

Análisis

La técnica para el análisis estará dada por el método de análisis auditivo creado por María del Carmen Aguilar y desarrollado en la cátedra *Introducción al Lenguaje Musical*, perteneciente a la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.²⁹ También se utilizarán partituras que sólo darán cuenta de las alturas de la voz (debido al quiebre en el parámetro del ritmo que hace muy difícil la concepción de una métrica clara), y por último, en el ejemplo de "Bale- nas" habrá un análisis paradigmático, basado en la técnica de Nicholas Ruwet.

Se trabajará en base al disco compacto Carmen Baliero, grabado en el estudio Circo Beat y editado por el sello Los Años Luz en el año 2000, que llega a sumar 12 canciones. Luego de una sucinta descripción general de los temas y conceptos a utilizar en el trabajo, se tomará a modo de ejemplo tres canciones que serán analizadas con detenimiento, y se extraerán, a partir de todo esto, las conclusiones finales.

Un dato característico de las canciones de Baliero está dado, como se dijo hasta ahora, por la variada cantidad de incorporaciones hechas a su discurso, que se extiende desde los recursos representativos de la vanguardia musical culta hasta elementos pertenecientes al ámbito popular, provocando una mixtura genérica. En este punto es necesario recordar que su disco está conformado por relecturas de himnos patrios como *Aurora*, boleros como *Alma mía* o *La mentira*, canciones españolas como *El gallo rojo* o *La gran pérdida de Alhama*, canciones latinoamericanas como *Brisas de Zulia* o *Jacarandá*. En su obra sobresalen desde un primer momento las repeticiones, el uso exhaustivo y no convencional de pocos elementos instrumentales (principalmente piano y voz, con variantes de acuerdo con el ejemplo musical), un lenguaje pulcro, de pocas palabras, tajante, sobrio, aparentemente estático. La provocación de un decir simple y "sin intención", que sobresalta sin preparación, operando a manera de rearticulación de sentido.

Sintetizando, las características académicas estarán dadas por el uso de sonidos concretos y objetos sonoros, la experimentación con la voz, la yuxtaposición de planos sonoros, microtonalidad y atonalidad, métrica muy cambian-

ca Contemporánea, y de su contacto con el compositor H. J. Koellreutter. En su lenguaje se puede encontrar el juego entre sonido, silencio y ruido, la repetición de elementos, los ritmos irregulares, las citas y montaje de otras formas artísticas reconocidas (populares, étnicas, cultas), etcétera. Otros brasileños, entre muchos, que han trabajado dentro de esta zona fronteriza son: Caetano Veloso, Jards Macalé y Hermeto Pascoal. (Taborda, 1998)

²⁹ Este método se basa en dos teorías: la teoría gestáltica y la teoría de la información. Para mayor información remitirse a la bibliografía. Véase Aguilar, 1997.

Desde los márgenes.

El experimentalismo comprensible

de Carmen Baliero*

Camila Juárez

Sí, soy compositora de música popular, creo, y de música contemporánea también, creo. Porque en la música popular dicen que no es música popular, y en la música contemporánea también dicen que no es música contemporánea. Entonces no sé exactamente qué es (...) No podría ir al festival de Cosquín, por ejemplo y tampoco entraría en Darmstadt.¹

El objetivo del presente trabajo es realizar un primer acercamiento al estudio del entorno musical porteño actual, a través de la figura de la compositora, pianista y cantante Carmen Baliero. Esta aproximación se llevará a cabo mediante la selección de tres de sus obras más recientes. Sobre esta base se interpretará el juego entre los diferentes códigos genéricos que pueden ser engendrados en una obra contemporánea, y sus connotaciones en el tiempo.

Baliero trabaja con elementos del lenguaje culto contemporáneo y, dentro de su producción, se puede encontrar tanto creaciones instrumentales especulativas –que se corresponden con lo que habitualmente se denomina lenguaje académico–, como canciones breves con texto lingüístico y musical. Estas últimas son las que conforman el objeto de estudio de la investigación en curso.

Una característica relevante de sus creaciones con formatos breves es la resistencia a ser rotuladas dentro de las categorías de música “popular” o música “académica”, que definen el imaginario musical tradicional. Esto se debe a que en sus canciones se interceptan ingredientes, tanto del terreno de lo popular como del de lo académico. En consecuencia, se verifica la permanencia de este fragmento de su obra dentro de una zona fronteriza, desde la que se funda la significación de sus canciones.

De esta manera, la compositora abre un camino hacia la experimentación a partir del uso de una expresión propia que cruza códigos y géneros dentro de una misma unidad. La plasticidad de su lenguaje, representativo de la diversi-

* Trabajo realizado en el marco de la cátedra “Música Argentina y Latinoamericana” de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Agradezco los comentarios de los profesores Omar Corrado y Miguel A. García.

¹Entrevista. *FM La Tribu*, 22/12/1999.

dad de la sociedad moderna, hace que su trabajo pueda ser tomado como ejemplo distintivo de creación musical contemporánea.

El objetivo final del trabajo es, a través del análisis musical de tres canciones contenidas en el CD *Carmen Baliero* (2000), determinar las estrategias de construcción de autoridad textual por parte de la compositora, y caracterizar la manera como estas estrategias instalan una ruptura, que supone el cruce entre la música culta y la popular.

Marco teórico

La noción de intertextualidad, que deviene de la idea de dialogismo (co-presencia de voces divergentes que dialogan en un mismo texto) propuesta por Mijail Bajtin, sostiene que un texto está compuesto por otros textos. En esa concurrencia es donde se opera la inteligibilidad de un discurso, que recae sobre la interacción y resemantización de los distintos textos que lo conforman. Estos textos pueden ser producto del pasado (incorporando singularidades históricas, ideológicas, políticas, económicas, sociales), pero también pueden existir como posibilidad futura, lo que hace pensar en una apertura constante de la obra hacia nuevos horizontes.

De ahí que sea válido afirmar que los géneros discursivos son esencialmente intertextuales. La idea de intertextualidad está en relación con el uso del género, que recae no solamente sobre el productor del discurso y el texto mismo sobre el cual éste trabaja, sino también sobre las respuestas provocadas por las obras.

86 | 87 Desde esta perspectiva se puede decir que el género está inserto en una trama, una red infinita de semiosis, dentro de la cual el discurso de la producción es a la vez el procesamiento de un reconocimiento auditivo anterior. Esto constituye una cadena, modelada por una multitud de textos, en la que se sucede el entrecruce entre producción y recepción. Las distintas gramáticas – de producción y reconocimiento – son el recorte de la trama semiótica de un modo diferente y subjetivo, de acuerdo con ciertas reglas que definen construcciones de sentido posibles. (Verón, 1987:130) Cabe aclarar que los géneros traen consigo especificidades de sus contextos anteriores, y crean así “conexiones indexicales que se extienden mucho más allá de la escena actual de producción o recepción”. (Briggs y Bauman, 1996:90) Es así como las relaciones intertextuales permiten al productor del discurso diferentes maneras de incorporarse al mismo y, a su vez, son importantes para la construcción del significado, forma y función del texto.

En este trabajo el concepto de género será empleado en forma exploratoria –mediante la aplicación de nociones lingüísticas a la música–, y caracterizado como una colección de componentes “prototípicos, que los distintos actores

usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos en una estructura unitaria". (Briggs y Bauman, 1996:86-87) Estas organizaciones convencionales son el resultado "de actos históricamente específicos y patrones de referencia aptos para la trasposición de sus elementos constitutivos, en cuyos términos se torna posible la acción comunicativa. Están de este modo abiertos a la innovación, la manipulación y el cambio". (1996:86-87) Es decir, que aunque la forma genérica sea tomada como una estructura estable en su existencia es flexible, ya que es interceptada por numerosos fenómenos. La presencia de dichos fenómenos hace a la comprensión y al sentido del discurso en cada contexto. Por eso, la forma genérica se encuentra abierta a diferentes posibilidades de anticipación o desorientación, satisfacción o frustración de expectativas, dependiendo del tipo de manipulación ejercida sobre el discurso.

En suma, la noción de género será tomada en sentido amplio, no sólo como molde preciso de un género musical (por ejemplo el bolero, el tango o la canción infantil latinoamericana), sino también como remisión a una práctica compositiva específica, a un fragmento de discurso, un *pattern* reconocible. Se considerará como género incluso a unidades semánticas menores que estén remitiendo a una técnica o trozo genérico.

Para que la intertextualidad sea llevada a cabo es necesario que se produzca un proceso de descontextualización (selección y abstracción de rasgos específicos) y recontextualización del discurso en otro lugar y tiempo. Esto se logra mediante un movimiento de entextualización que indica el cambio producido a nivel textual en el proceso de descentramiento y recentramiento. Es lo que permite que el texto pueda ser desgajado de su entorno. La estrategia de exponer el cómo se dice, de hacer evidente el producto en sí (que excede el mero nombrar, la referencia), la elección y organización de los diferentes niveles que componen la canción, opera fuertemente en la obra de Carmen Baliero, donde existe un lugar importante para la subjetividad.

Descontextualizar y recontextualizar un discurso en la escena actual implica la creación de una autoridad textual por parte del productor del mismo. En dicho acto de control son seleccionadas sólo algunas características de la vasta riqueza de rasgos melódicos, armónicos, tímbricos, espaciales y contextuales que se encuentran en un género.

La autoridad textual estipulada en el proceso de descontextualización-recontextualización exterioriza la fusión de las expresiones particulares con los modelos genéricos. Esta conexión trae aparejada una fisura intertextual que evidencia la distancia que existe entre el modelo y la nueva obra. Si se minimiza la distancia entre el género y el texto, el discurso se volverá transparente con respecto al modelo que lo precede, y estas producciones terminarán siendo conser-

vadoras y hasta pueden correr el riesgo de confundirse con el original. Pero si se maximizan y ponen de manifiesto tales fisuras intertextuales, se subrayará la autoridad necesaria para manipular el discurso, y se descubrirá la invención personal e innovación “por medio también de la resistencia a estructuras hegemónicas asociadas con géneros establecidos”. (Briggs y Bauman, 1996:92) Es relevante observar cómo, a partir de este proceso de descentramiento-recentramiento, es posible volver a negociar los significados y las formas de escucha consensuadas. El género transforma la recepción del producto porque provoca: notoria aceptación (donde se busca minimizar las fisuras intertextuales), la percepción de un descentramiento creciente entre obra y modelo genérico, o la consideración de la maximización de la fisura intertextual como elemento creativo.

La producción de Carmen Baliero está caracterizada por una maximización de la diferencia entre texto y género, que subraya las fisuras intertextuales puestas en relieve de manera conciente por la compositora. Este mecanismo de innovación posibilita el distanciamiento con respecto a la tradición del género, junto con una mayor dificultad en la escucha del discurso, ya que éste ha perdido su redundancia. La referencialidad inmediata del lenguaje de Baliero con sus precedentes genéricos se quiebra al efectuarse la resignificación de la tradición a la luz de un nuevo contexto.

Si bien la definición de los conceptos de lo culto y lo popular no es el objetivo de este trabajo, es importante trazar los lineamientos básicos tomados en esta investigación. Para esto es imprescindible poner en evidencia cuán involucrado está el sentido común en el uso que sostiene la diferenciación entre estas dos categorías.

Se caracterizará como música académica (contemporánea) a la música “de alta calidad estética”, fijada en documentos escritos, que demanda un aprendizaje institucional de técnicas compositivas,² y que hace un uso especulativo de elementos tales como sonidos concretos extramusicales y objetos sonoros. A la vez, incorpora materiales como el silencio, el espacio y el ruido, y pide a la recepción una escucha atenta.

La música popular tendrá propósitos “popularizantes” de aceptación masiva por parte de la recepción (comunicación, comprensión del público), se fundamentará en la oralidad, tomará en cuenta al intérprete y se basará muchas veces en el trabajo con versiones. Tendrá fines comunicativos con la recepción, será pensada para ser bailada, prestará atención al mercado. Su formato estará dado por la canción, compuesta de letra y música y con breve duración. (Rodríguez Kees, 1990; González, 2001)

²Es sabido que hoy existen academias y circulación de partituras en el ámbito popular.

La "esfera perfecta de la cultura"

Los basamentos de esta separación entre lo culto y lo popular se pueden remontar históricamente a la idea romántica de la "esfera perfecta de la cultura". (Carvalho, 1995) Si bien dicha esfera contiene las tradiciones clásica y folklórica, es a partir de su delimitación como categoría cuando comienzan los grandes cambios que caracterizarán a la modernidad y que provocarán la disolución clara de los límites. Finalmente, esta ambigüedad es la que caracterizará también la relación entre lo culto y lo popular.

A comienzos del siglo XIX los románticos alemanes formulan el modelo de la "esfera perfecta de la cultura". Este modelo tiene un comportamiento dialéctico dado a partir de la relación entre cultura folklórica y cultura clásica. La cultura folklórica de tradición campesina, vista como "pura" y "auténtica", comienza a ser pensada como reservorio de símbolos muy eficaces para delimitar identidades de grupo, etnia, nación, etc. Su contracara, la cultura clásica, conserva y se nutre de las raíces folklóricas e identifica a las élites dominantes burguesas, que tienen la pretensión de imponer la esfera como un universal.

En el siglo XIX, la "esfera perfecta de la cultura", una vez fijada, comienza a resquebrajarse en fragmentos, gestados y recogidos por la modernidad. El cambio se debe a que es también a partir del mismo siglo cuando se produce el advenimiento de la segunda fase de la revolución industrial y las transformaciones sociales, políticas, económicas e ideológicas que con ella se originan. La sociedad industrial propicia la apertura de los límites y reubica la tradición en un nuevo contexto. Los individuos, ideas, símbolos y mercancías se ven obligados a circular, generando un proceso de interacción entre distintos grupos sociales (y la paulatina pérdida de la clara separación entre sí), la aparición de sistemas y medios masivos de comunicación, junto al desarrollo de un mercado capitalista mundial en expansión.

De este modo, la condición del mundo moderno contempla el estallido en una multiplicidad de formas y sentidos, en una pluralidad donde se pierde la "esencia" y lo "puro". El contorno de las certezas comienza a desdibujarse frente al contacto con lo diverso, creándose así una situación de incertidumbre y desestabilización en la que las dos immaculadas tradiciones antes mencionadas se ven jaqueadas frente a la violenta irrupción de una tercera cultura: la cultura popular. Esta última, representante de una nueva realidad proveniente del desarrollo industrial y tecnológico, es tomada como cultura de la fragmentación en un contexto donde se insinúan fenómenos divergentes "que se atraviesan, se chocan, se acomodan, organizando la vida de los hombres". (Ortiz, 1996:87) Así, surge un nuevo espacio polisémico en el seno del contexto plural urbano.

El desencaje producido por la modernidad hace que exista una tensión, un

doble movimiento entre la resistencia a abandonar la búsqueda de una posible definición y certeza, y la secreta intuición de la imposibilidad de obtener tal resultado. En este sentido, la música popular del siglo XX “constituye un termómetro sutil de los complejos procesos de transformación e interrelación de significados tradicionales y modernos”. (Carvalho, 1995:136)

Carmen Baliero, su formación

En esta instancia se hace oportuno introducir la trayectoria de Carmen Baliero,³ a manera de pequeña genealogía, y rescatar, sobre todo, su relación tanto con lo académico como con lo popular.

Su primer contacto con la música se produce desde el círculo “clásico”, al pasar por distintas instituciones formales de enseñanza como el Collegium Musicum y la Facultad de Bellas Artes de La Plata. En el ínterin comienza sus estudios con Lucía Maranca, descrita por Baliero de la siguiente manera:

“Ella fue mi influencia contemporánea muy fuerte, porque Lucía Maranca es cantante contemporánea. Y yo iba a los conciertos de ‘Nueva Música’, estaba muy relacionada con Kröpfl, toqué para conciertos de ‘Nueva Música’, toqué obras de Juan Carlos Paz (...) pero para ellos ése era el camino que yo tenía que seguir (...) y yo dejé de vincularme porque no me interesaba mucho...”.⁴

Para la compositora, la Agrupación Nueva Música⁵ simboliza:

“Una música académica contemporánea que viene de la Escuela de Viena y que sigue siendo para mí aburridísima en un ochenta por ciento (...) había cosas en esa época que a mí me pegaron mucho como (...) Schoenberg me había pegado, Webern que siempre me pegó (...) pero lo más grande de la música contemporánea que después experimenté era (sic) con Mariano Etkin ya, en la Facultad (...) me dio vuelta la cabeza”.⁶

Es interesante notar que la conexión de la compositora con el mundo musical, siguiendo el camino inverso al que propone cualquier formación tradicional institucionalizada, comenzó desde el lenguaje culto contemporáneo. Se relacionó con profesores como Francisco Kröpfl o Mariano Etkin, ambos referentes clave para la música argentina contemporánea. Así lo expresa ella misma:

³ Nacida en la década del '60.

⁴ Entrevista particular, 10/2000.

⁵ Agrupación fundada por Juan Carlos Paz en 1944 y dedicada a la difusión del repertorio contemporáneo culto.

⁶ Entrevista particular, 10/2000.

“Pero yo venía de la música contemporánea, o sea, nunca había tenido una formación de sonatina de Clementi... Tocaba Honegger, Satie (...) estaba acostumbrada a lo atonal, ésa era mi referencia”.⁷

“Antes de hacer el conservatorio ya tenía un entrenamiento de que la palabra, el piano, lo no rigurosamente tonal, lo no rigurosamente formal existía”.⁸

Las influencias académicas europeas que la nutrieron en un principio estuvieron dadas por compositores como Schoenberg, Webern, Satie, Honegger, y las argentinas fueron las figuras de Kröpfl y Paz. Simultáneamente descubrió la música de J. Gilberto, George Brassens y Bola de Nieve como exponentes de lo popular:

“Siempre escribí canciones, siempre, por ejemplo yo tenía un novio y le escribía una canción, a mi hermana María para el cumpleaños (...) Después ya empecé a escribir boleros (...)”.⁹

Así, las dos influencias comienzan a tejerse en una misma persona.¹⁰

Cruces y encuentros

A la hora de abordar el panorama de la música actual y urbana en Buenos Aires puede notarse, casi sin sorpresa, que se presentan ciertas continuidades en lo que respecta a las características antes descritas. Me refiero a la existencia de un amplio espectro de posibles intersecciones, balanceado, en este caso particular de análisis, por dos polos extremos: el polo de la música culta y el de la música popular. Esta situación queda expuesta en las palabras del compositor uruguayo Coriún Aharonián:

“En nuestra cultura, la cultura en la que estamos nosotros todavía, la cultura occidental burguesa, existen dos lenguajes musicales, dos áreas de lenguaje musical. Eso no se da, aparentemente, en otras culturas. Coexisten el lenguaje llamado culto (...) y el (...) de la música popular. Son dos lenguajes y dos códigos, tienen zonas fronterizas, obviamente. Hay interpenetración. Pero esas zonas fronterizas, en todo caso, son una prueba de la existencia de los dos territorios”. (Aharonián, 1992:69-70)

⁷ Entrevista particular, 10/2000.

⁸ Entrevista. *Página 12*, 16/02/2001.

⁹ Entrevista particular, 10/2000.

¹⁰ Baliero relata también, como suceso importante, su encuentro con Adriana de los Santos (pianista argentina del ámbito culto contemporáneo), quien le demanda la composición de una obra.

Los dos polos, en cierta medida estereotipados, se corresponden con el tipo de actividades, usos, espacios de representación y hábitos de comportamiento reproducidos a diario por las personas que viven en sociedad:

“— En un espectáculo tuyo, estás haciendo tus canciones, ¿pondrías, por ejemplo, *Máquinas de escribir* (obra inserta dentro de un lenguaje más académico) al lado?

— (...) Yo no lo veo mucho, (...) tengo la sensación de que el oído y la persona están predispuestos a cierto código, y no sé si tiene sentido, hay algo que se pierde.

— ¿Sacarías un disco de eso?

— Sí, quiero hacer *Osvaldo y Sonata* (...), quiero hacer *Máquinas*, quiero hacer el coro, el de los diarios, y quiero grabar *Maquinarias* también y *Esperando el cumpleaños*.¹¹

A cada una de estas áreas le incumbe un código determinado:

“Se tocan pero no se mezclan. Tienen una frontera común, y a veces esa frontera es indefinida, pero así y todo se da simplemente la confirmación de la existencia de la frontera y por ende de los dos territorios”. (Aharonián, 1992:69-34)

En el caso de Baliero, la zona de intersecciones entre ambos polos se ve reforzada por un surtido eclecticismo, que provoca una forma dúctil, flexible y difícil de encasillar.

Así lo ejemplifica la compositora:

“— (...) todo lo que no sos, ¿qué es?

— No soy folklorista, no soy tanguera, no soy jazzera, no soy jinglera, no soy electroacústica.

— Pero en tu disco aparecen rasgos de todas esas cosas que vos no sos...

— Pero están al servicio de otra cosa. Aunque de manera arbitraria, cada composición necesita de estos elementos”.¹²

En lo que respecta al análisis de su producción, Baliero es dueña de una extensa colección de canciones concebidas con música y letra. La estructura de las mismas está trabajada de manera muy plástica, sin por ello dejar de ser reconocible para nuestros oídos. Está, a su vez, atravesada por diferentes géneros entre los que sobresalen: el bolero, la canción española y latinoamericana, tangos reformulados, himnos patrios, citas de fragmentos textuales. Por otro lado, ha producido obras que se contactan con teorías y formatos del denominado lenguaje culto. Tal es el ejemplo de *Maquinarias* y *Máquinas*, o de

¹¹ Entrevista particular, 10/2000.

¹² Entrevista. *Clarín*, 15/02/2001.

Oswaldo y Sonata, un trabajo para piano e intérprete con una pauta que consiste no en pentagramas, sino en una Guía Técnica, una Guía Argumental y gráficos alusivos. Desde lo técnico se explicita que el sonido se generará a partir de la fricción de la madera del piano con las manos, y que durará aproximadamente seis minutos. En la sección argumentativa se cuenta que Oswaldo es el piano y Sonata el/la “concertista convencional de música culta” que protagonizará, a partir del sonido y acción, un acto sexual con el piano.¹³

En este apartado se intentará hacer un recorrido de las posibles influencias, en lo que respecta al lenguaje compositivo académico, que pudo haber tenido la producción de la autora.

En la obra de Carmen Baliero se encuentran paralelismos con estéticas cercanas a la experiencia del arte conceptual, semejantes, por ejemplo, a la búsqueda de John Cage. Este compositor procura quebrar con la tradición para alcanzar experiencias poéticas nuevas, incorporar elementos extramusicales a la música como el ruido, utilizar la teatralidad, la aleatoriedad (en contraposición al serialismo) y la ironía (Kennedy, 1996:116), investigando el valor del silencio como herramienta del lenguaje musical. En este punto cabe destacar también la relación fluida existente entre Baliero y el campo del teatro; no sólo en lo que respecta al histrionismo de su propia performance en vivo o en el mismo CD, sino en su participación como compositora en puestas teatrales como *El líquido táctil* dirigida por Daniel Veronesse o *El pecado que no se puede nombrar* dirigida por Ricardo Bartís, y en consecuencia en el tipo variado de público que la sigue y la reconoce.

Asimismo, se puede localizar también en su repertorio huellas del fenómeno minimalista que comienza históricamente en la década de 1960 en Estados Unidos. Promovido por el grupo Fluxus,¹⁴ el rock y las ragas indias (Michels, 1999:559), este movimiento procuró la utilización de la máxima repetición de una célula rítmico-melódica mínima en un manejo extenso del tiempo que aspira a inducir en el oyente un efecto hipnótico de cuasi estaticidad. Ejemplo de esto son los norteamericanos, herederos de la poética cageana, Terry Riley y Steve Reich, influenciados por músicas no occidentales africanas y asiáticas que trabajan a partir de leves cambios rítmicos.

En Latinoamérica, este acervo es recogido por la generación nacida en la década de 1940 que resemantiza conceptos minimalistas clásicos, como el aplanamiento de dinámicas y el movimiento automático y mecánico, y propo-

¹³ Partitura *Oswaldo y Sonata (poema para piano)*, 1988.

¹⁴ Movimiento interdisciplinario de artistas, opuestos a la tradición académica, que adherían a preceptos dadaístas y buscaban la participación activa del espectador. (Lebenglik, 2000:47)

ne, a juzgar por Aharonián, creaciones minimalistas. Estas obras conllevan la idea del despojamiento, de la austeridad de materiales “que multiplica el potencial expresivo de los recursos sonoros, de una estructuración de tipo reiterativo (no mecánico), de una inquietud por lo tímbrico y lo textural” (1993:83-84), que produce, a partir de bloques expresivos yuxtapuestos y mínimos desplazamientos, un efecto de extrañamiento en el oyente.

Finalmente, como dato trascendente, se puede agregar que también hay una relación, en algunas de sus composiciones, con una estética de lo “maquinal”.¹⁵ Esta poética se ve representada por dos tendencias: una es el futurismo italiano (1909-1920) y la otra es la música concreta (definida por Pierre Schaeffer en 1948). El futurismo italiano está promovido por compositores como Luigi Russolo y Balilla Pratella quienes pregonaban la inclusión de los ruidos de la técnica y la industria urbanas en la música. (Michels, 1999:519) Otros compositores que incursionaron en este tipo de estética fueron: Honegger con su obra *Pacific 231* (1923) donde el sonido de una locomotora a vapor es reproducido por una orquesta sinfónica completa; Mossolov y su *Fundición de Acero* (1927) con utilización de elementos metálicos extramusicales en la orquesta para lograr efectos realistas más imponentes; Varèse y sus composiciones con combinaciones rítmicas y densidades sonoras; Nancarrow y sus obras a partir de perforaciones en rodillos de pianolas.

El término “música concreta”, presentado por Pierre Schaeffer, designa la música hecha a partir de la grabación de sonidos cotidianos, como pueden ser los de un pájaro o los del tránsito en una ciudad. Las técnicas más utilizadas dentro de esta tendencia son la cita¹⁶ y el collage,¹⁷ prácticas ambas que permiten amplificar la dimensión psicológica de tiempo y espacio en un discurso nuevo.

El lenguaje de Carmen Baliero se halla atravesado por una búsqueda del “espíritu maquinal”. Se han encontrado dos evidentes ejemplos al respecto, dentro de lo que podría ser denominada su vertiente culta (aunque esta búsqueda también se da, como parte de su poética, en sus producciones populares); ambos incluyen pautas escritas precisas sobre su ejecución. Uno es *Maquinarias* (1996) para piano a cuatro manos o dos operarios. Esta obra se realiza con una puesta en escena con linternas que provienen del cuerpo mismo de los

¹⁵ Hay que recordar en este punto que uno de los primeros en introducir sonidos extra-musicales en su música fue Satie.

¹⁶ Técnica que entabla vínculos significantes desde el exterior hacia el interior de una obra. Producción de sentido a partir de un material ya existente. (Michels, 1992:549)

¹⁷ Técnica que permite el recorte y fusión de materiales diversos en una obra. (Michels, 1992:549)

instrumentistas, los que completan la idea de lo que hay de máquina en un instrumento como el piano. En propias palabras de la compositora:

“El espíritu maquinal del piano (como) si no estuviera ‘esteticistamente’ tocado, transformarlo en una máquina”.¹⁸

La contracara es Máquinas, una obra para tres máquinas de escribir amplificadas con micrófonos que saturan los sonidos graves, agudos y medios. Aquí se intenta poner de manifiesto lo que hay de musical en una máquina de escribir: “Transformar objetos maquinales en un discurso musical, pero un discurso biológico”.

“Trabajar un objeto que no es musical, musicalmente, y en general a mí me gusta trabajar objetos musicales quitándoles su connotación musical, o sea la conducta previsible que tiene el objeto musical y viceversa, aquello que no tiene ningún sentido musical encontrarle su lado sonoro”.¹⁹

Es característica en su obra la tendencia al uso de instrumentos tradicionales de manera no convencional, a través de la búsqueda de técnicas de ejecución propias, alternativas, que estén en función del sonido. Como ella misma lo aclara, en referencia a su versión de la canción anarquista *El gallo rojo*:

“Si la técnica te obstaculiza la expresión, más vale buscar una técnica propia, que es una técnica, porque yo estudio violín, eso que suena es lo que yo quiero que suene, es mi técnica. Ponerlo entre las piernas para poder cantar, si lo tuviera en el cuello, no veo (sic) las cuerdas”.²⁰

Esta tendencia se reitera con respecto a la utilización y creación de nuevas técnicas, ya no a partir de instrumentos tradicionales como el violín, sino de la utilización de objetos. Por ejemplo, nuevamente con relación a su obra *Máquinas*, la autora relata:

“Si voy al conservatorio, no hay una técnica para eso; nadie me puede decir cómo escribir la música y cómo tocar la máquina. Entonces tengo que inventar una técnica (...) Se trata de encontrarle el sonido a aquello que teóricamente no tiene musicalidad. Y quitarle la función musical convencional a lo que sí lo tiene. Esto, por supuesto, no es ninguna novedad, es algo que siempre se hizo en la música contemporánea.”²¹

¹⁸ Entrevista particular, 10/2000.

¹⁹ Entrevista particular, 10/2000.

²⁰ Entrevista. *FM La Tribu*, 22/12/1999.

²¹ Entrevista. *Página 12*, 16/02/2001.

Y esto es lo atractivo, no la novedad instalada en el lenguaje en sí, sino el uso que la compositora hace de los géneros y técnicas consagradas, junto con las estrategias compositivas personales que utiliza. Produce así un resultado que vive en los márgenes. En este sentido, la poética de Baliero se distancia de la experiencia vanguardista de los años '60:

“Los compositores se sienten menos urgidos por el imperativo histórico de hacer avanzar el lenguaje, o de inventarlo, característico de los momentos vanguardistas; (...) se concentran más libremente en la concreción de sus proyectos musicales personales”.²²

El sedimento latinoamericano

La impronta “académica”

Será importante para el análisis de las características del lenguaje musical de la compositora partir de las conceptualizaciones de reiteratividad y no discursividad llevadas a cabo por compositores como Etkin, Paraskevaídis y Aharonián, los tres pertenecientes a una generación de músicos que comienza a componer en los años '60.

Coriún Aharonián propone nueve tendencias características de la música contemporánea latinoamericana, que incluyen:

1. El sentido del tiempo, donde existe, en el compositor latinoamericano, una reducción y concentración del tiempo psicológico.
2. Proceso a-discursivo de las obras musicales, en el que el discurrir teleológico tradicional es reemplazado por bloques expresivos.
3. Bloques expresivos: bloques (...) no direccionales dentro de los cuales se dan microprocesos.
4. Elementos reiterativos: dentro de los microprocesos se da la reiteración no mecánica de células sonoras.
5. Austeridad en “lenguaje, en recursos expresivos, en medios técnicos”.
6. Violencia y gusto por las “pequeñas cosas”, el “refinamiento”, “el detalle sonoro”.
7. El silencio, “entendiendo el proceso expresivo musical (...) como un amplio espacio donde los volúmenes existen no sólo en sí mismos sino también en función del espacio que los rodea y donde el silencio (se transforma) en espacio sonoro cargado de expresividad”.
8. Presencia de “lo primitivo” como “investigación seria de conceptos, modos de accionar y reaccionar, comportamientos semánticos y enfoques no europeos”.

²² Omar Corrado. *La Nación*, 10/11/2001.

9. Rompimiento de límites, “de la dicotomía entre música ‘cultura’ y música ‘popular’”. (Aharonián 1993:83-84)

La poética de Mariano Etkin se inscribe en una estética en la cual se pueden reconocer las tendencias anteriormente citadas. El programa del compositor consiste en encontrar nuevos significados mediante la absorción de los múltiples códigos generados en nuestras sociedades y el posterior filtrado de éstos a partir de la historia de nuestro estar en el mundo (enlazado esto también con su idea de la identidad latinoamericana). En este sentido, el riesgo y su labor en el límite de las categorías musicales son un factor insoslayable para alcanzar tal objetivo.

El trabajo en los umbrales de la percepción determina su interés por adentrarse en el límite entre lo que es y ya no es, en la mezcla entre “aparición” y “realidad” (Etkin, 1983:81), recalcando el sentido musical de la ambigüedad. Para el compositor:

“Podría hablarse (...) de una música ‘que está ahí’, a diferencia de una música que se dirige hacia un punto determinado (...) En fin, se trata de una música ateleológica, no finalista y no didáctica”. (Etkin 1983:76)

La obra no se da como una narración que tiende hacia un fin, sino como simultaneidad adireccional. Esta tendencia está marcada por la influencia de compositores como Debussy, Satie y Stravinsky, quienes conciben la construcción del tiempo en el espacio, donde no hay desarrollo (exposición, elaboración y conclusión) sino repetición, yuxtaposición y desplazamiento de componentes. Por un lado, la utilización de variables como la reiteración y la economía de los materiales lo estarían conectando con determinados rasgos del minimalismo, pero, por otro, “la reducción de los materiales es aquí más drástica y la repetición rechaza el automatismo de los trabajos minimalistas clásicos. La repetición aparece como habitada permanentemente por la sospecha de la diferencia y viceversa, gracias al cuidadoso trabajo con el umbral de la percepción (...), donde los límites entre lo mismo y lo otro son confundidos, y son importantes los valores largos y los silencios como factores de indefinición”. (Corrado, 1995:44)²³

Esta afirmación se vincula con la noción de minimalismo explicada recientemente. Por último, es menester hacer referencia a la relación del compositor con el azar, con lo aleatorio, a partir de su incursión en grupos de improvisación como el GEDI,²⁴ y la utilización, en algunas obras, de superposiciones impredecibles, libertad de decisión al intérprete, etcétera.

²³ Traducción propia del original en inglés.

²⁴ Grupo Experimental de Improvisación. Dentro del Instituto Di Tella.

A continuación, será preciso aislar dos nociones clave para el análisis propuesto en este trabajo. Se trata de los conceptos de reiteratividad y adiscursividad. La reiteración de ciertos giros y células rítmicas provoca en el oyente una pérdida de coordenadas, un quiebre en la narrativa tradicional que desorienta y lleva hacia una discursividad diferente o adiscursividad. Rodríguez Kees amplía estas concepciones, en su trabajo sobre Caetano Veloso, concibiendo la reiteratividad como la

“utilización de estructuras sonoras (por lo general breves) que se reiteran, y que mediante la introducción imprevisible de leves variantes (aparición o desaparición de estructuras menores, cambios dinámicos, silencios tensionantes, etc.) crean en el oyente expectativas que por lo general no son resueltas, generando así la tensión que hace mantener la atención sobre el hecho musical durante todo su transcurso. Este recurso está ligado a la no obviedad, como también a lo no discursivo o adiscursivo”. (Rodríguez Kees, 1990: 64)

En el mismo trabajo se señala también un tipo de pensamiento adiscursivo en ciertas obras, y se hace una breve referencia al significado de discurso musical en la historia. Esta clase de discurso, gestado en el seno europeo occidental, ha sido reproducido tanto por la música culta como por la popular. El mismo se halla regido, desde el siglo XVIII hasta parte del XX, por las alturas “organizadas jerárquicamente mediante el sistema tonal a través de relaciones causa-efecto (tensión-reposo o viceversa) con las que se establecen polaridades o direccionalidades bastante previsibles desde o hacia los centros tonales o de reposo, tanto en las micro como en las macro estructuras”. (Rodríguez Kees, 1990:64)

98 | 99

El arte del siglo XX produce un quiebre con las convenciones que se manejaban hasta ese momento. En la música surgen dos corrientes antagónicas (por un lado, la Escuela de Viena liderada por Schoenberg, por el otro, Debussy, Stravinsky, etc.) que conjuntamente marcarían el nuevo rumbo a seguir, alejándose del reinado de la tonalidad y las formas tradicionales. En este punto, el esqueleto dialéctico que conformaba el antiguo discurso musical, instituido por clímax, modulaciones, desarrollos, cadencias, etc., se desvanece. En su lugar, se comienza a pensar en relatos musicales adiscursivos y circulares que no aspiran a un cierre.

La convergencia “culto-popular”

La propuesta de Baliero encuentra tradiciones arraigadas en el Río de la Plata.²⁵

²⁵ No hay que olvidar que uno de los primeros grupos que comenzaron con esta búsqueda fue *The Beatles* en la década de los '60.

Como señala Aharonián en 1981:

“En el Uruguay hay varios jóvenes que están trabajando creativamente en ese terreno fronterizo, y están tratando de ver qué pasa con la frontera en sí”. [1992:34]

Esto se puede advertir, sobre todo, en el trabajo desde los límites genéricos concretado por Leo Maslíah²⁶ e iniciado por toda una generación de músicos uruguayos enrolados en la música popular, en la que sobresalieron el grupo “Los que iban cantando” como también el trabajo solista de Jorge Lazaroff.²⁷ Los dos compositores nacidos en la década de 1950 detentan una formación musical poco habitual en el campo popular, determinada por estudios de piano, armonía, composición y técnicas electroacústicas con músicos de tendencia culta como lo son Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. Ambos, Lazaroff y Maslíah, cumplen una función renovadora del lenguaje musical popular, tanto desde lo formal como desde el uso de distintos géneros y tradiciones. Una muestra de esto es la utilización de instrumentos de percusión y ritmos del candombe y la murga uruguaya, la experimentación teatral de la voz que ya no canta simplemente, sino que habla, relata, grita; la incorporación de sonoridades electrónicas a un enunciado cotidiano, la utilización de repeticiones y ostinatos, y todo esto mezclado con el humor, la crítica social y la política.

Queda así delimitada brevemente la tradición en el trabajo en la frontera entre dos campos musicales, como lo son el culto y el popular, en la zona del Río de la Plata.²⁸

²⁶ Músico de formación culta, que en 1978 comienza a incursionar en el ámbito del canto popular uruguayo. Es pianista, organista y compositor, su producción se divide entre el ámbito popular y el ámbito culto de la música contemporánea en Uruguay y Argentina. En el año 1981, su composición electroacústica *Llanto* fue programada para el Festival Anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) en Bruselas. También es escritor y aquí convergen varias corrientes vinculadas a su lectura de Jarry, Ionesco, Boris Vian, Kafka, el teatro del absurdo, lo grotesco, la utilización de metáforas humorísticas, etc., conformándose así un rico espectro no previsible, que requiere una capacidad de competencia múltiple por parte del oyente. No obstante esto, se puede observar una amplia difusión y popularidad entre el público que lo sigue.

²⁷ Integrante del grupo mencionado. Desde 1977 participa en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.

²⁸ Este tipo de exploración estética también se da en otras zonas de Latinoamérica, como es el caso de Brasil, donde se produce un paralelo con las características indicadas anteriormente. En el ámbito de las canciones que vinculan música experimental académica y música popular, la figura actual que sobresale es la del músico Chico Mello. Dicho compositor nació en la década del '50, con formación en el ámbito culto a través de su participación en los Cursos Latinoamericanos de Músi-

te o ausencia de la misma, silencio como eje estructurador del discurso, ausencia de clímax y resoluciones tradicionales de tensiones, reiteratividad, adiscursividad, irregularidad. Los elementos populares se explicitarán en un discurso estructurado a partir de la melodía de la voz y la letra, la organización del tiempo en pequeñas canciones, la importancia del cuerpo.

En esta sección se analizará tres canciones: “Ballenas”, “Rita” y “La Mentira”. Esta elección estuvo basada en la aspiración de cubrir un espectro lo bastante amplio como para extraer luego conclusiones suficientemente generales. Se seleccionaron canciones como “Rita” y “Ballenas” por ser composiciones “originales” propias de la compositora, que parecerían remitir menos directamente a un referente intertextual concreto; mientras que “La Mentira” estaría representando la relación con un género conocido como lo es el del bolero. Es importante recalcar que estas canciones carecen de partituras (muy común en el campo de lo popular) y que, por lo tanto, el trabajo debió incluir también la escritura de algunas de ellas para su posterior análisis.

Ballenas

Suaves ballenas bajo el sol.
Mecen las olas un collar.
Vuelan gaviotas sobre el mar
sobre la sal y el alquitrán.
Negras arenas bajo el mar
mecen las olas un collar.

Características generales

Esta canción, como su producción en general, denota gran sencillez y austeridad en la elección de los elementos que la habitan.³⁰

La obra queda formalizada a partir de un poema, constituido por seis versos octosilábicos, cantado por una voz femenina (la de ella misma) con acompañamiento de sonidos que podrían ser denominados “ruido”.

Es interesante constatar, a partir de una búsqueda general de regularidades contenidas dentro del texto lingüístico, que el poema contiene sustantivos o frases intercambiables dados en pares de opuestos. Tal es el caso de términos como ballenas/gaviotas, arenas/olas, sal/alquitrán; o las frases bajo el sol, sobre el mar, o bajo el mar.

³⁰ “(...) yo lo llamo esencia. Siempre busco lo que me parece el alma de una canción y trato de no ornamentar de más. Mi lema es una frase de Vicente Huidobro: el adjetivo, cuando no da vida, mata.” Entrevista. *Clarín*, 22/07/2001.

Elementos musicales

Los elementos sonoros que se perciben son dos: la voz y los sonidos percusivos que la acompañan.

Estos últimos son realizados con un violín, explotado como objeto sonoro de altura indeterminada. La madera del violín es percutida; genera así diferentes sonidos cortos, secos e *in crescendo*; y cuando es frotada (a partir de maneras distintas de utilizar el arco) produce un sonido que resuena a partir del contacto de los dedos o del arco con la madera. A este sonido, por momentos, se le agrega un plus de sonoridad. Se percibe un fino trabajo de edición que consta de reverberancias que subrayan los “ruidos” y de sobregrabaciones de la misma voz que hacen las veces de eco casi imperceptible, como un recuerdo en la lejanía. El nivel percusivo llega a establecerse en cuatro sonidos diferentes que van desde uno seco y corto, de altura media, hasta un chirrido más agudo y punzante, pasando por las ya nombradas reverberancias. Finalmente, este elemento de acompañamiento es utilizado como factor de irregularidad dentro de la estructura determinada por la voz.

La voz de registro medio actúa como material estructurador del lenguaje melódico e incita a segmentar la sintaxis en tres unidades. En este punto, es significativo tener en cuenta la importancia de la presencia de la voz en las canciones de cuño popular, al cumplir un papel ordenador. Este rol está dado por ser el estrato que lleva la letra y la melodía principal, pero también por representar a una persona y un carácter, que podrá ser aceptado o no por el oyente, para la construcción de identificaciones y credibilidad. Lo que se transmite no es sólo lo que se dice, sino cómo se dice, la *performance* retórica que sostiene la canción (Frith, 1993), y esto, en el ámbito popular, está dado mayormente por la voz.

Ballenas forma parte del repertorio en el que Baliero permite el intercambio de instrumentos. El acompañamiento percusivo en el disco está realizado con la madera del violín y del arco, pero la fuente sonora puede variar de acuerdo con los recursos que haya disponibles a la hora de interpretar la canción. Un ejemplo es la *performance* de la misma en concierto, donde el sonido puede ser realizado por medio de un vasito de plástico acanalado (con relieves), raspado o percutido con una varilla. De esta manera, la cantidad y calidad de los diferentes sonidos pueden ser llevadas a término. Un nuevo ejemplo se da en la grabación radial de *Otras Músicas*, donde ella es acompañada por otros músicos (con sonidos diferentes), pero con la característica de que siempre se mantiene el patrón de determinada sucesión de cuatro sonidos distintos. Esto puede ser relacionado con cierto uso de la aleatoriedad, no tanto en la libertad del ejecutante de hacer lo que le plazca (aunque existe un porcentaje de improvisación) sino en la libertad de elección de las fuentes sonoras.

Sintaxis (ver gráfico nº1: sintaxis)

En este ejemplo musical, perceptualmente se tiende a segmentar la estructura sintáctica en tres grandes unidades divididas por silencios. Se percibe también el comienzo de una cuarta oración que se esboza, pero que desaparece trunca. Cada frase musical dentro de las oraciones se corresponde con uno de los versos del poema lingüístico. Las oraciones conservan regularidades entre sí. Lo que las diferencia no es tanto la cantidad de frases musicales dentro de cada una (la primera tiene cuatro, pero la segunda y tercera seis), sino la forma y recursos utilizados por la voz.

Al comienzo de la canción la voz es seca, cortante y obediente hasta la finalización de la totalidad de los seis versos que constituyen la estrofa lingüística. Es interesante destacar aquí que, desde una óptica estrictamente lingüística, la culminación del poema ("mecen las olas un collar") ocurre en la segunda frase de la segunda oración musical. Por su lado, la sensación de clausura musical se produce (a partir del arco melódico y uso del silencio) en el cuarto verso (cuarta frase): "sobre la sal y el alquitrán", que se encuentra al final de la oración musical nº 1. Así, los dos últimos versos lingüísticos quedan insertados en la oración nº 2 que comienza con: "Negras arenas bajo el mar", y se produce un final musical no conclusivo en la segunda frase de la segunda oración. De esta manera, nos encontramos frente a un desplazamiento entre lo rigurosamente lingüístico (que finaliza en la segunda oración musical) y lo rigurosamente musical (que finaliza con el cierre de la primera oración musical).

Una vez articulada la totalidad del poema, es llamativo el sutil cambio en la expresión de la voz al intentar marcar imperceptiblemente el nuevo inicio de la secuencia lingüística, dentro de un contexto musical que no indica tal recapitulación. En este lugar la voz deja de ser tan asertiva, mediante un arrastre que la distiende, y queda a manera de recuerdo, provocando una "dulcificación" lírica de la misma.

Es en la tercera oración musical donde la segunda versión del poema termina (en la segunda frase de la unidad), y a partir de la tercera frase, la cantante comienza a tararear la melodía sin letra desde el principio del poema, como una embriaguez de canción de cuna que retorna. Finalmente se abre una cuarta sección musical que contiene sólo una frase, quedando así la estructura lingüística y la estructura musical inconclusas, ya que al poema le falta el último verso "mecen las olas un collar" y en lo musical recién se ha dicho la primera frase.

Sintetizando, el texto se repite dos veces y una tercera (tarareado) sin el último verso, lo que otorga regularidad a la macroforma. Al prestar atención a la relación entre texto lingüístico y música, se comprende que se produce un desfase. El comienzo del descentramiento se cristaliza en "Negras arenas

bajo el mar” (quinto verso del poema, donde comienza la oración nº 2), y el final en “sobre la sal y el alquitrán” (cuarto verso del poema). En este punto es importante notar que nuestros oídos, como receptores históricos, están acostumbrados a la división tradicional de las canciones en cuatro versos octosilábicos, y a la segmentación simétrica y binaria en antecedente-consecuente, lo que explica la impresión de clausura en el cuarto verso. Todo esto provoca una sensación de continuidad *ad infinitum*, un enmascaramiento del principio y del final, un anillo de Moebius imparabile. Hasta se podría pensar por un momento que la obra comenzó a sonar antes de que nos la mostraran, y que continúa sonando después de terminada la señal sonora.

Este recurso provoca la atención permanente y un efecto de extrañamiento en el oyente, debido a la aparente obviedad de una estructura reiterativa, pero que se va metamorfoseando subrepticamente hasta hacer perder la orientación. Este tipo compositivo está relacionado con lo que se llamó reiteratividad y no obviedad adiscursiva al comienzo del análisis, ya que se produce un descentramiento con respecto a las formas tradicionales de narrar un discurso.

Material melódico

(ver gráfico nº2: análisis paradigmático)

El acompañamiento suministrado a partir de la utilización de sonidos no convencionales, producidos por la percusión sobre madera (en este caso sobre la madera del violín) y el deslizamiento del arco por esta misma superficie, evidencia la ausencia de un acompañamiento vertical armónico. Esta falta de funciones armónicas que guían hacia un clímax musical provoca desconcierto en el oyente y hace que la idea de tonalidad quede relativizada.

Melódicamente, la referencia al sistema tonal originada por el uso de tríadas mayores y menores (5^{tas} justas) a nivel horizontal termina siendo llevada al límite por la trasposición continua pero mínima (a 2^{das} mayores o menores) de oración en oración. En dicha trasposición se mantienen las relaciones internas entre los intervalos. Un primer ejemplo (* en el gráfico) es la relación de 2^{da} mayor descendente que existe entre la nota si del comienzo de la canción (oración nº1, verso nº1), y la nota la de la repetición de la estrofa lingüística (oración nº2, verso nº1). Un segundo ejemplo (** en el gráfico) puede ser localizado en el final de las oraciones musicales (“...alquitrán”, verso nº4), donde se puede reconocer un desfase de 2^{da} menor descendente desde el mi bemol al re (oraciones nº1 y nº2) y desde el re al re bemol (oraciones nº2 y nº3). Esto hace pensar en leves variantes que ligeramente van modificando el todo.

103

1

Suaves ballenas bajo el sol.

Mecen las olas un collar.

Vuelan gaviotas sobre el mar

sobre la sal y el alquitrán.

Negras arenas bajo el mar

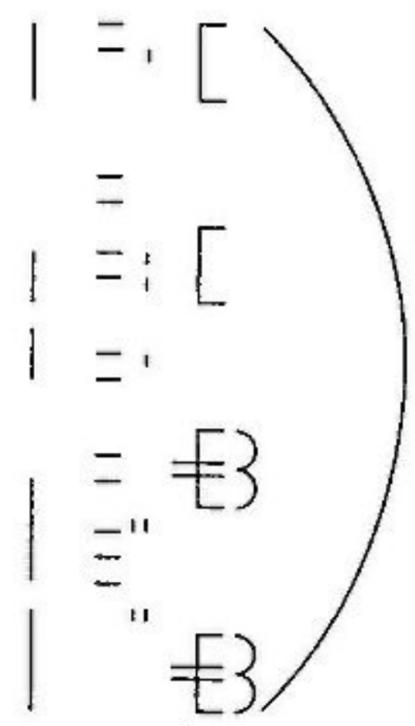
mecen las olas un collar.

Suaves ballenas bajo el sol.

Mecen las olas un collar.

Vuelan gaviotas sobre el mar

sobre la sal y el alquitrán.



2

Negras arenas bajo el mar

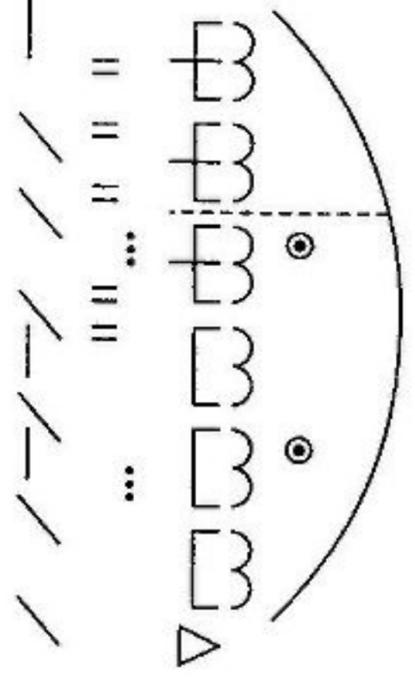
mecen las olas un collar.

(Suaves ballenas bajo el sol.

Mecen las olas un collar.

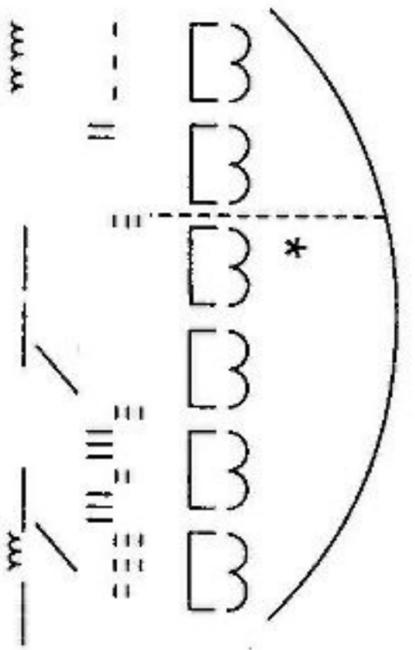
Vuelan gaviotas sobre el mar

sobre la sal y el alquitrán.



3

Negras arenas bajo el mar)



4

simbología

- | ...
sonidos percutidos

— / w
sonidos frotados,
reverberancias

⋮
finalización del
texto lingüístico

*
texto lingüístico
tarareado

⊙
voz grabada

△
sin voz

Desde un análisis estrictamente melódico, se puede encontrar una organización clara y casi matemática de las alturas y ritmos que pueden ser divididos en tres elementos:

1. El elemento A contiene 8 notas que se mueven por grado conjunto y pequeños saltos de 3^{ra} mayor o menor, con una línea melódica descendente y luego ascendente (más una apoyatura).
2. El elemento B también está conformado por 8 notas que se mueven por grado conjunto y por 3^{ra}, al que se le incorporan las 4^{ta} justas. Este material contiene una línea melódica que, en disonancia con el elemento A, dibuja un movimiento ascendente que luego desciende.
3. El último elemento, el C, contiene la misma cantidad y cualidad de notas que sus predecesores, pero se le agregan 5^{ta} justas, siguiendo una línea melódica que tiende al ascenso.

Es interesante notar que estos elementos tienen, en su interior, un funcionamiento aditivo, al irse sumando, progresivamente, nuevos intervalos y cada vez más grandes.

La articulación entre texto y melodía podría resumirse en el siguiente esquema:

Elemento A Suaves ballenas bajo el sol
 Mecen las olas un collar

Elemento B Vuelan gaviotas sobre el mar

Elemento C sobre la sal y el alquitrán

(se escucha la cesura musical marcada en el gráfico n° 1)

Elemento A' Negras arenas bajo el mar
 mecen las olas un collar.

Esta organización se repite tres veces (la última inconclusa) con leves variantes en las notas utilizadas, ya que hay una trasposición de la primera exposición (que comienza en si) a las subsiguientes que están a un tono descendente de diferencia (en la) y que guardan relación con la mayor parte de las articulaciones melódicas.

Luego de la descripción del material melódico se puede ver cómo éste influye y completa la sintaxis. Queda claro que se presentan estructuras regulares, de relaciones interválicas constantes, traspuestas a 1 tono y medio, un tono, o medio tono descendentes. Aquí, la voz se mueve por grado conjunto, 3^{ra}, 4^{ta} o 5^{ta}, y, a pesar de no existir un sonido al cual se recurra a manera de tónica, las relaciones y las zonas se mantienen, pero ya con otra legalidad. El material melódico es

A

B

C

1 *APM*
 2 *3m↓ apm*
 3 *4j 2m*
 4 *2M*
 5 *2M*
 6 *2m 2M*
 1 *APM*
 2 *3m↓ apm*
 3 *4j 2m*
 4 *2m↓*
 5 *2M*
 6 *2m 2M*
 1 *APM*
 2 *3m↓ apm*
 3 *4j 2M*
 4 *2m↓*
 5 *2M*
 6 *2m 2M*

sua-ves *3m 3M*
 y_el al-qui-trán
 un co-llar
 (sua-ves)
 (y_el al-qui-trán)

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ : versos del poema lingüístico
 // : división por oraciones musicales
 - - - : fin del poema lingüístico

un elemento fuerte y estructurante de la obra y, si bien es reiterativo (aunque nunca igual a sí mismo), su función clara comienza a desmembrarse cuando actúa en simultáneo con los demás niveles perceptivos (ritmo libre, silencios, intencionalidad de la voz, utilización de acompañamiento sin altura definida).

Regularidad irregular

La aparente regularidad dada por la repetición del texto lingüístico a manera de mantra se transforma en una regularidad irregular, no mecánica (dada por el desfasaje de cesuras), al hacerse difícil el establecimiento de una división sin ambigüedades. La métrica está llevada a cabo por el texto lingüístico y sus acentuaciones naturales, la aparición de la letra no está pautada, es irregular, debido a la circularidad estructural. Este círculo queda también evidenciado en el esquema sonoro utilizado, ya que la canción comienza con ruidos, sonidos dispuestos cuasi aleatoriamente en el tiempo –que pueden recordar el sonido del mar, o de un caracol vacío encontrado en la arena– y termina con el mismo juego de sonidos discontinuos e indefinidos.

Aquí es oportuno resaltar lo impredecible del final, la incapacidad de anticipar el capricho, la suspensión del discurso pese al llamado del tarareo que prepara hacia el fin, que demora en llegar y hace extraviar el camino. La relación regularidad-irregularidad hace de *Ballenas* una obra adiscursiva, en la que hay un continuo devenir sin desarrollo. Su intensidad es suave, constante, continua y circular. Los elementos sonoros están surcados por silencios que tienen un rol estructurante, crean tensión y expectativa por lo que vendrá, lo que reduce al mínimo el porcentaje de anticipación esperable por parte de la escucha. El factor de continuidad está dado por la presencia de los dos materiales sonoros (voz y acompañamiento), por la letra reiterativa y por la estructura melódico-rítmica traspuesta.

Rita

¡Suenan los timbrazos!... y no está arreglada
El vestido tira. Siente que le estalla
El peine se escapa entre las falanges...
¿Y ella cómo escapa?
Busca una camisa. Sube la pollera...
la media se corre con la cremallera
¿Y esa cabellera?
Se pinta los ojos... se mancha la cara
El timbre que insiste... la cara manchada
Se pinta las uñas. Se pinta las canas.

Se mira al espejo. Busca una pulsera.
Saca un cigarrillo. Saca la polvera.
Se mira de frente. Se piensa sentada.
Quiebra una cadera. Busca una mirada.
Se piensa en silencio. Busca una palabra.
Piensa una postura. Busca otra mirada
Busca un cigarrillo. Busca una pulsera...
Mira las arrugas...
Se cambia los ojos, la frente,
las cejas, la mente!

Se van

las pisadas
las sonrisas
los breteles
las miradas

Se van

las promesas
la esperanza
los pudores
las palabras

Se van

los peinados
las caderas
las enaguas
las polleras

Se van

las pulseras
los silencios
los misterios...

Características generales

Esta canción se estructura también a partir de un texto literario llevado por la voz de Baliero, en el que se van sumando, con un movimiento polifónico, diferentes instrumentos y técnicas compositivas.

En la edición gráfica del tema, las imágenes emulan el estilo de comic, donde la mujer es vista como un objeto sexual para el hombre, que en este caso toca el timbre (unas cuatro veces a decir por el dibujo). Las letras están escritas en letra cursiva, de color rojo y dispuestas de manera desprolija, alternándose con dibujos minuciosos de disección y anatomía. Hay un uso claro de la teatralidad con respecto al conflicto, a la acción, a la intención y al deseo, que se extiende desde lo gráfico a lo musical, y viceversa.

En este ejemplo, a diferencia de *Ballenas*, hay una sobreabundancia de material sonoro. Aquí interactúan, en un primer momento, los instrumentos distintivos del lenguaje de Baliero: la voz (al principio acompañada por otra, a manera de coro) y el piano, junto con las tímidas injerencias de un bajo. Más

adelante, ya en una segunda sección, se comenzará a manejar elementos más heterogéneos y no tan habituales en sus composiciones (si comparamos con la totalidad del CD), tales como saxos, percusión, sonidos grabados y hasta una cita de la banda sonora del filme *La Dama de Shangai*, con un diálogo en inglés entre Rita (Hayworth) y Orson Wells.

Sintaxis, material melódico-armónico

(ver gráfico nº3: sintaxis, y nº4: alturas de la voz)

La macroestructura de la canción está construida a partir de dos grandes secciones diferenciadoras que contrastan, como fue explicado más arriba, por su carácter discursivo, instrumentación y recursos utilizados.

La primera sección está dividida en dos segmentos. El primero (parte A) está conformado, a su vez, por dos elementos melódicos, la voz y el piano. Esta parte A contiene en primera instancia una introducción proporcionada por el estallido de un cluster en el piano y voces, junto con un sonido percusivo que completa el sentido angustiante que se busca producir a partir del texto ¡Sueñan los timbrazos! La voz, en este lugar, está utilizada de modo no melódico, a manera de grito de alarma, que se apaga como un latigazo, devolviéndonos al tenue sonido congelado del sustain del piano. La voz, entonces, junto con el piano (que repite exactamente las mismas alturas y ritmo que ésta), nos encamina nuevamente a la narración musical: “y no está arreglada” (cromatismo mi-mi \flat), cuyo final es suspensivo. Continúa el estrato melódico (voz-piano) con el mismo juego cromático generado por mi y mi \flat : El vestido. En el final de la frase lingüística: tira, se genera un nuevo movimiento a partir de las notas fa-mi \flat , que sigue en la frase: “Siente que le estalla. El peine se es(capa)” hasta “capa” donde el movimiento se compone de fa sostenido-mi. (ver gráfico nº4)

En este punto es importante destacar el defasaje generado en la articulación entre letra y música, al no respetarse las puntuaciones lingüísticas, y al usarse el movimiento cromático ascendente (desde mi a fa sostenido) junto con la aceleración agitada del tempo musical que muestra una situación tensionante en busca de una salida.

El recurso cromático es rematado al llegar al sol “y ella como escapa”, en una carrera descendente hasta el si, que recién encuentra resolución, silencio de por medio, en la oración sintáctica que le sigue. En este lugar es donde termina la introducción y, siempre dentro de la parte A, comienza una segunda oración, con dos frases musicales idénticas (“Busca una camisa. Sube la polle- ra.../ la media se corre con la cremallera”), que continúan desde la nota la hasta la nota mi, en movimientos ascendentes y descendentes donde se enfatiza el salto desde mi \flat a la (5 dism.).

La tercera frase (“y esa cabellera”) explicita el giro melódico que estructura la canción, con los sonidos *mi̇-re-do-si*, y que reaparece, tomado por diversos instrumentos (voz, piano, bajo, saxo), a lo largo de toda la obra.

Luego del giro, y de su consecuente silencio renovador, continúa una nueva frase (“Se pinta los ojos”), surcada en su interior por el bajo. Este instrumento se constituye en tercer elemento musical, intentando únicamente la nota *mi̇*, y completando así el final de la frase interrumpida “se mancha la cara”. El giro melódico aparece nuevamente después de “El timbre que insiste...la cara manchada”, esta vez en el piano, multiplicado por seis y acompañado por el bajo a modo de preludio de lo que será la mucho más rítmica parte B.

La parte B se caracteriza por la direccionalidad rítmica dada por el bajo, a partir del recurso del *walking jazzístico*. Este recurso desaparece cuando se presenta el giro melódico en el piano, generando un recuerdo de estaticidad. De esta manera, el bajo rítmico pasa a tener una fuerte presencia estructurante en este nuevo tramo. El esquema musical de dos frases (ascenso y descenso de la nota *la* a la nota *mi*) más giro melódico (*mi̇-re-do-si*) se repite en esta parte B tres veces con algunas variantes. En la segunda oración de la parte, el giro se alarga en el tiempo: el piano, que antes hacía seis giros, ahora realiza doce giros melódicos (tres por verso lingüístico de la voz), el bajo, que no coincide con la voz, los apoya cada dos giros (haciendo en total seis sonidos que varían su ubicación en las frases), y la voz (cuatro versos del texto) acentúa cada tres tiempos: “Se piensa en silencio. Busca una palabra. Piensa una postura. Busca otra mirada”, dejando entre cada frase un espacio para respirar. La tercera oración repite la estructura pero la segunda frase queda inconclusa por la irrupción del giro (seis veces), donde la voz que canta el texto hace cuatro versos (dos versos cada tres giros del piano) en seis giros melódicos. De esta manera se produce gran tensión y un desplazamiento acentual: “Se cambia los ojos, se cambia la frente, se cambia las cejas, se cambia la mente!”

Aquí estamos ante la presencia de una búsqueda atolondrada sin espacios ni silencios, de un círculo inexorable. Los dos elementos (frase y giro melódico) que estructuran la primera sección contrastan en su carácter argumentativo, al ser predominante de las frases la continuidad y el movimiento, en contraposición al giro melódico que genera expectativa frente a la reiteratividad estática. Hay una idea de discurso entrecortado que comienza a desarrollarse pero que se detiene en un vacío (giro melódico), sin tiempo ni espacio, del cual se sale abruptamente y sin preparación.

En síntesis, las dos partes de la primera sección utilizan los mismos recursos musicales en lo que respecta a la estructura sintáctica, compuesta por dos frases (que contienen las notas del giro melódico) seguidas siempre por el giro

mi-re-do-si llevado a cabo por el piano de manera reiterativa. La diferencia entre ambas es la dificultad para establecer una métrica fija en la parte A, debido al juego de tiempos, silencios, la utilización de la voz y el piano de manera monofónica, al unísono, y la frontalidad de la voz. En la parte B, el carácter vocal se mantiene, pero la presencia del bajo y el contrapunto con el piano (iniciando el rol de acompañantes) juega un papel clave en la percepción, al remitirnos a un género específico como es el jazz, que libera a la voz e instrumentos de la dureza inicial. Es significativo notar cómo, a partir de un mismo material (las notas del giro melódico), se desarrolla todo el discurso y cómo este mismo material puede generar, en otro nivel, una dicotomía entre estaticidad (giro melódico articulado por un instrumento) y movimiento (frases producidas por la voz).

Finalizada esta gran sección, comienza un interludio que hará las veces de nexo con la segunda sección. Es importante subrayar que aquí comienza algo totalmente nuevo para la escucha, generado por la yuxtaposición de texturas o estratos musicales. El bajo realiza el giro melódico (que es una constante), lo repite cuatro frases, y luego es retomado por el piano. En esta oración, a los elementos musicales voz, piano y bajo ya conocidos, se les suman diferentes tipos de saxos, percusión, sonidos grabados y cintas con diálogos en otros idiomas.

La oración siguiente cambiará el tempo, que se hará más lento, perezoso, no se escuchará el giro melódico (que se retomará en la oración subsiguiente). La voz comenzará con su larga letanía de despedida (con las notas la y si), mediante la reiteratividad del texto: Se van las pisadas, se van las sonrisas, se van los breteles..., y la melodía también repetitiva del saxo (desde la nota la a la nota mi). A los elementos musicales nombrados se les agregará la cita, a manera de elemento concreto, de la banda sonora de la película *La Dama de Shanghai* con las voces de Orson Wells *You mean we can't win?* y Rita Hayworth *No, we can't win..*

Queda clara, a partir de este análisis, la recurrencia de la compositora tanto al uso de la repetición, como en el de la adiscursividad como recurso compositivo, ya sea en obras despojadas de complejidad instrumental como en otras con citas y mayor cantidad de elementos.

I

A

Introducción



B

¡Suenan los timbrazos!...
y no está arreglada

El vestido tira. Siente que le estalla
El peine se escapa entre las falanges...
¿Y ella cómo escapa?

Busca una camisa.
Sube la polvera...
La media se corre
con la cremallera
¿Y esa cabellera?

Se pinta los ojos...
se mancha la cara

El timbre que insiste...
la cara manchada

Se pinta las uñas,
se pinta las canas.

Se mira al espejo.
Busca una pulsera
Saca un cigarrillo.
Saca la polvera.

Se mira de frente.
Se piensa sentada.
Quiebra una cadera.
Busca una mirada.

Se piensa en silencio.

Busca una palabra.
Piensa una postura.
Busca otra mirada

Busca un cigarrillo.
Busca una pulsera...

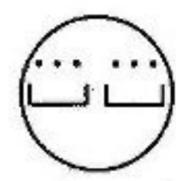
Mira las arrugas...

Se cambia los ojos, se cambia la frente,
Se cambia las cejas, se cambia la mente

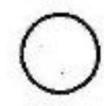
simbología



giro musical (piano)
que comienza a perfilarse
+ voz



giro musical (piano)
+ voz



giro musical
(piano)
Δ silencio

II

interludio

ṃṃñ

Se van las pisadas
Se van las sonrisas
Se van los breteles
Se van las miradas

Se van las promesas
Se van la esperanza
Se van los pudores
Se van las palabras

Se van los peinados
Se van las caderas
Se van las enaguas
Se van las polleras

Se van las pulseras
Se van los silencios
Se van los misterios...

cinta
susurros

simbología

○ giro musical reiterado

ṃṃñ
rítmica 332

(A) (I)

INTRODUCCION

CLUSTER

¡Suenan los timbrazos!

y - no_es - tá_a - rre - gla - da

El ves - ti - do ti - ra Sien - te que le_es - ta - lla

El pei - ne se_es - ca - pa en - tre las fa - lan - ges ¿y_e - lla co - mo_es - ca - pa?



Bus - ca_u - na ca - mi - sa Su - be la po - lle - ra

la me - dia se co - rre con la cre - ma - lle - ra ** ¿y_e - sa ca - be - lle - ra?

** Giro melódico en la voz



Se pin - ta los o - jos se man - cha la ca - ra El tim - bre que_in - sis - te

Bajo

la ca - ra man - cha - da Se pin - ta las u - ñas Se pin - ta las ca - nas

Piano 3 veces 3 veces

* *Desplazamiento acentual*
(articulación texto lingüístico y texto musical)

(B) *walking*

se mi - ra al - es - pe - jo Bus - ca_u - na pul - se - ra Sa - ca_un ci - ga - rri - llo

Sa - ca la pol - ve - ra

Piano

Se mi - ra de fren - te Se pien - sa sen - ta - da Quie - bra_u - na ca - de - ra Bus - ca_u - na mi - ra - da

Se pien - sa en si - len - cio Bus - ca_u - na pa - la - bra Pien - sa_u - na pos - tu - ra Bus - ca_o - tra mi - ra - da

Piano 6 veces 6 veces

Bus - ca_un ci - ga - rri - llo Bus - ca_u - na pul - se - ra Mi - ra las a - rru - gas

(Se) cam - bia los (o) - jos se cam (bia) la fren - te (se) cam - bia las (ce) jas se cam (bia) la men - te

Piano 6 veces

La Mentira

Se te olvida que me quieres a pesar de lo que dices pues llevamos en el alma cicatrices imposibles de borrar. Se te olvida que hasta puedo hacerte mal si me decido. Pues tu amor lo tengo muy comprometido pero a fuerza no será. Y hoy resulta que no soy de la estatura de tu vida. Y al dejarme, casi, casi se te olvida (y al soñar otros amores se te olvida) que hay un pacto entre los dos. Por mi parte te devuelvo tu promesa de adorarme. Ni siquiera sientas pena por dejarme que ese pacto (no es con Dios).

[Álvaro Carrillo]

Características generales

La Mentira es uno de los boleros más famosos del mejicano Álvaro Carrillo, y al respecto, es preciso aclarar que existe una recepción sedimentada de este tema en el público. Es decir, a pesar del trabajo en los límites genéricos dado por Baliero, el resultado es que sigue habiendo resonancias con el núcleo original y no se pierde la referencia, al mantenerse ciertos rasgos como la letra, la melodía y parte del ritmo.

Es significativo notar que en este ejemplo musical ocurre la mixtura de dos géneros individualizables como lo son el bolero y la baguala. Esta última es una tonada tradicional del noroeste argentino, en general tritónica, para una o más voces acompañadas por una caja (instrumento de parche doble, con chirlera, tocado con una varilla). Como explica Baliero:

“Si a esta misma letra yo le quito las guitarras, el acompañamiento meloso, el tono cálido será un páramo. Está hablando de la nada, como decir la Patagonia o La Quiaca.”³¹

Por otro lado, con respecto a la recurrencia al despojamiento, la compositora expresa:

“El disco tenía que tener un criterio mínimo, ecléctico, como soy yo, pero con una visión similar. Desde la gráfica hasta lo más insignificante, todo está decidido por mí y ése, creo, es el eje.”³²

En la edición del disco, la letra está dispuesta en un continuum, diagramada sobre la foto blanco y negro de una playa, donde una mujer camina en la arena y

³¹ Entrevista. *Página 12*, 16/02/2001.

³² Entrevista. *La Nación*, 30/03/2001.

un hombre (recuérdese la temática de amor despedido tratada en los boleros) se adentra en el mar. El título de la canción es resaltado a un costado en color rojo.

Características estructurales

Esta canción comienza con el ritmo inmovible de un contrabajo, accionado a partir de un arco que percute contra la cuerda de do, utilizado como sonido de percusión. Este sonido, que invade el espacio, está trabajado con una cámara reverberante, y permanecerá inalterado y constante toda la pieza musical. A la vez, la melodía que ejecuta la voz y su funcionalidad remiten a la tonalidad de do menor (marcada en la partitura).

El ritmo pertenece a un compás de tres tiempos formado por una negra, un silencio de negra y dos corcheas, con comienzo anacrúsico. Ya desde el inicio se empieza a instalar la idea de baguala, como recuerdo del despojamiento de la voz al ser acompañada por un solo sonido, entre misterioso y perturbador. El eco del bajo genera una sensación de lejanía, de recuerdo congelado, de resonancia del pasado, de remordimiento que taladra implacable y sin titubeos la conciencia. La presencia de la baguala puede tomarse como una forma de descentramiento del género del bolero, al ser tratado de manera tan poco convencional.

Otra vez, al igual que en *Ballenas*, se pueden encontrar aquí los deslizamientos y la consecuente escisión entre letra y música. Esto queda descubierto en el recorrido lineal y sin retorno de la letra, tanto en la gráfica como en la performance, que no se repite a modo de estribillo; lo que sí ocurre en la versión realizada por el trío Los Panchos, que es la que inspiró a Baliero. Aquí, las dos primeras oraciones tendrían una función expositiva de estrofas y luego comenzaría el estribillo, que se repetiría más adelante.

En este punto es conveniente resaltar que hay fragmentos de la letra que no son dichos. Se constata que los fragmentos que aparecen entre paréntesis son los originales de la letra que canta el trío Los Panchos. La compositora canta, al igual que el trío, “y al soñar otros amores se te olvida” (original entre paréntesis) y “Y al dejarme casi, casi se te olvida” (que tampoco aparece en la letra del trío Los Panchos, pero sí en la letra del disco) no se canta. Por otro lado, se puede advertir un silenciamiento, sólo en el caso de Baliero, del final: “no es con Dios”, lo que hace pensar nuevamente en el final trunco de *Ballenas*.

En comparación, la versión de Baliero es más lenta, llana y sórdida que la del trío, lo que hace a su nueva especificidad. Los recursos como el desplazamiento entre cesura musical y lingüística continúan, pero sólo dentro de las oraciones musicales, ya que la división entre grandes estructuras está dada de común acuerdo con la letra.

Sintaxis

(ver gráfico nº 5: sintaxis y nº 6: alturas de la voz)

Los detalles más sobresalientes, para evitar un análisis tan minucioso como el de las canciones anteriores, se irán señalando a partir del texto lingüístico.

La canción puede ser dividida en tres secciones; las dos primeras, salvo mínimas variaciones, se repiten melódicamente igual. En las dos primeras secciones, el recurso determinante es el uso del silencio como delimitador de zonas, que cambia en duración y posición en cada una de las secciones.

En este pasaje se analizará con mayor detenimiento la tercera sección. Para esto, se transcribirá la manera de dividir entre palabras que tiene la voz (siempre con un bajo que se mantiene) y la variación que realiza con respecto a la ubicación de las frases del texto lingüístico. (ver gráfico nº 6)

“Y hoy / resulta” (la voz se mantiene en una misma nota) “que / no soy” (la voz se mantiene) “de la estatura / de” (voz se mantiene) “tu vida” (la voz hace un glissando descendente y se continúa en un mismo gesto con la palabra que sigue) “y al / soñar” (la voz realiza un efecto de desafinación de cuarto, y medio tono, reproduciendo el modo de cantar bagualas) / “otros amores / se” (vuelve la desafinación) “te olvida / que hay un pacto / entre los dos. Por” (desajuste sugerente en cuanto a la cesura lingüística, que invade el espacio que le precede; esto se escucha también en Ballenas).

Este desajuste entre letra y música, se instala en las sílabas Por, te, tu, de-a, Ni, sien-, y por marcadas en el gráfico. Aquí se distinguen, desde lo melódico, las notas sol (en las sílabas Por, te y Ni –una octava ascendente), si (en la sílaba tu), re (en la sílaba se-a y por) y fa (en la sílaba sien-), que hacen referencia al sistema tonal al formar un acorde de dominante desde la altura de sol.

Melódicamente, se observa un movimiento ascendente desde la nota sol (“Por mi parte”) hasta la octava superior (“Ni siquiera”) que desciende luego en “ni / siquiera sien / tas culpa por / dejarme” (voz en la distancia que repite “dejarme”, como un eco) / “que este pacto”.

En esta última sección se pueden diferenciar los desplazamientos entre palabras unidas, la variación del texto y la renuencia a terminar el texto transcrito al principio del análisis. También se observa que la melodía básica utilizada es la de la versión del trío Los Panchos, tratada rítmicamente de otra manera.

Se te olvida

que me quieres a pesar
de lo que dices

pues llevamos en el alma
cicatrices

imposibles
de borrar.



A

Se te olvida

que hasta puedo hacerte mal
si me decido. Pues

tu amor lo tengo muy
comprometido

pero a fuerzas
no será.



A

Y hoy
resulta que

no soy de la estatura

de tu vida. Y al

soñar
otros amores

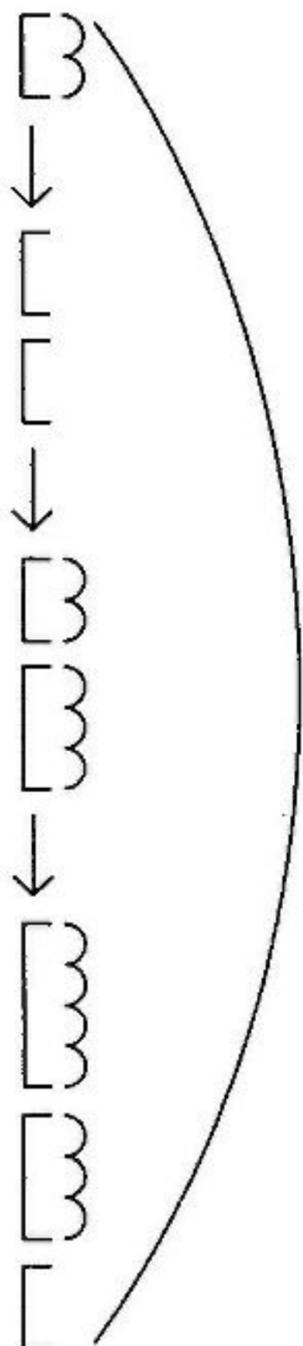
se te olvida
que hay un pacto

entre los dos. Por

mi parte te
devuelvo tu
promesa de a -
dorarme. Ni

siquiera sien -
tas pena por
dejarme

que este pacto.



B

① A

*



② A



③ B

** Desplazamiento (texto lingüístico invade texto musical)

eco grabado (dejarme) doblaje de grabación (pac - to)

* Las alteraciones accidentales son válidas únicamente para los sonidos a los cuales preceden

Conclusiones

Después de los análisis y de la explicación teórica, es importante una última reflexión acerca del trabajo con los géneros desde el lugar de intersecciones encontradas de la producción de Baliero.

Una buena manera de concluir será ordenar conceptos en clave de dualidades. Cabe aquí hacer referencia también a la concepción de identidad planteada por Etkin, entendida como relación entre opuestos de la que resultará una expresión latinoamericana signada por la contradicción.

Al hablar de dualidad se alude al carácter contradictorio de nuestra propia experiencia de tradición, que se cristaliza en “la variada magnitud y calidad de las numerosas olas inmigratorias, en el diferente grado de penetración entre los estratos indígenas, negros y europeos, y los notables contrastes (...) entre la vida rural y la vida urbana”. (Etkin, 1989:48) Etkin agrega, además, la existencia de una búsqueda polifacética en el interior de la materia sonora (hecho acústico), del silencio, y su consecuente alejamiento de la narración lineal. La definición de nuestra especificidad se manifiesta en “el uso de formas en las que se valoriza la repetición y la microvariación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas, y la variación de la variación, en nuestro subcontinente, se da más bien como recuperación de un espacio”. (Etkin, 1989:55) Lo que compartimos con los demás países de Latinoamérica, según el autor, es un espacio común, una manera de estar en nuestra tierra, que nos hace paradójicos; como también la falta de una tradición propia como la europea. Es esta ecuación, que acarreamos a pesar nuestro y que otorga especificidad, la que nos une y a la vez nos diferencia de los demás países latinoamericanos.

La primera dualidad que se advierte en la producción de Baliero es la intersección generada entre los campos popular y culto. Su propuesta estilística apela a recursos tanto de la música contemporánea culta como de la popular. Por un lado, se señala una actitud especulativa y sistemática hacia el lenguaje y los materiales, más allá de la procedencia de éstos; y por otro, adquieren relevancia el carácter impertinente y desenfadado en las letras, la espontaneidad en el decir, el uso de la voz, el registro del humor y la insistencia en el formato canción.

Una segunda dualidad inscrita en su lenguaje se manifiesta en el recurso al amplio repertorio de materiales musicales disponibles en la metrópoli, y al mismo tiempo en una utilización restringida de los mismos, lo que constituye la apelación a una “estética de la reducción y de la austeridad” (Corrado, 1998:28), características que compositores como Etkin y Gandini han señalado como posibles fenómenos constantes en la música latinoamericana. (Corrado, 1998:28) De este modo, sigue reproduciéndose, casi imperceptiblemente, esa

manera de estar aquí, esa medida, ese captar las novedades pero sin poder desprenderse del lugar de origen, el cual determina las prácticas intertextuales de relectura de géneros establecidos en el pasado, y de su deconstrucción en el presente. En palabras de Baliero:

“Busco romper con esa ley de gravedad propia, intento encontrar una lógica que no sea la que viene dada o tenemos culturalmente asimilada”.³³

Mediatizado, entonces, por el lugar de la enunciación, el singular filtrado compositivo que resulta de la intersección entre los ámbitos culto y popular incluye la apropiación personal de recursos y modelos internacionales, y provoca un efecto desestabilizante a partir de una desarticulación tonal (vía eliminación de la armonización) y rítmica. No obstante la experimentación con éste y otros recursos (de ejecución, minimalismo, uso de sonidos extramusicales), si bien revela la intención de Baliero de ir hacia el límite, lo que termina por prevalecer es “la voluntad –difusa, no explícita–, de preservar el concepto de obra como objeto autoconcentrado, conclusivo, como objeto estético”. (Corrado, 1998:29). Así lo explica Baliero:

“Canción no es ni textualización de música ni musicalización de texto, es un objeto único. Y que inclusive la misma canción es un objeto único hecho por diferentes personas y se transforma en varios objetos únicos, que no es la misma canción. Encontrar ‘la’ canción, la trama secreta de la canción; toda canción tiene una trama secreta que la contiene y otra que la mata”.³⁴

122 | 123

A esta altura bien podría plantearse cuál es su especificidad. Se podría responder a este interrogante con otro, que nos lleva a la siguiente paradoja: ¿Quién hubiese imaginado en los años del Di Tella que la música popular seguiría el camino allí trazado? En efecto, el despojamiento, los bloques expresivos yuxtapuestos (carentes de desarrollo), el silencio sutil, la mínima variación calculada hasta el extremo y la repetición estructurante confluyen en el formato reducido de la canción de cuño popular, que contrasta con la temporalidad más dilatada, comúnmente asociada a las músicas cultas tradicionales (sin dejar de tener en cuenta ejemplos como el de Webern, donde se condensa una enorme cantidad de información en duraciones muy restringidas). Al mismo tiempo, en este traslado de la experimentación y especulación al ámbito de la música popular, se produce una segunda paradoja, en la que la experimentación no se encuentra necesariamente en conflicto con la comunicación, en

³³ Entrevista. *Página 12*, 16/02/2001.

³⁴ Entrevista particular, 10/2000.

términos de comprensibilidad de un lenguaje que no recurre a una estética finalista. Es la paradoja del experimentalismo comprensible, de la imprevisibilidad previsible.

Una particularidad de la producción de Baliero está dada por la contradicción que supone el hecho de que, en la recepción de su música, el oyente sigue conservando un papel limitado en lo que respecta al uso del cuerpo, de escucha atenta que se resiste al movimiento, tal como sucede en el ámbito de la música culta. Esto ocurre no obstante el rechazo que la compositora experimenta hacia los comportamientos establecidos para el consumo, y también producción, de la música académica. En sus propias palabras:

“ (...) algo que si lo veo a Rubén Rada ni pienso en el tema, está el sexo ahí puesto en la música (...) y me doy cuenta que es porque falta sexo, y al público también (...) Me voy a ver un concierto de Los Redonditos y no me pasa, voy a ver a J. Gilberto y no me pasa, la veo a Adriana de los Santos y no me pasa (...) es una persona que pone el cuerpo, y acá yo no veo que se ponga el cuerpo, cosa que a mí también me cuesta, porque debería tener una influencia rockera mayor para mi gusto”.³⁵

La música de Carmen Baliero parecería estar concebida para ser escuchada, a pesar de que la compositora procura explotar aspectos no tenidos en cuenta en el ámbito culto,³⁶ tales como una búsqueda de mayor libertad en el tratamiento del cuerpo, el histrionismo, la sensualidad, los cuales podrían promover otro tipo de respuesta. En tal sentido, cabe mencionar también la presentación gráfica del CD, que resalta la figura de la cantante, buscando lograr una identificación directa con el espectador.

La heterogeneidad y eclecticismo de su lenguaje, que la lleva a incursionar en diversos códigos (dentro y fuera de lo estrictamente musical), requieren de un público con una competencia musical considerable, y un fluido dominio de lenguajes y referentes estéticos. Esto que supone lectores políglotas, interpelados, a través de la música de Baliero, por la multiplicidad de producciones simbólicas propia de la existencia cosmopolita.

Para finalizar, se transcribirá una cita de Carmen Baliero, a modo de síntesis reflexiva sobre su lenguaje:

³⁵ Entrevista particular, 10/2000.

³⁶ “Por eso me gusta Bola de Nieve: si hay silencio hay silencio, si hay mucho piano hay mucho piano, si él llora, llora, si se queda ronco se queda ronco, si no hay aire es porque con lo que está diciendo ya no le queda más aire. Es la antítesis de Pavarotti que muere como el sargento Cabral, queda parado pase lo que pase.” Entrevista. *Página 12*, 16/02/2001.

“Y pensaba, cómo se llega a un solo gesto, cómo depurar al gesto. Cómo se llega al grito de uno, cual es el grito de uno (...) Necesito algo, volver al grito, buscar el ruido. Por eso fue muy claro para mí cómo hacer el compact, porque le saqué todo, no quedó nada (...), para ver qué quedaba porque estaba pensando en el pensamiento residual (...) Vos una canción la escuchás y cuando te la acordás, te acordás partes, te acordás el estribillo, la memoria residual. Lo que queda de la memoria (...) eso es lo que para mí es la esencia (...) Lo demás ya te conformó como individuo que vos no lo podés traducir, hay una parte silenciada en uno, que es la memoria silenciada, viste, pero que te influyó (...) Eso es lo que estaba tratando de descubrir (...) El grito como ruido, y el grito como gesto, no hay nada más sintético que un grito. Bueno, cómo llegar a la síntesis.”³⁷

³⁷ Entrevista particular, 10/2000.

Aguilar, M. del Carmen:

Método para leer y escribir música a partir de la percepción. Buenos Aires, 1978.

Estructuras de la Sintaxis Musical.

Serie "Fichas de Cátedra". Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1997.

Aharonián, Coriún:

"La vital vida de Jorge Lazaroff" en La Tuba, Revista del Taller Uruguayo de Música Popular, 1, 1989, pp. 6-11.

Conversaciones sobre música, cultura e identidad. Montevideo, Ombú, 1992.

"Tendencias en la música culta latinoamericana joven". VI Encontro Nacional da ANPPOM, ANAIS, San Pablo, Brasil, 1993.

Arizaga, R.:

Enciclopedia de la Música Argentina. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Briggs, C. y R. Bauman:

"Género, intertextualidad y poder social" en Revista de Investigaciones Folklóricas, Vol. 11, pp. 78-108.

Carvalho de, J. J.:

"Las dos caras de la tradición.

Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana" en Anuario Fundef, año II, Caracas, Fundación de etnomusicología y folklore, 1995, pp 125-164.

Corrado, O.:

"Against Reductionism, Mariano Etkin: Composing in Face of the Impossible Synthesis" en World New Music Magazine, 1995.

"Del pudor y otros recatos" en Punto de Vista, 60, 1990, pp. 27-31.

"Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero" en Actas del II Congreso Latinoamericano de la IASPM. (Rodrigo Torres ed.) Santiago de Chile, 1999, pp. 410-417.

Etkin, M.:

"Apariencia y Realidad en la música del siglo XX" en Nuevas Propuestas Sonoras. Buenos Aires, Ricordi, 1983.

"Los espacios de la música contemporánea en América Latina" en Revista del Instituto Superior de Música, Santa Fe, Centro de Publicaciones UNL, 1989, p. 47.

Fabregat, A. y A. Dabezies:

Canto Popular Uruguayo. Buenos Aires, Librería y Editorial El Juglar, 1983.

Frith, S.:

"Representations of the People: Voices of Authority in Pop Music" en Revista de Musicología, 16 (1), pp. 528-532, 1993.

González, J. P.:

"Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos" en *Revista Musical Chilena*, LV/195, 2001, pp. 38-64.

Kennedy, M.:

Concise Dictionary of Music. Oxford, Oxford University Press, 1996.

Lebenglik, F.:

"Pop, psicodelia y happening" en *Revista Clásica*, 147, 2000, pp. 44- 47.

Michels, U.:

Atlas de Música, Vol 2, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Ortiz, R.:

Otro Territorio. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

Payne, Michael (comp.):

Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales. Buenos Aires, Paidós, 2002.

Ríos, M.:

Guía de la Música Uruguaya 1950/1990.

Montevideo, Arca, 1995.

Rodríguez Kees, D.:

"Caetano Veloso, entre la mesomúsica y la música erudita del siglo XX" en *Revista del Instituto Superior de Música*, 2, Santa Fe, Centro de Publicaciones UNL, 1990, pp. 51-110.

Taborda, T.:

Música de Invenção.

Universidade do Rio de Janeiro.

Maestrado em Música Brasileira, 1998.

Verón, E.:

"El tercer término" en *La Semiosis Social*. Buenos Aires, Gedisa, 1987, pp. 87-139.

Otras fuentes

Entrevistas

Entrevista particular

a Carmen Baliero. 10/2000.

Cañardo, M.:

"Otras Músicas", FM La Tribu.

22/12/1999.

Diarios

Entrevistas a Carmen Baliero:

De la Fuente, S.:

"Una mujer inclasificable".

Clarín. 15/02/2001.

Espósito, S.:

"Canciones indomables".

La Nación. "Vía Libre".30/03/2001.

Micheletto, K.:

"Yo busco romper con la propia ley de gravedad". Página 12.

16/02/2001.

Moreno, M.:

"Los sonidos de la resistencia".

Página 12. 16/02/2001.

"Música contra el letargo cotidiano".

Clarín. 22/07/2001.

Entrevista a Omar Corrado

La Nación, 10/11/2001.

Partituras

Osvaldo y Sonata

(poema para piano), 1988.

Carmen Baliero, CD, 2000.