

"Música contemporánea en Argentina: poéticas recientes"¹**Pablo Fessel**

Con relativa periodicidad en las últimas décadas se presentaron ocasiones de exposición y debate, por parte de los propios compositores, de las poéticas que articulan la música contemporánea argentina. Entre las instancias más significativas que han quedado documentadas se pueden mencionar las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX realizadas en Córdoba en 1984;² los ensayos publicados desde 1989 en la Revista del Instituto Superior de Música³ así como, especialmente, en la revista Lulú (1991-1992);⁴ y la sesión dedicada a la música en la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo realizada en Santa Fe en 1997.⁵ Entretanto, una nueva generación de compositores ha venido a ocupar un espacio destacado en la escena del arte argentino.

Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina incluye un conjunto de escritos de compositores argentinos sobre su propia música. La invitación que dio lugar a este libro involucraba cuestiones como la relación entre la composición y la escritura, las dificultades y la distancia inherente a ese ejercicio de 'propia interpretación' por parte de los artistas, la presunta existencia y contornos de una música contemporánea argentina, así como los matices, variaciones o desplazamientos que a esa entidad difusa incorporan las poéticas de una nueva generación de compositores. Una generación a la cual pertenecen, entre otros, [Osvaldo Budón](#), [Germán Cancián](#), [Marcelo Delgado](#), [José Halac](#), [Jorge Horst](#), [Martín Liut](#), [Mario Mary](#), [Carlos Mastropietro](#), [Luis Naón](#), [Pablo Ortíz](#), [Fabián Panisello](#), [Juan Pampín](#), [Damián Rodríguez Kees](#),

¹ El presente escrito constituye la Introducción al libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. P. Fessel ed. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007. ISBN 978-987-9350-24-9.

² Actas de las II Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX. Córdoba, 27-31 de agosto de 1984.

³ Una publicación periódica fundada por Jorge Molina y editada por la Universidad Nacional del Litoral.

⁴ *Lulú. Revista de técnicas y teorías musicales*. Dirigida por Federico Monjeau, publicó cuatro números entre 1991 y 1992.

⁵ Véase la publicación de las contribuciones y discusiones planteadas en ese marco en la revista *Punto de Vista* 60 (1998), pp. 25-35.

Santiago Santero, Juan Pablo Simoniello, Natalia Solomonoff, Oscar Strasnoy, Marcelo Toledo, María Cecilia Villanueva y Antonio Zimmerman, cuyos ensayos componen este volumen.

La relación entre la composición y la escritura invoca una serie de problemas que aparecen tematizados en algunos de los escritos. Uno de ellos es la relación de la música con el lenguaje; en particular, la posibilidad de la música de ser nombrada. El escepticismo acerca de esa posibilidad ubica al lenguaje en el lugar de una transparencia referencial, antinómica de la opacidad de la música, de su naturaleza inefable. Otros temas en esta serie, aludidos o plasmados en los textos, incluyen las posibles correspondencias formales entre los textos y la música de sus autores (lo que vuelve sobre la antigua categoría del estilo personal, una categoría que podría trascender al complejo pasaje del pensamiento musical a la expresión lingüística, a la inadecuación esencial que allí se produce), así como la relación o la pertinencia de las construcciones discursivas referidas a la música para con la música misma, con la precariedad implícita en ese deslinde.

Las dificultades inherentes a esa relación entre el lenguaje y la música no se circunscriben al plano de la formulación de los textos sino que se extienden también a la interpretación: se presenta aquí el problema de la condición auto-referencial de los escritos. En relación con este punto el libro confronta una ambivalencia histórica en la recepción de la palabra del compositor sobre su propia música. La preeminencia acordada por la musicología del siglo XIX a la propia interpretación –registrada en fuentes como la correspondencia, los testimonios o los escritos de compositores– por sobre el análisis de las obras mismas dio paso, en el siglo XX, a una relativa desestimación de esa singularidad –una posición que se puede relacionar tanto con un objetivismo estético como con la crítica post-estructuralista del sujeto.

El musicólogo húngaro László Somfai constataba en 1980 que “parece haber un acuerdo tácito entre los musicólogos respecto de que la composición misma, la partitura, es la única forma auténtica de comunicación creativa por parte del compositor, mientras que sus observaciones explicativas y analíticas

acerca de sus obras [...] tienen que considerarse como fuentes suplementarias, secundarias, de valor histórico pero decreciente atractivo.”⁶ Como escribió provocativamente Carl Dahlhaus en una ocasión, el compositor, respecto de su propia obra, “es un exegeta más, que no puede reclamar el mínimo privilegio interpretativo”.⁷

Esta contraposición omitió situar la propia exégesis como una instancia susceptible y necesitada a su vez de interpretación, cuya relevancia no puede establecerse con anterioridad. La crítica reciente parece dispuesta en cambio a restituir para la propia interpretación su valor de verdad.⁸

Es verosímil pensar que hay una relación entre la pérdida en la inteligibilidad general de la música de concierto hacia comienzos de siglo XX y una orientación creciente por parte de los compositores hacia la exposición teórica, como una forma de asumir, en cierta medida, la responsabilidad por la interpretación de su propia obra. Correlativamente, la historia de la música se incorpora como materia de la propia conformación compositiva. Si a este panorama se agregan un alejamiento del científicismo y la adopción de estrategias retóricas ligadas al ensayo como expresión de género de la crítica, resulta de todo esto una mayor permeabilidad de aquellos límites nítidos e insalvables que se alzaban entre la expresión artística y su interpretación.

Los escritos que integran esta compilación se desplazan entre la interrogación teórica, la caracterización de obras y la relación autobiográfica.

Algunos aspectos que singularizan estas poéticas están dados por los vínculos de la composición con la política (la explicitación de esa relación representa un

⁶ L. Somfai, “Self-analysis by twentieth-century composers”, en *Modern Musical Scholarship* (E. Olleson ed. Stocksfield/Northumberland, 1980), pp. 167-79.

⁷ C. Dahlhaus, “Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30”, *Melos* 50/1 (1988), p. 32; citado en Wolfgang Gratzer, *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation* (Wien, Böhlau, 2003), p. 13.

⁸ Significativamente, y limitando la referencia a la escena local, la edición de este libro terminó por confluír con iniciativas análogas surgidas recientemente en el campo de la literatura y la plástica. Cf. por ejemplo el colectivo *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (S. Molloy y M. Siskind eds., Buenos Aires, Norma, 2006) así como los números dedicados a poéticas contemporáneas de la revista *ramona*.

elemento nuevo en la escena de la música contemporánea argentina;⁹ un ínculo planteado no tanto en términos de compromiso como de fatalidad); la jerarquización de la materia sonora como fundamento del proceso compositivo y del despliegue formal; la singularidad del espacio en el que ocurre la música; la relación de los sonidos con lo gestual; las reelaboraciones de la tradición (o la postulación de 'tradiciones apócrifas' o 'ilusorias'); la música imaginada como configuración del tiempo; la tecnología entendida como una fuente de conocimiento del material musical; el tratamiento desprejuiciado de elementos de la música popular (un modalidad que no parece dirigida a la construcción de un ideario nacional, en el sentido en que lo fue la incorporación del folklore en la música de los compositores nacionalistas de la primera mitad del siglo XX); y la apertura de la música hacia campos estéticos como el cine, la danza, la plástica, el video, las instalaciones, el teatro o la literatura.

Entre los temas ligados a la experiencia personal se destacan los elementos que remiten al contacto con los maestros, los aspectos éticos de la composición, el impacto de los desplazamientos, la distancia con diferentes aspectos de una cultura argentina que subsiste, desdibujada, como una referencia ineludible.

Ciertamente, una de las marcas que se destacan en esta generación concierne a la idea de una identidad argentina. La definición de esa identidad conoció las figuras de una tradición ligada al campo, y también aquellas vinculadas a la mezcla y apropiación de culturas, expresión del proceso inmigratorio. La tensión entre estas formas atravesó una configuración de la identidad argentina que tuvo sus respectivas manifestaciones musicales en el nacionalismo de la primera mitad del siglo XX por un lado y, por otro lado, en el cosmopolitismo de compositores como Juan Carlos Paz en el mismo período, así como en formas distanciadas y singulares de recepción, integración o transfiguración de la tradición compositiva norteamericana y europea de posguerra, en la generación

⁹ En una caracterización de las poéticas ideadas hasta diez años atrás, Omar Corrado escribía: "En las antípodas de las marcas expresas [en un sentido social y político] practicadas por numerosos músicos latinoamericanos en distintas épocas, la producción musical argentina permanece casi exclusivamente contenida en la serie estética, en la arraigada autonomía formal de lo artístico..." O. Corrado, "Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina", *Punto de vista* 60 (1998), p. 29.

que actuó o se formó en la época del Instituto Di Tella. En ese sentido, aparece en las poéticas que se exhiben en este libro un elemento nuevo, una cierta condición diaspórica, que se podría asociar con la identificación del lugar de una ausencia: vacíos y desplazamientos que se proyectan sobre la misma biografía de muchos de los compositores argentinos contemporáneos. Tal vez se profile así otra representación de la identidad argentina post-dictadura, una que asuma la pertenencia cultural de los que no están, una identidad vinculada con la falta, la dispersión, la distancia, con un renovado nomadismo.

La música contemporánea argentina no produjo, en las últimas décadas, pronunciamientos colectivos. Este solo hecho pone en evidencia un elemento de diversidad. El conjunto de escritos que compone Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina, cada uno de ellos expresión de un espacio artístico singular, espera contribuir a documentar esa diversidad. Los textos fueron elaborados especialmente para este volumen, con la excepción de “Los universales de la música”, de Fabián Panisello,¹⁰ y se publican acompañados de una breve biografía de cada compositor y un catálogo de sus obras. En algunos casos, y debido a limitaciones de espacio, no se pudo reproducir un catálogo exhaustivo. Se decidió entonces especificar las obras estrenadas (con la indicación de las circunstancias del estreno, y ediciones o grabaciones disponibles).¹¹

Por último, no parece del todo impropio que sea una biblioteca la que edite este libro. Sus puntos de contacto no se limitan a la idea de nación y la presencia de un catálogo entre sus páginas. Existe una asociación corriente de la biblioteca con el silencio –el silencio como marco de la lectura. No es el único aspecto en común de las bibliotecas con la música, para la cual el silencio es mucho más que una delimitación. El silencio de las bibliotecas tal vez perdure como el

¹⁰ Este escrito constituye una versión abreviada de una entrevista realizada por José Luis Téllez, publicada previamente en *Música presente. Perspectivas para la música del siglo XXI* (Andrew Ford y J. L. Téllez, eds. Madrid, SGAE - Fundación Autor, 2006). Agradezco la amable autorización del entrevistado y de los editores para tomar de ella los fragmentos que se reproducen en este libro.

¹¹ La edición de los catálogos alterna una modalidad cronológica y otra sistemática, de acuerdo con la elección de los propios compositores.

vestigio explícito de que la palabra escrita fue antes palabra dicha. Su silenciamiento permitió esa conversación acrónica, distante, multitudinaria y personal a la vez, que se realiza con la lectura. Ese silenciamiento dejó el campo de lo sonoro para la música. La inclinación de la biblioteca hacia la música acaso exprese la añoranza de aquello que tuvo que abandonar para existir. La propuesta planteada a los compositores de escribir sobre su propia música juega con esa dialéctica entre el silencio, lo efímero y la inscripción de la palabra.