

## **“...el ruido de lo roto...”. Un estudio sobre *OID* de Juan Pampin**

Halaban, Daniel

UNC – IDH, CONICET – UBA

### **Resumen**

La obra *OID* para piano, electrónica en tiempo real y video del compositor argentino Juan Pampin (n. 1967) es un homenaje a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Consiste en una serie de elaboraciones sobre la introducción de la versión para piano del *Himno Nacional Argentino*, que, de acuerdo al compositor, contiene la cifra del destino catastrófico argentino.

Sin dejar de lado los dichos del compositor, proponemos que la obra de Pampin es una lectura singular de la Argentina post-2001, en el plano musical. Esto significa que esta música no testimonia (solo) una ‘catástrofe’, sino que también abre una hendidura para la emergencia de una nueva perspectiva, una potencia emancipatoria para repensar el presente y el porvenir.

Para abordar esta operación estético-política apelamos a la lectura adorniana de la obra de Gustav Mahler en la medida que sugiere pistas para comprender el trabajo destructivo-constructivo de la composición. Es a partir de estas herramientas que exploramos un análisis de algunos momentos de la pieza en los que se imbrica la técnica con la apuesta estética que aquí se reconstruye. No se trata de reconciliar la identidad nacional partida, sino de abrazar esa fractura, su deformidad y amplificarla para así habilitar un punto de fuga que dé voz a los vencidos.

**Palabras clave:** Estética y Política / Música Contemporánea Argentina / Filosofía de la Música.

### **Abstract**

*OID* is an homage to Darío Santillán and Maximiliano Kosteki by Argentinian composer Juan Pampin (b. 1967). The piece, scored for piano, live electronics, and video consists of a set of variations on the introduction of the piano version of the *Argentinian*

*National Anthem*, which, according to the composer, ciphers the Argentinian catastrophic destiny.

Not ignoring the composer's ideas on his piece, we propose that *OID* offers a singular –musical– perspective of post-2001 Argentina. This means that the music is not (just) the testimony of a ‘disaster’, but it also opens a crack which allows for the emergency of a new perspective, an emancipatory power to aid us in rethinking the present and the future.

To go through this aesthetic political operation, we analyze Pampin's piece by looking for moments where compositional technique and aesthetic discourse intersect. To do this, we follow Theodor Adorno's critique of Gustav Mahler, which gives us clues to understand the destructive-constructive process that of this work. It is not about reconciling our broken national identity, but to embrace this fracture, its deformity, and to amplify it, thus providing a way to allow the defeated to speak up.

**Keywords:** Aesthetics and Politics / Argentinian Contemporary Music / Philosophy of Music

## 2001: la crisis y la obra

La obra *OID* (2003) para piano, electrónica en tiempo real y video del compositor Juan Pampín<sup>1</sup>, fue encargada por la pianista Susana Kasakoff y estrenada en Seattle en 2003. La pieza fue compuesta en homenaje a los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, asesinados en junio del 2002 por la policía bonaerense.

La pieza ocurre en dos planos diferentes (video y audio) que se articulan, precisamente, en su referencia a la violencia que instituye y preserva al estado. El video retoma imágenes de la matanza de los piqueteros a partir de las tomas del noticiero de *Canal 7* y se proyecta sobre una tela negra colgada de la tapa del piano.

Detrás de esa pantalla *ad-hoc* se ubican unos parlantes que reproducen la electrónica que procesa lo que toca la intérprete. De este segundo plano, el de lo sonoro, se trata el trabajo que presentamos a continuación.

La pieza consiste en una serie de elaboraciones sobre la introducción de la versión para piano del *Himno Nacional Argentino*, en una operación que, de acuerdo al propio compositor (Pampín, 2007: 249), remite a la de las ‘reescrituras’ de Leónidas Lamborghini<sup>2</sup>.

Para Pampín,

---

<sup>1</sup> Juan Pampín (n. 1967), compositor argentino radicado en Estados Unidos. Profesor de composición en la University of Washington, Seattle. Su producción se encuentra en la intersección entre reflexiones sobre memoria, espacio, composición algorítmica y medios mixtos.

<sup>2</sup> Una parte importante de la producción poética de Leónidas Lamborghini la ocupan las ‘reescrituras’. Se trata de textos ‘poéticos’ contruidos a partir de materiales inalterados de otros textos canónicos de la literatura, tanto de la “alta cultura” (Góngora, Shakespeare o Joyce) cuanto de la cultura de masas (Eva Perón, Discépolo) y de los suyos propios, al punto de llamar a su ‘obra completa’ *Carroña última forma*, como manera de afirmar, hasta el final, la reescritura no sólo como imposibilidad de origen sino también como la imposibilidad de final. Lamborghini selecciona fragmentos de dichos textos y realiza un re-montaje, permitiendo que emerja un pensamiento que se encontraba en potencia, codificado en un ‘original’ que deviene no-existente como tal.

En el caso de *OID*, el compositor explicita el nexo de su obra con *SEOL*, una reescritura de nuestro *Himno: lo que se oye*.

*-oid: el ruido de lo roto en el trono de la identidad*

*en*

*lo dignísimo.*

*-oímos*

*respondemos: el ruido de lo sagrado de lo unido en*

*lo dignísimo de*

*la identidad que se rompe.*

*oímos lo abierto a lo mortal, la salud rota en*

*lo mortal: el grito.*

(Lamborghini, 2016: 65)

Sobre las reescrituras de Lamborghini cf. Jorge, 2013; Jorge, 2016; Guisasola, 2017.

Si quisiéramos rastrear el origen de esta desgracia, deberíamos quizás remontarnos a nuestra composición nacional original, a ese esperpento musical llamado Himno Nacional Argentino<sup>3</sup>. Codificado en ese híbrido entre canción guerrera y polca, cual ADN de nuestra cultura, está el pedido de sangre que designaría para siempre nuestro destino catastrófico. (...) En mi obra *OID* he buceado en las profundidades de esa construcción musical despiadada, intentando hallar su relación con el regreso cíclico de nuestras catástrofes nacionales, aquellas que vienen siempre acompañadas del pedido de masacre. La obra se enfoca en los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán a manos de la policía de Duhalde, quizás el hecho político más relevante de nuestra más reciente caída al vacío (2007: 245-246).

Repensando los dichos del autor sobre su obra, nos animamos a intentar una reflexión estética que se apoye tanto en reflexiones filosóficas como en análisis técnico musical.

Para ello apelamos a la hermenéutica de la obra de Gustav Mahler que realiza Theodor W. Adorno (2008) en la medida que sugiere pistas para comprender la operación destructiva-constructiva (deconstructiva) de la obra. Es a partir de estas herramientas que exploramos un análisis de algunos momentos de la pieza en los que se imbrica la técnica con la apuesta estético-política que aquí se reconstruye. Lo que sigue es un excursus sobre la concepción griega de la música el que sugiere una interpretación que pone en tensión la posición del autor sobre el derrumbe argentino. Esta digresión nos permite plantear que esa ‘catástrofe’ contiene las condiciones de posibilidad para interrumpir lo inescapable del destino. Consideramos que la obra de Pampín atisba, más allá de sus intenciones, una potencia emancipatoria, imposible en las versiones ‘convencionales’ del *Himno Nacional Argentino* que explora Esteban Buch (2013).

Diego Sztulwark piensa el acontecimiento de la *crisis* del 2001, en términos sugerentes para lo que intentamos plantear:

Una enorme decepción narrativa acompañó el desfondamiento de las líneas persistentes del orden. Las palabras y las cosas, y los enlaces que les dan sentido, se vieron arrasadas por un mismo temblor. (...)

Grado cero, derrumbe, desfondamiento, decepción son expresiones que describen la crisis desde su exterior, que expresan el punto de vista de la normalidad perdida, quizás añorada, tal vez recuperada. Omiten que la crisis misma elabora como perspectiva propia y crítica respecto de la estructuración del presente. En su inmanencia en cambio, la crisis tiene algo de genético, de germen o

---

<sup>3</sup> Respetamos el modo en que cada autor elige escribir *Himno Nacional Argentino*, de ahí los cambios de formato en las citas.

fermento, es decir, de engendramiento de estrategias capaces de extraer vitalidad de un medio árido, mortífero (2019: 13-14).

Como el 2001 –y los asesinatos de Kosteki y Santillán en 2002–, el *Himno* es, sí, ruina, testimonio del desastre, pero también es el germen de un espacio de disputa de sentidos, de los sentidos.

### **Des-composición musical: hacia una música deforme**

La recepción de la filosofía de la música de Adorno se concentró en su lectura altomodernista que enfatiza el pensamiento formal, heredero del segundo romanticismo alemán y de su singular escucha de la música desde Bach. Sin embargo, en los últimos años, se visibilizó que el altomodernismo es solo uno de los polos de una totalidad rota que dialectiza con las esquirolas de la cultura, asumidas o no como tales. Así, como indica Luis Ignacio García, la crítica no opera solo por “construcción” –un ordenamiento racional de signo distinto que la de la mercancía– sino también por “descomposición” –una re-presentación paródica del material degradado (2013: 122).

En este segundo polo, el interés radica en explorar la dimensión crítica de la música que muestra el desgarramiento de la comunidad y del sujeto en el mundo administrado. Se trata de una música deforme, que testimonia el horror del medio en el que surge. Así, producciones como las de Kurt Weill, que Adorno categoriza como surrealista, apuestan a mostrar la música de masas de manera distorsionada, grotesca, disponiendo “los medios compositivos habituales que se convierten en espanto por la sociedad en la que surgen” (2011: 781). Atentan de este modo, contra lo falaz y aparente de la música burguesa. Se muestra el espanto de la música estandarizada. por medio de repeticiones pueriles, falsas relaciones, armonizaciones torpes, etc.

Esta ‘estrategia surrealista’ que se infiltra en la ‘música ligera’ retorna, transformada, en la ‘música seria’ como sucede en la obra de Mahler. Ella está atravesada en gran parte por la dialéctica ‘construcción’/‘descomposición’ como tensión entre ‘lo alto’ y ‘lo bajo’. En la ‘construcción’, los materiales, organizados racionalmente son, para decirlo con Adorno, o bien sometidos a un proceso de descomposición en apariciones sucesivas, o bien se develan *kitsch* mostrando el envejecimiento de la música vienesa de principios del siglo XX, devenida en ideología.

Si sus contemporáneos –como Richard Strauss o Max Reger– construyen mundos sonoros en los que nada externo podía ingresar, en Mahler aparecen elementos de la realidad, heterónomos al lenguaje musical “puro” del tardoromanticismo (Adorno, 2008: 180). La presentación de estos elementos no consiste en un collage objetivista, sino en una técnica que Adorno denomina “variante” (2008: 229 y ss.). Sucintamente, se trata de presentar unidades temáticas de largo aliento conservando su perfil, pero transformando su sentido. No se trata del desarrollo de la unidad mínima beethoveniano, sino de un pensamiento que opera sobre el tema como unidad completa; en cada reaparición del tema su identidad se mantiene y a la vez se modifica.

En sus últimas sinfonías, se intensifica la descomposición, los temas aparecen no solo cambiados, sino deformes. Siguiendo a Adorno podemos oír en Mahler “un acorde de tonos enteros [que] acompaña a las ‘podridas fruslerías’ del *Brindis por las miserias de la tierra* [*La canción de la tierra*, I mov, compases 5 y 6 después del número 37 de ensayo, ver imagen 1]” (2008: 291); o, como en el segundo movimiento de la novena sinfonía

un tema de *Ländler* en fa mayor casi hiperaustríaco, como a cámara lenta (...). Los escombros de los temas se congregan en una supervivencia mutilada (...) El grupo principal no es más que un *collage* hecho de floreos deformados (...) Éste transcurre de manera mucho más directa, con menos fisuras incluso desde el punto de vista motivico, pero espanta por la armonía tambaleantemente hiperenergética de *El borracho en primavera* y por los hirsutos vulgarismos [por ejemplo, 12 compases antes del n° 20 de ensayo, ver imagen 2] (2008: 305-306).

36 37

1.2. Fl. *p* *f* *p* *f* *p*

3. Fl.

1.2. Ob.

1.2. Kl. in B. *sf* *p* *f* *p*

1.2. Fag. *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

3. Fag. *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

2.4. Hr. *fp*

3. Hr. *fp*

1. Harfe. *f*

2. Harfe. *f* *ff* *f*

1. Vl. *pp* *f* *p* *cresc.*

2. Vl. *p* *sf* *pp* *sf* *pp*

Br. get. *p* *sf* *pp* *sf* *pp*

Viol. St. *f* *sf* *pp* *sf* *pp*

Solo. *p* *sf* *sf* *fp*

Vcl. übrig. *pp* *sf* *sf* *cresc.*

Kb. *pp* *sf* *sf* *cresc.*

36 37

offen

zu 2

Nicht hun - dert Jah - re darfst du dich er - göt - zen, an all dem

nicht geteilt

Imagin 1. Mahler, *Das Lied von der Erde*, I.

Kl. Fl.  
 1. 2. 3. 4. Fl.  
 1. Ob.  
 2. 3. Ob.  
 Englh.  
 Klar. in Es.  
 1.  
 Klar. in B.  
 2. 3.  
 B-Klar. in B.  
 1. 2. 3. 4. Fag.  
 1. 2.  
 Hr. in F.  
 3. 4.  
 1.  
 Trp. in F.  
 2. 3.  
 1. 2. Pos.  
 3. Pos.  
 Bth.  
 1. Vl.  
 2. Vl.  
 Vla.  
 Vcl.  
 Kb.

The score is written for a full orchestra and includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). It features complex rhythmic patterns and melodic lines across multiple staves. The woodwind section includes flutes, oboes, English horn, clarinets, and bassoons. The brass section includes horns, trumpets, and trombones. The string section includes violins, viola, violoncello, and double bass. The piano part is also present, with intricate fingerings and dynamics.

Imagen 2. Mahler, *Das Lied von der Erde*, I.



En síntesis, en Mahler, al igual que en Weill, aunque veinte años antes —o al igual que los situacionistas, casi un siglo después, con su noción de *détournement* (cf. Fleisner y Lucero, 2014 y Debord y Wolman, 1956)—, la música testimonia el envilecimiento de la sociedad, pero a diferencia de éste, hay una mirada crítica muy aguda sobre el progreso y sus víctimas, traducida en el empleo del material musical ‘del mundo’. Este, cuando se presenta envejecido, ‘arcaizado’, deja en la superficie, al alcance de nuestros oídos, su falta de actualidad, y testimonia el estado del material musical en la industria cultural. Esto es lo que, en otros textos, Adorno ubica en la esfera del *kitsch*, que ahora podemos aclarar. Se trata del arte que “conserva, distorsionada y como mera apariencia, la memoria justamente de una objetividad formal que ha desaparecido” (2011: 824). Pero más aún, en Mahler el material arcaizante además de mostrar el carácter regresivo del material artístico se enfrenta enfáticamente al curso del mundo moderno que arrasa cualquier entidad que no se acople al ‘progreso’. En palabras de Adorno, este material arcaico

recordaba a las víctimas del progreso, incluidas las musicales; aquellos elementos del lenguaje que habían sido excluidos del proceso de racionalización y de dominación del material (...) Mahler no quería encontrar en aquel lenguaje la paz que el curso del mundo perturba, sino que se apoderó de él con violencia para con él resistirse a la violencia (2008: 164).

## **OID**

En línea con el programa de Pampín *OID* nos muestra escombros del *Himno Nacional Argentino*; para ello recurre a estrategias muy similares a las mahlerianas. Aquello que para el compositor son ‘variaciones’ de la introducción, podríamos en realidad precisar como ‘variantes’, aunque la operación no sea exactamente igual a la de Mahler. En *OID* no hay una ‘melodía’ que se presente y se repita con un contorno que permanece relativamente idéntico. En lugar de esto Pampín se apoya en la memoria musical colectiva que contiene el *Himno* en sus múltiples versiones, pero siempre con el mismo “contorno”. La operación entonces consiste en tomar progresivamente los fragmentos de esa introducción y someterlos a ‘deformaciones’. Aun cuando la noción de melodía se pierde (por la brevedad de algunas ideas, o por los procesos de la electrónica, etc.), ella está siempre en la memoria del oyente argentino. Cada fragmento, por más breve que sea, incluso un acorde, rememora el contorno completo del ‘original’.

Esto podemos observarlo en múltiples momentos de la pieza, siempre con resoluciones técnicas renovadas. Por ejemplo, los primeros compases del piano (que ingresa

luego de que en la electrónica se escuche una resonancia estirada del acorde inicial) presentan desde ya una solución inteligente a esta propuesta: luego de que suene el primer motivo de la primera idea básica<sup>4</sup> –el cual, en su configuración melorrítmica remite de manera inescapable al *Himno*, a pesar de lo convencional de sus materiales– aparece, ‘brutalmente’, un amplio *cluster* en el registro grave en *sforzando* (ver imagen 3). Allí nuestra audición resalta el fa natural en el medio de la maraña inarmónica del acorde, pero es un fa con un sentido cambiado.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. Above the staves, it says "♩ = 76 Solemne". A horizontal line above the staves indicates a duration of "ca. 9''". The piano part starts with a forte (*f*) dynamic. The electronic part begins with a "Brutalmente (tocar con los antebrazos)" instruction, followed by a *sfz* (*subito*) dynamic marking. A "ped." marking with a dashed arrow points to the right.

Imagen 3. Pampin, *OI*, c. 1-2.

Otro lugar en donde encontramos esta modalidad de trabajo es en el compás 53 (ver imagen 6). Allí el piano toca el acorde de dominante, que cierra la semicadencia del compás 8 de la partitura original, al tiempo que la electrónica repite la cadencia completa, pero entrelazando esta resonancia con un *sample* de una versión para banda militar procesada (Pampín, 2007: 248). El resultado: los mismos acordes con micro-desafinaciones que evocan el triste sonido de una mala banda. Esta alternancia entre acordes (cada vez más disonantes) en el piano y la electrónica desafinada continúa hasta el compás 70 operando una transición a la sección siguiente.

También rescatamos de la monografía sobre Mahler (Adorno, 2008) la importancia de lo heterónimo que en música refería al salirse de la lengua privada del estado más ‘avanzado’ de la técnica. Si bien es evidente que en la obra de Pampín esto también sucede, es interesante mostrar las formas que esto encarna puesto que, una vez más, cada

<sup>4</sup> Cf. Caplin, 1998

una evoca de manera singular el afuera de la música contemporánea. Una de las presentaciones más sutiles del afuera está en la sucesión de acordes que se oye en el piano entre los compases 3 y 15. Allí, la armonía cambia caleidoscópicamente. Hay una suerte de ‘modulación de lenguas musicales’, desde el cluster del compás 2 hacia una sonoridad que remite a lo tonal. Así, la cita textual del *Himno* de los compases 13 y 14 llega como resultado de un proceso (Ver imagen 4). Ese vaivén entre sonoridades es, también, la oscilación entre el adentro y el afuera de la música de concierto que tensiona ambos mundos.

~5"    ~5"    ~5"    ~3"    1"    2"    2"

Emergiendo de la resonancia

*ppp*    *p*    *pp*    *mp*    *p*

1"    3"    ca. 7"    Tempo Primo (♩ = 76)    ca. 15"

*f*    *mf*    *p*

El proceso que va desde el compás 16 al 52 (Ver imágenes 5 y 6) también implica una modulación, una transformación de lenguajes, de otro tipo. En una especie de trabajo con las ‘prolaciones’ que se inscribe en la tradición de Ockeghem-Ligeti, el compositor construye una textura compleja en la que retoma la frase de continuación del tema original (c. 5-8) y la repite en distintos registros con variaciones en la proporción rítmica primero, y luego capitalizando el cromatismo de los compases 5 y 6 del original, para transformarlos en un extenso pasaje de movimiento cromático descendente. Lo que nos interesa, sin embargo, es el punto de llegada de este proceso: en el compás 51 reaparece el *mib-re-do* de los compases 7 y 8 del original, pero en octavas, como las primeras figuras del arreglo de piano original, para luego, en compás 52, retomar exactamente la misma armonía de la versión de piano. Todo este paso del contrapunto complejo, de la exploración tímbrica del piano –“como una cajita de música” (Pampín, 2007: 248-249)–, de los cambios de velocidad, etc. a los acordes devenidos en banales, más no sea por que han sido escuchados una y otra vez por todos nosotros desde la infancia, nos permite, a través de una risotada, experimentar esa banalidad como tal, develar su objetivación *kitsch*, oculta por capas de ‘espíritu nacional’.

ca. 90- Triste y Mecánico, como una cajita de música

[c. 16]

Musical score for measures 16-27. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff contains a bass line with a *p* dynamic marking. A *rit.* marking is present at the beginning of the lower staff, and a *(sempre)* marking is at the end. A dashed line above the upper staff indicates a *rit.* section.

[c. 28]

Musical score for measures 28-39. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff contains a bass line with a *p* dynamic marking. A dashed line above the upper staff indicates a *rit.* section.

[c. 40]

Musical score for measures 40-51. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff contains a bass line with a *p* dynamic marking. A dashed line above the upper staff indicates a *rit.* section.

[c. 52]

Tempo Primo (♩ = 76)  
 Marcial

ca 7<sup>m</sup> 5<sup>m</sup> 3<sup>m</sup> 1<sup>m</sup> 2<sup>m</sup> 2<sup>m</sup>

♩ = 76 (rubato) ♩ = 76 ♩ = 76

Agresivo Distante Lejano Violento Emergiendo

Preparar el acorde siguiente y atacarlo como un latigazo (mantener siempre el pedal bajo)

*mf* *sfz* (subito) *ppp* *sfz* (subito) *f* *ff* *pp* *fff* *p*

una corda tre corda una corda tre corda una corda

1<sup>m</sup> 3<sup>m</sup> 2<sup>m</sup> 1<sup>m</sup>

♩ = 76 ♩ = 152 (♩ = 76) ♩ = 152

acc. poco a

*ff* *f* *pp* *mf* *p* *mp* *mf* *p* *mf* *ff* *pp* *f*

tre corda una corda tre corda una corda tre corda una corda tre corda una corda tre corda una corda

poco acc. molto lo más rapido posible Brutalmente (con los antebrazos) ca. 15<sup>m</sup>

*ff* *ppp* *ff* *sfz* *sfz*

(mantener siempre el pedal  $\text{ped}$ )

Este humor está presente en cada cita textual que se alterna con acordes disonantes hasta el compás 65. Pero, así como pasamos por diversos caracteres, lo bizarro, lo *kitsch*, lo gracioso, lo deforme, nos queda aún por indagar en una última cosa, lo asfixiante de la pieza. En la versión con la que trabajamos<sup>5</sup>, se puede oír una y otra vez, durante catorce minutos y veintiséis segundos la introducción del *Himno* descompuesta y deformada.

### Excurso

Señalemos dos cuestiones que interesan para nuestro trabajo y que están presentes en la arqueología de la relación entre música, lenguaje y política que realiza el filósofo italiano Giorgio Agamben (2017) a partir de la relectura de algunos textos griegos canónicos.

a. Para Platón, la música remite a ese “archi-evento” en que mundo y sujeto se separan en el acontecer del lenguaje. La música es “la experiencia de la Musa, es decir, la experiencia del origen, del tener lugar de la palabra” (2017: 147). Lo que ella testimonia, entonces, es el lugar originario del lenguaje, al que no puede accederse por medio de la palabra, sino que sólo puede ser “evocado y recordado musaica o musicalmente” (2017: 147). En una suerte de motivo proto-romántico el canto permite el aparecer de lo inefable, aquello que por estar fuera/antes del lenguaje no puede ser dicho en el medio de este.

b. La relación entre música y filosofía y esta última como “música suprema” capaz de apelar al recuerdo de ese momento originario para liberar al hombre de un destino divino inapelable. Para aclarar nos permitimos citar *in extenso*, el fragmento del diálogo platónico *Ion* seleccionado por Agamben, donde Platón adjudica a la Musa el pensamiento original que se transmite como una cadena en la que rapsodas y poetas no son más que eslabones que no perturban la palabra divina.

Esta piedra [el imán] no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que también les infunde la capacidad de hacer lo que hace la piedra, es decir atraer a otros anillos, de modo que se ocasionará una gran cadena de anillos enganchados uno a otro, todos ellos dependiendo de la piedra. Del mismo modo, la Musa también llena a algunos hombres de inspiración divina y a través de estos se forma una cadena de otros hombres igualmente entusiastas [...] el espectador no es más que el último de los

---

<sup>5</sup> Para esta investigación utilizamos la grabación de estudio realizada por la pianista Susana Kasakoff (2007), aunque también se puede consultar el registro de la versión interpretada en vivo por la misma pianista en la Biblioteca Nacional como parte del concierto *Variaciones sobre el Himno 200 años después*, realizado el 11 de mayo de 2013 en el auditorio Jorge Luis Borges: <https://youtu.be/mEWU0k2qHm8>



anillos [...] el anillo del medio eres tú, el rapsoda, mientras que el primero es el propio poeta [...] y cada poeta se engancha a una Musa en particular, otro a otra y en ese caso decimos que está poseído [en efecto tú no dices lo que dices de Homero a través de un arte y una ciencia, sino por una suerte de inspiración divina [*theía moîra*] [...]]. (Platón, *Ion*, 533 d -534 c, citado en Agamben, 2017: 156-157)

En cambio, “la verdadera Musa” (Platón, *Rep.* 548 b 8, citado en Agamben, 2017: 157), la “música suprema” (Platón, *Phaid.* 61 a, citado en Agamben, 2017: 157) es decir, la filosofía es aquella “música” que puede traspasar “el acontecimiento de palabra, cuyo umbral está custodiado y cercado por la Musa” y poder romper la cadena de la *theía moîra*, liberando al hombre de su tutela. El filósofo, con la ayuda de Mnemósine, Musa de la memoria y madre de todas las Musas, es quien puede remontarse más allá de esa inspiración divina y “acordarse del tiempo en el que todavía no era un hombre” (Platón, *Men.* 86 a, citado en Agamben, 2017: 157), “[E]l hombre de algún modo se vuelve *auctor*, es decir, garante y testigo de las propias palabras” (Agamben, 2017: 158).

Romper la cadena implica que no hay, como enuncia el compositor, “destino catastrófico (...) regreso cíclico de nuestras catástrofes nacionales” (Pampín, 2007: 245-246), porque simplemente no hay destino alguno. Nuestra tarea: golpear la cadena y prestar oídos a ese ‘ruido de lo roto’.

### **El himno de los pisoteados**

Esteban Buch en el libro *O juremos con gloria morir. De la Asamblea del año XIII a Charly García* (2013) reconstruye la historia del *Himno Nacional Argentino*: composición, arreglos y versiones en sus dos siglos de existencia. En el epílogo se pregunta acerca del sentido de la multiplicidad de versiones del *Himno* que suenan en estilos musicales radicalmente diferentes, circulan por medios heterogéneos y son apropiadas y refuncionalizadas por diversos colectivos e individuos. El autor sugiere que una primera interpretación remite a la idea de *significante vacío*:

al que cada uno da un significado arbitrario en función de sus propios deseos y sus propios prejuicios. El grito sagrado podría no ser más que una profusión de gritos ordinarios, que cada uno declara sagrado en el seno de un gran caos sonoro, el cual lejos de ser la voz del gran pueblo argentino, reflejaría implacablemente sus desgarros y sus desencuentros (Buch, 2013: 243).

Pero inmediatamente refuta esa lectura con una afirmación contundente:

Solo que esta conclusión apresurada e inquietante es falsa. Al cantar el himno todos están diciendo, por ese solo hecho, que la nación les importa. En este régimen de la emoción patriótica, la proliferación de sentidos convive con la convicción de que la Argentina es, ahora y siempre, algo que debe honrarse por el canto (...) el himno nacional sigue siendo para muchos argentinos una manera válida de decir *nosotros* (2013: 243-244).

Es decir, Buch descarta la hipótesis de una pura diversidad que gira en el vacío, de historias individuales, para, sorprendentemente, oponerle una mirada moderna y moralizante que pone a la nación y sus símbolos en un lugar central en la construcción del colectivo nacional.

Como se ha sugerido desde la tradición crítica, esta “manera válida” de re-unir una multiplicidad de piezas quebradas sostiene en realidad el proyecto de la burguesía en su paso a la mayoría de edad a través de la conformación y legitimación de los Estados-Nación, dispositivos necesarios para el capitalismo global desde la Revolución Gloriosa, así como escenario de disputas de sentido, de alianzas, de conformación de una comunidad no-idéntica.

Si esto es así, el *Himno*, en cualquier versión, solo puede presentarse positivamente para reforzar relaciones sociales marcadas por el dominio. El *Himno* no puede ocultar su marca de origen. De la gran cantidad de himnos que recupera Buch, desde el “original” y el arreglo de Esnaola hasta la versión metalera progresiva de Oceano de Sangre, pasando por la de Charly García, Los Sultanes, Capusotto, etc. (2013)<sup>6</sup>, todas tienen, hoy, algo de bizarro y, sobre todo, esa variación antigua llamada “original”. Tal vez cada una da rabia o risa para quien no pertenece al segmento interpelado, pero se aferran a un dispositivo pretérito.

La versión de Pampín, en cambio, es una apuesta negativa que se esfuerza en, como propone Lamborghini, “asumir la distorsión, asimilarla y devolverla multiplicada” (2016: 21). Es que, según Adorno, es la distorsión la que “contiene el antídoto a su propia mentira” (Adorno en Viejo, 2008: 10)

Este es el lugar de *OID*. Una obra aún actual que, como en Mahler, articula rigor compositivo con surrealismo. Un *Himno* putrefacto, deforme, pero no para simbolizar

---

<sup>6</sup> A esa lista podemos sumar la versión de Lito Vitale de 2014 encargada por el Ministerio de Cultura de la Nación en la que se combinan instrumentos de “tradición europea” con otros “autóctonos”. Lo interesante de esta versión es que el “mal gusto” inescapable que de allí emana la transforma en lo que Adorno denominaba “buena mala música” (2011: 825), es decir, hace tambalear, por medio del exceso, el velo ideológico de las “malas buenas versiones”.

nuestro “derrumbe permanente”, como sugiere, con pesimismo, el autor<sup>7</sup>, en el umbral del 2001, sino, justamente, para recordar, para virtualizar el presente, abrirlo a su potencia, tornar nuestra realidad ‘posible’, porque allí donde la identidad está rota, la multiplicidad prolifera, y lo posible se anuncia. Para no olvidar que la idea de nación también es histórica y, por tanto, está atravesada de pies a cabeza por la lucha de clases, y para mostrar, también, lo ideológico de cualquier “destino”, el del “derrumbe permanente” de lo argentino, pero también del dominio burgués que se cifra en cualquier himno nacional, artefactos que intentan armonizar a la fuerza lo múltiple.

Hemos visto según Adorno, Mahler también realiza una operación similar a la que mostramos en Pampín. Sin embargo, el análisis de Adorno no se agota en el testimonio de la derrota. Para el filósofo esta música implica una experiencia anamnética –una experiencia de la historia en la que los vencidos se apropian de ella para dar lugar a un nuevo estado de cosas– que tal vez deje una hendidura para una fuerza emancipatoria. Las fisuras de la identidad rota, esa ‘no identidad’ que Adorno creyó habitando en las formas críticas del arte y que es lo único ‘común’:

Solo para que quede dicho. La música admite que el destino del mundo ya no depende del individuo, pero sabe también que ese individuo no es capaz de otro contenido que el suyo propio, por escindido e impotente que sea. Por eso sus fisuras son la firma de la verdad. En ellas aparece negativo, como en sus víctimas, el movimiento social. En estas sinfonías, incluso aquel que es arrastrado por las marchas las percibe y reflexiona sobre ellas. Únicamente los que han perdido el turno, los pisoteados, el centinela perdido, el enterrado al son de las hermosas trompetas, el pobre tamborilero, los carentes de toda libertad encarnan para Mahler la libertad. Sin hacer promesas, sus sinfonías son baladas de la derrota, pues «pronto caerá la noche»<sup>8</sup> (2008: 311)

---

<sup>7</sup> “De entre las vísceras de ese cuerpo musical en descomposición se revela una nueva forma, quizá más cercana a lo que el *Himno* simboliza, y más eficaz para representar nuestro derrumbe permanente” (Pampín 2007: 249) estar “condenados al éxito” o al “derrumbe” son las dos caras de una misma despolitización del proceso histórico, la fatalidad de la ausencia de las luchas de clase, raza y género que hoy se muestran más activas que nunca.

<sup>8</sup> *Und Nacht ist jetzt schon bald*. Es probable que Adorno esté citando el último verso del estribillo *La canción del octavo elefante* de la obra *El alma buena de Sezuán* de Bertolt Brecht –musicalizada por Paul Dessau–. En castellano, para preservar la rima, el verso se traduce como “*Y el día toca ya su fin*” (Brecht, 2009: 1174-1175). En la canción, que se encuentra al final de la octava escena de la obra, un elefante que conserva sus colmillos ayuda al Señor Yin a dominar y dar órdenes a otros siete que los han perdido junto a su valía, su fuerza y su libertad. La escena cierra con la Señora Yang celebrando que su hijo, Yang Sun, ha sido disciplinado:

Realmente, nunca podremos agradecerle lo suficiente al señor Shui Ta. ¡Casi sin hacer nada, pero con firmeza y sabiduría, ha sabido sacar a la luz todo lo bueno que había en Sun! No le hizo toda clase de promesas fantásticas (...) sino que lo obligó a hacer un trabajo honrado. (...) Como

La deconstrucción del *Himno* que realiza Pampín habilita ese punto de fuga que dé voz a las víctimas del desastre, de la violencia del estado que arroja víctimas como Darío, Maxi y tantos otros. Si, según Agamben, para Platón es la filosofía la vía para escapar de la “inspiración divina”, de cualquier destino, ahora es la música, con la ayuda de Mnemosine, la que nos permite buscar el martillo en la memoria colectiva y asestar un golpe a ese núcleo de nuestra pre-historia, para destruirlo, sí, pero también para pensar herramientas sensibles en la (re)construcción de una vida común, ya cifrada en esta música y proclamar, por fin, ‘oíd el ruido de rotas cadenas’.

---

decían los antiguos, «el hombre noble es como una campana; si se golpea, resuena; si no, permanece callado» (Brecht, 2009: 1175)

## Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2008). *Obra completa, 13. Monografías musicales*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2011). *Obra completa 18. Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2017) *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buch, E. (2013). *O juremos con gloria morir. De la Asamblea del año XIII a Charly García*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Caplin, W. (1998). *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Debord, G. y Wolman, G. J. Mode d'emploi du détournement. *Les Lèvres nues*, mayo 1956.
- Fleisner, P. y Lucero, G. (coord.). *El situacionismo y sus derivas actuales*. Buenos Aires: Prometeo.
- García L. I. (2013). "Apostilla a la industria cultural" en Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *La industria cultural*. (pp. 85-155). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Guisasola, D. (2017). Los usos de la tradición de Leopoldo Marechal y Leónidas Lamborghini: peronismo e identidad nacional. *AnMal Electrónica*, 43, p. 85-98.
- Jorge, G. (2016) "20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras" en Lamborghini, L. (2016). *El genio de nuestra raza. Las reescrituras*. (pp. 7-19). Buenos Aires: Mansalva
- Jorge, G. (2017). La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la 'traducción posesiva' en *Caracol*, 5, p. 140-177.
- Pampín, J. (2007). "Ética, poética, política" en Fessel, P. *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores* (pp. 245-256). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Viejo, B. (2008) *Música moderna para un nuevo cine*. Madrid: Akal.

## Fuentes

- Brecht, B. (2009). *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra.
- Kasakoff, S. (2007) OID en *Piano Ex Machina*. Buenos Aires: BAU Records.
- Kasakoff, S. (2013) OID en *Variaciones sobre el Himno 200 años después*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Recuperada en <https://youtu.be/mEWU0k2qHm8>
- Lamborghini, L. (2016). *El genio de nuestra raza. Las reescrituras*. Buenos Aires: Mansalva
- Mahler, G. (1988). *Das Lied von der Erde*. Mineola: Dover.
- Mahler, G. (2000). *Symphony N° 9*. Mineola: Dover.
- Pampín, J. (2003) *OID*. Partitura inédita.

- Parera, B., Esnaola, J. P. (Arr.) y Monarcci, H. (Ed.) (2001) *Himno Nacional Argentino. Versión para piano y voz*. Inédito. Recuperado en [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Himno\\_Nacional\\_Argentino.\\_Partitura\\_para\\_piano\\_y\\_canto..pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Himno_Nacional_Argentino._Partitura_para_piano_y_canto..pdf) (consultado el 5 de febrero de 2020)
- Vitale, L. (2014) *Himno Nacional Argentino con instrumentos autóctonos*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación. Recuperada en [https://www.youtube.com/watch?v=0FnPMIy42\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=0FnPMIy42_4) (Consultada el 6 de febrero de 2020).