

DESAUTOMATIZACIÓN Y EXTRAÑAMIENTO EN LA MÚSICA DE L. ARIAS

Edgardo Rodríguez

Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Buenos Aires

Facultad de Bellas Artes, Facultad de Filosofía y Letras

ejrodri440@gmail.com

Palabras clave: CLAEM – música contemporánea argentina – L. Arias

En trabajos anteriores hemos intentado caracterizar las diversas modalidades en las que se manifestó la modernidad musical argentina surgida en los años sesenta¹ a partir de motivaciones diversas pero cuyo origen resumimos simbólicamente en el desarrollo del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella.

El CLAEM, como es sabido, posibilitó la puesta al día con las técnicas y estéticas de avanzada vigentes en aquel momento en los países centrales de Europa y Estados Unidos. Sus alcances e influencias globales son difíciles de evaluar: actuó como un centro diseminador de los modelos hegemónicos de su tiempo a la vez que catalizó la formación de una modernidad musical que, de distintas maneras, se apropió de ese legado para desarrollar poéticas diferenciadas.

La obra post CLAEM de Luis Arias (1940) es un ejemplo relevante de esa modernidad crítica. En lo que sigue intentaremos describirla estética y analíticamente.

Luis Arias es uno de los compositores más importantes de la generación que en los años sesenta participó de la experiencia del CLAEM (fue becario durante el bienio 1967-68). Las obras que compuso durante ese período se estructuraban en torno del experimentalismo con control semialeatorio de los parámetros, entre ellas el compositor destaca las Fonosíntesis I, II y III y Gradientes II.

A principios de los setenta, comienza a desarrollar una nueva estética compositiva en la que abandona paulatinamente la indeterminación parcial, al mismo tiempo que empieza a introducir, de manera más o menos evidente, tópicos del jazz en su escritura². Al utilizarla como un anclaje estructural y perceptivo, la cita del jazz le posibilitó resolver el problema formal originado en los planteos vanguardísticos en general y los indeterministas en particular.

La tesis de nuestro trabajo es que Arias desarrolló una estrategia compositiva basada en el establecimiento de poderosas discontinuidades diacrónicas y sincrónicas que extrañan³ al jazz de sus contextos esperables. La estrategia típica para ello, aunque no la única, consiste en poner en contacto elementos tópicos del jazz con elementos musicales de otras tradiciones (opuestas en algunos sentidos): lo inesperado de la relación contradice

¹ Véanse, El CLAEM y la modernidad musical argentina, y La música de Luis Arias: aspectos estructurales y estéticos de Ricercare's blues (1976).

² Arias se vinculó desde muy joven con el jazz: fue clarinetista y arreglador. Con la grupo 'Microcosmos', por ejemplo, se ejecutaban además de los usuales estándares, sus arreglos de música académica en clave de jazz: fragmentos de 'El pájaro de fuego' de I. Stravinsky, algunos Corales de J. S. Bach, varios números de la 'Suite francesa' de F. Poulanc, etc..

³ La desautomatización perceptiva y extrañamiento son ideas desarrolladas a comienzos del siglo XX por Víktor Shklovski para el análisis del problema de la literariedad en oposición al lenguaje estándar. Lo literario transforma lo conocido en desconocido y automatizado mediante la violación de ciertas reglas lingüísticas. Dicha violación obliga a la percepción a analizar la naturaleza de la construcción lingüística en sí misma, renunciando a los hábitos automáticos de reconocimiento: en ese olvido interpretativo residiría lo literario.

las condiciones perceptivas tradicionales asociadas con el jazz y provoca el extrañamiento.

En los párrafos que siguen analizaremos tres obras de Arias en las que consideramos que el procedimiento aparece de manera relevante.

Polarizaciones (del año 1972, para orquesta) fue la primera obra en la que el compositor desarrolla esta estrategia. El planteo es diacrónico principalmente: el jazz aparece permutado con sonoridades típicas de las vanguardias de los años sesenta.

La obra comienza estableciendo clústeres móviles más o menos densos que evolucionan lentamente. La aparición del jazz también es progresiva, las primeras remisiones claras surgen a partir de la cifra de ensayo L (al comienzo del segundo tercio de la obra, aproximadamente) con el pizzicato del contrabajo y el juego melódico entre varios instrumentos (flauta, clarinete, trombón, guitarra eléctrica, piano, etc.). Pero es recién 8 compases antes de la cifra P cuando el saxo aparece acompañado por una sonoridad de blues en las maderas (en Sib) con una textura coral sobre el fondo ubicuo de la orquesta que sigue proponiendo, en un segundo plano, bandas de registro variable.

Así se establecen los dos polos de la obra (de los que deriva su nombre): lo no-tonal, de la primera sección, en las sonoridades de clústeres más o menos difusos de la orquesta y lo tonal (o emparentado con lo tonal) del jazz que se establece claramente como una monodía con acompañamiento.

Este episodio es interrumpido en la cifra de ensayo Q con la reexposición variada de la primera sección. En 1 compás luego de cifra R el saxo (amplificado) se incorpora a la textura con materiales atonales que deben ser ejecutados, según se indica en la partitura, con 'fraseo de free-jazz' (esta idea continúa hasta que en 4 compases antes de cifra T, simplemente se indica que improvise en el mismo estilo). Como era esperable, estos materiales se integran orgánicamente a la textura compleja de la orquesta lo que suspende el efecto de extrañamiento.

Unos segundos luego de cifra Aa reaparece el jazz y la monodía con acompañamiento: ahora en trombón y los acordes del piano, sobre un estrato, en segundo plano, de sonoridades metálicas parcialmente determinadas.

Luego, esta alternancia entre secciones no tónicas y secciones con jazz se sucede un par de veces más hasta finalizar la pieza.

En esta obra las discontinuidades y el consecuente extrañamiento del jazz ocurren de manera sucesiva principalmente, por la imprevisible alternancia diacrónica de músicas disímiles.

En *Ricercare's blues* (1976) el procedimiento es más complejo y radical.⁴ La obra fue compuesta para orquesta y quinteto concertante (clarinete, saxo alto, trombón, piano y contrabajo), cuyos integrantes, como lo sugiere el compositor en la misma partitura, deberían tener experiencia con la ejecución e improvisación jazzística.

En términos generales la pieza consiste en la yuxtaposición, primero sucesiva y luego simultánea, de materiales asociados con el universo del jazz con otros de la tradición académica contemporánea y la tonal.⁵

Los elementos jazzísticos utilizados son típicos del lenguaje: la 'blue note' (con la que comienzan varias melodías), los timbres del grupo concertante, el 'swing' rítmico (es decir la ternarización del subctactus), ciertas armonías polares en el piano y el 'walking bass' del contrabajo. Las sonoridades académicas tradicionales se encuentran principalmente en la

⁴ Para una análisis más profundo de esta pieza véase La música de Luis Arias: aspectos estructurales y estéticos de *Ricercare's blues* (1976).

⁵ A lo que habría que agregar la cita (casi irreconocible) del Primer *Ricercare* de la Ofrenda Musical de J. S. Bach, véase La música de Luis Arias: aspectos estructurales y estéticos de *Ricercare's blues* (1976).

primera sección donde un coral en las cuerdas se alterna con momentos de jazz, cada uno con un tempo distinto.

Por su parte, los ecos contemporáneos son más difusos, algunos de los más característicos son: los sonidos asordinados del piano, los glissandos de las cuerdas, las escalas articuladas muy rápidamente en las placas, maderas y cuerdas, el uso de la percusión, los clusters, etc..

En su momento de máxima densidad (en el cc. 95), esa yuxtaposición establece tres estratos heterofónicos (grupo concertante, cuerdas y celesta, metales y percusión) que se desarrollan con tempos diferentes.

Otro ejemplo interesante de desintegración textural (sin múltiples tempos) ocurre a partir de cc. 185 donde una larga cadencia hacia Dom en las cuerdas se yuxtapone al grupo concertante en el cual el piano y el trombón tocan en otra 'tonalidad' al tiempo que al saxo y al clarinete alternadamente se les pide que improvisen libremente.

En síntesis: a la reunión de recursos provenientes de tradiciones distintas que, al igual que la obra analizada anteriormente, extraña al jazz, en *Ricercare's blues* se le suma la dimensión armónica que se manifiesta en una sofisticada heterofonía que apunta al mismo objetivo.

Finalmente, en *Reflexiones 2003 (entre 2 siglos)*, compuesta por las secciones *Efluvios*, *Contrastes*, *Aleaciones* y *Espejismos*, el extrañamiento del jazz se produce en relación con el mismo jazz. En efecto, las dos primeras secciones de la obra se nos presentan con sonoridades que aluden típicamente al lenguaje académico 'contemporáneo' de raíz, quizás, varesiana.

A partir de la tercera sección, que comienza en cc. 47, sin embargo, el jazz aparece ubicua e inequívocamente con la cita de algunos materiales tópicos: (1) el ascenso cromático hacia la tónica (o hacia un sonido claramente polarizado) con el ritmo ternario típico o *swing* y en registro grave en el piano y el clarinete bajo (a partir del levare a cc. 47), (2) el gran salto descendente (de sexta o séptima) en la trompeta (a partir de cc. 71) y luego (3) el descenso cromático o diatónico (claramente expresado a partir de cc. 81). Estos materiales (y algunos otros menos relevantes) desplazan por completo a las sonoridades típicamente 'contemporáneas' sin embargo, entre sí están dislocadas rítmica o armónicamente o por ambas razones a la vez; estableciéndose una polifonía muy desintegrada o, directamente, una heterofonía. En el comienzo mismo de la sección, por ejemplo, el piano junto con el clarinete bajo sugieren FaM configurando el material (1), al mismo tiempo el sintetizador articula acordes tenidos en el área tonal de Mim. Sobre ese fondo el trombón ejecuta cortos pasajes cuyas alturas son extrañas a ambos contextos tonales (en cc. 51, por ejemplo, la nota Solb mientras suena MibM en el sintetizador o la nota Si contra un acorde de FaM en el piano). Como es típico en el compositor esta sección es una paulatina acumulación que culmina polarizada en dos grandes estratos: uno que reúne a los materiales 2 y 3 transformados en una pasacaglia y otro al resto del grupo: percusión, piano, sintetizador, etc..

La última sección (a partir de cc. 127), que es una gran cadencia hacia el final, restablece la sonoridad global de las primeras con citas de algunos de sus materiales, a los que se les agregan varias de las jazzísticas muy disimuladas.

Como hemos sugerido, en esta obra el extrañamiento del jazz no ocurre por el desfazaje histórico de los materiales con los que se lo sucede o superpone como en las piezas comentadas antes, sino por la dislocación de fragmentos tópicos que constituyen una heterofonía compleja de citas jazzísticas: el jazz se extraña a sí mismo.

En todos los ejemplos analizados, la yuxtaposición de tópicos del jazz con un contexto orquestal atípico y radical o con sigo mismo, produce su extrañamiento.

El efecto es poderoso: el extrañamiento desmonta los tópicos jazzísticos que entonces afloran resignificados, recuperando de alguna manera el estado previo a la cristalización

tópica. Por otro lado, aunque no lo hemos tratado, las músicas que lo circundan también se extrañan (aunque el grado de convención perceptual que históricamente cargan es mucho menor): los tópicos de cierta escritura orquestal de los sesenta son revalorizados cuando aparecen descontextualizados por el jazz. De este modo, la violenta discontinuidad estilística que produce el extrañamiento estaría dirigida en los dos sentidos: hacia el jazz y, al mismo tiempo, hacia los tópicos vanguardísticos.

De esta manera, la obra de Arias establece una particular estética que en nuestra opinión se aleja de las poéticas en torno de, por un lado, los desarrollos académicos del jazz y, por el otro, de la estructurada alrededor de las citas.

En un caso, obras como *Hot* (1989, para grupo de cámara) de F. Donatoni (1927-2000) serían un ejemplo: en ella el jazz está presente como una suerte de 'jazz imaginario' que es el resultado de un proceso de estilización de acuerdo con los cánones de la música académica contemporánea. Al contrario que en los ejemplos de Arias, la obra no se basa en la discontinuidad que resulta de la yuxtaposición de músicas pertenecientes a tradiciones disímiles. Más bien lo que ocurre es todo lo contrario, la homogeneidad de la variación integra los materiales de la pieza a la vez que ésta también se relaciona con una larga secuencia de obras anteriores en la que se basa.⁶

La relación de Arias con la música de citas, por otro lado, es también problemática. Si el modelo fuera *Sinfonia* de 1968 de L. Berio (1925-2003), como efectivamente fue para la época, las diferencias son significativas.

En un caso las citas son textuales: de la sinfonía filtrada de Mahler y de todos los otros fragmentos, en general cortos, de numerosos compositores y obras. Berio manipula los materiales de modo de unificarlos en un todo novedoso que resulta de la sintaxis, de la manera en cómo se combinan sucesiva y simultáneamente. La obra no exige la identificación de los fragmentos y el continente mahleriano como requisito para su comprensión, sino la capacidad de integrarlos en una nueva pieza.⁷

La música de Arias, en cambio, no se estructura en torno de la cita de fragmentos sino de la de un género, un estilo, una jerga, fácilmente reconocible. La obra exige esta condición para que se origine el extrañamiento, por tanto, para la pieza la discontinuidad es estructural.

Referencias bibliográficas

- Berio, L. (s/f) *Sinfonia* (author's note). Disponible en <http://www.lucianoberio.org/node/1494?1683069894=1> (acceso 15/7/15).
- Rodríguez, E. (en prensa). El CLAEM y la modernidad musical argentina. *Revista Argentina de Musicología*, 15. Asociación Argentina de Musicología.
- Rodríguez, E. (en prensa). La música de Luis Arias: aspectos estructurales y estéticos de *Ricercare's blues* (1976). *Revista Arte e investigación*. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP.
- Shklovski, V. (1991). *Theory of prose*. London: Dalkey

⁶ La lista incluye a Alamari (1983), Rima (1982), Lame (1982), Lem (1982) y ...ed insieme bussarono (1978).

⁷ Como parece sugerirlo el mismo Berio (la traducción es nuestra): "La combinación y unificación de caracteres diferentes y a menudo no relacionados podría ser la principal motivación para la tercera parte de *Sinfonia*... Si tuviera que describir la presencia del Scherzo de Mahler en *Sinfonia*, la imagen que aparece más espontáneamente en mi mente es la de un río fluyendo a través de un paisaje que cambia constantemente".