado, París
Elictros (1971/1972), electroacústica, es-
tudio privado, Buenos Aires

44|45

Gomecito contra la Siemens, o el diablo de San Agustín (1973), electroacústica, CICMAT & estudio privado, Buenos Aires

Trópicos (1975), violín, flauta (también flautín y flauta en sol) y clarinete

Tramos (1975), electroacústica, estudio privado, Buenos Aires (existe una escritura gráfica, tipo historieta, con dibujos de Marcelo Terraza y montaje del compositor)

Traslaciones. luego Tráfego (1976), piano

Traslaciones (1976), flauta

Anjos xifópagos (1976), dos flautas

Historias para un movimiento imaginario (1977), electroacústica, estudio privado, Buenos Aires

Trovas, crónicas y epigramas I-VII (1977), electroacústica, estudio privado, Buenos Aires

Um no outro (1977), dos chelos

La visión de los vencidos (versión I, 1978), cuatro flautas

La visión de los vencidos (versión II, 1978), cuatro flautas, contrabajo y dos percusionistas

Os Sonhos (1980/1982), orquesta

Las doradas manzanas del sol (segunda versión, 1984), piano

Duo dos temperamentos e das cores (1984), violín y viola

A hora e a vez - Septeto Matraga (1989), siete instrumentos

Grandes trópicos (versión I, 1989/1992), orquesta

De sonhos e quedas (1990), dos pianos

Retornos do tempo (1991), dos fagotes

Rituais do imaginário (1992), 20 instrumentos

Caminhos de sinais (1992), dos clarinetes

Cantos a Ho (1993), siete instrumentos

Lucífherez (1994), contrabajo

Grandes trópicos (versión definitiva, 1990/1995), orquesta

G. Paraskevaídís, E. Bértola,
C. Aharonián, J. M. Neves
Fotografía: Brent McCall en Freiburg,
Alemania, agosto, 1970



Fotografía: Elena Oliveras,
Paso de la Patria,
Corrientes, 1967 o 1968



III Obras no conservadas:

Instrumentales:

Cuarteto (1963/1964), dos flautas,

vibráfono y arpa

Elegía (1967), orquesta

Electroacústicas:

Mimesis (1967), estudio privado, ¿Resistencia? ¿París?

Signaux (1969), estudio privado, París

Dynamus II (1970), estudio privado, París

Moiré (1973), CICMAT, Buenos Aires

Mecánica (1974), CICMAT, Buenos Aires

Respiraciones y voces (1974), CICMAT,

Buenos Aires

Dilemas para un sintetizador (1981), estudio privado, Brasília

Música para teatro:

Le piéton (Ray Bradbury), 1969, Bienal de Jóvenes de París

L'ordre reigné à Berlin (Franz Wolf), 1969, Bienal de Jóvenes de París

Délire à deux (Eugène Ionesco), 1970, Niza

Jacques ou la soumission (Eugène Ionesco), 1970, Niza

Macbeth (William Shakespeare), 1975, Buenos Aires

IV Fonografía:

Dynamus (1970). En "Música nueva latinoamericana", volumen 2. Disco de vinilo (LP), Tacuabé, T/E 4, Uruguay, 1976.

Las doradas manzanas del sol (segunda versión, 1984). Beatriz Balzi, piano. En: "Compositores Latino-Americanos", volumen 5. Disco compacto (CD), Sonopress, BBCD 02, Brasil, 1998.

Las doradas manzanas del sol (primera versión, 1966), Dynamus (1970), Penetraciones II (1971), Penetraciones (1970, versión definitiva, 1972), Trópicos (1975), Tramos (1975), Traslaciones (versión 1, 1976), La visión de los vencidos (versión 1, 1978), Duo dos temperamentos e das cores (1984). En: Tramos (disco monográfico), nueve composiciones, 1966/1984. Disco compacto (CD), Tacuabé, T/E 33 CD, Uruguay, 2000.

Elena Oliveras de Bértola

Tramos (1975).

Este texto acompañaba el “libreto” usado por el compositor.

Fuente sonora:

Tramos ha sido realizada a partir de dos fuentes sonoras: emisiones radiofónicas y tomas directas de manifestaciones populares, con un marcado predominio de las primeras.

Estructura y principios generativos:

La grabación en cinta magnética fue sometida a un montaje por simple yuxtaposición sin recurrir a mezclas de estratos sonoros. Se trata entonces de una estructura puramente horizontal, en la que se destaca la unión de fragmentos de “bordes duros”, perfectamente delimitados, semejante a la utilizada en algunas obras del pop art norteamericano, donde se aplica la técnica del hard edge.

La repetición por recurrencia resulta asimismo inherente a la estructura de Tramos; en forma alternada se repiten fragmentos mayores o menores de una misma secuencia original. Los fragmentos pueden aparecer en un orden inverso al de la secuencia de origen.

En lo que respecta a los principios generativos desde el punto de vista formal, se destaca el contraste que opera de manera constante a lo largo de la obra. A través de él se logra la confrontación oposicional de los elementos en sus aspectos sonoro y conceptual. También, por momentos, se percibe la aplicación de un criterio rítmico en la organización de las secuencias.

Aspectos conceptuales:

Tramos se encuentra dividida en dos partes, entendiendo por “parte” una secuencia discriminada de secciones; la primera está caracterizada

por la sucesión discontinua y la segunda, por la sucesión predominantemente continua.

La segunda parte comienza en la sección que se inicia así:
“... que el hombre sepa para qué le sirven las cosas de la naturaleza.”

Es ella esencialmente discursiva y contrasta con la primera al poner de manifiesto una actitud compositiva distinta: prácticamente no hay seccionamiento de los elementos (estructura horizontal más homogénea) por lo que los propósitos de una reflexión crítica se hacen más evidentes. Se sumerge al auditor en el contenido. En la primera parte, en cambio, los contenidos aparecen más implícitos –por el ritmo veloz del montaje– tendiéndose a acentuar la atención sobre la función poética. Estos contenidos afloran en la segunda parte y, retrospectivamente, hace efecto el nivel conceptual implícito de la primera.

La sección final (manifestación popular) permite una identificación mayor; a la perspectiva crítica sucede la identificación que disminuye la distancia perceptiva. El auditor se convierte en parte del fenómeno (masivo) que denota vitalidad, impulso, organización, posibilidad de transformación.

Tramos pone de relieve, asimismo, el carácter sensorial del medio radiofónico (lo sensorialmente atractivo). Los cortes definidos, el contraste, la elección de secciones pertenecientes a distintas emisiones en razón de su oposición, permiten el distanciamiento necesario al juicio crítico, a la reconstrucción de los mensajes, al insertarlos en un nuevo contexto del que no queda excluido, sin embargo, el carácter espectacular del medio. El humor opera aquí como factor crítico.

Las analogías con el pop art ya señaladas en la estructura se extienden a la esfera temática. En Tramos se parte de un medio de la nueva cultura popular (la radio), así como en el pop art se hace lo propio con los medios de la cultura popular virtual (historietas, cine, gráfica publicitaria, etc.).

En la escucha habitual los contenidos se hallan “dulcificados” por el carácter sensorial y espectacular del medio; al crear una nueva rítmica (a partir del corte o montaje, como ocurre en los filmes) se logran nuevas relaciones entre los contenidos, con lo que se agrega a la estructura horizontal una nueva modalidad vertical provocada por el mecanismo asociativo puesto constantemente en juego. Se establecen así relaciones dinámicas de significación entre la inmediatez auditiva y la memoria que permite ir relacionando.

G. Paraskevaídís:

Tramos (texto publicado en la revista Lulú, N° 3, Buenos Aires, IV-1992).

Primer tramo

Hablar de la música electroacústica producida en América Latina durante la década de 1970 implica referirse al desafío que varios de los compositores, que hasta ese momento se habían expresado a través de la música instrumental (pocos y poco a través de la vocal/coral), enfrentan voluntariamente como forma de sacudirse la modorra de un siempre cómodo espejo de la moda de ultramar, de cuestionarla y de utilizar –una vez más– los medios en boga en los centros metropolitanos (en este caso el estudio analógico) con intenciones y enfoques que resultarán marcadamente diferentes de los de allá. Naturalmente que –una vez más, y tal como había sucedido a fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 con la adopción del dodecafonismo¹– la situación es “importada”–. Pero, como sucedió en algunos casos con éste último en ese momento histórico, sucederá también en el caso de algunas de las propuestas electroacústicas de 1970: servirán para dialectizar el modelo original y sus propuestas, e integrarlas –mucho más aún que las del dodecafonismo– a una opción que afecta la técnica y la estética, el contenido y la expresión del mismo, y ofrecerlo como verdadera y sorprendente alternativa de creación.

Hablar de esta producción implica referirse –entre otras– a obras como *Humanofonía* (1971) del guatemalteco Joaquín Orellana (1937), *La panadería* (1970) y *Orquídeas primaverales* (1975) del argentino Eduardo Kusnir (1939), *Creación de la tierra* (1972) de la colombiana Jacqueline Nova (1936-1975), *Episodios* (1973), *Austera* (1973) y *Parca* (1974) del argentino (cordobés) Oscar Bazán (1936), ... después el silencio ... (1976) de la argentina (y cordobesa) Hilda Dianda (1925), y *Tramos* (1975) del también argentino (y también cordobés) Eduardo Bértola (1939). La lista no preten-

¹ Ya el siempre combativo y combatido Juan Carlos Paz y el hostigado pionero Hans-Joachim Koellreutter supieron, cada uno a su manera, qué significó en aquel momento enarbolar el dodecafonismo como forma de rebelión contra el neoclasicismo académico. Hoy queda bien hablar de ambos y defender sus ideas –uno está muerto y el otro se ha convertido en legendario ejemplo de rompedor de esquemas–. Algunos de los que tanto los admiran, ¿los hubieran defendido tanto y por los mismos motivos en aquel momento? ¿O les hubieran dado la espalda, por las dudas?

de ni de lejos ser exhaustiva; podría cerrarse, sin embargo, junto con la década, con *Imágenes de una historia en redondo* (1980) de Orellana.

Habría que convenir en las extremas y múltiples diferenciaciones que impiden en este espacio un estudio comparativo de los puntos de partida que podrían tener en común estas obras y las divergencias que las alejan de cualquier aproximación simplificadora.

Segundo tramo

De entre los evidentes elementos referenciales que juegan de eventual común denominador para una posible aproximación a ellas, resultan inconfundibles y distintivos: a) lo voluntariamente no-discursivo del transcurso, b) la preferencia por el material microfónico (radial o ambiental) parcial o totalmente utilizado como fuente básica, c) el montaje de corte duro,² d) el humor manejado sorpresivamente, e) lo dramático sin retórica, f) la utilización de la voz, sea en palabra (hablada, recitada, multiplicada, distorsionada, montada, camuflada), sea en variedades de "canto" (de emisión no europea, por cierto), g) el uso del silencio, h) un amplio espectro de lo reiterativo, i) la voluntad testimonial.

En *Tramos* de Eduardo Bértola el material es enteramente microfónico, clara e intencionalmente comprensible, a diferencia de, por ejemplo, las obras mencionadas de Nova u Orellana, donde la palabra no siempre es entendible o reconocible.³ En *Tramos* el material es también no-discursivo, a-retórico, reiterativo, y se acerca algo a Kusnir en lo aparentemente divertido y humorístico, pero con un sesgo más dramático y crítico en sus contenidos, en la dureza de los cortes y en el pasaje imprevisto de un pantallazo al siguiente, en la longitud de éste, en la cantidad de veces que un bloque –entero o fragmentado– aparece a lo largo de varios de los tramos.

² *Hard edge* como Bértola prefiere denominarlo, asociándolo así claramente al procedimiento de los plásticos.

³ Como había ocurrido en *Intensidad y altura* (1964) del peruano César Bolaños, no sólo la primera obra realizada en el laboratorio de música electroacústica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella de Buenos Aires, sino un paso importante hacia las infinitas combinatorias de lo microfónico con lo electrónico, que en la década de 1950 habían enfrentado a franceses y alemanes en la primerísima etapa de la producción en estudio.

Tercer tramo

Bértola, que no es un “ditelliano”,⁴ aborda la composición de *Tramos* luego de haber transitado por caminos instrumentales y hasta corales que lo condujeron al trabajo en el estudio, sin haberse dejado encandilar ni por el irresistible y glamoroso auge de los grandes estudios europeos del momento, ni por mayo del 68, ni por Lacan, ni por Adorno.

La suya es una propuesta directa, sin ambages, incómoda, que incluye todos los elementos referenciales señalados arriba. El humor es corrosivo y se congela en sonrisas que se esbozan espontáneamente, si conservamos⁵ la calma y la objetividad necesarias para no darle desdeñosamente la espalda, para no reaccionar airadamente porque nos descubrieron o “dieron la captura”, para disfrutar y asombrarnos de un excelente nivel técnico (notable para la época), de una pintura “costumbrista” sin maquillaje, de un “distanciamiento” brechtiano ejemplarizante. La no-discursividad es plena y desafiante, no sólo en sus cortes duros sino en la imposibilidad de prever lo reiterativo. La música “ideológica” y el lirismo descarnado de Orellana dejan de ser una amplia y lacerante ventana hacia ciertos aspectos de la realidad latinoamericana y abren un minúsculo y refinado visor a través del cual se enfoca –nítidamente, despiadadamente– uno de los escenarios de oposición a la escenografía orellaniana, sofisticado, “alienado”, pero de perfecto encastre en esa misma realidad latinoamericana.

Cuarto tramo

Tramos utiliza, en sus 16 minutos 53 segundos de duración, exclusivamente material radiofónico, recogido, seleccionado y armado por Bértola con gran rigor y originalidad. A la sazón trabajando como técnico en LS1 Radio Municipal (Juego De la Ciudad) de Buenos Aires, el compositor maneja materiales que se van presentando como zonas de tránsito sin flechar, y por las que volvemos aparentemente a pasar, pero nunca de la misma

⁴ Si bien Bértola se presentó oportunamente al concurso de becas, nunca fue seleccionado, y el “Manuela” se perdió la oportunidad de haber apoyado a uno de los compositores argentinos más significativos de su generación. Desde Córdoba primero y Resistencia después, Bértola pasó a una experiencia europea que lo acercó a estos medios electroacústicos. No obstante, no se apartó más que esporádicamente del trabajo instrumental. Es de regreso de esa experiencia, vivida principalmente en París, que Bértola se radica en Buenos Aires. En esa época surge la idea para *Tramos*.

⁵ Los porteños, digo, porque de ellos (nosotros) fundamentalmente se trata.

manera ni en la misma dirección, pero sin generar una situación laberíntica. Las señales se reconocen como escuchadas, los contextos se van modificando caleidoscópicamente. El minimismo bazariano se transforma aquí en reiteraciones inesperadas y “recortadas” de un material que ya fue oído –por lo que basta una rápida alusión para reinsertarlo en ese nuevo contexto semántico-musical–, o es oído –luego de haberse anunciado sus fragmentos– con mayor extensión y énfasis, a lo largo de este collage sonoro que nos recuerda la hermosa frase de Max Ernst:

“Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n’est pas la colle qui fait le collage.”

Por supuesto que un montaje o collage lineal, donde sin excepción se escucha una sola franja de información por vez, a la manera de un bloque que se anexa a otro pero sin penetrarlo ni fundirse con él (sea anterior o posterior), no es en sí mismo un procedimiento inédito de estructuración musical. Para recordar un solo ejemplo histórico de enorme peso bastaría referirse a *Relâche* de Erik Satie (Francia, 1866-1925), un compositor que también habrá que estudiar en las influencias que su obra ha dejado en la música latinoamericana posterior.

Quinto tramo

En la minuciosa partitura de *Tramos* se menciona en todos los casos el origen de las tres fuentes microfónico-radiales recogidas por Bértola: Radio Municipal, Radio Rivadavia y la Cadena Nacional de Radiodifusión. Los programas a los que se alude son pocos, sólo que su evidente fragmentación multiplica su presencia, sea en repetición textual (total o parcial) o fracturada (y/o reiterada en esa misma fractura). Las fechas –no ordenadas cronológicamente– corresponden a acontecimientos, eventos y programas de entre 1972 y 1974, como el Congreso Ecuménico, la pelea Cassius Clay-Joe Frazier o el regreso definitivo de Juan Domingo Perón.

Si exceptuamos las referencias a los programas coloniales de las emisoras europeas (francesa, belga, sueca) y al de la División de Radio de las Naciones Unidas (“radiodocumentales sobre problemas del mundo en desarrollo”), en el que se habla de Colombia,⁶ el resto del material lleva el inconfundible sello no sólo argentino sino de la manera de hablar de los habitantes de Buenos Aires, con su particular nasalización y gesto. Estos rasgos de

⁶ De paso, nos enteramos de que para las Naciones Unidas Colombia es “un pequeño país”.

lenguaje y de expresión definen y delimitan claramente el ámbito regional en el que Bértola marca estos tramos. La opción es distintiva y también excluyente de total “comprensión”, puesto que la alusión e inclusión de ciertos ilustres personajes (Romero Brest, Borges) no son necesariamente detectables por un oyente no argentino (casi diríamos, no porteño), si bien el entramado permite en todo momento captar la situación genérica a la que se alude, fuera de esas estrechas fronteras, que accionan como guiñadas.

Sexto tramo

Adquiere una especial dimensión la única referencia a la publicidad radial, que pasa muy velozmente (la palabra “Pinda” por “Pindapoy”, una marca de refrescos, intencionalmente cercenada por Bértola) flanqueada por la alusión a Borges y a la mujer sueca. Al ser el único elemento significativo que no sufre ningún proceso de reiteración, deducimos que actúa no sólo de elemento sorpresa sino de flecha subliminal, en relación inversa con la permanente e hipnótica presencia de los “comerciales” en los medios de comunicación.

Las “músicas”, es decir las partituras “compuestas” para instrumentos y tocadas bajo la dirección de alguien que se escuchan en *Tramos* no son de Bértola. Son citas que actúan en forma de cortinas musicales, algunas muy conocidas y todas estereotipadas, según el caso que quieran subrayar (por ejemplo, glamorosas comedias musicales estadounidenses de la década de 1970 o música sinfónica ya maquetada desde los ejemplos cinematográficos de décadas anteriores, y prolongadas en los ejemplos radiales y luego televisivos⁷), que separan un “tramo” (o un segmento de tramo) de otro, todos siempre de diferente longitud, densidad y textura. En cuatro oportunidades, hay cuatro “pausas” de cuatro segundos cada una que “separan” más netamente aún los tramos o sus segmentos, introduciendo el elemento dialéctico –agónico– de ausencia de “sonido”.

Séptimo tramo

Una lectura histórica de *Tramos* evidencia claramente cuál es el eje dominante del momento, que se va introduciendo casi desde el comienzo: la significación política del segundo y definitivo regreso de Perón a la Argentina, de los acontecimientos de esa llegada el 20 de junio de 1973 (con el

⁷ Puede ser fundamental aquí la lectura de los magníficos textos que sobre este ámbito ha escrito Philip Tagg.

avión desviado de Ezeiza a Morón) y sus consecuencias inmediatas (trece muertos y unos cuatrocientos heridos en el enfrentamiento con los sectores de la ultraderecha peronista), y posteriores (la feroz dictadura iniciada el 24 de marzo de 1976), atisbadas en ese final profético, “abierto”, lleno de expectativas, de incógnitas, de dudas, en agosto de 1975 (momento de finalización de la obra). Este final fue muy debatido por el propio compositor y la que firma este artículo. Años después, la historia argentina, entre la composición de *Tramos* y el presente, ha contestado dolorosamente el signo de interrogación colocado por Bértola en el no-final de su obra.

Pero el eje político se abre a tres elementos –ejes a su vez– dominantes ideológicamente desde hace mucho tiempo en la Argentina: 1) la religión, con la permanente y fuerte presencia de la iglesia católica y de su poder político; 2) el deporte, señalado con tres menciones que bastan para su referencia simbólica: el boxeo, el fútbol y las carreras automovilísticas; 3) el barrio norte y su cenáculo artístico-cultural, cuyos inconfundibles indicadores son aquí Romero Brest y Borges.

Un cuarto elemento completa este material que es casi una radiografía de identidad argentina y también latinoamericana: los programas recibidos regularmente por las emisoras estatales desde Europa y que suministran una especie de anestesia acústica e histórica con agradables e intrascendentes temas de fin de año, melodramáticos radioteatros –en forma de curso de idioma francés, por supuesto, como símbolo de “la cultura” en el Río de la Plata– y de mitificación de algún modelo femenino-objeto: esta vez, la mujer sueca.⁸

El rompecabezas está completo. Sus lecturas se van potencializando imperceptiblemente y las piezas se colocan en jugadas magistrales, capturando irresistiblemente nuestra percepción y nuestra atención, en una suma de estratos que hacen olvidar completamente la estructura “lineal” de origen, que se mantiene sin quiebres hasta el final. Es como si Bértola armara un “panóptico” y lo controlara perfectamente hasta su final abierto. Jaque mate a la historia de la música electroacústica en América Latina, a la historia de la música electroacústica argentina, a la historia de la música argentina, a la historia argentina.

⁸ ¿Otra vuelta de tuerca bertoliana –aquí debidamente turistizada para su comercialización masiva como objeto– a la frecuente presencia del cine sueco (especialmente de los filmes de Ingmar Bergman) en las décadas de 1960 y 1970 en Buenos Aires?

Octavo tramo

El estreno mundial de *Tramos* tuvo lugar el miércoles 15 de octubre de 1975, en el marco de dos conciertos dedicados a la música electroacústica de Latinoamérica, organizados por el desaparecido Núcleo Música Nueva de Buenos Aires en colaboración con el Núcleo Música Nueva de Montevideo, en el (atestado) auditorio del Instituto Goethe de Buenos Aires. En el debate posterior a la audición de las obras, *Tramos* polarizó una encendida discusión –entre otras– sobre si “eso” era música. Porque si sí, había que empezar a cambiar y sustituir las definiciones habituales, indiscutidas y sacrosantas del inefable arte de combinar los sonidos.⁹

Graciela Paraskevaídis

Montevideo, febrero/marzo de 1992.

Revisión: febrero de 2000.

⁹ *La técnica deja los nuevos medios en las manos del compositor, pero no le libera de la iniciativa ni de la responsabilidad artística del resultado.* (Werner Meyer-Eppler: “Principios de la música electrónica.” En: *Revista Musical Chilena*, año XIII N° 64, marzo-abril 1959.

Transcripción integral de Tramos
(realizada por G.P. en base a la del autor)

Radio Municipal

Encuentros (Romero Brest) tos

Radio Municipal

Fémina (Emisión especial de la radiodifusión belga) cortina musical (piano)

Radio Municipal

Encuentros (Romero Brest)

—y ponen los ojos en blanco porque dicen que el Barrio Norte parece París, ¡si es cierto!

Radio Municipal

Fémina cortina musical (piano)

Radio Municipal

Casos, cosas y curiosidades

(Emisión especial de la Radiodifusión sueca)

—Eeeh... La mujer sueca, bueno, quiere aparentar tener 25 años toda la vida y a veces lo logra la primera mitad de su vida.

Radio Municipal

(Desde París, emisión especial de la Radiodifusión y TV Francesas)

cortina musical (orquesta tipo jazz)

—Desde París, fue un reportaje especial de la Radiodifusión y Televisión de Francia para esta emisora.

Pausa (4")

Radio Municipal

(Idem)

— ... j'aime quand tu es en paix, puis j'aime aussi ton rire

—(risas masculinas)

—La gaieté te va bien.

Radio Municipal

Encuentros (Romero Brest)

—...porque...

Radio Municipal

Fémina

cortina musical (orquesta)

—...Fémina...

Manifestación

silbatos, bombos, voces

—¡soltá! [¿?]....

Radio Municipal

La vida y el canto

—...sí, con el..., bueno, con nosotras es bastante amigo, así que se prestó dócilmente a... a las tomas fotográficas...

Radio Municipal

Encuentros (Romero Brest) tos

—...entonces, entonces cuando vienen los europeos y ponen los ojos en blanco porque dicen que el Barrio Norte parece París, ¡si es cierto!...

Radio Municipal

Fémina cortina musical (piano)

(sigue detrás del texto)

—pensar en la pintura, puede ser, de inmediato, referirse a Brueghel, a Rubens, a Magritte. Pensar en la canción, puede ser cantar algo de Jacques Brel. Pensar en hermosas ciudades, será evocar a Brujas y hasta en la novela policíaca Simenon será un autor inevitable. Esta emisión intentará que usted, de ahora en adelante, asocie a Bélgica el nombre de sus poetas...

(piano)

Radio Rivadavia

La vida y el canto

—Reiteramos los pesos para la gran pelea de esta noche que trasmite Rivadavia:

Cassius Clay 96,250; Joe Frazier 94,677.

Radio Municipal

Casos, cosas y curiosidades

cortina musical (orquesta)

—¿Tiene usted una idea de cómo es la mujer sueca?

Radio Municipal

Encuentros (Romero Brest)

— ...entonces no se quiere nada. Lo que se quiere es seguir andando. Esta es la gran filosofía política de esta... de estos países. Seguir andando.

tos

Manifestación

silbatos, bombos, voces

— ..."Gráfico"...

Cadena Nacional de Radiodifusión

(Congreso Ecuménico)

— ... que estos días de recogimiento espiritual, de felicidad en el interior de nuestras conciencias, estos días en que hemos participado con recogimiento y

silencio...

Radio Municipal

Casos, cosas y curiosidades

cortina musical (orquesta)

—Casos,... cosas,... y curiosidades.

Radio Municipal

Encuentros

(Romero Brest)

— ...equivocado él también...

Manifestación

silbatos, bombos, voces

—...¡vamos, azules!... ..."Gráfico", "Gráfico" ... ¡soltá!...

Pausa (4")

Radio Municipal

Encuentros

(Romero Brest)

- ...no hay ningún motivo para hacer un cuadro de caballete.

Pausa (4")

Radio Municipal

Encuentros

- Eeeh... la mujer sueca, bueno,...

Radio Municipal

(Romero Brest) tos

Radio Municipal

Encuentros cortina musical (piano)

Radio Municipal

(Desde París)

— ...alors, dis-le moi, dis-le moi!

— ...Arrête, ne joue plus! Ma jolie chatte! Tu sais bien que tu es la seule... La seule dans cette immensité.

—Desde París, fue un reportaje especial de la Radiodifusión y Televisión de Francia para esta emisora.

Cadena Nacional de Radiodifusión

(Congreso Ecuménico)

—(canto colectivo) Tu palabra, Señor, es la verdad y la luz de mis ojos.

Radio Rivadavia

La vida y el canto

—Es un hombre que le gustan mucho las costumbres de nuestro campo, las cosas...

—Sí, sí.

—...la criolledad, ¿no?

—Sí, sí, por supuesto.

—Eh, eh. Paciente.

—Con un humor excelente, además, y muy particular.

—Además, paciente para la fotografía.

—Sí, sí, con... Bueno, con nosotras es bastante amigo, así que se prestó dócilmente a las tomas fotográficas.

—Mañana vamos a comentar la fotografía de Borges,...

—...cómo no...

—...eh, estee, Alicia. Ahora...

Publicidad Radial

—(par de sonidos preparatorios de "jingle") "Pinda"...

Radio Municipal

Casos, cosas y curiosidades

—La mujer sueca es maravillosa, es elegante [sic], chic y también amorosa.

Radio Municipal

Fémina

cortina musical (orquesta)

—Y para empezar alegremente este nuevo año, nadie mejor que Annie Cordy, vedette

internacional aunque nacida en Bruselas.

En París actuó recientemente como estrella de primera magnitud en el estreno de la versión francesa de la comedia musical americana "Hello, Dolly".

Manifestación

bombo, silbato, voces

Pausa (4")

Radio Rivadavia

La vida y el canto

—Rivadavia adelanta: Alejandro

Semenewich ya es jugador de Chacarita.

La operación se realizó sobre la base de 25 millones de pesos moneda nacional.

Cadena Nacional de Radiodifusión

(Congreso Ecuménico)

—(canto colectivo) Tu palabra, Señor, es la verdad y la luz de mis ojos.

Radio Municipal

Radiodocumentales sobre problemas del mundo en desarrollo

—...que el hombre sepa para qué le sirven las cosas de la naturaleza. Que sepa comportarse en su trabajo, que sepa comportarse en su familia, que sepa comportarse en general en la... en el medio en que vive.

cortina musical (sigue la misma)

—La División de Radio de las Naciones

Unidas presenta una perspectiva de opiniones expresadas en el seno de esta organización sobre problemas que afectan a la paz entre las naciones y al adelanto económico y social de los pueblos.

cortina musical (sigue la misma)

Radio Municipal

Radiodocumentales sobre problemas del mundo en desarrollo

sonido ambiente de calle

—¿Cómo te llamas?

—Óscar Armando López.

—¿Qué profesión tienes?

—Bueno... ahoritita me encuentro lustrando zapatos, porque usted sabe: la situación de la vida cómo se encuentra.

—¿Cuántos años tienes, Óscar?

—Quince años de edad.

—¿Tú sabes ya leer y escribir perfectamente?

—Escribir no, señor.

· Y tienes quince años.

—Quince años tengo, señor.

—¿Cómo ves tú el... el... la cuestión de la educación? ¿No crees que sin educación no vas a ir nunca a ninguna parte?

—Pues, cómo no, yo... me desocupo a las cinco de mi trabajo, llego a mi casa, agarro mis útiles y salgo para la escuela. Porque si no me educo no puedo ir a ninguna parte, señor, porque usted sabe que el dinero y la educación es la base de vivir en la vida.

cortina musical (orquesta) (sigue detrás del texto)

—La División de Radio de las Naciones Unidas presenta el quinto programa de una serie de radiodocumentales sobre problemas del mundo en desarrollo. En esta serie, prominentes personalidades del sector público y privado, dentro y fuera de las Naciones Unidas, analizan diversos aspectos del problema del subdesarrollo,

particularmente en lo que atañe a la América Latina.

cortina musical (orquesta) (y corte dramático)

—Una educación para la vida. Óscar Armando López, adolescente latinoamericano, embolador o lustrabotas, tiene su propia filosofía aplicable al país donde vive y más allá de su pequeño país, a todo el mundo en desarrollo. Esta filosofía es muy simple: sin educación no se va a ninguna parte. Este es el problema clave del desarrollo y a él llegamos inexorablemente con quienquiera que se discuta la problemática de Latinoamérica.

—La falta número uno de estos países es la educación. Mientras nosotros no eduquemos al pueblo, a la gran masa del pueblo... es muy difícil salir del subdesarrollo. Por eso me parece a mí que lo fundamental, lo realmente primordial, es el desarrollo de un vasto plan de educación. Pero de aquellas cosas elementales que preparen al hombre, a la gran masa humana, para sacar a un país como Colombia del subdesarrollo: que el hombre sepa para qué le sirven las cosas de la naturaleza. Que sepa comportarse en su trabajo, que sepa comportarse en su familia, que sepa comportarse en general en la... en el medio en que vive. Que el hombre sea - aunque no sea un hombre ilustrado sino únicamente educado -... que sepa cómo pone los pocos elementos de juicio de que dispone en beneficio de la comunidad.

—Quien nos habla es un hombre práctico,

un hombre de empresa colombiano: el doctor Dávila Tello, subgerente de la Flota Gran Colombiana.

Radio Municipal

Fémina

cortina musical (orquesta) (sigue detrás del texto)

—Estimados oyentes latinoamericanos: un año más ha transcurrido. En este primer programa de 1973 formulamos votos para que éste sea para ustedes un año de paz y prosperidad. En este nuevo año que comienza, no queremos formular votos platónicos, sino más bien ratificar nuestra resolución de proseguir lo mejor posible estos programas de divulgación cultural y recreativos, realizados especialmente para nuestros oyentes latinoamericanos. No es nuestra intención de [sic] congratularnos del pasado sin preocuparnos del futuro. Así, pues, hemos cerrado el pasivo de 1972, para asentar en el activo de 1973 nuestra firme resolución de subsanar todos los errores que pudimos [sic] cometer anteriormente. Vaya pues, por conducto de este programa, un fuerte y cordial abrazo y también nuestro agradecimiento a los oyentes latinoamericanos... termina cortina musical que permaneció de fondo

—...que, por permanecer fieles a nuestras emisiones, demuestran haberse compenetrado de los buenos deseos que animan a la Radiodifusión y Televisión Belga y a su locutora y amiga, Cristina.
cortina musical (orquesta)
(comienzo —con timbales— de obertura de

comedia musical)

—Y para empezar alegremente este nuevo año, nadie mejor...

se esfuma cortina musical

—...que Annie Cordy, vedette internacional aunque nacida en Bruselas. En París, actuó recientemente como estrella de primera magnitud en el estreno de la versión francesa de la comedia musical americana *Hello, Dolly*.

Radio Municipal

Radiodocumental sobre la definición del término 'agresión'

—Our accomplishment reflects the spirit of détente in its true meaning... (se esfuma el inglés y se sobrepone la traducción al español)

· Nuestro logro refleja un espíritu de "détente" en su significado más exacto.

Manifestación

bombos, voces, autos, silbatos, bocinas, aplausos, ruido de avión sobrevolando

—...¡paso, paso!... ...¡al costado!... ...¡vamos, azules!... ..."Gráfico"... ...a ver... ...La Rioja se viene... ...los riojanos se equivocaron, serán... ...¡vamos!... ...¡más rápido!... ...¡sin salirse de la fila, vamos!...

el simulacro de sinfín se va esfumando muy lentamente a cero.