



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Representación y trascendencia del tópico “guitarra española” en la *Sequenza XI* de Luciano Berio y en *Suoni Notturmi* de Goffredo Petrassi

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN MÚSICA (Interpretación Musical)

PRESENTA
MARINA TOMEI

TUTOR
ROBERTO KOLB NEUHAUS
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MUSICA

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo al Doctor Roberto Kolb, por su inestimable ayuda y su paciencia.
Muchísima paciencia.

Al maestro Juan Carlos Laguna, maestro de vida y amigo. A su esposa Sofia.

Al maestro Bruno Battisti D'Amario, che mi ha insegnato l'amore per la chitarra e per la vita. Il mio grande maestro.

Al maestro Arturo Tallini, che mi ha spinto oltre i miei limiti. Non sarei qui se non fosse per lui.

Agradezco a los miembros del jurado por sus valiosas aportaciones: Gonzalo Camacho, Juan Carlos Laguna, Leonardo Coral, Pablo Garibay y Massimo Gatta.

A Antonio.

A mamma e papà.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	
Construcción del topos de la "españolidad" a través de la guitarra como referente exótico...	16
CAPÍTULO II	
Deconstrucción del tópico de la "españolidad" en la Italia del posguerra: análisis comparativo de la <i>Sequenza XI</i> de Luciano Berio y de <i>Suoni Notturmi</i> de Goffredo Petrassi	37
CONCLUSIONES	73
BIBLIOGRAFÍA	75

INTRODUCCIÓN

Nell'istante in cui diviene oggetto di teoria, l'esotico si dissolve

(En el instante en que se convierte en objeto de teorización, lo exótico se disuelve)

Gianmario Borio

En su artículo *Fine dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente*, Gianmario Borio explicaba cómo, desde la primera mitad del Siglo XX, a la par de las investigaciones etnográficas de Levy Strauss y, aún antes, con las teorías estéticas sobre la diversidad propuestas por el etnógrafo y escritor Victor Segalen (1878-1919), el concepto de exotismo perdió sus implicaciones socio-políticas de jerarquía cultural vinculadas al colonialismo, fenómeno del cual derivaba ontológicamente. De hecho, el exotismo, presente durante siglos en la cultura occidental, es un fenómeno que tiene sus bases en el etnocentrismo, manifestando diferencia cultural y desigualdad política.¹ Fue usado como instrumento para reafirmar identidades culturales, como manifestación de poder, que daba al occidental la posibilidad de mirar la otredad “desde arriba”, pudiendo de esta forma concebir la alteridad como un único “oriente” lejano y misterioso, y luego apropiarse de él, exotizándolo. De acuerdo con Segalen, las razones de por qué se imponía un cambio de perspectiva, traían sus raíces en la deconstrucción del concepto de diversidad, y por lo tanto del binomio fundamental aquí/allá: las investigaciones antropológicas llevaron la reflexión estética sobre las culturas ajenas a una superación del concepto de “autenticidad” y “originalidad”. De esta forma, en lugar de pretender entenderlas, para poder luego asimilarlas, empezaron a describir el encuentro con la alteridad como un proceso complejo.² Retomando la reflexión citada en epígrafe: por medio del conocimiento y del estudio de la otredad se llegó a trascender el concepto mismo de “lo diferente”; ya al comienzo del siglo XX Segalen teorizaba las premisas para el nacimiento del actual fenómeno de la globalización. Lo que Segalen en su *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers* llamó *le decline de la diversité*³ en el último capítulo incompleto del libro, cuyo nombre tentativo era significativamente *La*

¹ José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias* (Barcelona: Anthropos, 1989).

² Gianmario Borio, “Fine dell'esotismo: L'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente”, (*Fondazione Giorgio Cini-ONLUS*, <http://old.cini.it/it/publication/page/99>).

³ Victor Segalen, *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity* (Durham, NC: Duke University Press, 2002).

dégradation de l'Exotisme, se reflejó en el ámbito artístico congruentemente en una significativa transformación del uso de material musical ajeno dentro de las tradiciones europeas: el elemento musical extraoccidental es incorporado sin “implicaciones críticas”⁴, abandonando del concepto colonialista a favor de una horizontalización de la relación con el otro. Es decir, el elemento extraoccidental comienza a ser incorporado, ya no como manifestación de superioridad de lo civilizado sobre lo primitivo, de lo avanzado sobre lo atrasado, sino en términos de un reconocimiento más equilibrado y respetuoso de las diferencias. Según el pensamiento del musicólogo Diego Carpitella, el material musical ajeno pierde su función de símbolo relativo a un determinado campo semántico (lo primitivo, lo salvaje, lo pasional), lo cual era característico de la huella colonialista del exotismo, así como era concebido en el siglo XIX. Eso, según Segalen, no representaba necesariamente el fin del exotismo, sino un cambio de perspectiva dado por el rompimiento de la división entre el *yo* y *el otro* hacia una percepción más compleja y globalizada del encuentro con la otredad. Según Carpitella, esta transformación del exotismo coincidió con un nuevo interés por la etnografía por parte de los compositores de la primera década del siglo XX. Éste es manifiesto, por ejemplo, en la emblemática relación de Debussy con el trabajo etnográfico de Segalen; Carpitella señala en la serie de *Estampes* del 1903 – y en particular la obra *Pagodes* – “la transición del exotismo al funcionalismo exótico, en cuanto que el material sonoro de mundos lejanos se insertaba orgánicamente en el lenguaje de un músico europeo, llegando a ser el elemento determinante”.⁵

Esta transición deja atrás parcialmente la acepción negativa del concepto de exotismo, pero no la aleja definitivamente. Deja sin resolver un importante principio orientalista: al insertar al “oriente” en la música, sigue habiendo una idealización del Otro. Como se expondrá en el presente ensayo, a lo largo del siglo XX, la incorporación artística de la otredad exótica, si bien ya no como manifestación de convicciones de superioridad imperial, persistió de muchas maneras. La conciencia poscolonial crítica del exotismo romántico imperial que proponía de modo visionario Segalen, no se impuso de modo generalizado en la cultura europea. Muestras

⁴ Diego Carpitella, *Il primitivo nella musica contemporanea* (Roma: Edizioni della Radiotelevisione italiana, 1961).

⁵ Il passaggio dall'esotismo al funzionalismo esotico, in quanto il materiale sonoro di mondi lontani veniva a inserirsi organicamente nel linguaggio di un musicista europeo, anzi ne era l'elemento determinante. Ibid.

de exotismo abundan en el arte europeo a lo largo del siglo. Incluso en obras de arte reciente se observan huellas exotistas, si bien en algunos casos presumiblemente con la intención de superar esta práctica de significación. La presente tesis pretende analizar las modalidades de exotismo en la música de arte europea del siglo XX y algunos ejemplos de intento de superación del exotismo, tomando como objeto de análisis la representación de la “guitarra española”, que ha sido utilizada como símbolo de una cultura exótica en la música de arte occidental por lo menos a partir del siglo XVII y hasta nuestros días.

El uso de la guitarra en una composición musical podía ser frecuentemente un signo semántico que sugiere emociones como “pasión”, “ardor” e “intensidad”, lugares como la Alhambra y Aranjuez, o música como la flamenca o gitana, todos ellos elementos que conforman lo que convencionalmente se percibe como “españolidad” en la música de arte de occidente. En términos semióticos, la guitarra misma, o la música popular española asociada a ésta, conforman un referente del tópico que hemos llamado “españolidad” dentro de dicha música. “La teoría tópica”, dice Melanie Plesch, “se ha constituido en décadas recientes como una herramienta clave para el análisis de la construcción del significado en la música. Parte de la noción de *topoi* musicales, figuras o lugares comunes usados por los compositores (ya sea consciente o inconscientemente), que remiten al oyente a mundos de sentido culturalmente compartidos”.⁶ En nuestro caso aplica a los mundos asociados a la españolidad, en su sentido de otredad exótica. En el contexto de esta tesis, debe interpretarse el tópico de la españolidad como una figura recurrente en un repertorio moderno (la música de entre y postguerra en el siglo XX).

En el repertorio para guitarra de la tradición académica del periodo referido se hacía frecuentemente uso de significadores como, por ejemplo, técnicas y armonías idiomáticas para simbolizar este tópico, convencionalmente asociado al flamenco. El repertorio que, por ejemplo, escogía el guitarrista Andrés Segovia para sus programas de concierto incluía a autores como Mario Castelnuovo Tedesco, Manuel María Ponce, Joaquín Malats, Isaac Albéniz y Manuel De Falla, pero daba preferencia sobre todo a aquella música que presentaba elementos característicos de la *guitarra* “española” o “flamenca” como rasgueados, trémolos

⁶ Melanie Plesch, “Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music” (conferencia, Oxford University, 15 de febrero de 2015).

o melismas y escalas armónicas, que en conjunto generaban el carácter “español”. Este tópico servía a este solista como emblema identitario para promover su carrera solística.

Este tipo de exotismo ha sido estudiado en tiempos recientes por varios musicólogos. Su tendencia, sin embargo, ha sido la de localizar el fenómeno exclusivamente dentro del texto musical, identificando ahí las huellas precisas de dicho exotismo, sin cuestionar mayormente el papel que juega ir más allá de la partitura. Este enfoque, por ejemplo, se distingue en posturas como las de Jonathan Bellman, quien define el exotismo musical como “el préstamo o el uso de materiales musicales que evocan lugares lejanos o marcos de referencias de alteridad, (...) el exotismo musical es [ahí] una cuestión de oficio compositivo, de hacer que las notas hagan algo diferente a lo que suelen hacer”.⁷ Estas reducciones del exotismo a su pura huella textual, fueron interpretadas más recientemente por Ralph Locke en términos de un exotismo convertido en un “estilo musical autoreferente”:⁸ este proceso, que Locke criticó llamándolo “exotic style only”, denota la perspectiva investigativa puramente enfocada en el material musical, es decir, en el reconocimiento de una serie de elementos de exotismo característicos al interior de la partitura: modos y armonías, escalas pentatónicas, cromatismos, escalas con notas alteradas, texturas simples, acordes complejos, patrones rítmicos y melódicos, etcétera., identificables como exóticos. Este ensayo se suma a dicha crítica, y pretende ir más allá del mero reconocimiento o descripción de un estilo, buscando una interpretación del exotismo a partir de una investigación del contexto.

El exotismo de entre y postguerra, por ejemplo, es explicable en el caso de Segovia como una estrategia de mercadotecnia, como un modo de insertarse en el canon con base en su diferencia exótica, la música de resonancia popular española. Pero parecería totalmente fuera de lugar en compositores de las vanguardias posteriores a la segunda guerra mundial. A esta modernidad de fin de siglo pertenecen figuras emblemáticas como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, y Pierre Boulez, entre otros menos conocidos, como, por ejemplo, Goffredo Petrassi en Italia. Su canon dejó muy atrás el orientalismo que predominaba la música de arte durante el siglo XIX, así como las expresiones de exotismo musical que persistieron incluso después de la Gran Guerra. Es por eso que llama la atención

⁷ Jonathan Bellman, *The Exotic in Western Music* (Boston: UPNE, 1998).

⁸ Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

localizar en la música de dos de estos compositores, Berio y Petrassi, huellas de presunto exotismo, notoriamente en sus obras, aquellas dedicadas a la guitarra. . ¿Puede hablarse de exotismo en dos compositores cuya forma de pensar había dejado atrás las posturas colonialistas que sustentaron las distintas expresiones de exotismo en el pasado imperial? De no ser el caso, ¿qué significado tienen entonces dichos elementos presuntamente exóticos en estas obras?

Las dos piezas de Berio y Petrassi que son objeto de estudio de esta tesis parecen tomar como referente el tópico de la guitarra andaluza, mismo que plasman en sus partituras. Sin embargo, cada uno a su manera, busca la manera de “trascender” el referente, acaso trascendiendo de este modo también las prácticas exotistas de concepción consciente o inconscientemente colonialista que todavía se manifestaban a inicios del siglo veinte. El de Berio y Petrassi es un repertorio moderno que, partiendo de una perspectiva conscientemente postcolonial, no pretende representar la otredad marcando la diferencia con el discurso propio, remitiendo a estereotipos que relacionan la otredad con lo primitivo y lo salvaje, como ataño. Se trata de música que no necesariamente sonará exótica, y que necesita de una perspectiva más sutil para poder interpretar los presuntos elementos de otredad en ella; una música que, para ser entendida, requiere de una investigación que vaya más allá del texto musical, que investigue el trasfondo creativo y político de la misma.

¿Cómo interpretar este curioso proceder? ? Como antes dicho, definiciones y metodologías referidas al exotismo como alteridad, como la de Belmann, quien se centra en el análisis de estas representaciones *dentro* del texto musical, no son suficientes ni adecuadas para interpretar representaciones como las que nos conciernen aquí. Ralph Locke, en cambio, exigía un enfoque más amplio, vinculando texto con contexto, y resulta más productivo para nuestro acercamiento.

En el curso de esta breve investigación, se encontraron una serie de declaraciones de los dos compositores italianos arriba mencionados, relacionadas directa o indirectamente con sus principios o deseos creativos. Si bien, no sin mostrar cierta ambigüedad reflejada en contradicciones, estos textos permiten aventurar una interpretación de los presuntos elementos

exóticos, concretamente de lo que hemos llamado aquí, el tópico de la españolidad, en dos composiciones, que serán analizadas en el segundo capítulo.

El perfil de Berio, por ejemplo, representa el caso ejemplar de un intelectual cuyas composiciones no se pueden valorar sin considerar su vasta formación humanística, el *background* cultural del autor. Berio fue un activo investigador en ámbito etnomusicológico, y tomó parte en la reflexión antropológica de la relación del hombre occidental con el *otro*:

Es por medio del contacto con las formas y los signos de los países lejanos que el artista occidental aprendió a reconocer algo de sí mismo en los otros, experimentó en sí mismo por primera vez la alteridad, el “yo soy un otro” y (...) la posibilidad de ser “absolutamente moderno”, también por medio de la observación y la asimilación del “primitivo”.⁹

El texto citado revela una clara conciencia postcolonial, incluso anti-colonial, respecto de la relación con la otredad. Esta postura parece confirmarse en la declaración que hace en las notas al programa del estreno de la *Sequenza XI* para guitarra en 1988, que es objeto de este ensayo.:

Con *Sequenza XI* para guitarra me interesaba desarrollar un diálogo entre la armonía claramente idiomática conectada a la afinación del instrumento y una armonía 'diferente' (...) En la *Sequenza* hay también dos caracteres instrumentales y gestuales: uno trae sus raíces en la tradición de la guitarra flamenca y el otro en la guitarra clásica. (...) El diálogo entre las dos dimensiones armónicas de una parte y entre aquellas técnicas gestuales de la otra se realiza a través de procesos de transformación continua de caracteres específicos y figuras claramente reconocibles.¹⁰

Ligando esta afirmación con previa, bien podríamos interpretar la *Sequenza XI* como un intento de “modernización absoluta”, por medio de la observación de la guitarra flamenca (la otredad) y su “asimilación”. ¿Pero cómo interpretar esta “asimilación”? Si por un lado la

⁹ “É attraverso il contatto con le forme e i Segni dei paesi lontani che l’artista ha imparato a riconoscere qualcosa di sé negli altri ha sperimentato per la prima volta in se stesso l’alterità, il “je est un autre” (...) la possibilità di essere “absolutement moderne”, anche attraverso l’osservazione e l’assimilazione del ‘primitivo’.” Luciano Berio, *Scritti sulla musica* (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2013).

¹⁰ “Con *Sequenza XI* per chitarra mi interessava sviluppare un dialogo tra l’armonia pesantemente idiomática legata all’accordatura dello strumento e una armonia “diversa” (...). In *Sequenza XI* sono presenti anche due caratteri strumentali e gestuali: uno ha radici nella tradizione della chitarra flamenca e l’altro nella chitarra classica (...). Il dialogo tra le due dimensioni armoniche da una parte e tra quelle tecniche e gestuali dall’altra avviene attraverso processi di scambio e di trasformazione continua di caratteri specifici e figure chiaramente riconoscibili.” Luciano Berio, “Sequenza XI (author’s note)”. *Centro Studi Luciano Berio*, <http://www.lucianoberio.org/node/1486?289350689=1>.

primera declaración sugiere un uso crítico e informado del material folclórico, en este caso el flamenco, sorprende en las notas sobre la *Sequenza* un elemento inesperado: el compositor, al vincular su concepción de lo idiomático de la guitarra con el flamenco, se remite al prejuicio exótico que asocia la guitarra con lo “español”. En otras palabras, Berio paradójicamente parece partir de lo que Angelo Gilardino definió como “Il fascino diffuso delle notas negras” (el encanto difuso de las notas negras), o sea del estereotipo de la exotización de la guitarra por medio de “lo español”, universalmente consumado dentro del repertorio clásico.

Sin embargo, observamos en esta cita el reconocimiento de “dos guitarras” o de dos tradiciones guitarrísticas. Una, asociada a la guitarra popular española (o tal vez a las prácticas exotistas de los compositores que precedieron a Berio, si bien el compositor no lo afirma así). Otra a la música académica, disociada de dichas tradiciones (y suponemos, también del exotismo y las connotaciones coloniales de las que fue objeto su apropiación durante mucho tiempo). En mi opinión, la clave del sentido de esta composición la podemos inferir de dos expresiones significativas: el “diálogo” entre estas dos tradiciones, y los “procesos de transformación” que emergen de dicho diálogo. Es decir, Berio no está interesado en destacar los elementos flamencos en términos de una otredad idealizada: esto sería tanto como repetir el exotismo segoviano y el de tantos otros. Berio simplemente *reconoce* dicha tradición y la plasma, pero como punto de partida, *con la intención de trascenderla*. Esta es la tesis que se propone demostrar en el análisis.

Un dato curioso es que, a pesar de su vasto conocimiento de la música folclórica, Berio, en la búsqueda del “carácter idiomático” de la guitarra, eligió específicamente el flamenco en lugar de hacer referencia a otros géneros guitarrísticos. ¿Por qué? Se podría postular la idea de que el prejuicio que asocia la guitarra con las sonoridades españolas está tan radicado en la cultura occidental, que Berio tuvo que incluirlo, para poder luego conscientemente separarse de él. En sustento de esta reflexión, cabe mencionar una declaración de Petrassi, relativa a la introducción de la guitarra en los programas ministeriales de los Conservatorios Italianos en el 1955:

Ahora en los Conservatorios hay el nombre (de curso) "guitarra clásica"... ¡pero eso es una blasfemia! La guitarra es la guitarra, es un instrumento con una literatura específica muy

importante, y ¿por qué hacer la distinción entre guitarra y guitarra clásica? Como si haciendo la "guitarra" (*sic*) se entendiera solo "la otra"...¹¹

La oposición del compositor a esta discriminación entre las “dos guitarras” en los Conservatorios reflejaba una crítica a la asociación automática de la guitarra con “otra” identidad cultural (aunque no especifica si se refiere a la eléctrica, la “española”, o en general, a la popular). Alude, al parecer, a un prejuicio generalizado que motivó que los Conservatorios decidieran nombrar el curso de estudios "guitarra clásica", como si el solo nombre “guitarra” fuera indicativo de otro género y posiblemente el más común, el de “lo español”. Como se verá, el propio Petrassi es víctima de este prejuicio. Paradójicamente, revela durante una conversación con el guitarrista Bruno Battisti D’Amario relativa a la obra “Suoni Notturni” su intención de representar los *caracteres estilísticos* (en italiano: *stilemi*) de la guitarra. El análisis de esta composición confirma que estos *stilemi* son justamente los asociados no a la guitarra clásica, sino a la “flamenca”. Petrassi, el crítico de la exotización de la guitarra, incurre en el mismo prejuicio.

Sin embargo, al igual que en el caso de Berio, hay constancia verbal y compositiva de una intención de superación de dicho exotismo. Así se infiere de la explicación que Petrassi hace de la obra:

Suoni Notturni, donde el nocturno no es otra cosa que nuestro subconsciente donde en el medio de un discurso muy técnico, refinado e intelectual, basado en relaciones dinámicas precisas y muy variadas (como se puede observar en el comienzo de la obra) –brotan breves relampagos que reflejan “estilémas” propios de la guitarra, o sea los de la música popular española.¹²

¹¹ “Ora nei conservatori c’è il nome chitarra classica... però questa è una bestemmia! La chitarra è la chitarra, è uno strumento con una letteratura specifica molto importante, e perché fare la distinzione tra chitarra e chitarra classica? Come se facendo la ‘chitarra’, si intendesse solo ‘l’altra’...” Goffredo Petrassi, “Al presente incontri contemporanei”, Video de CIDIM, 54:00, publicado por Comitato Nazionale Italiano Musica, 2002, http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/2002_petrassi_autore.flv&TV=Incontro%20d’autore:%20intervista%20a%20Goffredo%20Petrassi%20-%202002.

¹² “Suoni Notturni in cui il notturmo non è altro che il nostro subconscio dove in mezzo ad un discorso molto tecnico, raffinatissimo ed intellettuale –basato su rapporti dinamici precisi e molto variati (come si vede proprio all’inizio del brano)– affiorano dei lampi brevissimi riflettenti stilemi propri della chitarra ossia quelli della musica popolare spagnola.” Bruno Battisti D’Amario, “Intervista su Goffredo Petrassi e Suoni Notturni” (Entrevista telemática, diciembre 2013).

Distinto que en el caso de Berio, quien de una forma consciente y racional acepta y supera el exotismo (proceso que se tratará de demostrarse el análisis de la partitura), se podría hipotetizar que en Petrassi esta transfiguración del exotismo sucede de una forma menos consciente: de acuerdo con la tesis de Arturo Tallini, Petrassi llega por medio de un procedimiento subconsciente a expresar su idea de la guitarra, y por medio del mismo procedimiento la supera de manera repentina, rompiéndola con algo improvisado y contrastante.

Hay algunos límites evidentes en el análisis de las representaciones culturales identificadas en estas dos piezas: como mencionado antes, el material musical no se presta para ser analizado con el enfoque puramente musical criticado por Locke, dado que las composiciones no se remiten a una representación exotista, a manera del “funcionalismo exótico” al que nos refiere Carpitella: ambos compositores parten de un exotismo heredado, para llegar a otras metas musicales y conceptuales que a todas luces lo trascienden.

Tanto el contexto cultural, como la ideología de Berio y Petrassi expresada en sus declaraciones sobre sus composiciones, nos advierten del peligro de escuchar ahí un exotismo. Es precisamente el estudio de estas obras en contexto, que permite una interpretación distinta. La necesidad de Locke de crear un paradigma de análisis que respondiera a un alcance más grande de evocaciones musicales, lo llevó al planteamiento de un paradigma que definió como "All the music in full context". Este enfoque más hermenéutico reconoce la necesidad de contextualizar el exotismo musical como “el proceso de evocar en o a través de la música – suene esta “exótica” o no – un lugar, personas o contexto social que no es completamente imaginario y que se distingue profundamente de la región o cultura de origen en cuanto a actitudes, costumbres y morales”.¹³

Paradójicamente, analizando *Suoni Notturni* y la *Sequenza* bajo el paradigma tradicional de análisis limitado a la partitura (Bellman), estas obras probablemente resultarían exotistas. Los referentes ideológicos quedarían afuera de este análisis y no nos permitirían reconocer el enfoque crítico respecto a las perspectivas coloniales en ambos autores. En ambos autores, si

¹³“(…) is the process of evoking in or through music –whether the latter is “exotic-sounding” or not– a place, people, or social milieu that is not entirely imaginary and that differs profoundly from the “home” country or culture in attitudes, customs, and morals.” Locke, *Musical Exoticism*.

bien tal vez en Berio más que en Petrassi, se percibe una postura poscolonial, misma que plasman en su arte. Como mencionamos al principio de esta introducción, citando a Borio y a Segalen, en la primera década del siglo XX asistimos ya a una decadencia del exotismo, resultado de una ruptura con la mentalidad colonial. Carpitella refería la presencia de referentes de exotismo en algunas músicas como *funcionalismo exótico*.¹⁴ es decir, el exotismo como una herramienta compositiva. Las obras de Berio y Petrassi, aunque de igual forma presenten una suerte de funcionalismo exótico, cuyo objetivo es la representación verosímil y reconocible de los elementos idiomáticos de la guitarra española, trascienden este discurso, asumiendo una posición de ruptura y crítica del mismo, utilizando los referentes del tópico solamente como *punto de partida* para su transfiguración.

La presente investigación se conformará de dos partes: un primer capítulo donde se hará un recorrido histórico de la construcción exótica del tópico de la españolidad a partir de la última década del siglo XIX, y un segundo donde, con base en una contextualización histórica (la Italia de la posguerra) y la consideración crítica de los escritos de los dos compositores, se llegará a proponer dos tipos diferentes de transfiguración y trascendencia del tópico. De este modo se especulará sobre cómo el contexto ideológico de la producción de los dos compositores obliga a un replanteamiento de un presunto exotismo. Se contemplará incluso, si el diálogo entre el material exótico (el tópico¹⁵ de la españolidad) y el lenguaje propio de los compositores, los dos distintos procesos de transformación de los presuntos referentes "exóticos" que se encontrarán en *Suoni Notturmi* y en la *Sequenza XI*, puede devenir en una crítica del colonialismo. O, expresado en las elocuentes palabras encontradas en un reciente artículo del guitarrista Luigi Attademo: cómo poder llegar a *dire chitarra senza sentirsi un animale esotico* (decir "guitarra" sin sentirse un animal exótico).

¹⁴ Carpitella, *Il primitivo nella musica contemporanea*.

¹⁵ Peirce, Charles S. *The Essential Peirce*, (Bloomington: Indiana University Press, 1992-1998)

CAPÍTULO I

Construcción del *topos* de la “españolidad” a través de la guitarra como referente exótico

En el artículo *Il fascino diffuso delle notas negras*¹⁶, publicado en septiembre de 2001 en el periódico musical *Suonare*, Angelo Gilardino abordaba un campo de investigación que, en su opinión, hasta la fecha no había sido objeto de estudio, y que requería de un enfoque específico histórico-estético, musical y guitarrístico. Se trataba de la influencia que la guitarra ejerció en los compositores de música de arte occidental orquestal y pianística del siglo XIX y XX, aun cuando no compusieron para este instrumento. Se refería en particular a algunos recursos instrumentales propios de la técnica guitarrística (principalmente el *rasgueado* y el *tremolo*) que algunos compositores, a partir de las últimas décadas del siglo XIX, incluían en sus obras. Esos recursos guitarrísticos eran frecuentemente utilizados como referentes para la representación de la españolidad, y sus diversas asociaciones semánticas, usualmente asociadas al exotismo. En este capítulo se analizará la relación entre la guitarra y el tópico de la españolidad en un repertorio variado en la Europa de entre y posguerra. Se demostrará en particular cómo desde el siglo XIX y a lo largo del XX la figura de la guitarra (como instrumento, como técnica instrumental y como referente musical) se fue conformando como ícono de exotismo en la música de los compositores de estos siglos.

Antes que nada, es conveniente señalar que este fenómeno está ligado a una cierta legitimación de la guitarra como instrumento solista de concierto y a su protagonista indiscutible: Andrés Segovia. Guitarrista originario de Linares, se mudó a Granada a la edad de 10 años, ciudad donde nació su vínculo con la guitarra y donde tuvo su primera educación musical. La ciudad de Granada siempre ha jugado un papel paradigmático en la reafirmación de la guitarra como tópico de españolidad. Granada en particular recibe su valor emblemático por la tradición de constructores *guitarreros* que hicieron de la ciudad una meca para los guitarristas europeos, quienes identificaban en las guitarras de Granada los instrumentos emblemáticos para lograr

¹⁶ Angelo Gilardino, “Il fascino diffuso delle Notas Negras” (*Suonare. it. Il portale dei musicisti*, <http://www.suonare.it/DettaglioRicerca.php?IdNews=1106>).

aquella sonoridad "típicamente andaluza". Como sugiere Gilardino en su artículo *Granada La Camelot della chitarra* (Granada: la Camelot de la guitarra) el mismo Segovia tenía esta percepción: "Si en Linares nací físicamente al mundo, en Granada abrí los ojos a todo lo amable y bello de la vida".¹⁷

La estrecha conexión entre el guitarrista más importante de aquella época y la ciudad de Granada gestó el llamado "alhambrismo", una particular veta del pintoresquismo, cuyo fin artístico presuntamente era la representación de la Alhambra. En el ámbito musical, siguiendo a Ramón Sobrino,¹⁸ el alhambrismo se caracteriza por varios elementos recurrentes:

- La utilización sistemática de la cadencia andaluza o tetracordo menor natural descendente por grados conjuntos, desde la tónica a la dominante, dentro de un modo menor.
- Giros melódicos conteniendo el intervalo de segunda aumentada, típico de la música árabe.
- Utilización de numerosos melismas en la melodía.
- Estructura poliseccional de las piezas.
- Empleo alternativo del tema en los modos menor y mayor a lo largo de la obra.
- Predominio de la tonalidad de la en modo menor o mayor. (Recuérdese al respecto que esta particular tonalidad puede considerarse idiomática en la guitarra, en cuanto que posee las cuerdas al aire la, re y mi (alto y grave), que representan respectivamente la tónica, el cuarto y el quinto grado de la tonalidad de la).

En el repertorio interpretado por Segovia, compuesto por varios autores españoles y no españoles, muchas son las obras que por sus características formales pueden inscribirse en esta categoría. Es muy importante para los propósitos de esta investigación, tener en cuenta que algunas de estas obras se convertirían en las piezas más icónicas del repertorio guitarrístico del siglo XX. Tal es, por ejemplo, el caso de *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tárrega.

En 1899, el compositor español Francisco Tárrega dedicó una obra a la Sra. Da. Conchita G. de Jacoby, con la siguiente dedicatoria:

Ya que no puedo ofrecer a V. ofrenda de más valía en el día de su Santo, acepte esta mi pobre nota poética, impresión que sintió mi alma ante la grandiosa maravilla de la Alhambra de Granada que juntos admiramos. Fran.co Tárrega.¹⁹

¹⁷ Christopher Nupen, "Segovia at Los Olivos. Documentary about Andrés Segovia. 1967" (Video de YouTube, 56:51, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=1QV_56-9fIA&list=RD1QV_56-9fIA&t=91).

¹⁸ Ramón Sobrino, *El Pintoresquismo Musical* (Sevilla: Centro de documentación musical de Andalucía, 1993).

¹⁹ Jorge Fernández Fernández, "‘Recuerdos de La Alhambra’ (Francisco Tárrega) y el alhambrismo musical", (*Clases de Guitarra Online*. Acceso 27 de junio de 2016, <http://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/2/29/analisis-de-recuerdos-de-la-alhambra-francisco-tarrega>).

La pieza en cuestión se intitulaba *Recuerdos de la Alhambra* (1896) y tenía en su íncipit la siguiente inscripción: "[i]Improvisación! [i] A Granada! Cantiga árabe". Además de cumplir perfectamente con muchas de las categorías de exotismo alhambrista enumeradas por Sobrino – la presencia de melismas, la tonalidad de *la* y el la alternancia frecuente del modo mayor y menor –, *Recuerdos de la Alhambra*, junto con otras piezas del mismo Tárrega, jugaron un papel fundamental en la construcción del tópico de la españolidad, al punto que el mismo Segovia años después grabará un video ejecutando alguna de sus composiciones precisamente en la Alhambra.

El *Capricho árabe* (1892), del mismo autor, presenta algunas características formales peculiares que insertan esta pieza en la boga alhambrista. Además de la tonalidad, los melismas, y el empleo del modo mayor y menor, la obra en cuestión incluye un cierto “bajo obstinado” [*sic*],²⁰ que sugiere la cadencia andaluza:²¹ esta particular cadencia está paradigmáticamente presente en muchas obras para piano de compositores españoles, como Isaac Albeniz (1883-1909) y Ruperto Chapí (1851-1909) y franceses, como Joaquin Malats (1872-1912), del cual el propio Tárrega transcribió algunas obras para guitarra.

“Serenata Morisca” de R. Chapí
(Transcrita para guitarra por Tárrega le 5 de febrero 1896, Niza)



“Capricho Árabe” F. Tárrega



²⁰

Herre...

http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/capricho_arabe.htm.

...pulsado.com,

²¹ La cadencia andaluza, que se puede encontrar en un gran número de armonías, se caracteriza por el semitono descendente entre el II y primer grado, VI-V en la tonalidad de la tónica menor que se convierte en el cuarto grado. El semitono determina la ambigüedad tonal entre el primer grado de la escala principal y su quinto grado mayor, ya que en virtud de perfil modal del tetracordo, el quinto grado no actúa como dominante, si no como segunda tónica. Normalmente se presenta por lo tanto por una línea descendente de un bajo ostinato de cuatro notas, y melismas en la parte melódica. Ya en la música de Boccherini la cadencia andaluza era un topico de su fandango. Matteo Giuggioli, “Matteo Giuggioli-Quintetto ‘Fandango’. Il giovane Boccherini e il richiamo del Fandango” (*Boccherini Online. Rivista di musicologia del Centro Studi Luigi Boccherini*. Acceso 27 de julio de 2015, www.boccherinonline.it).

Fig. 1, *Serenata Morisca* de Ruperto Chapí en transcripción de Francisco Tárrega y *Capricho Árabe* de Tárrega.²²

La apropiación de usos andaluces contribuyó de forma muy importante a la construcción de un repertorio pintoresquista español que aludía a la guitarra por medio de algunos recursos técnicos idiomáticos y, a través de ésta, al tópico de la españolidad. El alhambrismo cobró relevancia en muchas obras. Consideremos por ejemplo, ya en el siglo XX, la primera pieza de la suite para piano *Cuatro evocaciones* (1921) de Manuel María Ponce (1882-1948): empieza con una serie de acordes arpegiados que develan melismas cromáticos, cuya sonoridad por los batimientos²³ se remite a la técnica del *rasgueado* guitarrístico.²⁴ Nos sorprenderá descubrir que no obstante el autor sea de nacionalidad mexicana la pieza se llame *Alhambra*, y que sea parte de un ciclo llamado *Evocaciones*, y también que el compositor mexicano alude a sonoridades armónicas y rítmicas ibéricas en su único concierto para guitarra y orquesta, el *Concierto del Sur* (1941). En sus cartas, Ponce nunca aclaró la ubicación geográfica de este *Sur*: podría ser una referencia al sur de la península ibérica, o más generalmente a un sur del mundo. En este caso, tratándose de un compositor mexicano que hace referencia a una otredad musical, es importante observar cómo el *topos* guitarra/España llegó a tener un sentido dual: la guitarra es utilizada a la par como signo y signo de otredad, convirtiendo por lo tanto la españolidad en un símbolo de la misma guitarra. Ponce, compositor mexicano, alude a una otredad periférica, como la española, acaso por identificación con otros discursos periféricos, o por simple imitación del orientalismo de las viejas potencias coloniales.

Un caso distinto, es el del guitarrista y compositor Miguel Llobet (1878-1938). Guitarrista catalán, alumno de Tárrega, se mudó a París en 1904 después de una breve carrera en su país natal. Su intención inicial era la de destacar como guitarrista clásico, pero su presencia en las salas de concierto debe haber causado una impresión exótica en un público que acababa de apreciar el “verdadero carácter español” (así como lo definió De Falla) de la *Soirée dans*

²² Herrera, “Capricho Árabe”.

²³ El batimiento es un fenómeno acústico que se genera al interferirse entre sí dos ondas sinusoidales con frecuencias ligeramente distintas. Si las frecuencias de las ondas son muy cercanas (batimiento lento), se oye un trémolo, mientras que si la frecuencia del batimiento se encuentra dentro del registro audible (batimiento rápido) se percibe un nuevo sonido de esa misma frecuencia, y baja intensidad.

²⁴ El Rasgueado (también llamado Rajeo (escrito o de manera Rajeo), Rasgueo o Rasgeo en dialecto andaluz y flamenco jerga, o incluso de vez en cuando rasqueado) es una técnica guitarrística de percusión de las cuerdas comúnmente asociada con la música de la guitarra flamenca. El rasgueado se ejecuta percutiendo las cuerdas con los dedos de la mano derecha en sucesión, que alternándose crean patrones rítmicos.

Grenade, (1903) compuesta por Claude Debussy dos años antes de su llegada. No obstante que el repertorio de Llobet como compositor e intérprete era estilísticamente variado y heterogéneo, las composiciones por las cuales resultó más aclamado, fueron, como es de imaginarse, las *Diez Canciones Populares Catalanas (1899-1920)*: un arreglo de canciones folklóricas compuestas para guitarra con un estilo indudablemente impresionista. La españolidad, pues, le fue impuesta por las expectativas del público centroeuropeo.

Una historia similar fue la que aconteció al compositor Emilio Pujol (1886-1960), quien emigró a Francia pocos años antes de su compatriota Llobet. Pujol es actualmente reconocido como uno de los fundadores de la técnica guitarrística del siglo XX, debido a sus cuatro volúmenes de la *Escuela Razonada de la Guitarra*. No obstante su importante trayectoria, la imagen de Pujol en París como compositor, pedagogo e intérprete del recién nacido repertorio académico para guitarra, fue ofuscada por su recepción exótica: su debut francés en el marco de una de las exposiciones universales, ahí donde Claude Debussy (1862-1918) había descubierto las sonoridades exóticas del *gamelan* javanés algunos años atrás, fue en términos de solista de bandurria en una “estudiantina” .

Estos episodios representaron una etapa fundamental en el discurso de la relación semántica guitarra-España: el público francés, fascinado por las referencias exóticas de Debussy, cuya música orientalizaba la ciudad de Granada a través de sonoridades guitarrísticas, debe haber encontrado una respuesta al imaginario colectivo sugerido por el compositor al ver un guitarrista español tocar la bandurria en las Exposiciones Universales. Eso sugiere la razón por la cual estos dos autores forman parte de la que Gilardino definió la “generación perdida”:²⁵ la dificultad para la audiencia parisina de escuchar más allá del tópico guitarra/guitarrista/España, mismo que será utilizado exitosamente algunos años después por Andrés Segovia. A diferencia de Pujol y Llobet, Segovia logrará capitalizar plenamente su “posición orientalizada”. Es interesante hacer notar cómo se puede reconocer en Llobet y Pujol, igual que en el extraeuropeo Ponce, un discurso de colonialismo interno: una suerte de autonegación que resulta del deseo de pertenencia al poder colonial y a su canon, que llevan al colonizado a cumplir con la expectativa exótica de la cultura dominante como medio de reconocimiento y

²⁵ Angelo Gilardino, “La rinascita della chitarra” ,*Il Fronimo: rivista di chitarra e liuto* (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, Vol. 31, 2003).

aceptación.

En el caso de compositores españoles se puede hablar de un fenómeno de autoexotismo, de acuerdo con James Parakilas, quien habló de este fenómeno como uno de los primeros casos históricos de un arte vendible por medio de la autoexotización del artista y exotización de su propia cultura.²⁶ Parakilas se refería en modo particular al caso de Manuel De Falla (1876-1946), quien en un principio asumió como suyos los cánones del exotismo español que había generado Francia.²⁷ Según su análisis, el exotismo español fue impulsado en Francia al final del siglo XIX por una necesidad de “convertir el resto del continente en un margen cultural exótico”: de aquí la necesidad de crear un “alma española”, para definir una presunta distancia cultural. Por lo tanto, exotizar como respuesta al deseo de crear y dominar una otredad, persigue ciertamente una lógica de poder colonial. España, por su parte tenía la necesidad de no marginación, de pertenencia política y cultural, y por tanto se conforma al “otro”, enfatizando su otredad, pero utilizando un lenguaje de impronta “europea”. Según Parakilas, estos dos estilos, el nacional y el exótico coincidieron, y eso justificaría el hecho de que de Falla, al menos en su obra temprana, asumiera como propio el españolismo exótico Debussiniano.²⁸ De Falla, quien asumió el papel de representar a España ante sí misma y ante el resto del mundo con obras como *La vida breve* (1904), *El amor Brujo* (1915) y *El Sombrero de tres picos* (1918), era extremadamente consciente del proceso de exotización. Reconocía dicho fenómeno y, aplicando estos estereotipos en sus composiciones, empleaba la autoexotización como una estrategia para la aceptación de su papel como compositor europeo, y en particular, entre los franceses: el poder ver a España con los ojos de un extranjero aspiraba a que su trabajo fuera comparable al de Debussy y de Ravel. A pesar de ello, paradójicamente De Falla tenía al mismo tiempo una preocupación por la autenticidad, juzgando innecesario que los compositores extranjeros compusieran música española. La única excepción que hizo al respecto era para Debussy, a quien definía como el verdadero intérprete del “alma española.”²⁹ Por lo explicado en el presente párrafo, resulta muy comprensible justificar la paradoja por la

²⁶ James Parakilas, “How Spain Got a Soul” (*The Exotic in Western Music*. Jonathan Bellman. Boston: UPNE: 1998).

²⁷ Es oportuno mencionar que a partir del Retablo del Maese Pedro (1923) De Falla ya no procede así. De Falla deja atrás el andalucismo en el Retablo, y recurre a la reivindicación de toda la historia de la música de arte española (edad media y renacimiento) para insertarse en el canon de la música de arte (universal). Ver libro de Carol Hess, capítulo sobre Retablo de Maese Pedro.

²⁸ Parakilas, “How Spain Got a Soul.”

²⁹ Para más información, consultar: Falla, *Escritos sobre música y músicos*.

cual De Falla concebía el españolismo de Debussy como más “auténtico” que el de los mismos españoles: en su artículo "Claude Debussy y España", declaró que Debussy había enseñado a los compositores españoles “a usar armonías de guitarra de las que ellos habían renegado, y que hasta habían descartado por bárbaras”.³⁰

En el caso de Debussy, la alusión a la españolidad a través de la guitarra está constantemente presente cada que se acerca a la otredad musical. En las obras *Lindaraja* (1901), la *Soirée dans Grenade* y *La puerta del Vino* (1913) se pueden detectar algunos elementos de exotismo: el ritmo de habanera presente en ambas piezas, adornos que evocan el canto gitano o hispano-árabe y la referencia a la guitarra por medio del uso de acordes compactos que aluden a una técnica idiomática de la guitarra de moverse en el diapasón tocando los acordes sin arpeggiar, la escritura de acordes arpegiados, que recuerdan la técnica del rasgueado, y armonías características de la guitarra: acorde con lo que señalaba Sobrino con relación al alhambrismo, la *Soirée*, por ejemplo, tiene como centros tonales las tonalidades de *fa* sostenido menor/*la* mayor, las cuales son típicas de la guitarra por el uso de las cuerdas al aire *mi* y *la*. Esos elementos, junto con los melismas que aluden a la música hispano-árabe o gitana por la presencia de la gama menor melódica con los intervalos característicos de segunda aumentada, también crea una alusión a la guitarra flamenca, cuyo género, según John Griffiths "fue proyectado a nivel internacional como el arquetipo de la música española, aunque en realidad sea la música de una región específica, y no de una nación."³¹

Como se verá en adelante, la definición de la españolidad, el tópico que nos concierne aquí, no era unánime. En parte, ello se explica porque la visión de España por parte de los españoles y, por ejemplo, los franceses no podía ser la misma. Pero curiosamente esta visión varió también entre los propios españoles, y ello tiene que ver más bien con su postura frente al colonialismo, la condición española de periferia *dentro* del ámbito europeo. Esta frontera será explorada en varios ejemplos y, como se verá, tendrá relevancia también en nuestro acercamiento a la música de Berio y Petrassi, quienes también se debaten en cuanto a su propia definición de otredad y las implicaciones poscoloniales que tiene.

³⁰ Parakilas, "How Spain Got a Soul."

³¹ John Griffiths, "The Spanishness of Spanish Music" (*Spain: A Historical and Cultural Guide*, Melbourne: ASA Publications, 1997).

De la producción debussyana de evocación ibérica hay solo una obra que no lleva un nombre que remite a lugares hispánicos: se trata de la *Sérénade interrompue* (1909), del primer libro de los *Preludios*, el nº 9. El título no permite pensar que la pieza tenga connotaciones hispánicas, ni hay alusión alguna a este referente en sus cartas y escritos. Sin embargo la atmósfera es completamente “española” desde el principio hasta el final. La única alusión a la españolidad la encontramos en la sugerencia del carácter que hace el compositor: “Modérément animé, quasi guitarra”. ¿Se trata, en este caso, de exotismo? Nuevamente asoma la bidireccionalidad o ambigüedad en el empleo del tópico: en sus otras obras españolizantes, como *Lindarajas*, *La soireé dans Grenade*, y *La puerta del vino*, el compositor usa referencias guitarrísticas para representar los paisajes sugeridos desde los títulos, los últimos dos casos en particular, emblemáticos de la Alhambra. En cambio, en la *Sérénade*, parece utilizar sonoridades hispanófonas, es decir, que “suenan” como españolas, no como significadoras de otredad exótica, sino como un recurso compositivo. Así, por ejemplo, los primeros compases recuerdan la escritura guitarrística del tema inicial de la obra para guitarra *Asturias* del compositor español Isaac Albéniz (1883-1909).

Según John Griffiths,³² el caso de Albéniz representa una excepción con respecto a los compositores exotistas de este periodo. Albéniz fue sin duda un compositor nacionalista, y como tal se remitió a aquellas sonoridades españolas que en algunos casos coincidían formalmente con el andalucismo francés de Maurice Ravel y de Debussy. Lo que de acuerdo con Griffiths diferenció a Albéniz fue su profunda conciencia histórica y musicológica, dada también por su estrecha relación con Felipe Pedrell, considerado el pionero del nacionalismo español.³³ Albéniz, quien como niño prodigio pasó su infancia en Francia para refinar su técnica, siempre tuvo desacuerdos con la enseñanza académica Parisina, al punto que declaró que nunca hubiera vuelto a entrar en un Conservatorio, de haber sabido lo que le esperaba.³⁴ De ánimo constantemente rebelde, el contacto con el nacionalismo español fue una manera de reaccionar *contra* el canon impuesto por los franceses, canon, que representaba una idea de cómo tenía que sonar la España del propio Albéniz, una identidad dictada desde fuera. Ahí está

³² Ibid.

³³ Antonio Sánchez Terol, “Las Corrientes Nacionalistas” (*Campus Digital. Periódico musical de la Universidad de Murcia*. Acceso 4 de enero de 2015, <http://redi.um.es/campusdigital/cultural/musica/9321-las-corrientes-nacionalistas>).

³⁴ Roland De Candé, *Storia universale della musica*. Roma: Editori Riuniti, 1980.

la profunda diferencia con el de Falla temprano: para este último, lo “nacional” representaba una forma de conformarse al estilo francés, articulándose así un colonialismo interno;³⁵ para Albéniz, fue, al parecer, lo contrario: una forma de rebelarse contra el dominio de la cultura francesa, anti-colonialismo.

El profundo conocimiento que tenía Albéniz de la música folclórica española es evidente en la manera de tratar la guitarra en sus obras: en algunas de sus composiciones pianísticas, se observa una traducción directa de algunas técnicas de la guitarra flamenca al idioma pianístico. El ejemplo más evidente se encuentra en la antes mencionada *Asturias*: el contrapunto entre la melodía del bajo y el pedal de la quinta a la octava alta reproduce una técnica propia de la guitarra que implica la alternancia en la mano derecha entre pulgar y dedo índice y medio. No sorprende, por tanto, que una parte importante de la obra pianística de Albéniz fue transcrita para guitarra por el mismo Tárrega, y luego aprovechada como expresión exótica por Andrés Segovia. Cabe subrayar la paradoja: una de las piezas generalmente reconocida como prominentemente “idiomática” en el repertorio para guitarra, es en realidad una transcripción de una obra para piano, escrita por un compositor que nunca compuso para guitarra. Sin embargo, como se mencionó antes, el uso que Albéniz hace de la guitarra en sus obras no concuerda con el significado que le da Debussy. Albéniz, con su conocimiento directo del flamenco, combinado con su virtuosa técnica pianística, utilizó algunos aspectos idiomáticos de la técnica guitarrística para conferir a la escritura para piano aquel virtuosismo arrasador que se remite al guitarrismo flamenco del sur de la España: *Sevilla* (1885), una de las piezas pintorescas de la *Suite Española*, reproduce en el piano la sonoridad de un ensamble de guitarras flamenco que se alternan con rasgueados, adornos y escalas virtuosísticas.

La guitarra, para Debussy, tenía una función expresiva muy distinta que en Albéniz: en una carta desde Londres a su mujer hace referencia a la melancolía de la guitarra. En otra carta a su amigo Pierre Luÿs que estaban haciendo un viaje por España en 1895, escribe:

Quisiera que me dijeras si tantos siglos de civilización no han acabado con la célebre altanería española, pero sobre todo tráeme una guitarra de la que se escape, cuando herida

³⁵ La postura de de Falla cambiará posteriormente. En obras como el Retrato de Maese Pedro, el compositor rescata la música española medieval y renacentista, definiéndose así ante todo como *européo*.

ocasionalmente, como un fino polvo sonoro de la melancolía bárbara contenida en ella en otro tiempo.³⁶

Opuesta a la representación puntual de Albéniz, la de Debussy es una alusión que deja entender un conocimiento menos preciso y mucho más estereotipado. Es aquí donde se distingue el orientalismo del nacionalismo, la voz que idealiza al otro y la voz del otro que reivindica su identidad frente a la voz colonial idealizadora, perfilándose ahí una suerte de conciencia poscolonial. Parakilas describe este concepto con una interesante metáfora con relación a la construcción del españolismo en *La Soirée*:

Es un tipo peculiar de exotismo el que Debussy inventa en la *Soirée danse Grenade*. La figura en cuya mente todos los “ensueños y sensaciones” de la reproducción de la música son receptivos hacia España el pasado y el presente, al contexto de la Alhambra, a las sensaciones del exterior a sí mismo, a la pasión del otro. Pero el mismo Otro está excluido de la escena: se trata de una España con un alma, pero sin españoles, al menos ninguno visible. En el escenario de Debussy [...] la Alhambra está vacía, salvo por un único visitante extranjero, de manera que nosotros, no pudiendo proyectar la pasión de la música en cualquier otra persona presente, nos vemos obligados a oírla como perteneciente a ese proceso mental del visitante. Lejos de representar cualquier cosa española, la figura de Debussy - su personaje como turista - se mantiene al margen de ella, quizás para recibir mejor las impresiones de España que de ella quería tomar...³⁷

Para Parakilas, pues, Debussy representa una “España sin españoles”, porque el Otro real, manifiesto en su música cotidiana no estilizada, está excluido de la escena representada. Si bien, por un lado no deja de ser una idealización orientalista, por el otro, la posición alejada de “turista” en una cierta forma libera al compositor de una implicación sociopolítica, y explica o hace permisible en cierta forma sus estereotipos españoles. Debussy no pretende representar España como tal, sino a través de sus propios ojos. Eso define a Debussy como orientalista/colonialista, así como lo entiende Edward Said, en cierto modo opuesto a la visión

³⁶ Citado por Paloma Otaola González, “Imágenes de España en la música de Debussy” (Littérature, langages et arts: *Rencontres et création*. Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne (coords.) España: Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2007).

³⁷ It’s a curious kind of exoticism that Debussy invents in *La soirée dans Grenade*. The figure in whose mind all the reveries and sensations of the music play is receptive to Spain’s past and present, to the setting of the Alhambra, to sensations from outside himself, to the passion of the other. But the Others themselves are excluded from the scene: this is a Spain with a soul, but with no Spaniard, at least none visible. In Debussy’s scenario [...] the Alhambra is vacant but for its one foreign visitor, so that we, prevented from projecting the passion of the music on anyone else present, are compelled to hear them as belonging to that visitor’s mental process. Far from putting on anything, Debussy’s figure - his persona as tourist - holds himself aloof from it, the better to receive whatever impressions of Spain he has positioned himself to receive. Parakilas, “How Spain Got a Soul.”

de Parakilas:³⁸ es la idealización de la otredad sin la menor preocupación de veracidad como se infiere de una carta a Paul Dukas en la que describe su deseo de que el escucha imagine haber "estado soñando un lugar imaginario, que no puede ser encontrado en un mapa".³⁹

Esta última declaración podría sonar curiosa, al ser confrontada con el comentario que de Falla escribió en relación a la *Soirée*: "La pieza entera, hasta en los pequeños detalles, lleva España hasta nosotros". Es peculiar la postura de De Falla: apreciaba la imagen que Debussy presentaba de España, y en lugar de reconocer el orientalismo implícito, apreciaba la (falsa) autenticidad. En vez de reconocer su orientalismo, paradójicamente se sumaba a éste, en expresión de su propio colonialismo interno.

El *Homenaje sour le Tombeau de Claude Debussy* (1920), que De Falla escribió en ocasión del fallecimiento del compositor francés, revela algunos elementos fundamentales que merecen ser agregados a esta reflexión. Primero, es de hacer notar que De Falla eligió para el *Homenaje* el instrumento que nunca estuvo presente en las composiciones de ambos, pero que siempre había presenciado como un fantasma atrás de sus composiciones: la guitarra. También el compositor Joaquín Rodrigo, del cual se hablará más adelante, reconocía la presencia metafórica de la guitarra en la obra de De Falla:

Corre por la música española, diluido en sus venas, y junto con su extraña palpitación, la rara influencia de un extraño instrumento fantasmagórico, gigantesco y variado ... Es una herramienta que tiene alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra. Esta alma se cristaliza por primera vez en el *Homenaje sour le Tombeau de Debussy* de nuestro gran maestro Manuel De Falla.⁴⁰

En cuanto a su estructura, la pieza articula un diálogo entre una melancólica melodía andaluza y el ritmo tranquilo de la habanera que le permite abordar y reapropiarse los presuntos paradigmas musicales españoles. Por un lado, esto representa un enfoque introspectivo de De Falla hacía las raíces de la música española, llegando hasta la partícula mínima del cante jondo, el melisma *mi-fa*. La reducción al mínimo del material temático protagoniza por lo tanto el elemento estructural, cuya repetición de micro celdas cortas y micro-variaciones interviene sin

³⁸ Edward W. Said, *Orientalism* (India: Penguin Books India, 2006).

³⁹ Parakilas, "How Spain Got a Soul."

⁴⁰ Ibid.

interrumpir la disposición estática de la canción.⁴¹ Por otro lado esta estructura representa una transposición guitarrística de la escritura para piano de *La puerta del vino*, que presenta un ritmo de habanera para la mano izquierda, y un contrapunto temático de evocaciones andaluzas en la derecha. Como ya ha sido mostrado, todas las piezas Debussinianas tienen una referencia guitarrística constante – aunque no técnicamente tan referencial como la de Albéniz –. Así pues, De Falla elige utilizar una pieza pianística que tiene referencias guitarrísticas para escribir su *Homenaje* en la guitarra. Pero la paradoja más interesante se encuentra en la siguiente reflexión: De Falla decide utilizar el material exótico español de un compositor francés al escribir para el instrumento más icónico de la cultura española. Eso resulta aún más claro al final de la pieza, la cual termina con una cita literal de la *Soirée dans Grenade*. Es la aceptación de De Falla de ver España a través de los ojos de Debussy, que son los ojos de un turista quien imagina la alteridad en las raíces árabes de la península Ibérica (Granada y la Alhambra), expresada artísticamente en los mosaicos arabescos, así como también, en el sonido de una guitarra gitana. Eso sostiene lo declarado antes a propósito de De Falla: su aceptación del exotismo francés, y su capacidad de poder ver España a través del ojo del “otro”, para asegurarse la aceptación de su música desde el Centro.

Hasta ahora nos hemos referido primordialmente a la selección arbitraria y selectiva de elementos de la cultura española para construir el tópico de la españolidad, ya sea por parte de compositores francés o españoles. El tópico, sin embargo, no sólo fue capitalizado por los creadores, sino también por parte de los intérpretes. Ya antes, habíamos mencionado de paso a la importancia de Segovia en este *iter* (proceso) de exoticización de la guitarra, proceso que, aunque tenga sus raíces varios siglos atrás, tuvo una reafirmación en la era de Segovia, por una concomitancia de factores que se analizarán en los siguientes párrafos. Segovia, igual que sus predecesores Llobet y Pujol, fue víctima de una inicial proyección estereotipada de su imagen, la cual, sin embargo, el artista supo aprovechar de modo proficuo, usando su imagen para impulsar a nivel mundial la guitarra como instrumento solista de concierto, pero naturalmente también para promoverse él mismo en tanto solista. Eso sumó a la figura de Segovia otro papel importante, si bien polémico: sus gustos musicales fueron determinantes en la creación de lo que se conformaría como el estándar del repertorio de concierto para guitarra. Dada su

⁴¹ Gianluigi Giglio, “L’homenaje di M. de Falla e Il tiento di M. Ohana. Dalle architetture minimali alla dissoluzione della melodia” (*DotGuitar.it*. Acceso 3 de junio de 2015, http://www.dotguitar.it/zine/analisi_rep/falla_ohana1.html).

formación cultural Granadina y el estereotipo de “guitarrista clásico español” que vestía con gran soltura, no nos sorprenderá que el repertorio Segoviano estuviera conformado principalmente por obras de compositores españoles, europeos y americanos que de alguna forma cumplían con su interés y exigencia de tocar música “española”. La misma identidad de Segovia como intérprete fue por lo tanto portadora/exportadora del españolismo, y eso sin duda tuvo una grande influencia en la construcción del concepto de guitarra como instrumento exótico, usado en el ámbito compositivo extra-guitarrístico sólo para denotar y connotar el tópico de españolidad.

Con relación al binomio internacionalmente reconocido de Segovia-españolidad cabe agregar un dato muy revelador: dos compositores franceses dedicaron a Segovia piezas inspiradas por su figura, entendida como sinónimo de la música española. Se trata de la obra *Segovia* (1925) de Albert Roussel y la más reciente, *Segoviana* (1957) de Darius Milhaud. Ambas piezas tuvieron como intención compositiva la de hacer un retrato musical del arte de Segovia; aunque denotan una búsqueda compositiva más experimental que la que caracterizaba los gustos del guitarrista, contienen una alusión clara al tópico. Se podría reflexionar, por tanto, sobre cómo la misma figura de Segovia podría estudiarse como referente de la españolidad, en tanto contribuyó a consolidar dicho tópico, representado desde el instrumento y su música.

En el presente recuento histórico es oportuno mencionar que hay una gama de compositores que siguieron fielmente la receta auto-exótica de De Falla. Joaquín Rodrigo (1901-1999), Joaquín Turina (1882-1949) y Federico Moreno Torroba (1891-1982) cuentan con una producción guitarrística que aplica los mismos canones del pintoresquismo que confirieron a De Falla aquel perfil previamente sugerido, el de compositor a la vez nacionalista y exótico.

Como sugiere John Griffith⁴², dos propósitos distintos, el exotismo y el nacionalismo, coincidieron en un solo estilo capaz de relacionarse al mismo tiempo con España y con el resto de Europa. Es el caso, por ejemplo, de la música de Turina y Moreno Torroba. Ambos compositores siguieron los pasos de De Falla, fluctuando entre el ambiente parisino y el de la madre patria. Su acercamiento a la guitarra fue determinado también por la cercanía con Segovia, al cual dedicaron la mayoría de sus obras guitarrísticas, algunas de las cuales este último mismo comisionó. En las composiciones para guitarra dedicadas a Segovia, en cierto

⁴² Griffiths, “The Spanishness of Spanish Music.”

modo realizaron algunas intenciones musicales que de Falla había dejado “implícitas” en sus obras: estaba presente la técnica y armonías idiomáticas de la guitarra, así como ritmos de ejecución guitarrística tradicional. Paradójicamente, con la salvedad del *Homenaje*, De Falla nunca compuso para la guitarra. No obstante, en su música, especialmente en sus trabajos orquestales, se percibe constantemente la presencia de técnicas idiomáticas de la guitarra: el compositor solía alternarla entre varias voces, y así, pasando de un instrumento a otro, iba fundiéndose en la textura orquestal. En *Noches en los jardines de España* (1915) por ejemplo, la guitarra está presente desde el inicio, cuando los violines empiezan a ejecutar un tremolo muy rápido en una nota fija, que recuerda el *rasgueado* sobre un único acorde que acompañaba los melismas vocales en el flamenco. Luego los violines ceden el lugar al piano, que ejecuta unos arpeggios rápidos en tresillos con pedal en el bajo, utilizados especialmente en la guitarra flamenca andaluza.⁴³ En otras palabras, la estrecha relación entre el tópico y, como parte de éste, la guitarra, era constante pero nunca manifiesta como tal dentro de sus obras. Turina y Moreno Torroba revelaron metafóricamente esta conexión, componiendo “piezas españolas” para guitarra que contenían todos los referentes guitarrísticos latentes en las composiciones de De Falla y Albéniz. Finalmente, la guitarra se expresaba de una forma explícita como referente de españolidad. Obras como la *Suite Castellana* (1926) de Moreno Torroba, y la *Sevillana* (1929) o el *Fandangillo* (1926) de Turina evocaban nuevamente lugares o ritmos españoles.

Por su fecha de nacimiento correspondiente a la siguiente generación (1901- 1999) Joaquín Rodrigo, por su parte, representa un caso *sui generis*. Su carrera como compositor se concentra tardíamente, en la década de los cuarentas y en adelante, al menos en lo que toca a su obra publicada. En esta medida, se inscribe en una generación de compositores que, siguiendo a Griffiths, ya no necesitan expresar el nacionalismo español en sus composiciones, porque presumiblemente ya no están supeditados a las expectativas exotistas que Europa imponía a sus predecesores. Esta fase coincidió con un parcial descentramiento del polo cultural parisino antes favorecido por los compositores españoles, incluyendo ahora fuertemente también la música austro-alemana como referente. Si eso pudo resultar válido para los compositores, no dejó de chocar, sin embargo, con la persistencia en el gusto del público español y europeo, de seguir identificándose con la ya convencionalizada “identidad española”, construida al interior y exterior de su país. La expectativa exotista seguía siendo la misma.

⁴³ Yates, *Isaac Albeniz: 26 Pieces Arranged for Guitar*.

Ejemplo de ello es el *Concierto de Aranjuez* (1939), la obra más famosa de Joaquín Rodrigo, que sigue siendo elogiada en los programas de concierto como la obra más característica del repertorio guitarrístico, y está constantemente presente en la programación concertística de todo el mundo en programas donde es a menudo presentada junto con obras de De Falla y Ravel. El título hace referencia a los jardines del Palacio Real de Aranjuez, la residencia primaveral del rey Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI, y posteriormente reconstruido a mediados del siglo XVIII por Fernando VI. Es inevitable notar cómo Rodrigo mantiene la perspectiva ambivalente de nacionalismo-exotismo: por un lado el concierto, que describe como la representación de "la fragancia de magnolias, el canto de los pájaros y el chorro de las fuentes" de los jardines de Aranjuez, se remite al marco nacionalista de reafirmación de lo español a través de la exaltación de temáticas propias. Podemos especular acerca de las razones tras esta postura anticuada. No hay que olvidar que, si bien Rodrigo es reconocido hasta la década de los cuarenta y en adelante, sus estudios los realizó, como sus antecesores, en París. Estudió ahí, bajo tutela de Paul Dukas, en la *École Normale de Musique*. Al poco tiempo, retornó a París, ahora para estudiar musicología. Previo a la composición del *Concierto de Aranjuez* hay un buen número de composiciones que desde sus títulos dejan entrever su afición al pintoresquismo: *Tres viejos aires de danza* (1929), *Dos miniaturas andaluzas* (1929), *Zarabanda lejana* y *Villancico* (1930), entre las obras para orquesta (la *Zarabanda* parece tener un antecedente homónimo en dos versiones para guitarra y para piano, de 1926). Pero es sobre todo en la obra temprana para piano, que se evidencia tanto la francofilia (obras tituladas en francés), como la afición a los géneros decimonónicos. Aquí algunos ejemplos: *Berceuse d'automne* (1923), *Preludio al gallo mañanero*, *Zarabanda lejana*, *Pastorale*, *Bagatela*, todas compuestas en 1926; *Berceuse du printemps* (1928), *Air de Ballet sur le nom d'une Jeune Fille* (1930) y *Serenata Española* (1931). Contrariamente a lo que asevera Griffith, ese dato abre nuevamente ese puente entre nacionalismo y exotismo, donde la guitarra juega en ambos un papel muy importante como referente del tópico español. El exotismo del *Concierto de Aranjuez* ciertamente ya no representa la muestra de una jerarquía colonial, pero sí un "estilo colectivo", convencionalizado, referente a la guitarra. Rodrigo, a diferencia de sus contemporáneos españoles, cede ante las expectativas sociales. Aquellos no sentían la necesidad de exotizarse para colocarse en el ambiente compositivo europeo. La mayoría de ellos, sobre todo Cristóbal Halffter (1930), Luis de Pablo (1930) y Tomás Marco (1943),

crecieron bajo la influencia de Stockhausen, Berio, Boulez, y otros compositores pertenecientes a la vanguardia europea. El hecho de que su concierto tuvo tanto éxito, aun sin echar mano de Segovia (que no fue el dedicatario de la obra, ni se encargó de su estreno), apoya la tesis de que la construcción de lo español y su rigurosa conexión con la guitarra entendida como tópico, pertenecían ya a lo que Born definía como el “imaginario musical colectivo”.⁴⁴ Es decir, el tópico de la españolidad, la música y la guitarra, llegaron a consolidarse dentro del imaginario musical colectivo, constituyendo ya un habitus al que se sumaron parte importante de creadores y de público.

Hay ejemplos de compositores en la música académica de la mitad del siglo XX que ejemplifican lo que se acaba de enunciar. Un fenómeno emblemático de ello es el del compositor italiano, no español, Mario Castelnuovo Tedesco (1895 – 1968), originario de Florencia, pianista y alumno de composición de Ildebrando Pizzetti. Su formación no pasó por la meca parisina. En 1939, por sus orígenes hebreos, tuvo que transferirse a Estados Unidos, donde trabajó por muchos años componiendo música para cine. Cuenta con una vasta producción camerística, privilegiando el pianoforte y la guitarra. El dato curioso e inesperado es que, a pesar de que las temáticas de las composiciones eran de carácter heterogéneo (con una particular atención a la literatura hebrea italiana y española) e independientemente del título utilizado, en sus composiciones, sobre todo para guitarra, hay una constante referencia al carácter hispánico ya consolidado en las obras de los autores recién analizados. Para poder enfocar correctamente el caso de Castelnuovo Tedesco, es necesario abrir un breve paréntesis referente al panorama musical italiano de las primeras décadas del siglo XX.

Los compositores que tuvieron más influencia en la formación académica de Castelnuovo Tedesco fueron, como se ha mencionado, Ildebrando Pizzetti, quien fue su mentor en el Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia, y Alfredo Casella, quien apoyó y promocionó su actividad compositiva. Ambos eran parte de un grupo de compositores unidos en una corriente artística llamada *generazione dell’ottanta*. Con este término se identifica a un grupo de destacados músicos italianos que nacieron entre 1875 y 1885, que compartían un enfoque crítico respecto de la ópera y su monopolización del panorama musical italiano, manifiesto en

⁴⁴ Georgina Born y David Hesmondhalgh, *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (Los Ángeles: University of California Press, 2000).

un deseo de crear una estética musical nacional alternativa. Lo intentaron promoviendo géneros alternativos como la música sinfónica, la coral y otros géneros instrumentales. Este repertorio, de corte conservador, se caracterizó por un rechazo de experimentaciones armónicas de avanzada (como el serialismo) y un amplio reconocimiento del tonalismo. Según Guido Gatti, un musicólogo contemporáneo de Castelnuovo Tedesco, éste siempre tomó una posición independiente respecto de ellos, negándose, por ejemplo, a firmar el *Manifesto de la generazione*, publicado en 1922.

Lo que sí resulta en línea con los propósitos de la *generazione dell'ottanta* en la poética de Castelnuovo Tedesco, es su enfoque en el rescate de un tipo de “italianidad” distinta a la que dictaba la ópera, misma que con frecuencia representaba temas de la realidad italiana sazonados con lo que Fabrizio Della Seta⁴⁵ definía el *couleur locale*⁴⁶ de países exóticos — la italianidad definida por contraste con la otredad exotizada. Castelnuovo Tedesco, en su búsqueda de un carácter italiano recurrió a aquel estilo “colectivo” de exotismo convencionalizado antes descrito. Paolo André Gualdi sostiene que en este proceso de creación de una “italianidad”, Castelnuovo Tedesco “comete” exotismo, recurriendo a cánones de exotismo preexistentes en la cultura europea.⁴⁷ Capitalizó para sí mismo un presunto “estilo popular italiano”, ya por demás convencional, que remitía a los cánones exóticos europeos utilizados ya por Debussy y Ravel, figuras influyentes en la escritura de Castelnuovo Tedesco. Llama mucho la atención que en sus composiciones, presuntamente “italianas”, aparezca otro tipo de exotismo convencionalizado: paradójicamente una sonoridad española, que con base en sus recursos armónicos, rítmicos y técnicos puede ser comparada con la de “Segovianos” como Moreno Torroba o Turina. Misteriosamente, sin sustento aparente, el compositor italiano parece identificar la españolidad con la italianidad.

Hay dos fenómenos de exotización en la creación de Castelnuovo Tedesco. Una es la que sostiene Gualdi, el uso de recursos de clara alusión a España en un repertorio que paradójicamente declara temáticas italianas desde el título. Un claro ejemplo es la obra para

⁴⁵ Della Seta, *Italia E Francia Nell'ottocento*.

⁴⁶ Definición de derivación francés, indica el conjunto de aspectos característicos mas peculiares y pintorescos de un lugar, de tiempo, de un ambiente. “Colóre in Vocabolario - Treccani.”

⁴⁷ Gualdi André, “A Study of Castelnuovo Tedesco’s Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana.”

guitarra *Aranci in fiore* (1936), cuya génesis reporta Angelo Gilardino:⁴⁸

El vendedor de arte, más tarde también editor de música, Aldo Bruzzichelli, un genio florentino que Castelnuovo-Tedesco había elegido como un amigo del corazón (le dedicará más tarde *Platero y yo*, un gran elogio de la amistad), había trabajado en 1935 en una investigación improbable, fuera de temporada, una cesta de naranjas para Lorenzo, el segundo hijo del músico, que había caído enfermo y necesitaba nutrición fuertemente vitamínica. El milagro de las naranjas se logró y Castelnuovo-Tedesco, sin saber cómo pagar su amigo Bruzzichelli, decidió escribir para él (que era un guitarrista aficionado) una obra de agradecimiento. Imaginando - sin nunca haberlo visto - el paisaje siciliano y la Conca d'Oro, el compositor recurre a la guitarra debido al poder evocador de su sonido, incluyendo una canción ansiosa y soñadora en la parte media, que asemeja una melodía popular.⁴⁹

Según Gilardino, quien conoció personalmente al compositor, se trata de una pieza que evoca el ámbito familiar y el paisaje bucólico toscano, lo cual era algo bastante inusual para las temáticas de la época. Sin embargo, los compases de inicio de la obra aluden en sus recursos tímbricos y armónicos a una composición de Enrique Granados intitulada *La maja de Goya* (1910), la cual reproduce un giro armónico frecuentemente presente en el repertorio español. El hecho de que, además, la pieza entera recurra constantemente a ornamentos, rítmicas y armonías que aluden a las prácticas ibéricas, podría ser una evidencia de esta falta de la concepción de un “carácter italiano” y, por tanto, la necesidad de hacerse de exotismos “cercaños”, como el de la españolidad, para construir un “pintoresquismo italiano”, dado que de éste, no había un canon equivalente en riqueza al de la españolidad.

El segundo tipo de exotismo utilizado por Castelnuovo Tedesco recurre a los mismos recursos citados en el párrafo precedente, pero en este caso utilizados para las temáticas de carácter propiamente español. Castelnuovo Tedesco solía escribir también obras con títulos referentes a la tradición iconográfica y literaria española, como los *24 caprichos de Goya* (1961), *Romancero Gitano* (1951), *Platero y yo* (1960), y *Escarramán* (1955). La alusión, en este caso

⁴⁸ Fabio Rizza, “Aranci in Fiore op.87b” (*Le opere per chitarra di Mario Castelnuovo-Tedesco*. Acceso 4 de enero de 2015, http://escarraman.altervista.org/aranci_op87b.htm).

⁴⁹ Il mercante d'arte, poi divenuto anche editore di musica, Aldo Bruzzichelli, un fiorentino geniale che Castelnuovo aveva scelto come amico del cuore (gli dedicherà in seguito *Platero y yo*, un grande elogio dell'amicizia), si era prodigato nel 1935 nell'improbabile ricerca, fuori stagione, di una cesta di arance per Lorenzo, il figlio secondogenito del musicista, che era caduto ammalato e che necessitava di un'alimentazione fortemente vitaminica. Il miracolo delle arance venne compiuto e Castelnuovo-Tedesco, non sapendo come sdebitarsi con l'amico Bruzzichelli, decise di scrivere per lui (che era chitarrista dilettante) un pezzo di ringraziamento. Immaginando –senza averlo mai visto– il paesaggio siciliano e la Conca d'oro, il compositore ricorre alla chitarra soprattutto per il potere evocativo del suo suono, e le affida una canzone trepida e sognante che, nella sezione centrale, assomiglia a una melodia popolare.

a España, se logra con los mismos recursos compositivos utilizados para referir a los naranjos en flor de la llanura toscana, descansando en el tópico españolismo/guitarra que se ha discutido en este capítulo. Cabe mencionar que el estilo convencionalizado de la españolidad le era perfectamente familiar. En 1932, incluso, conoció a Segovia por primera vez. Dicho encuentro le motivó a componer sus *Variazioni attraverso i secoli* Op. 71 (1932), así como su *Concierto para guitarra No. 1* (1939). Es de notarse que escribió un amplio catálogo de obras para guitarra, varias de ellas dedicadas a Segovia.

Esto nos induce a retomar brevemente el planteamiento de Locke. La modalidad en la cual Castelnuovo Tedesco maneja el material exótico ocurre concibiendo estos tipos de recursos musicales más allá de un referente musical español real, como si fuera un estilo genérico, de uso común: a pesar del contexto que el autor quisiera representar, lo italiano o lo español, aplica el mismo “estilo exótico”, connotado por algunos recursos musicales específicos, que son análogos a los que utilizaron los autores precedentemente citados en este capítulo. De hecho, sería posible hacer un listado de los recursos estilísticos que caracterizan el tópico de la “españolidad”, más allá de expresiones específicas de alhambrismo o andalucismo. Según Locke, este enfoque representa una manera de concebir e incluso analizar el exotismo peculiar del ámbito musical: mientras en las artes visuales y en la literatura el exotismo es genéricamente visto y encontrado en las intenciones subjetivas y en los propósitos estéticos, pero no necesariamente en el estilo, en la música el exotismo se articula mediante un léxico de recursos estilísticos específicos que el compositor, y presumiblemente algunos de los oyentes asocian, con un lejano lugar, no importando demasiado su definición precisa.

Locke denomina este enfoque el “exotic stile only”,⁵⁰ un paradigma que tiene sus raíces en las definiciones más acreditadas de exotismo musical. Locke se refiere así, por ejemplo, a la perspectiva de Bellman en la cual el exotismo consiste en “el préstamo o uso de gestos musicales característicos de las culturas ajenas y fácilmente reconocibles”.⁵¹ Su definición implica el estudio del exotismo en términos de diferencia, de alejamiento de la norma:

El exotismo musical (...) podría ser definido como el préstamo o uso de materiales musicales que evocan lugares lejanos o referentes ajenos (...) El exotismo musical es un asunto de oficio

⁵⁰ Locke, *Musical Exoticism*.

⁵¹ Bellman, *The Exotic in Western Music*.

compositivo de hacer que las notas hagan algo distinto de lo que normalmente hacen.⁵²

Locke, sin embargo, aplica de una forma más explícita este concepto de “oficio compositivo”, enumerando una serie de referentes que marcan este *estilo exótico* genérico, que pueden resumirse como sigue:

- Modos y armonías (escalas pentatónicas, cromatismos y modulación constantes)
- Modos y escalas con notas alteradas
- Texturas “desnudas”, tendiendo a la simplicidad extrema
- Patrones rítmicos o melódicos derivados de danzas o de la cultura representada
- Canciones sencillas utilizadas de manera explícita
- Pasajes vocales que evocan cantos y melismas
- Líneas instrumentales que imitan sonoridades de instrumentos folclóricos
- Ruptura de la continuidad rítmica de la pieza
- Ornamentos rápidos usados de manera impredecible
- Instrumentos musicales exóticos o pertenecientes a la música de arte occidental, pero en el caso de estos últimos, interpretados de manera que suenen “ajenos”
- Técnicas instrumentales idiomáticas
- Uso distintivo de rangos vocales o texturas

De esta forma Locke logra resumir el paradigma en una única categoría exótica genérica, que parece comprender todas las subcategorías del españolismo, orientalismo, y sus respectivas expresiones. Este paradigma, como hemos observado, parece aplicar a la mayoría del repertorio occidental que de alguna manera incluye la alteridad en su discurso musical. Ciertamente aplica al tópico de la españolidad y al uso de la guitarra que se ha venido analizando.

Este enfoque logra en una cierta forma resolver el problema de la diferencia entre lo exótico y lo no exótico, estableciendo una condición *sine qua non* para que un dato material sea exótico. Puesto que, como mencionado antes, el paradigma del *exotic style only* presumiblemente resulta válido sólo para cierto repertorio, el problema de la definición del límite entre el exotismo y su superación surge cuando se encuentra un repertorio que presenta algunas premisas exóticas, pero que no cumple con las categorías del paradigma de Locke, es decir, un repertorio que posiblemente sea exótico, pero que no necesariamente “suena exótico” al

⁵² Musical exoticism” . . . may be defined as the borrowing or use of musical materials that evoke distant locales or alien frames of reference. . . . Musical exoticism is a matter of compositional craft, of making the notes do something different from what they usually do. Ibid.

escucha.

Las piezas que se analizarán en el siguiente capítulo pertenecen a la categoría que se acaba de enunciar: a pesar de que contienen algunas “huellas” de exotismo, el material estrictamente musical no puede ser analizado bajo los cánones del *exotic style only*, en tanto no presenta, o lo hace de forma muy escasa, las características mencionadas en las categorías del paradigma. Por lo tanto, las dos obras son, en este sentido, engañosas: dados los elementos de exotismo que contienen, podrían ser interpretadas como exóticas. Pero dichos elementos no son suficientemente contundentes para permitir esta conclusión. Por lo tanto, es indispensable trascender el análisis intramusical para sus análisis y abordar las obras dentro de un contexto ideológico, mismo que, como se verá, sugiere una intención crítica tras los referentes exóticos. Siguiendo el marco *all music in full context*, planteado por Locke, se establecerá de esta manera un enfoque más amplio, que nos permitirá distinguir el límite entre lo exótico y lo que lo critica o trasciende.

CAPÍTULO II

Deconstrucción del tópico de la "españolidad" en la Italia de la posguerra: análisis comparativo de la *Sequenza XI* de Luciano Berio y de *Suoni Notturni* de Goffredo Petrassi

Antes de empezar a enfocarnos en las obras que serán objeto de nuestro análisis, podría resultar oportuno efectuar un breve *excursus* sobre algunas composiciones para guitarra que fueron emblemáticas en el contexto cultural de Berio y Petrassi. Si se considera que *Suoni Notturni* fue compuesta en 1959, y que la fecha de estreno de la *Sequenza XI* data de 1987/1988, nos parece oportuno mencionar brevemente las principales obras para guitarra compuestas entre el 1950 y el 1990 que incluyeron en su discurso musical signos de alteridad española.

Llegando a este punto del recorrido histórico, un elemento que llama la atención es cómo y por qué este fenómeno concernió casi exclusivamente el triángulo España-Francia-Italia. Esta tendencia no cambiará durante el periodo posguerra. De hecho, observaremos más bien a una intensificación del aánon que Gilardino llegó a denominar el *andalucismo universal*⁵³ en estos países. Durante este periodo, el encuentro de los compositores con la alteridad se vio inevitablemente afectado por las consecuencias de los conflictos mundiales. Angelo Gilardino describe elocuentemente la contradicción del panorama cultural.⁵⁴

El violento empuje de esta nueva realidad aumenta, por los autores de las generaciones precedentes, la evidencia de una alternativa dramática: o quedarse vinculados a las viejas posturas, quedándose como lo que ya se conforma como una "práctica" totalmente desconectada de la vida, o intentar problemáticas y revisiones de la propia condición de músico, antes y más allá que el mismo estilo. La elección, obviamente tiene que basarse en motivaciones de orden interior: la experiencia de la guerra ha trastornado el mundo, y el futuro, que se presenta en toda su incertidumbre, incumbe en una realidad totalmente mutada. (...) Asistimos, por lo tanto a la ponderada, sufrida adecuación de compositores que alguien llamó "de conexión" pero que a nosotros parece más bien inconsciente de un papel de mediación entre pasado y futuro, y que en vez nos parece más bien como absorbidos contra su voluntad en las violentas transformaciones

⁵³ Angelo Gilardino, *La chitarra moderna e contemporanea* (Vol. 2 de *Manuale di storia della chitarra*. Ancona: Bèrben, 1988).

⁵⁴ Ibid.

de un mundo prácticamente indescifrable. Asistimos también a la inerte supervivencia de residuos del arte de Maestros que consideran que no tienen nada que mutar, porque afirman que nada en ellos ha mutado en el trágico pasaje de la guerra.⁵⁵

Pertenecen a la última categoría mencionada, los que “no tuvieron nada que mutar”, algunos compositores que fueron incluidos en el repertorio Segoviano y que en la post-guerra siguieron fielmente el canon. La crisis es evidente: llama la atención que, en 1961, dos años después del estreno de *Suoni Notturmi*, Federico Moreno Torroba termina la Suite *Castillos de España*, un tributo a antiguas fortificaciones españolas. Constituida de catorce obras, cada una evoca una impresión de un castillo de la península ibérica. ¿Un maestro que nada tiene que mutar, pues en nada lo ha cambiado la guerra? Las piezas explotan la gama completa de los recursos semióticos tradicionalmente asociados al tópico: *tremolo*, *tambora*, *rasgueado* (etcétera), además de los habituales recursos rítmicos y armónicos mencionados por Locke y Sobrino.⁵⁶ Moreno Torroba, que había encontrado en Segovia su máximo admirador e intérprete, repite los mismos elementos de su producción juvenil, por medio de una técnica que tiene fundamento sólo en una costumbre compositiva, la “impotencia creativa”, según el análisis de Gilardino.⁵⁷ Si bien el *Concierto de Aranjuez* fue estrenado en el 1939, convirtiéndose rápidamente en uno de los íconos más importantes del tópico de la españolidad, Joaquín Rodrigo siguió asociando musicalmente la guitarra a los paisajes ibéricos hasta el 1968, fecha de publicación del *Concierto Madrigal*, su última obra para guitarra. Definido como un auténtico *nostálgico*,⁵⁸ el españolismo de Rodrigo se había vuelto un estilo compositivo habitual (un *habitus*) enfocado a lograr un lugar en el mercado transnacional posmoderno, pero ya no con la intención de construir identidad nacional.

⁵⁵ La spinta dirompente di questa nuova realtà accentua, per gli autori delle generazioni precedenti, l'evidenza di una alternativa drammatica: o rimanere vincolati alle vecchie posizioni coltivando quella che si pone ormai soltanto come una “pratica” del tutto sconnessa dalla vita, o tentare problematiche revisioni della propria condizione di musicista prima ancora e oltre che del proprio stile. La scelta ovviamente non può che basarsi su motivazioni d'ordine interiore: l'esperienza della guerra ha sconvolto il mondo, e il futuro, che si presenta in tutta la sua incertezza incombe su una realtà radicalmente mutata. Assistiamo dunque al ponderato sofferto adeguamento di una categoria di compositori che qualcuno ha chiamato “di collegamento” ma che a noi sembra piuttosto inconscia di un compito di mediazione tra passato e futuro, e che ci appare invece come risucchiata suo malgrado nelle violente trasformazioni di un mondo pressoché indecifrabile. Assistiamo anche all'inerte sopravvivenza di residui dell'arte di maestri che ritengono di non dare nulla, perché affermano che nulla in loro è spiritualmente mutato nel tragico passaggio della guerra. Ibid.

⁵⁶ Si bien el “Españolismo” es un tópico que comprende sus categorizaciones, entre la cual el “alhambrismo”, no es el objetivo de esta tesis generar una categorización exhaustiva las distintas manifestaciones del tópico. Por lo tanto, es conveniente referirse a Locke para una categorización genérica del exotismo, y a Sobrino para una posible aplicación en términos de categorías de hispanidad.

⁵⁷ Gilardino, *La chitarra moderna e contemporanea*.

⁵⁸ Ibid.

Como último caso, parece oportuno retomar el de Castelnuovo Tedesco, cuyos orígenes judíos implicaron un enfrentamiento directo con las políticas raciales impuestas por el Tercer Reich, al punto que, como antes dicho, en el 1939 tuvo que dejar Italia para transferirse a los Estados Unidos, donde pasará en exilio el resto de su vida. En sus últimas composiciones para guitarra, Castelnuovo optó predominantemente por temáticas “italianas” (*Tre Preludi Mediterranei* (1955), *Tre Preludi al Circeo* (1951) y “españolas” (Escarramán (1955), 24 Caprichos de Goya (1961). Es interesante considerar cómo desde la perspectiva del exilio, la búsqueda de Castelnuovo de una identidad musical nacional se siguió definiendo paradójicamente por medio de tópicos de españolidad, como si ésta, y la guitarra como su vehículo instrumental, se hubieran transformado en los signos de un folclorismo genérico, universal para toda Europa, cuyo poder de representación había trascendido las fronteras españolas. Este “folclorismo universal” recuerda aquel concepto de “mediterraneidad musical” presente en el texto *La Musica é Mediterranea* (La música es mediterránea) de Gustavo Pesenti (1878-1960). El general italiano, músico y literato, fue gobernador de Somalia en el 1940, en aquél entonces, colonia italiana. Interesado por el “color local” de la música autóctona que tuvo oportunidad de conocer (o más bien, de observar) durante su estancia somalí, se volvió un teórico de música “oriental”, y transcriptor de cantos “primitivos” de Somalia. Pesenti no podía evitar la comprensión y escucha de aquella música desde una perspectiva eurocentrista⁵⁹ como cuando, por ejemplo, describió un “lúgubre canto de guerra somalí” en su libro *Canti Sacri e Profani* como parecido al “bello coro del acto III del Lohengrin”⁶⁰. Nos interesa mencionar la figura del general Pesenti porque desde su perspectiva eurocentrista emerge explícitamente el significado de la postura colonialista cuya necesidad de afiliar la cultura occidental con lo puro, lo “originario” revela la necesidad de definirse por medio de la alteridad, en una perspectiva Saidiana de lo que aún hoy se puede llamar orientalismo. Pesenti escribe (refiriéndose a los árabes): “Ellos son semitas, raza mediterránea (que es nuestra), afines a nosotros y mucho más

⁵⁹ Stefano Leoni, “L’Orientalismo musicale ‘ambiguo’ di Gustavo Pesenti” (*Orientalismi italiani*. M. Proglia. (Antares: Alba, 2012), https://www.academia.edu/7443250/L_Orientalismo_musicale_ambiguo_di_Gustavo_Pesenti_in_M_Proglia_a_cura_di_Orientalismi_Italiani_Antares_vol_1.

⁶⁰ Stefano La Via y Roger Parker, *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli* (Torino: edt Srl, 2002).

cercanos de lo que suele creerse generalmente”.⁶¹ El de Pesenti es un discurso en el que el encuentro con el otro implica su apropiación.

En el caso de los compositores antes mencionados (Moreno Torroba, Rodrigo y Castelnuovo Tedesco), la guitarra se volvió un trámite comunicativo: un referente de hispanidad en el discurso de construcción de una identidad musical. El discurso identitario, por lo tanto, tenía su objeto en la necesidad de encontrar en la España exotizada y en la guitarra una manera de autodefinirse. La superación de este proceso actuará como puente entre una postura que había sido en su origen colonialista, y una nueva forma de interactuar con la alteridad. De acuerdo a Segalen,⁶² este proceso obtuvo influencia directa de los estudios etnológicos de Michel Leiris y Claude Lévi-Strauss. Sus trabajos determinaron un nuevo enfoque antropológico, poniendo atención en la reorganización de las formas narrativas de los viajes que en los siglos precedentes habían sido registrados en términos de oposición yo/otro, civilizado/salvaje, cercano/lejano, donde el objetivo no era entender y describir objetivamente la alteridad, si no “registrar encuentros complejos”.⁶³ En otras palabras, dejar de percibir la alteridad desde una perspectiva eurocéntrica, y empezar a percibir la diferencia respecto al otro con una mirada más horizontal.

Es importante subrayar, siguiendo los conceptos de Gianmario Borio, que hay que concebir el pasaje entre el viejo y el nuevo paradigma “no como una ruptura, sino más bien como un proceso discontinuo”. Percibir este pasaje como un proceso, nos prepara para enfrentar adecuadamente el “nuevo repertorio”, en el que el encuentro con la alteridad, no obstante que ya no se base en la apropiación exótica del material ajeno, sino en una apertura hacia una relación jerárquica diferente, más horizontal, seguirá en algunos casos mostrando “huellas” del pasado colonial, presentes en mayor o menor medida. Nos interesa en este punto acotar el campo, para poder analizar de manera más específica el caso italiano, con el fin de poder contextualizar correctamente el repertorio que se analizará más adelante.

Si se define el colonialismo europeo del siglo XX como una segunda cara del imperialismo

⁶¹ “Quelli sono semiti, razza mediterranea (che é nostra), affini a noi e molto piu’ vicini di ciò che non si creda generalmente” Gustavo Pesenti, *La musica è mediterranea* (Milano: L’Eroica, 1937).

⁶² Segalen, *Essay on Exoticism*.

⁶³ Borio, “Fine dell’esotismo: L’infiltrazione dell’Altro nella musica d’arte dell’Occidente”.

Europeo, es posible concebir el contexto cultural italiano en una perspectiva post-colonial, así como la entiende Miguel Mellino.⁶⁴ A tal propósito resulta importante mencionar, parafraseando el pensamiento de Said⁶⁵, cómo el fin del colonialismo en Europa coincidió con el fin de una dinámica imperialista, cuya expresión más extrema se dio en la segunda guerra mundial. En este proceso se trascendió lo que Said definía como los *límites geográficos imaginarios*, llegándose a construir distancias de alteridad religiosas, biológicas y raciales. Es oportuno recordar que el Estado Italiano apoyó activamente el delirio colonialista de Hitler, llegando eventualmente a reconocer como otredad a la minorías hebraicas, gitanas y homosexuales, entre las cuales estaba incluido un importante porcentaje de ciudadanos italianos.

Resulta sorprendente notar como los estudios postcoloniales aplicados al periodo de la postguerra europea son escasos. A pesar de la colonización africana por parte del estado italiano y su posterior adhesión al nazismo Hitleriano (incluyendo sus acciones de deportación racial), la revisión del pasado colonial italiano fue, de acuerdo con Sandra Ponzianesi,⁶⁶ por mucho tiempo objeto de un prolongado silencio, un acto de negación que puede ser conceptualizado como una *manifestación del subconsciente colonial*. En otras palabras, Italia padeció lo que Benjamin Stora definió como “memorias en conflicto”, debido a un aparente olvido o remoción del pasado colonial imperialista.⁶⁷ Por lo tanto se podría plantear la hipótesis de que hasta la fecha no ha habido un verdadero proceso de descolonización, de rechazo de la fase colonial. Esto acaso se explica aparentemente por el hecho de que la misma cultura italiana fue víctima de un proceso de “colonialización” por parte de las potencias principales del segundo conflicto mundial, primero Alemania y después los Estados Unidos. Italia como víctima, y no victimaria. Por lo tanto, siempre de acuerdo con Ponzianesi, hay evidencia en la conciencia postcolonial italiana de una falta de admisión y de reconocimiento del racismo pasado, manifiesto en el colonialismo y en el fascismo.

⁶⁴ Miguel Mellino, *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales* (México: Grupo Editorial Planeta, 2008).

⁶⁵ Said, *Orientalism*.

⁶⁶ Sandra Ponzianesi, “La ‘svolta’ postcoloniale negli studi italiani. Prospettive europee” (*L’Italia poscoloniale*. Cristina Lombardi-Diop y Caterina Romeo. Mondadori Education-Le Monnier Università. Acceso 15 de mayo de 2015, https://www.academia.edu/6869584/_La_svolta_postcoloniale_negli_studi_italiani).

⁶⁷ Benjamin Stora, *La guerra d’Algeria* (Bologna: Il Mulino, 2009).

La reflexión anterior podría ser útil al lector para ilustrar y contextualizar el punto de partida de nuestra investigación de las obras de Petrassi y Berio. Como ya se había sugerido en las palabras de Gilardino, hubo una generación de compositores que, en un papel consciente de mediación entre pasado y futuro, o como reacción activa a las consecuencias de la guerra, encontraron una manera personal de enfrentar el pasado. El primero en reconsiderar la música en términos de una nueva relación jerárquica fue Schoenberg, sentando las bases de lo que Pierre Boulez llamó la “ruptura del círculo del occidente”: la superación del sistema tonal como premisa de supremacía cultural—el “imperio del sistema temperado”, metáfora musical de un imperio colonizador que llevó inevitablemente a una reconsideración crítica de la música occidental y de su sistema musical como predominante. Derivó en la necesidad de un descentramiento y por lo tanto de una nueva forma de relacionarse con la alteridad musical.⁶⁸

De esta forma, los compositores que a partir de la posguerra decidieron escribir para guitarra, tuvieron que enfrentar un imaginario musical colectivo que relacionó durante siglos este instrumento a un paradigma exótico de herencia colonial, cuya influencia era aún visible, por ejemplo, en 1961, cuando en Italia fue publicada la *Nuova Antologia di Musica per Chitarra*. Se trataba de una compilación de piezas que, conforme al título de la antología, tenía que incluir la vanguardia de la escritura guitarrística de aquellos años. La imagen de la portada mantenía las expectativas del título, novedad (vanguardia) y tradición (historia): figuraba la pintura *Mandoline et Guitare* de Pablo Picasso, importante exponente de la vanguardia española de aquellos años. La *Nuova Antologia* incluía tres compositores italianos, Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), Gian Francesco Malipiero (1882-1973) y Goffredo Petrassi; tres franceses, George Auric (1899-1983), Francis Poulenc (1899-1963) y Henri Sauguet (1901-1989); y dos españoles, Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Carlos Surinach (1915-1997). Además de la presencia de un compositor brasileño, Camargo Guarnieri (1907-1993), es interesante notar como la elección de los compositores implica nuevamente la tríada cultural Francia-España-Italia, pero lo que llama particularmente la atención, es el contenido estilístico de las obras. Ante todo, resulta particularmente llamativo que al menos cuatro de las obras presentes incluyan de forma más o menos explícita el tópico de la españolidad. Aún más revelador, es el hecho de que en una selección de música que se pretende “moderna”, esté presente el conservadurismo de la escritura de Rodrigo con la obra *Tierra de Jerez* que

⁶⁸ Borio, “Fine dell’esotismo: L’infiltrazione dell’Altro nella musica d’arte dell’Occidente”.

nuevamente utiliza el t3pico espa1ol como fulcro de su discurso compositivo. Resulta evidente por lo tanto, que no obstante el cambio de paradigma, en el caso de la guitarra el discurso de autoexotismo siga presente. Las dem1s obras incluidas, de estilo m1s vanguardista, presentan una relaci3n con la espa1olidad que revela lo que Carpitella llamaba *exotismo funcional*.⁶⁹ la aceptaci3n de un canon ex3tico como herramienta compositiva y ya no con un fin de representaci3n de alteridad. Por ejemplo, el *Soliloque (to the memory of Manuel De Falla)* de Henri Sauguet, es una obra que utiliza el estilo espa1ol, pero con el fin de evocar la figura de De Falla, e insertar esta referencia en un estilo modernista donde est1 presente una consciente elaboraci3n del material ex3tico. Otro caso es el *Hommage a Alonso Mudarra* de Carlos Auric, en el cual, no obstante la presencia de aquel espa1olismo “universal” que caracterizaba las obras segovianas, el compositor se sirve de este como herramienta para elaborar un discurso modernista que logra disociarse de sus predecesores segovianos.

Este es el entorno sonoro y las pr1cticas sociales de la guitarra que enfrentan Petrassi y Berio. Una suerte de espa1olismo se hab1a hecho presa de toda composici3n guitarr1stica, coincidente con expectativas correspondientes por parte del p1blico. El espa1olismo se hab1a convertido en una suerte de estilo compositivo inherente al instrumento, dejando atr1s el prop3sito de representaci3n de otredades coloniales o ex3ticas. Esto se manifestaba como una estrategia 1til: contribuye a mantener la relaci3n viva con el p1blico con base en el empleo de convenciones, y evitar el riesgo del aislamiento social de las vanguardias. Este dilema se percibe detr1s de las propuestas est1ticas de Petrassi y Berio. La alusi3n, o no, a lenguajes o t3picos convencionales los vincula con el p1blico, pero no necesariamente pretende complacerlo. La presencia de convenciones puede ser utilizada como reconocimiento de una realidad y a la par como su cr1tica.⁷⁰ Petrassi y Berio se1alan el t3pico, pero lo modifican. 1C3mo interpretar esta desconstrucci3n del t3pico de la espa1olidad en Petrassi y Berio, dos compositores que ideol3gicamente se definen ajenos a colonialismos y al autoexotismo? 1Se trata de una estrategia cr1tica? O, por lo contrario, 1esconde h1bitos heredados, sum1ndose a un exotismo funcional, si bien desde una perspectiva de vanguardia? Y si fuera este el caso, 1qu1 implicaciones tiene una postura ambigua en t1rminos de la discusi3n en torno al exotismo colonial y postcolonial?

⁶⁹ Carpitella, *Il primitivo nella musica contemporanea*.

⁷⁰ Ver Roberto Kolb, 2015. “Silvestre Revueltas’s *Colorines* vs. US Modernisms: a Dialogue of the Deaf?”, *Latin American Music Review*, Vol. 36 No. 2

Abordemos primeramente, *Suoni Notturmi* de Goffredo Petrassi. Junto con la *Sequenza* de Luciano Berio es testimonio de transfiguración del paradigma exótico, y es por eso que nos interesa. Se trata de la primera obra para guitarra de Goffredo Petrassi, compuesta cuando él recién asumía el encargo de Presidente de la *Società Internazionale di Musica Contemporanea* (1954-1956). Petrassi, músico atento al entorno social y político, se sumaba abiertamente a los paradigmas estructuralistas de Boulez,⁷¹ y a la necesidad de una evolución del lenguaje musical después de la guerra, como puede inferirse del artículo *Saluto alla Germania* (1960) en donde elogiaba la capacidad de los compositores alemanes de “estar al paso con la modernidad, una evolución de la cual (los compositores alemanes) habían sido excluidos después del golpe de Estado”.⁷² Paralelamente, Petrassi parecía mostrar una cierta conciencia de la compleja condición post-colonial italiana: “es bien triste el destino cultural de una nación que mira constantemente al pasado y cierra las puertas al presente y al futuro”, sostuvo.⁷³ *Suoni Notturmi*, aparentemente parte de las premisas de esta declaración modernista: Petrassi se acerca a la guitarra, experimentando sus características técnicas, dinámicas e idiomáticas, logrando explotar nuevos recursos y sonoridades. El *incipit* de la pieza (figura 1) es una clara muestra de esta intención: ya en la primera pauta de la composición, Petrassi explora la gama dinámica y tímbrica completa de la guitarra. Después de un *sol f* situado en la textura más grave del instrumento, se suceden una serie de *fa* sostenidos que van de *p* a *f*, ejecutados como armónicos, *tastiera*, *ponticello*, y finalmente un *pizzicato alla bartok* sobre el *sol* sostenido, técnica de origen bartokiana por primera vez aplicada a la guitarra.



Figura 1, Goffredo Petrassi, *Suoni Notturmi*, Ed. Ricordi compases 1-4: comienzo de la obra.

⁷¹ Goffredo Petrassi y Raffaele Pozzi, *Scritti e interviste* (Milano: Suvini Zerboni, 2008).

⁷² Stare al passo con la modernità, una evoluzione della quale erano stati esclusi dopo il colpo di Stato. Ibid.

⁷³ È davvero triste il destino culturale di una nazione che guarda costantemente al passato e chiude le porte al presente e futuro. Ibid.

La libertad con la cual Petrassi maneja el instrumento se nutre también del hecho de que la obra no es resultado de una comisión específica, no teniendo que plegarse a la técnica o estilo de ejecución de un intérprete particular. Petrassi, por lo tanto, gozaba potencialmente de una postura libre de prejuicios exotistas relativos a la guitarra. De hecho, de lo dicho en algunas entrevistas, es posible constatar que el compositor era muy consciente de la exotización de la guitarra, entendida como instrumento folclórico en el imaginario musical de su sociedad:

Ahora en el Conservatorio se usa el nombre del curso "guitarra clásica"... ¡pero eso es una blasfemia! La guitarra es la guitarra, es un instrumento con una literatura específica muy importante, y por qué hacer la distinción guitarra clásica, como si haciendo (sic) la guitarra se entendiera solo la otra, entonces pero dice (sic) "ojo, que pero aún existe otra guitarra que llamamos la clásica". Por lo tanto esta es una terminología que no me gusta para nada.⁷⁴

Si bien no es posible inferir a ciencia cierta a cuál "otra" guitarra se refiera Petrassi, podemos deducir que su desacuerdo con la asignación del nombre "guitarra clásica" al curso, tenía el propósito de distinguirla de su acepción más difundida, la de guitarra como instrumento principalmente popular. Reafirma el mismo concepto en otra declaración:

Nunca entendí, bueno lo entendí pero me gustaría recibir una confirmación, del por qué se llame "guitarra clásica". Creo dependa de una falla mental. (...) El término de clásica me molestaba, como si la gente hubiera tenido que ser advertida.⁷⁵

El criterio compositivo de *Suoni Notturmi*, por lo tanto, parece basarse en la exploración de lo que para Petrassi era un instrumento totalmente desconectado de su pasado exótico. Sin embargo, la partitura presenta un elemento inesperado, que sugiere una contradicción con lo que Petrassi critica en sus declaraciones: entre diferentes células y distintos momentos musicales atonales y seriales, aparecen de repente elementos técnicos, rítmicos y armónicos que hacen referencia al tópico de la españolidad. De entrada, estos elementos parecen contrastar con la postura de un compositor que se queja de la idea "popular" de la guitarra en el

⁷⁴ "Adesso c'è in conservatorio il nome chitarra classica...ma quella è una bestemmia! La chitarra è chitarra, è uno strumento con una sua letteratura molto importante, e perché fare la distinzione chitarra classica, come se facendo la chitarra s'intendesse soltanto quell'altra, allora però dice badate che però c'è ancora anche un'altra chitarra che diciamo quella classica. Insomma, questa è una terminología che non mi piace per niente". Goffredo Petrassi, "Al presente incontri contemporanei" (Video de cidim, 54:00, publicado por Comitato Nazionale Italiano Musica, 2002, http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/2002_petrassi_autore.flv&TV=Incontro%20d'autore:%20intervista%20a%20Goffredo%20Petrassi%20-%202002).

⁷⁵ "Non ho mai capito, ossia l'ho capito ma vorrei averne una conferma, perché si chiami chitarra classica. Questo credo dipenda da una stortura mentale. (...) Il termine classico mi dava fastidio, come se la gente dovesse essere messa in guardia..." Gilardino, "La rinascita della chitarra".

imaginario musical colectivo. La aparente ambigüedad del compositor respecto de la guitarra y sus significados sociales, se manifiesta en otras declaraciones, en donde contradice las antes citadas. Por ejemplo, en el ámbito de la plástica, Petrassi mostraba ser consciente de la función tónica de la guitarra en términos de representación identitaria:

La guitarra es el instrumento preferido de los pintores de aquella generación, y eso se explica con la extracción popular del instrumento que bien podía representar el emblema español para Picasso.⁷⁶

Curiosamente, la obra fue dedicada específicamente a uno de los pintores de “aquella generación” cubista a la cual Petrassi hacía referencia en el escrito precedente. El dedicatario de la obra fue Alfredo, “Afro”, Basadella, amigo del compositor, quien a su vez había dedicado muchas pinturas al compositor. La cualidad emblemática de la guitarra aparece, aunque de una manera mucho más sutil que la de Picasso, en la obra de Petrassi.

En términos semióticos, es posible detectar estas referencias en algunos puntos de la pieza. La alusión más icónica, es la del melisma *fa-mi-re-mi*, presente de forma explícita y repetida en la obra:



Figura 2. Goffredo Petrassi, *Suoni Notturmi*, compases 18, 19 y 21

Este tema, expuesto en varias tonalidades, está presente en muchas de las obras que emplean el tónico de la españolidad, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

⁷⁶ “La chitarra é lo strumento preferito dai pittori di quella generazione, e si spiega con l’estrazione popolare dello strumento che ben poteva rappresentare (...) l’emblema spagnolo per Picasso” Goffredo Petrassi y Raffaele Pozzi, *Scritti e interviste*.

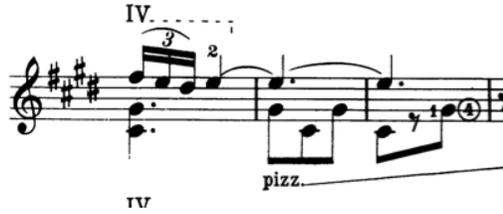


Figura 3. Moreno Torroba, Ed. Schott *Suite Castellana*. III. Danza, compases 9/12



Figura 4. Ibid. compases 25/27

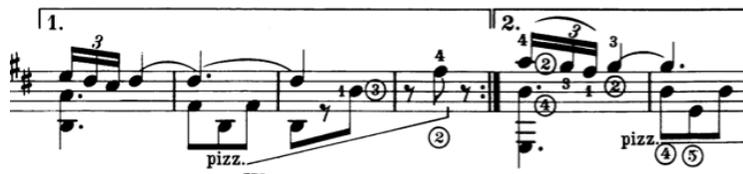


Figura 5. Ibid compases 33/35



Figura 6. Manuel M. Ponce, *Concierto del Sur*. I. Allegro Ed. Peer International Corporation, compases 12/14

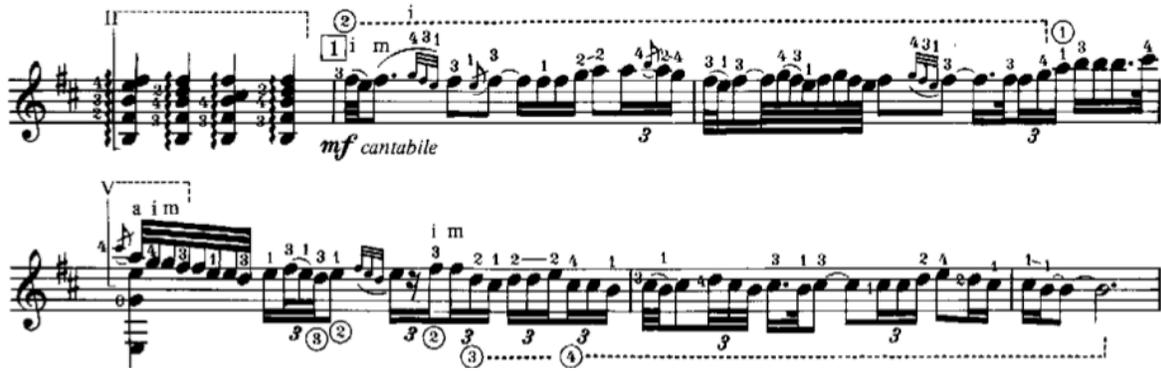


Figura 7. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*, II. Adagio”, Ed. Ricordi compases 5/10

De las representaciones rítmicas del tópico de la españolidad, la más explícita es seguramente la sección ilustrada en la figura 8, donde Petrassi evoca las figuraciones rítmicas de la habanera:

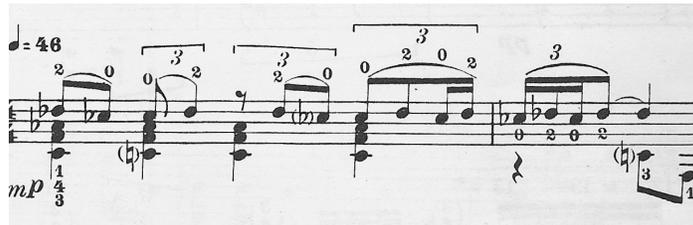


Figura 8. Goffredo Petrassi, *Suoni Notturni*, compases 23/24

Esta particular figuración rítmica, además de hacer referencia a ciertos elementos exóticos familiares de la tradición occidental del siglo XX (como el aria *Habanera* de la ópera *Carmen*, de Georges Bizet) se relaciona directamente con la estructura del *Hommage sour le Tombeau de Claude Debussy* (figura 9), la única página que el compositor Manuel De Falla escribió para guitarra.

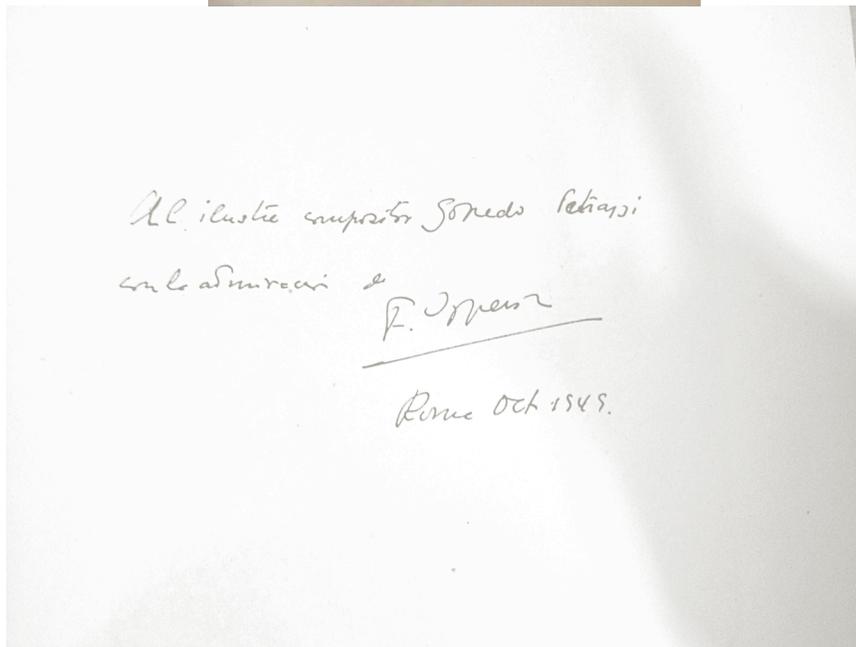
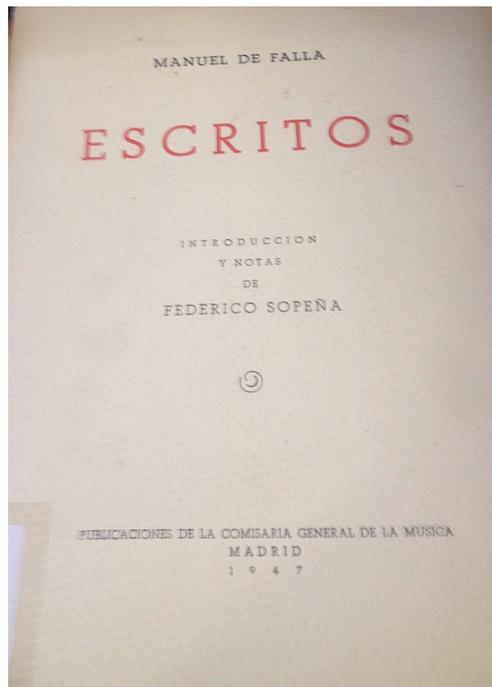


Figura 10-11. Fotografías de la edición y dedicación de los *Escritos* de Manuel De Falla de propiedad de Goffredo Petrassi, Fondo Petrassi, Accademia di Santa Cecilia, Roma.

Hay otra referencia en la obra que retoma la estructura del *Homenaje*: en la última página (figura 12) Petrassi introduce una alternancia entre *mi* y *fa*, que representa el grado primero y segundo de la escala frigia dominante,⁷⁷ comúnmente utilizada en el flamenco. Este melisma

⁷⁷ Una escala frigia dominante se origina elevando el tercer grado del modo frigio. La frigia dominante también se conoce como *escala doble armónica menor* o *escala gitana española*, porque recuerda las escalas que se pueden encontrar en el flamenco. La música del flamenco utiliza la escala frigia junto con una escala modificada que recuerda al sistema arábico de modos llamado *magam*. Esta escala es igual que la frigia dominante, pero con el

tendrá la función de pedal hasta el fin de la pieza. Esta alternancia, además de ser otra referencia al melisma citado, representa una referencia cuasi literal de la obra de De Falla, salvo que en *Suoni Notturmi* se presenta de una forma menos icónica, por medio de la colocación del *Fa* a la octava superior, rompiéndose así la característica alternancia entre segundas menores

Figura 12. Goffredo Petrassi, *Suoni Notturmi*, Ed. Ricordi, compases 126-144: alternanza *mi-fa* , acorde de *Mi* y *tambora* (símbolo +).

Se señala también en la misma figura la presencia del ritmo de *tambora* (indicado con el símbolo +) como refuerzo a la referencia española: se trata de una técnica extendida de la guitarra muy utilizada en el repertorio Segoviano. Autores como Joaquín Turina, por ejemplo,

sexto grado mayor, y una configuración bimodal que utiliza tanto la opción mayor como la menor en los grados segundo y tercero. Wikipedia, s. v. “Modo frigio” (*Wikipedia*, Acceso 8 de mayo de 2015. http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Modo_frigio&oldid=82295049).

utilizaban la *tambora* para conferir a sus piezas un carácter misterioso y meditativo, tal como en el comienzo del *Fandanguillo*:

Figura 13. Joaquín Turina, *Fandanguillo*, Ed. Schott, compases 1-7.

En el penúltimo sistema de la figura 12 un compás interrumpe el pedal: una sucesión de notas escritas con la nota *sonoro*, *vibrato* y cuya duración se superpone a la nota siguiente como si fuera el pedal del `piano. Las notas *sol - fa sostenido - si - sol sostenido* aluden finalmente al acorde de *Mi7*, y la presencia del *sol* y *sol sostenido* crea una ambigüedad entre *mi* mayor y menor. Esta ambigüedad es probablemente una alusión al modo flamenco⁷⁸ en la guitarra, y a la práctica del cante modal. Representa un momento catártico en la obra, en cuanto por primera vez hay una declaración explícita de una armonía que hasta este momento había sido solo insinuada.

En el artículo *Goffredo Petrassi: "Suoni notturni" ovvero Viaggio nell'onirico*, Arturo Tallini menciona otras referencias que conducen directamente al flamenco. Estas referencias se presentan de una forma mucho menos explícita que las arriba nombradas, pero coinciden con nuestra hipótesis relativa a la transcendencia del topico: este autor opina que estas alusiones se generan de un proceso compositivo de creación de "imágenes sonoras que derivan de una

⁷⁸ La tonalidad modal andaluza, también llamada flamenca, se basa en la armonización de los cuatro tonos del modo de *Mi* (coincidente con el modo frigio medieval), que se caracteriza por el intervalo de medio tono el primero y segundo grado. Los cuatro acordes que resultan de armonizar el modo frigio, forman la tonalidad flamenca: *La menor - Sol mayor - Fa mayor - Mi mayor*. La cadencia andaluza, en origen un modo menor, se transformó en una nueva tonalidad para adaptarse al cante modal de los primeros flamencos. La fórmula fue sencilla, transformar el quinto grado o dominante en el primer grado o nueva tónica, y el sexto, en segundo grado o nueva dominante. Esta cadencia se caracteriza porque entre el primer grado *Mi* (tónica modal), y el segundo grado *Fa* (dominante modal) hay medio tono, tal y como ocurre en las melodías frigias del cante flamenco. Faustino Núñez, "Tonalidad" (*Flamencopolis*. Acceso 21 de mayo de 2015, <http://www.flamencopolis.com/archives/476>).

transformación, deformación y reelaboración de la vivencia (...) musical del músico: acordes perfectamente tonales, estilemas tomados del flamenco y fragmentos melódicos son diseminados a lo largo de la obra, si bien son difícilmente reconocibles dado a cambios rítmicos, fragmentación de las dinámicas, y desplazamientos en el tiempo”.⁷⁹ En el artículo, Tallini interpreta el proceso compositivo de Petrassi como una emulación de los procesos oníricos del subconsciente que el cerebro humano desarrolla poco antes de dormir, en el que las imágenes se presentan de manera disociada. Al interior de este “sueño”, sugiere Tallini, Petrassi construye la imagen de la guitarra, remitiéndose a aquel estereotipo abiertamente reconocido por el.

Las referencias al tópico de la españolidad citadas en el texto de Tallini conducen también al uso del modo frigio cuya presencia explícita ya fue evidenciada en la última página de la obra (Figura 12), y que se vuelve a presentar, aunque de forma más oculta en otros segmentos. En el compás 2 (figura 14) se reconoce la inserción del semitono frigio al interior de un arpeggio atonal. Los semitonos *mi-fa*, el *fa* agudo en el clímax del arpeggio y el *fa-mi* al grave son fácilmente perceptibles por el oyente.

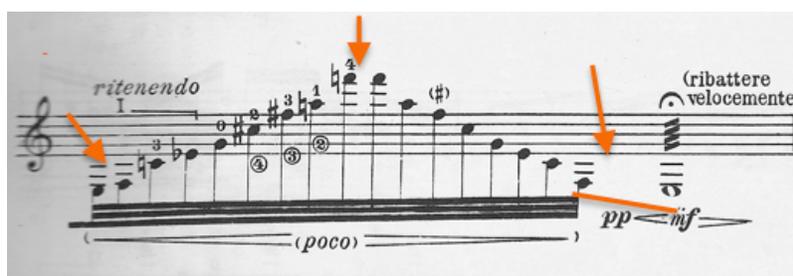


Figura 14. Goffredo Petrassi, *Suoni Notturni*, compás 2

De esta misma forma, se puede volver a encontrar el intervalo en la figura 15, modulado una segunda arriba (de *mi-fa* a *sol-lab*). La representación es menos explícita, debido a la octavaión del semitono superior (en este caso el *la* bemol), que de esta forma aleja el oje de una referencia evidente del tópico de españolidad. No obstante, su persistencia y sus manifestaciones explícitas (como en los ejemplos de las figs. 2, 3 y 4) dejan la sensación de

⁷⁹ Immagini sonore che derivano da una trasformazione, deformazione e rielaborazione del vissuto... musicale del musicista: accordi perfettamente tonali, stilemi presi dal flamenco y frammenti melodici sono disseminati in tutto il pezzo, nonostante siano difficilmente riconoscibili a causa di cambi ritmici, frammentazioni dinamiche e dislocazioni del tempo.

presencia de una alteridad constante, pero hábilmente ocultada.

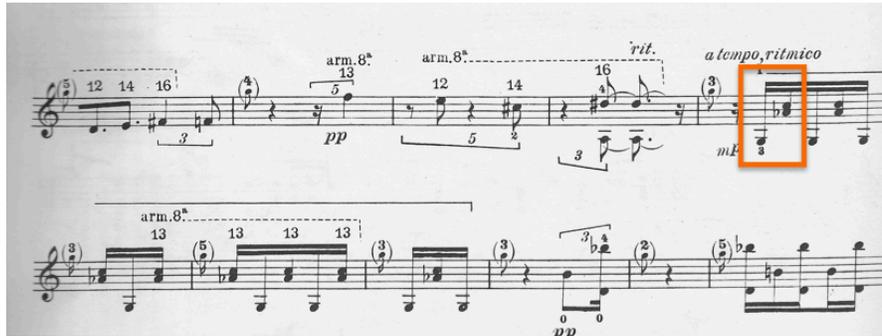


Figura 15. Goffredo Petrassi, *Suoni Notturni*, compases 48/58

Si hubiera duda sobre la presencia sutil, pero intencional, del tópico de españolidad en *Suoni Notturni*, los siguientes conceptos, atribuibles al propio compositor, parecen corroborarla. Antes de agregar una reflexión sobre una posible hipótesis sobre el significado de estas referencias, es importante señalar que hay una cierta evidencia de que las referencias españolas en el texto no sólo fueron intencionales, sino que también fueron, según presuntas declaraciones del compositor al guitarrista Bruno Battisti D'Amario, un medio para referenciar o caracterizar el imaginario que él tenía de la guitarra:

Suoni Notturni, en donde el nocturno no es otra cosa que nuestro subconsciente, y donde en medio de un discurso muy técnico, refinadísimo e intelectual – basado en relaciones dinámicas precisas y muy variadas (...) – afloran brevísimos relámpagos que reflejan formas estilísticas propias de la guitarra, es decir, de la música popular española. [Petrassi] refería por ejemplo al cuatrillo de semicorcheas (sol-fa-mi-fa) propio del cante jondo asociado al folclor andaluz, o al brevísimo fragmento de danza habanera, o aún más elocuente, al final, en donde las notas *Mi* y *Fa* dialogan por mucho tiempo. Hablando con el maestro, recordamos cómo la armonía típica de la música flamenca (y naturalmente la italiana vinculada a Nápoles y a Sicilia) sea una superposición de las dos notas *Mi* y *Fa* que de esta forma simbólicamente reflejan una cultura antigua y de ascendencia popular.⁸⁰

Se trata de una entrevista que se realizó en Roma, en diciembre de 2013. Quien suscribe pidió a

⁸⁰ In particolare ricordo la definizione del titolo: Suoni Notturni in cui il notturno non è altro che il nostro subconscio dove in mezzo ad un discorso molto tecnico, raffinatissimo ed intellettuale - basato su rapporti dinamici precisi e molto variati (come si vede proprio all'inizio del brano)- affiorano dei lampi brevissimi riflettenti stilemi propri della chitarra ossia quelli della musica popolare spagnola. Si riferiva per esempio alla quartina di semicrome (sol-fa-mi-fa) propria del Cante Jondo legato al folklore andaluso, o al brevissimo accenno di danza habanera o meglio ancora al finale dove le note Mi e Fa dialogano a lungo tra di loro. Parlando con il Maestro abbiamo ricordato come l'armonia tipica della musica flamenca (e naturalmente italiana legata a Napoli e alla Sicilia) sia una sovrapposizione degli accordi di Mi Maggiore e Fa Maggiore. Questa sovrapposizione di note a distanza di seconda minore producono dei battimenti che favoriscono i melismi (legati alla musica moresca) basati anche sui quarti di tono. La semplificazione massima di questi due accordi sono proprio le due note Mi e Fa che così simbolicamente riflettono una cultura antica e di ascendenza popolare.

Battisti D'Amario relatar una pasada conversación con Petrassi sobre la pieza en cuestión. Según sus palabras, las referencias españolas presentes en la obra de Petrassi, representan según este último *formas estilísticas propias de la guitarra*. En esta visión, la guitarra conlleva en sí misma la carga de un “alma española”, convirtiéndola en referente de la españolidad, la misma que Petrassi denunciaba, molesto, en otro momento. Esta declaración atribuye una inesperada “huella exoticista” a Petrassi, a quien habíamos definido hasta ahora como portador de una conciencia post-exoticista. Naturalmente, la memoria que tiene D'Amario del contacto con Petrassi podría estar fuertemente marcada por su propia visión, esa sí exotista, de la obra. Pero si bien queda claramente evidenciada la presencia de huellas del tópico, incluso de una marcación global de la pieza desde este tópico, ello no nos autoriza a clasificarla como exótica en el sentido del exotismo segoviano, por ejemplo. La abstracción y transformación que Petrassi hace de los modismos puede interpretarse perfectamente en los términos de un compositor que pretende dejar atrás el exotismo, es decir, de *trascenderlo* en pos de una modernidad que no se funda en una postura de superioridad eurocéntrica o que busca una construcción de identidad desde una alteridad que, como sugiere D'Amario, es tan napolitana o siciliana como española. Quien persigue estos propósitos, hace un esfuerzo por hacer claramente audible el signo de alteridad. Lo que es evidente en *Suoni* es la abstracción intelectual del tópico, que se hace así, elusivo.

Las palabras de D'Amario sobre Petrassi tienen curiosamente algo en común con las notas al programa agregadas al estreno de una de las *Sequenzas* de Luciano Berio. La serie de las *Sequenzas* representa un largo proceso de búsqueda, exploración e investigación de las características técnicas, cromáticas y expresivas de varios instrumentos musicales. En 1989, 30 años después del inicio del ciclo de secuencias (cuya fecha curiosamente casi coincide con el año de la publicación de *Suoni Notturmi*), era estrenada en New York la *Sequenza XI* para guitarra por Eliot Fisk, a quien estaba dedicada la obra. En el programa de mano aparecía el siguiente texto:

Con *Sequenza XI* para guitarra me interesaba desarrollar un diálogo entre la armonía claramente idiomática conectada a la afinación del instrumento y una armonía 'diferente'. (...) En la *Sequenza* hay también dos caracteres instrumentales y gestuales: uno trae sus raíces en la tradición de la guitarra flamenca y el otro en la guitarra clásica. (...) El diálogo entre las dos dimensiones armónicas de una parte y entre aquellas técnicas gestuales de la otra se realiza a

través de procesos de transformación continua de caracteres específicos y figuras claramente reconocibles.⁸¹

Leyendo con atención el texto de Berio es posible identificar un propósito cuya matriz tiene una cierta similitud con las huellas encontradas en el texto sobre Petrassi: la búsqueda de un carácter idiomático de la guitarra, una armonía *claramente idiomática conectada a la afinación del instrumento*, la cual es representada por la música flamenca.

Como afirma en su escrito, Berio crea un contraste entre una armonía idiomática (flamenco/españolidad) y una armonía “diferente” (guitarra clásica/modernidad), vinculando por lo tanto la guitarra nuevamente al tópico de la españolidad. Es interesante que el compositor haya asociado la búsqueda de un carácter idiomático del instrumento con una cultura musical. En una entrevista con Will Crutchfield, publicada en el 1988⁸² en el New York Times, declaraba:

Hay un componente muy idiomático en la escritura para guitarra, un tipo de música que va con el instrumento. No puedes destruirla; lo que yo intenté fue utilizarla, presentarla en un contexto diferente.

Con estas palabras, Berio declara abiertamente la tesis que sostenemos aquí: partir del tópico para generar un discurso nuevo (no exótico). *Trascender* el tópico a fin de superar el *habitus* de la españolidad y construir una contemporaneidad. Aquí se asume la españolidad como un tema intrínseco al instrumento desde ópticas acústicas y gestuales, como historia pasada, pero que ya no tienen que ver con una idealización exoticista. Hay un reconocimiento organológico y cultural de la guitarra, pero no en términos de diferencia exótica.

En otro escrito Berio aclara la naturaleza de este componente idiomático citado en el texto anterior, reflexionando sobre la presencia de una dimensión idioléctica⁸³ del instrumento:

⁸¹ Con *Sequenza XI* per chitarra mi interessava sviluppare un dialogo tra l'armonia pesantemente idiomática legata all'accordatura dello strumento e una armonia “diversa” (il passaporto fra i due lontani territori armonici e l'intervallo di quarta eccedente). In *Sequenza XI* sono presenti anche due caratteri strumentali e gestuali: uno ha radici nella tradizione della chitarra flamenca e l'altro nella chitarra classica (il tramite fra le due “storie” è stato il mio desiderio di sperimentare con uno strumento che amo molto). Il dialogo tra le due dimensioni armoniche da una parte e tra quelle tecniche e gestuali dall'altra avviene attraverso processi di scambio e di trasformazione continua di caratteri specifici e figure chiaramente riconoscibili. Luciano Berio, *Sequenza XI* (Wein: Universal Edition, 1988), Notas al programa.

⁸² Will Crutchfield, “Luciano Berio Speaks of Virtuosos and Strings”

⁸³ Del griego: *idios* – propio– + *leksis* –lenguaje–) es la forma de hablar característica de cada persona (cuando la expresión es por escrito se denomina estilo). Wikipedia, s. v. “Idiolecto” (*Wikipedia*, Acceso marzo de 2015, <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Idiolecto&oldid=80336618>).

La guitarra, por ejemplo, tiene seis cuerdas afinadas de una manera terriblemente idiomática: las relaciones armónicas implícitas en la afinación de la guitarra influyeron marcadamente no solamente las tarjetas postales para orquesta sobre España, sino también el carácter armónico de algunas músicas acaso menos pintorescas pero más sutiles (sobretudo pienso en Ravel y Debussy). Ignorar esa dimensión idioléctica del instrumento y la gran cantidad de detalles técnicos, anécdotas y estilos ejecutivos que lo impregnan, puede resultar ascéticamente interesante, pero ciertamente empobrecedor. Se convierte en la señal de una dificultad para hacer interactuar una idea, una reflexión teórica, con una realidad instrumental (o vocal) que, por la historia que evoca, por los modos de habitar la historia y por los distintos grados de espontaneidad y artificialidad implícitos en cada técnica, ya es de por sí expresiva, aún antes de convertirse en el medio consciente de una reflexión teórica y expresiva. Como siempre, no es el pensamiento el que tiene que ponerse al servicio del instrumento, si no este mismo pensamiento tiene que convertirse en un contenedor consciente del instrumento con todo su bagaje de historia. También puede intentar convertirse en juez, pero sin esperanza alguna de “éxito”: lo he dicho y lo repito, los instrumentos, como los lenguajes, no se inventan ni se destruyen. Podemos solo contribuir a su evolución.⁸⁴

Es seguramente un dato revelador, que una personalidad como la de Luciano Berio, socialmente y políticamente sensible al tema de la relaciones interculturales, utilice el concepto de “idiolecto” ligado al instrumento musical. Es una asociación curiosa, en cuanto implica características que son “genéticamente” propias de la guitarra. Tal es, según Berio, la música española. Si por un lado eso puede significar una lúcida conciencia de que la historia occidental lleva herencias que quedan en lo que Michael Cherlin definía como *memoria musical*,⁸⁵ por otro es imposible ignorar que el mismo concepto pueda ser una herencia poscolonial, que conduce la guitarra a ser nuevamente referencia de un tópico. Berio entiende la españolidad de la guitarra como un hecho heredado, ineludible, que no se puede negar. Sin embargo, esta herencia forma ya parte de una identidad contemporánea del instrumento, que ya no persigue fines exóticos. De la última parte del texto emerge una cierta conciencia de la presencia de esta herencia, que *no se inventa ni se destruye*. No obstante que el uso del termino *evolución* suena

⁸⁴ La chitarra, per esempio, ha sei corde accordate in maniera terribilmente idiomatica; i rapporti armonici impliciti nell'accordatura della chitarra hanno influenzato pesantemente non solo le cartoline postali per orchestra dalla Spagna ma anche i caratteri armonici di musiche forse meno pittoresche ma piu' sottili (penso soprattutto a Ravel e Debussy). Ignorare questa dimensione idiolettica dello strumento e la grande quantità di dettagli tecnici, di aneddoti e di stili esecutivi che lo impregnano, può essere asceticamente interessante, ma è certamente depauperante. Diventa il segnale di una difficoltà a far interagire una idea, una riflessione teorica, con una realtà strumentale (o vocale) che, per la storia che evoca, per i modi di abitare la storia e per i diversi gradi di spontaneità e di artificialità impliciti in ogni tecnica, è già espressiva di per se prima ancora di diventare il tramite consapevole di una riflessione teorica ed espressiva. Come sempre, non è il pensiero che deve mettersi al servizio dello strumento ma è quello stesso pensiero che deve diventare consapevole contenitore dello strumento col suo concreto fardello di storia. Può anche cercare di diventare il giustiziere, ma con nessuna speranza di “successo”; l'ho detto e lo ripeto, gli strumenti, come i linguaggi, non si inventano né si distruggono. Possiamo solo contribuire alla loro evoluzione. Berio, *Scritti sulla musica*.

⁸⁵ Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination*.

peligroso si se asocia a las presuntas “herencias populares” de un instrumento musical, Berio declara abiertamente que su interés es el de “contribuir a su evolución” (concepto modernista).

Esto es sinónimo de trascender el tópico desde una perspectiva modernista

Mirando la partitura, es posible identificar algunos datos que conducen a una cierta intención de Berio de referirse a aquella guitarra flamenca de las *tarjetas postales de España*. En la leyenda donde explica la técnica de ejecución e interpretación de los signos presentes en partitura, aparece una serie de digitaciones que retoman literalmente algunas utilizadas en el flamenco. En la nota C (Figura 16), añade: *as fast as possible: continuous Rasguado as in Flamenco*.

Spielanweisungen / Performance notes

	<p>∅ Bartók-pizzicato / Bartók pizzicato</p> <p><i>Tambour, Schlag mit RH direkt hinter dem Steg.</i> <i>Tambour, percussion with RH just behind the bridge.</i></p>
	<p>Erster Akkord gezupft (oder mit einem Finger der RH angerissen), anschließend denselben Akkord <i>tambour</i> spielen.</p> <p><i>First chord plucked (or strummed with one finger of RH); same chord then played tambour.</i></p>
<p>Rasguado</p> <p>a) </p>	<p>Rasches Vorschlagnoten-Rasguado: c, a, m, i.</p> <p><i>Fast grace note rasguado: c, a, m, i.</i></p>
<p>b) </p>	<p>Rasches Vorschlagnoten-Rasguado mit anschließendem akzentuiertem Akkord. Daumen darf beim akzentuierten Akkord benützt werden: c, a, m, i, p.</p> <p><i>Fast grace note rasguado followed by accented chord. Thumb may be used on accented chord: c, a, m, i, p.</i></p>
<p>c) </p>	<p>So schnell wie möglich : ununterbrochenes Rasguadospiel wie im Flamenco (eine Kombination von Fingern und Daumen der RH anwenden). Kann auch \updownarrow gespielt werden, angepaßt an die Spieltechnik des Interpreten.</p> <p><i>As fast as possible : continuous rasguado as in flamenco (using a combination of RH fingers and thumb). May also be played \updownarrow as suits technique of player.</i></p>
<p>d) </p>	<p>Auf- und Abstriche mit einem Finger oder mit dem Daumen und einem beliebigen Finger der RH. "Auf" bedeutet in diesem Zusammenhang: "aufwärts in bezug auf die Tonhöhe". In Wirklichkeit bedeutet "auf" für den Gitarristen: "in Richtung Boden".</p> <p><i>Up and down strokes with one finger of RH or thumb and any finger of RH. "Up" means in this context "up with respect to pitch". For the guitarist "up" is actually "towards the floor".</i></p>

Figura 16. Luciano Berio *Sequenza XI*, Instrucciones para la ejecución. Ed. Universal Edition (1978)

En el manual de técnica extendida para guitarra clásica elaborado por Robert Allan Lunn⁸⁶, hay una comparación entre los varios tipos de rasgueados presentes en la *Sequenza* y la técnica del flamenco. Es muy claro que Berio no se limitó a poner en la partitura algunos signos que simplemente recuerdan por aproximación la técnica del flamenco. Como se podría deducir de la precedente nota, cada *rasgueado* exige en la partitura una técnica precisa, que demuestra un conocimiento y un estudio previo del autor, no sólo de las características técnicas del instrumento, si no de los principios interpretativos de la técnica flamenca. Los cuatro tipos de *rasgueado* descritos en la figura 16, están presentes en varias secciones de la pieza, situados en secuencias considerablemente largas. Es importante considerar que no es posible aislar estos elementos dentro de la partitura así como se pudo hacer con la obra de Petrassi, en cuanto los “elementos de españolidad” —en este caso se trata más bien de recursos técnicos— se encuentran completamente incorporados al lenguaje de Berio. Distanciándose de un discurso exotista, esta incorporación de los elementos es, a la vez, un referente y su trascendencia. Es decir, su transformación personal y moderna conforma un distanciamiento, en lugar de buscar, como era común en ciertas expresiones de exotismo, alguna verosimilitud respecto del referente.

A continuación, algunos ejemplos de las secuencias de rasgueado presentes en la obra. La primera secuencia aparece en la primera página, donde las tres líneas de rasgueado definen desde el comienzo una sonoridad que lleva la guitarra a los límites de sus posibilidades dinámicas. Esta primera sección tiene en su transcurso y al final unas escalas que Mark D. Porcaro en su análisis⁸⁷ definió como *arabescas*, y que introducen a otro desarrollo melódico. Como se ha podido demostrar en el capítulo I, el *arabesco* es originalmente asociado al alhambrismo, y sucesivamente canonizado como referente de la música española. En el ejemplo sucesivo se puede encontrar una serie de rasgueados, seguidos por escalas *arabescas*:

⁸⁶ Robert Allan Lunn, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers* (Tesis doctoral, Ohio State University, 2010).

⁸⁷ Janet K. Halfyard, *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis* (Aldershot y Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2007).

dolcemente $\text{♩} = 60$ *improvvisamente violento*

ff

p *ff*

mf *ff*

ff

p

Figura 17-18. Luciano Berio, Sequenza XI, pag. 1.

En la música de Berio, el *arabesco* es un gesto: Berio mantiene la *struttura* geométrica y ornamental de ese estilo, pero transformando el contenido musical; por lo tanto, estas escalas pierden su sonoridad “exótica”, pero conservando su carácter dinámico y ornamental.

La otra sección de rasgueado está presente justo en la parte central de la obra, conformando así otro punto de clímax en la textura. Como en la parte precedente, Berio hace uso de las cuatro modalidades de rasgueo definidas en la leyenda inicial. Es interesante hacer notar cómo la “escalas arabescas” también en este caso introducen o concluyen estas secciones rítmicas.

Figura 19. Luciano Berio, Sequenza XI, pag. 5

Nuevamente, de forma parecida al procedimiento usado para el *arabesco*, Berio trasciende el referente transformando armónicamente estos *rasgueados*. No obstante, a nivel gestual y visual sigue siendo explícita una conexión con las técnicas utilizadas en el *flamenco*. Berio usa estas

técnicas sólo como base para su textura sonora y calidad gestual⁸⁸, pero notoriamente trasciende las armonías típicas del estilo *flamenco* y sus representaciones. En su análisis estructural de la *Sequenza XI*, Porcaro⁸⁹ planteó una división de cuatro planos diferentes en la pieza de Berio: uno que consta de una escritura de acordes de seis cuerdas, uno formado por una escritura mixta lineal y cordal, un tercer plan formado por hexacordos lineares, y finalmente uno compuesto por un contrapunto a dos partes. Berio intersecta en su pieza varias texturas, con el fin de crear una “escucha polifónica”. Podríamos agregar a la categorización de Porcaro una textura que podríamos llamar la “exótica”. Ésta, sin embargo, se aleja del tópico, al fusionarse con las demás planos, pues se transforma armónicamente al superponerse con las demás texturas. Los rasgueados, por ejemplo, son utilizados por Berio con el fin de permitir al ejecutante ampliar la polifonía y usar las seis cuerdas de la guitarra con un solo gesto. Esto le permite crear una textura de acordes de seis cuerdas que parte de la afinación por cuartas de la guitarra para hacer líneas melódicas a través del movimiento de voces internas.

La partitura también incluye la presencia de otras dos técnicas características del tópico: la *tambora* y el *tremolo*. La *tambora* (Figura 20) en particular fue elegida por el autor como la primera de las “secuencias técnicas” explotadas en la obra: aparece en la introducción, retomando curiosamente aquel mismo carácter misterioso y evocativo de las *tamboras* presentes en el *Fandanguillo* de Turina.



Figura 20. Luciano Berio, *Sequenza XI*, pag. 3: *tambora* (indicada con el símbolo “T”)

⁸⁸ Es llamativo que Berio recurre, no sólo a referentes sonoros, sino también a hábitos interpretativos y corporales en su evocación de españolidad. Al respecto, cabe destacar la doble indicación “improvisamente virulento”, que alude tanto al fenómeno de la improvisación en la guitarra flamenca, como al carácter virulento de dicha expresión. Otras indicaciones van en el mismo sentido: “liberamente, come preludiando”.

⁸⁹ Mark David Porcaro, “A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio’s *Sequenza XI* for Guitar” (Tesis de licenciatura, University of North Carolina, 2003. Acceso 30 de mayo de 2015, https://www.academia.edu/1251142/A_Polyphonic_Mode_of_Listening_Luciano_Berios_Sequenza_XI_for_Guitar).

Otra sección dedicada principalmente al uso de *tambora* está presente en la parte central (figura 21), justo después de la sección rítmica de la figura 20. Por lo tanto, repite llamativamente el esquema de la introducción, que presentaba *tambora-arabescos-rasgueado-arabescos*, pero ahora invirtiendo el orden: *arabescos-rasgueado-arabescos-tambora*. Esa textura, se inserta nuevamente en la práctica de Berio de unir entre ellas varios tipos de escuchas, a las que refiere Porcaro: si por un lado es posible apreciar la gestualidad que nos conduce a sonoridades españolas, por otro éstas están superpuestas a lo que Porcaro llamó una “textura mixtalinear y cordal”.

Figura 21. Luciano Berio, Sequenza XI, pag. 6

El *tremolo* aparece en la parte central de la pieza, en una sección considerablemente larga donde Berio explota varios aspectos de tal técnica, aprovechando, así como sucede en el flamenco, las cuerdas al aire para crear una resonancia continua. El *tremolo*, en la tradición clásica de la guitarra se constituye de tres notas, cuya variación crea una melodía que se alterna con el bajo. Aquí el *tremolo* no es utilizado tanto para crear una línea melódica, sino cierta textura sobre la cual alternar una melodía en el bajo.

Figura 22-23. Luciano Berio, *Sequenza XI*, pag. 4-5

Retomando la tesis de Porcaro, Berio absorbe en su “textura exótica” estos referentes para luego modificarlos al sobreponerlos a las otras texturas. De hecho este concepto de la “incorporación” o “absorción” del material *primitivo* viene muy a cuento de la siguiente declaración, reveladora, de Berio:

Es por medio del contacto con las formas y los signos de los países lejanos que el artista occidental aprendió a reconocer algo de sí mismo en el otro, experimentó en sí mismo por primera vez la alteridad, el “je est un autre” y, siguiendo con el tema de Rimbaud, la posibilidad de ser “absolument moderne”, también por medio de la observación y asimilación de lo “primitivo”.⁹⁰

Esta forma de *asimilar* lo “español”, por lo tanto, deriva de una cierta conciencia y admisión de la presencia/existencia del tópico, que en voz de Berio “no se puede destruir, sino solo utilizar en un contexto diferente”. El propósito de Berio por lo tanto es asumir el tópico como una herencia histórica, como una característica consustancial a la guitarra, para a partir de ahí, “asimilarla” y actualizarla con el fin de asumir una identidad nueva, moderna, que deja de ser alteridad.

Esta sensibilidad que Berio tenía para enfrentar la relación con la alteridad, para dialogar con el material “prestado” sin recaer en las viejas prácticas orientalistas, se relaciona con una cierta conciencia poscolonial avanzada, enriquecida seguramente por los estudios antropológicos y etnomusicológicos que el compositor hizo en Roma durante los años sesenta⁹¹:

Nuestra cultura que por tradición, hay que admitirlo, inevitablemente se inclina hacia la prepotencia, al protagonismo, a la asimilación y al colonialismo económico y cultural (...), mira a veces de arriba hacia abajo a los ejecutantes de aquellas comunidades (cit. comunidades Africanas). (...) ¿Qué hacer? Se pregunta pragmáticamente el músico eurocéntrico, el cual soy, de hecho, yo mismo.⁹²

Berio plantea una posible respuesta en una de sus composiciones, donde enfrenta de manera más directa el conflicto: las *Folk songs* para pequeños conjuntos instrumentales. Compuestas en el 1973, casi 15 años *antes* de la *Sequenza XI*, se subdividen en ocho movimientos, cada uno de los cuales alude literalmente a un género de canción popular de alguna región del mundo periférico. No obstante que refleja los mismos conceptos inferidos del análisis de la *Sequenza*,

⁹⁰ É attraverso il contatto con le forme e i Segni dei paesi lontani che l'artista ha imparato a riconoscere qualcosa di sé negli altri ha sperimentato per la prima volta in se stesso l'alterità, il “je est un autre” (...) la possibilità di essere “absolument moderne”, anche attraverso l'osservazione e l'assimilazione del “primitivo”. Ibid.

⁹¹ Se hace referencia a estudios de investigación que el compositor hizo en el departamento de Etnomusicología en la Accademia de Santa Cecilia, Roma.

⁹² La nostra cultura che per tradizione, bisogna ammetterlo, inevitabilmente tende alla prepotenza, al protagonismo, alla assimilazione e al colonialismo economico e culturale (...) guarda a volte dall'alto verso il basso ai suonatori di quelle comunità. (...) Che fare? Si chiede pragmaticamente il musicista eurocéntrico, che di fatto, sono io. Berio, *Scritti sulla musica*.

la postura de Berio en este caso presenta algunas diferencias importantes., Como el mismo Berio anunciaba en las notas al programa, en la *Sequenza* el fin era instaurar un diálogo con la alteridad, y superar su “eurocentrismo innato”, y por ende, el exotismo del tópico de españolidad. En *Folk songs* el contacto con el material popular se presenta más prudente y respetuoso: cada obra es representada de modo verosímil, en sus aspectos melódicos, armónicos y formales, y la mano de Berio se limita básicamente a modificaciones de orquestación, sin interferir a nivel de contenido y sentido musical, en el canto popular. Paradójicamente, se podría decir que la *asimilación de lo primitivo*, en este caso, se da al revés: es la orquestación la que se incorpora al tema popular, mismo que se respeta en su esencia. Podría incluso decirse que aquí, el compositor no incorpora la otredad a su discurso, sino respetuosa y humildemente se suma a esta. Como el mismo Berio sostiene en sus notas, el referente aquí no es manipulado, con el fin de dejar su significado intacto:

Se trata, en esencia, de una antología de once cantos populares (o presuntos) de origen vario (Estados Unidos, Armenia, Provenza, Sicilia, Sardinia etc.) encontrados en viejos discos, en antologías impresas o comunicados de viva voz por amigos. Los he naturalmente interpretado rítmica y armónicamente: en cierto sentido, por lo tanto, los recompuse. El discurso instrumental tiene una función precisa: sugerir y comentar lo que me parecieron las raíces expresivas, es decir culturales, de cada canción. Estas raíces no tienen que ver sólo con los orígenes de las canciones, sino también con la historia de los usos que se hicieron de ellas, cuando francamente no se quiso destruir o manipular su sentido.⁹³

El mismo Petrassi había captado este proceso de “asimilación crítica” en la música de Berio:

Berio tiene esta capacidad para absorber todo y luego expresarlo nuevamente, ¿no? Yo no escuché su obra *Coro*, pero sin duda Berio no se habrá conformado con reproponer estas melodías o estos cantos, sea africanos que de otro País, de hacerlos tartamudear; los habrá sacado de manera que una persona culta pueda no solo entender si no también apreciar, no sólo por lo que son en realidad, sino también por cómo son presentados.⁹⁴

⁹³ Si tratta, in sostanza, di un'antologia di undici canti popolari (o assunti come tali) di varia origine (Stati Uniti, Armenia, Provenza, Sicilia, Sardegna, ecc.), trovati su vecchi dischi, su antologie stampate o raccolti dalla viva voce di amici. Li ho naturalmente interpretati ritmicamente e armonicamente: in un certo senso, quindi, li ho ricomposti. Il discorso strumentale ha una funzione precisa: suggerire e commentare quelle che mi sono parse le radici espressive, cioè culturali, di ogni canzone. Queste radici non hanno a che fare solo con le origini delle canzoni, ma anche con la storia degli usi che ne sono stati fatti, quando non si è voluto distruggerne o manipolarne il senso. Luciano Berio, “Folk songs. Notas al programa” (Centro Studi Luciano Berio, <http://www.lucianoberio.org/node/1378>).

⁹⁴ Berio ha questa possibilità onnivora di assorbire tutto e di riesprimere tutto, no? Ha questa genialità di farlo. (...) Io non ho sentito *Coro*, ma indubbiamente Berio non si sarà accontentato di presentare queste melodie o questi canti, sia africani che di altro Paese, di farli balbettare; li avrà messi giù in modo che una persona di culturali possa non solo capire ma anche apprezzare, non per ciò che sono in realtà, se non anche per come sono presentati. Luca Lombardi, *Conversazioni con Petrassi* (Milano: Suvini Zerboni, 1980).

El proceso de *absorber y expresar* con el cual Petrassi elogia la música de Berio, no concuerda exactamente con las reflexiones personales que Petrassi hizo en una entrevista [del año...] cuyo título era *Eurocentrismo, Cage, Kagel, tradizioni laterali (Eurocentrismo, Cage, Kagel, tradizioni laterales)*:

Creo que este movimiento (cit. La música contemporánea influenciada por la filosofía oriental) sea interesante, utilizando una palabra superficial. Superficial en el sentido que ya es un hecho que la cultura occidental no es el ombligo del mundo y que tenemos que tomar en cuenta todas las culturas. (...) Naturalmente faltan de autenticidad (cit. músicos americanos que hacen uso de otras cultural en sus composiciones); porque cuando escuchamos *Mantra* de Stockhausen sentimos este malestar entre la veleidad del esoterismo, que quiere ser indicado como el mensaje, y los medios, las sonoridades, los timbres que pertenecen a otra cultura, otra sociedad; (...) Mientras ahora, por lo que concierne nosotros occidentales, ya no existe el canal de exotismo, hay solo un canal puramente cultural. (...) Un músico occidental nunca podrá identificarse con la cultura de que se habló (cit. Tradiciones lejanas); pero el músico occidental tiene mucha más habilidad y probabilidad de incorporarla y entonces reprimirla, no de manera falsa, si no propiamente en el sentido de absorbimiento y re-creación, es decir, de manera autónoma.⁹⁵

Este escrito tiene importancia, en cuanto que se aleja sensiblemente de la postura que hasta este momento se podía extrapolar de la figura de Petrassi. Igual que Berio, muestra una cierta conciencia relativa a la posición orientalista que pervive en la sociedad occidental respecto de la figura de la guitarra, así como en el texto arriba citado de la música “oriental”. Sin embargo, puede deducirse que Petrassi admitía su propio eurocentrismo, así como hizo explícitamente Berio en un escrito precedente. Incluso era probablemente muy consciente de los peligros de esta posición, así como se infiere de la siguiente entrevista:

...que no se le olvide que esta música [la música popular] hay que manipularla y entonces proponerla nuevamente en todos los niveles artísticos necesarios, también con el lenguaje contemporáneo. Es decir, no se puede hacer infantilismo.” (...) Ahora en este reavivamiento de la esfera expresiva explícita y no implícita como siempre fue en la música, incluso en la más abstracta, me parece que el acercamiento al canto popular sea una cosa positiva, siempre que no

⁹⁵ Trovo questo movimento interessante, per dire una parola superficiale. Superficiale nel senso che è ormai opinione diffusa che la cultura occidentale non è più l'ombelico del mondo, e anche noi occidentali dobbiamo tener conto di tutte le altre culture. (...) Che questi musicisti manchino di autenticità, non c'è dubbio; perché quando noi ascoltiamo *Mantra* di Stockhausen sentiamo questo disagio fra la velleità dell'esoterismo, che si vuol indicare come messaggio, e i mezzi, le sonorità, i timbri che appartengono a un'altra cultura, un'altra società. (...) Mentre adesso, per quel che riguarda noi occidentali, non c'è più il canale del colonialismo, ma c'è un canale puramente culturale. (...) Un musicista occidentale non potrà mai identificarsi con la cultura di cui si ha parlato; però il musicista occidentale ha molta più abilità e probabilità di incorporarla e quindi reprimerla, non in modo falso, ma proprio nel senso di assorbere e ricreare, ovvero, in modo autonomo. Goffredo Petrassi y Raffaele Pozzi, *Scritti e interviste*.

se caiga otra vez en el nacionalismo; este es gran peligro.⁹⁶

Comparando esta entrevista con la precedente hay algunos conceptos fundamentales que contrastan entre ellos. Mientras aquí Petrassi habla nuevamente del concepto de manipular/proponer, de forma análoga a la cual se refería a la música de Berio, en la precedente aparece un concepto sospechosamente distinto: “el músico occidental tiene mucha más habilidad y probabilidad de incorporarla y entonces reprimirla, no de manera falsa, si no propiamente en el sentido de absorbimiento y re-creación, es decir, de manera autónoma”.

Los procesos de manipular y reprimir, o de absorber y recrear, tienen seguramente, conscientemente o no, una dirección más eurocentrista que las declaraciones anteriores. En realidad, este concepto no se aleja mucho de un famoso, pero igualmente polémico, propuesto por Bela Bartok:

Puede ser que un músico no quiera elaborar melodías populares o hacer de estas imitaciones, si no que entienda y pueda dar a su música la misma atmosfera que diferencia la música campesina. En este caso se puede decir que el compositor se apropió del lenguaje musical usado por los campesinos, y que lo domina con la misma desenvoltura y perfección con la cual un poeta usa su lengua madre. Es decir, el modulo expresivo de la música campesina se convirtió en su lenguaje.⁹⁷

Lejos de querer poner en discusión el pensamiento de Bartok, nos limitaremos a dejar al lector la reflexión que términos como “apropiarse” y “dominar” son fácilmente asociables a una cierta, herencia colonial, afin además al utópico propósito de *intuir el espíritu de aquella música*, como el mismo Bartok afirmaba en otro texto. En este último concepto Bartok se diferenciaba considerablemente de Petrassi, el cual no pretendía entender esas músicas “lejanas”, de las cuales, al menos en palabra, prefería más bien alejarse, debido a la conciencia de la carga referencial que esta música lleva intrínsecamente en el imaginario occidental:

Por el folclor tuve mis pasiones, pero en mis primeros años de estudio: tanto que hay una pequeña documentación “I canti della campagna romana” que encontré con Nataletti. Pero la

⁹⁶ ...ma poi non si dimentichi che questa musica va anche, diciamo, manipolata e quindi riproposta con tutti i livelli artistici necessari, anche con il linguaggio contemporaneo.

Ossia non si può fare dell'infantilismo. (...)Adesso in questa riproposta della sfera espressiva esplicita e non implicita come è stato sempre nella musica, anche nella musica più astratta, mi pare che un riaccostamento al canto popolare sia una cosa positiva, purché non si ricada però nel Nazionalismo, questo è il grande pericolo. Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*.

⁹⁷ Texto citado en Leoni, “L’orientalismo musicale ‘ambiguo’ di Gustavo Pesenti”.

cosa se paró ahí, porque luego en la música que escribí no creo haya huellas de folclor. Siempre me alejé un poco de esas cosas, porque siento algo como una prevención en el incorporar elementos ya dados, que ya de por sí contienen una fascinación particular, que ya existe sin mi intervención.⁹⁸

Este pensamiento se relaciona mucho con la reflexión de Massimo Proglío, que define el orientalismo como una *máquina productora de sentido*, así como la define el filósofo Felix Guattari: una máquina sistémica que produce sentidos, cuyo contenido es determinado por el mecanismo imaginativo por medio del cual se mira hacia la cultura del Otro; aunque cuando, aparentemente, no hay prejuicios ideológicos o culturales explícitos.⁹⁹

Sabemos que Petrassi no mantuvo sistemáticamente su intención de alejarse de la música preexistente, en cuanto que en *Suoni Notturmi* la presencia relativamente implícita del folclor español y su declarado intento de interconexión semántica con la guitarra, producen, al menos en una fase inicial, aquél sentido exotista. Sin embargo, dentro del proceso compositivo está presente, igual que en la *Sequenza*, una superación del exotismo: la música logra cambiar la perspectiva del oyente, y el material folclórico pierde su “otredad”. Como en Berio, la clave de la trascendencia está en la capacidad de transfigurar el referente folclórico. En el caso de Petrassi, de forma relativamente coherente con sus escritos, eso se traduce en un alejamiento, una negación de la exposición literal cada vez que una posible referencia de otredad se acerca al oído del oyente. Quizás con más miedo que Berio, al enfrentar una herencia tan fuerte y radicada, es posible notar cómo en la partitura de Petrassi, cada vez que el melisma se enuncia, el discurso melódico se interrumpe, y antes de que la referencia se vuelva explícita, se aleja. Los dos ejemplos sucesivos representan muy bien este fenómeno:

⁹⁸ Per il folclore io ho avuto le mie piccole passioni ma nei primi anni che studiavo: tanto che c'è un piccolo documento: i *Canti della campagna romana* che ho raccolto con Nataletti. La cosa però si è fermata là, perché poi nella usica che ho scritto accenni folcloristici credo non ce ne siano affatto. Mi sono sempre tenuto un po' lontano da queñe cose, perché provo una specie di prevenzione nell'assorbire degli elementi già dati, che già in sé contengono un fascino particolare, che si esercita senza il mio intervento. Goffredo Petrassi y Raffaele Pozzi, *Scritti e interviste*.

⁹⁹ Leoni, “L'orientalismo musicale ‘ambiguo’ di Gustavo Pesenti”.



Figura 24. Goffredo Petrassi, *Suoni Notturni*, compases 17-22

En la figura 24 hay tres alusiones, mas o menos explicitas, a elementos españoles. Las primeras dos células coinciden con la indicación *a tempo*, lo cual es un dato interesante, porque sugiere la idea que los *sonidos nocturnos* corresponden al etéreo discurso atonal, y los momentos tonales al amanecer, al regreso a la realidad. Ante la conciencia de que la visión occidental no puede superar el eurocentrismo, es mejor huir, evitar estas referencias que en caso contrario conducirían inevitablemente a una percepción orientalista del discurso.

Figura 25. Goffredo Petrassi, *Suoni Notturni*, compases 102-116

En figura 25, la presencia repentina del melisma rompe completamente el discurso. Sucesivamente se aleja de nuevo, y continuando con la metáfora precedente, vuelve a uno estado onírico, a los *sonidos nocturnos*. Extendiendo la metáfora, parece que cada vez que Petrassi “se despierta”, enfrenta a la guitarra así como ésta aparece en el imaginario colectivo de la sociedad. Pero sólo para huir de esta realidad, regresando a un estado onírico donde la guitarra puede ser libre en su expresión referencial. Donde puede ser experimentada con libertad, sin preocuparse demasiado de la dura realidad de enfrentar la alteridad.

Las dos obras analizadas muestran dos ejemplos muy diferentes de transfiguración del tópico de la guitarra “española”: Berio decide conocerlo, estudiarlo, enfrentarlo directamente, para luego incorporarlo de forma consciente en la composición. Petrassi,

al contrario, después de encontrarlo lo niega, evita constantemente que se revele. Se trata de dos enfoques distintos, pero que tienen en común una reacción al tópico de la guitarra “española”: ambos no dejan de percibirla como tal, aceptan su carga exótica y la utilizan para poder partir de ésta y explorar las posibilidades que la guitarra ofrece fuera de su “país de adopción”, fuera de España. De esta forma España, que antes representaba el canon, el punto de llegada de la mayoría de los compositores que durante el siglo XIX-XX se acercaban a la guitarra, ahora se convierte en el punto de partida, de alejamiento, en un lugar que necesariamente hay que conocer, pero sólo para, finalmente, dejarlo atrás, críticamente.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto del recuento histórico y de análisis, estamos conscientes de que, no obstante que la vanguardia musical perfiló la caída de la hegemonía del sistema tonal y que el poscolonialismo generó el nacimiento de una nueva consciencia musical donde la inclusión de lo extraoccidental deja de ser postulado en términos evolutivos, en las figuras de Petrassi y Berio, el discurso sobre la superación del exotismo aún no se encuentra plenamente resuelto. La razón de esta aparente irresolución o ambigüedad es que, si bien se demostró que los dos autores superaron el empleo exotista de la guitarra, ambos la asumieron acríticamente como punto de partida, como corporeización ineludible de españolidad. Se dejaron llevar por su carga histórica, de tal suerte que la guitarra no dejó de tener su “componente idiomático”¹⁰⁰ español, a los ojos de Berio, y sus “formas estilísticas propias”¹⁰¹, a los de Petrassi. Lejos de acusar a estos dos compositores de exotismo, hay, sin embargo, algunas consideraciones que hacer.

Primero, hay que reconsiderar brevemente el debate sobre el poscolonialismo: si por un lado éste fue concebido como una superación, en el sentido de un progresivo rechazo de la mentalidad colonial, podría concebirse también como una condición que no necesariamente implica una superación, sino más bien la fase que describe el pos del colonialismo. Cabe, al respecto, citar la caracterización que hace Miguel Mellino:

El post de poscolonial se presenta como otra provocación posmoderna, irónica y trágica al mismo tiempo. Más que indicar una fractura con, o un alejamiento neto del el pasado, aquí significa, en una especie de retorsión epistemológica Lyotardiana, precisamente lo contrario: la imposibilidad de una superación, dadas las dinámicas neocoloniales que han caracterizado la mayoría de los procesos históricos de descolonización formal, simbolizan por lo tanto la persistencia de la condición colonial en el mundo global contemporáneo, Post parece, por lo tanto la continuación de Ante con otras herramientas.¹⁰²

Eso justificaría la presencia de las herencias exotistas encontradas en la obra de Berio y Petrassi como una evitable condición poscolonial. Al mismo tiempo, implica el enfrentamiento con el pasado colonial como el punto de partida real del poscolonialismo. En este caso se podría hacer

¹⁰⁰ Will Crutchfield, “Luciano Berio Speaks of Virtuosos and Strings” (*The New York Times*, 13 de enero de 1989, <http://www.nytimes.com/1989/01/13/arts/luciano-berio-speaks-of-virtuosos-and-strings.html>).

¹⁰¹ Bruno Battisti D’Amario, “Entrevista su Goffredo Petrassi e Suoni Notturni”.

¹⁰² Mellino, *La crítica poscolonial*.

una sutil distinción entre la postura de ambos compositores: si Berio decidió enfrentar conscientemente la carga colonial de la guitarra, por su parte Petrassi, de forma igualmente consciente, prefirió rehuir una postura poscolonial, mostrándose renuente a renunciar a su eurocentrismo. Se trata seguramente, de una controversia fascinante: para Berio y Petrassi, la trascendencia del exotismo implicó al mismo tiempo su utilización, y no simplemente su abandono, como fue el caso de otros modernos, tales como Boulez, Stockhausen, y los de Darmstadt en aquellos años. Probablemente las razones de este curioso fenómeno en el caso de dos autores italianos de la posguerra, se explica por la peculiar situación poscolonial italiana que, como se sugirió, estaba —y probablemente sigue— lejos de empezar un verdadero proceso de descolonización, de hacer una reflexión crítica respecto de la ambigüedad colonial/colonizado que caracteriza su cultura, como se planteó en su momento.

Esto abre una interesante discusión acerca del músico occidental contemporáneo: si en el caso de Berio y Petrassi es oportuno hablar de una superación de un prejuicio cultural existente ¿De qué forma habría que concebir el problema de la otredad, su función y representación, en el marco de la cultura pos-moderna y globalizada? Hasta la fecha, décadas después de la composición de las dos obras discutidas, se siguen componiendo obras para guitarra que hacen constante empleo del tópico de españolidad como *habitus*. Nadie ya piensa en la España andaluza cuando escucha estas composiciones contemporáneas, pero tampoco nadie cuestiona el empleo de andalucismos, como si efectivamente estos fueran intrínsecos a la guitarra. En el mundo actual, donde hay una constante incorporación y compenetración de las influencias de la alteridad ¿se puede considerar todavía al exotismo como una herramienta de implicaciones coloniales, o incluso como un mecanismo que opera como articulación de una identidad cultural, o debemos aventurar una nueva hipótesis: los *habitus* antes descritos, pero ya entendidos como un modo convencional de escritura guitarrística *sin connotaciones semánticas* de “alteridad” o “exotismo”? Habría que preguntarse si en algún momento de la historia occidental el encuentro con el otro se pudo perfilar no sólo en una simetría entre nosotros y los demás, o también, si en algún momento, en lugar de confirmar una identidad cultural, pudo ponerla a discusión, forzando en la cultura dominante un severo proceso de auto-interrogación. Estas preguntas ya no corresponden a las generaciones de Petrassi y Berio, sino a los compositores de la actualidad, y su exploración naturalmente excedería los límites de esta breve investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Battisti D'Amario, Bruno. "Intervista su Goffredo Petrassi e Suoni Notturmi". Entrevista telemática, diciembre 2013.
- Bellman, Jonathan. *The Exotic in Western Music*. Boston: UPNE, 1998.
- Berio, Luciano. *Scritti sulla musica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2013.
- _____. "Sequenza XI (author's note)". *Centro Studi Luciano Berio*, <http://www.lucianoberio.org/node/1486?289350689=1>.
- _____. "Folk songs. Notas al programa", *Centro Studi Luciano Berio*, <http://www.lucianoberio.org/node/1378>.
- Borio, Gianmario. "Fine dell'esotismo: L'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente". *Fondazione Giorgio Cini-ONLUS*, <http://old.cini.it/it/publication/page/99>.
- Born, Georgina y David Hesmondhalgh. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Los Ángeles: University of California Press, 2000.
- Carpitella, Diego. *Il primitivo nella musica contemporanea*. Roma: Edizioni della Radiotelevisione italiana, 1961.
- Cherlin, Michael. *Schoenberg's Musical Imagination*. Cambridge y New York: Cambridge University Press, 2007.
- Crutchfield, Will. "Luciano Berio Speaks of Virtuosos and Strings". En *The New York Times*, 13 de enero de 1989, <http://www.nytimes.com/1989/01/13/arts/luciano-berio-speaks-of-virtuosos-and-strings.html>.
- De Candé, Roland. *Storia universale della musica*. Roma: Editori Riuniti, 1980.
- De Falla, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Barcelona: Espasa-Calpe, 1988.
- Della Seta, Fabrizio. *Italia e Francia nell'Ottocento*. Vol. 9 de *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*. Barcelona: EDT, 1993.
- Fernández Fernández, Jorge. "'Recuerdos de La Alhambra' (Francisco Tárrega) y el alhambrismo musical". *Clases de Guitarra Online*. Acceso 27 de junio de 2016, <http://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/2/29/analisis-de-recuerdos-de-la-alhambra-francisco-tarrega>.
- Gallo, Franco. "Colore in Vocabolario", *Treccani, il portale del sapere*. Acceso 26 de junio de 2016, <http://www.treccani.it/>.
- Giglio, Gianluigi. "L'homenaje de M. de Falla e Il tiento de M. Ohana. Dalle architetture minimali alla dissoluzione della melodia". *DotGuitar.it*. Acceso 3 de junio de 2015, http://www.dotguitar.it/zine/analisi_rep/falla_ohana1.html.
- Gilardino, Angelo. "Il fascino diffuso delle Notas Negras". *Suonare. it. Il portale dei musicisti*, <http://www.suonare.it/DettaglioRicerca.php?IdNews=1106>.
- _____. *La chitarra moderna e contemporanea*. Vol. 2 de *Manuale di storia della chitarra*. Ancona: Bèrben, 1988.
- _____. "La rinascita della chitarra", *Il Fronimo: rivista di chitarra e liuto*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, Vol. 31, 2003.
- Giuggioli, Matteo. "Matteo Giuggioli-Quintetto 'Fandango'. Il giovane Boccherini e il richiamo del Fandango". *Boccherini Online. Rivista di musicologia del Centro Studi Luigi Boccherini*. Acceso 27 de julio de 2015, www.boccherinonline.it.
- González Alcantud, José Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos, 1989.

- Griffiths, John. "The *Spanishness* of Spanish Music". En *Spain: A Historical and Cultural Guide*, Melbourne: ASA Publications, 1997.
- Gualdi André, Paolo. "A study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: rapsodia napoletana". Tesis de licenciatura, University of Georgia, mayo de 2010.
- Halfyard, Janet K. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot y Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2007.
- Herrera, Francisco. "Capricho Arabe". *Guitarra.artepulsado.com*, http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/capricho_arabe.htm.
- La Via, Stefano y Roger Parker. *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*. Torino: EDT Srl, 2002.
- Leoni, Stefano. "L'Orientalismo musicale 'ambiguo' di Gustavo Pesenti". En *Orientalismi italiani*. M. Proglío. (Antares: Alba, 2012), https://www.academia.edu/7443250/_L_Orientalismo_musicale_ambiguo_di_Gustavo_Pesenti_in_M_Proglío_a_cura_di_Orientalismi_Italiani_Antares_vol_1.
- Locke, Ralph P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Lombardi, Luca. *Conversazioni con Petrassi*. Milano: Suvini Zerboni, 1980.
- Lunn, Robert Allan. *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*. Tesis doctoral, Ohio State University, 2010.
- Mellino, Miguel. *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. México: Grupo Editorial Planeta, 2008.
- Núñez, Faustino. "Tonalidad". *Flamencopolis*. Acceso 21 de mayo de 2015, <http://www.flamencopolis.com/archives/476>.
- Nupen, Christopher. "Segovia at Los Olivos. Documentary about Andrés Segovia. 1967". Video de YouTube, 56:51, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=1QV_56-9fIA&list=RD1QV_56-9fIA&t=91.
- Otaola González, Paloma. "Imágenes de España en la música de Debussy". En *Littérature, langages et arts: Rencontres et création*. Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne (coords.) España: Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2007.
- Parakilas, James. "How Spain Got a Soul". En *The Exotic in Western Music*. Jonathan Bellman. Boston: UPNE: 1998.
- Peirce, Charles S. *The Essential Peirce*. Bloomington: University Press, 1992-1998.
- Pesenti, Gustavo. *La musica è mediterranea*. Milano: L'Eroica, 1937.
- Petrassi, Goffredo. "Al presente incontri contemporanei". Video de CIDIM, 54:00, publicado por Comitato Nazionale Italiano Musica, 2002, http://www.cidim.it/cidim/content/314624?sez=10&file=http://www.cidim.it/cidim/sites/all/themes/cidimSite/flash/videos/2002_petrassi_autore.flv&TV=Incontro%20d'autore:%20intervista%20a%20Goffredo%20Petrassi%20-%202002.
- _____ y Raffaele Pozzi. *Scritti e interviste*. Milano: Suvini Zerboni, 2008.
- Plesh, Melanie. "Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music". Conferencia presentada en The Balzan Programme in Musicology 2013-2016. Towards a global history of music, Oxford University, 15 de febrero de 2015.
- Ponzanesi, Sandra. "La 'svolta' postcoloniale negli studi italiani. Prospettive europee". En *L'Italia poscoloniale*. Cristina Lombardi-Diop y Caterina Romeo. Mondadori Education-Le Monnier Università. Acceso 15 de mayo de 2015, https://www.academia.edu/6869584/_La_svolta_postcoloniale_negli_studi_italiani.

- Porcaro, Mark David. "A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar". Tesis de licenciatura, University of North Carolina, 2003. Acceso 30 de mayo de 2015, https://www.academia.edu/1251142/A_Polyphonic_Mode_of_Listening_Luciano_Berios_Sequenza_XI_for_Guitar.
- Rizza, Fabio. "Aranci in Fiore op.87b". *Le opere per chitarra di Mario Castelnuovo-Tedesco*. Acceso 4 de enero de 2015, http://escarraman.altervista.org/aranci_op87b.htm.
- Said, Edward W. *Orientalism*. India: Penguin Books India, 2006.
- Sánchez Terol, Antonio. "Las Corrientes Nacionalistas". *Campus Digital. Periódico musical de la Universidad de Murcia*. Acceso 4 de enero de 2015, <http://redi.um.es/campusdigital/cultural/musica/9321-las-corrientes-nacionalistas>.
- Segalen, Victor. *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Sobrino, Ramón. *El Pintoresquismo Musical*. Sevilla: Centro de documentación musical de Andalucía, 1993.
- Stora, Benjamin. *La guerra d'Algeria*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Wikipedia, s. v. "Idiolecto". *Wikipedia*, Acceso marzo de 2015. <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Idiolecto&oldid=80336618>.
- Wikipedia, s. v. "Modo frigio". *Wikipedia*, Acceso 8 de mayo de 2015. http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Modo_frigio&oldid=82295049.
- Yates, Stanley. *Isaac Albeniz: 26 Pieces Arranged for Guitar*. Missouri: Mel Bay Publications, 2011.