

VOCES II de Luis Jorge González ¿Adhesión al realismo mágico?

MUSRI, Fátima Graciela / Instituto de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan /
Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Artes del Espectáculo – gmusri@gmail.com

Eje: Artes musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Luis Jorge González – Voces II – realismo mágico

» **Resumen**

La relación entre música y literatura fue una de las motivaciones más fecundas en la composición musical de Luis Jorge González (Argentina, 1936 – Estados Unidos, 2016). Durante sus años de aprendizaje y experimentación vanguardista en Baltimore, en la década de 1970, fue cautivado por la literatura latinoamericana. Compuso la serie *Voces*, que contiene tres obras instrumentales independientes a las que González declaró abiertamente “exponentes del realismo mágico” (Prólogo a *Voces II*, 1972).

En este trabajo me pregunto cómo es posible trasladar esa estética literaria vinculada a un mundo metafórico a la música puramente instrumental. Para encontrar algunas respuestas, contrasto las sonoridades abstractas de *Voces II* con las intenciones explícitas de González y la estética del “realismo mágico”.

» **Presentación¹**

La relación entre música y literatura ha sido una de las motivaciones más fecundas en la composición de Luis Jorge González. Fue cautivado por los relatos de García Márquez, Asturias, Carpentier, Borges y la poesía de escritores españoles como Juan Ramón Jiménez.² Su interés por los clásicos latinoamericanos fue compartido con su esposa Tati [Esther Gimbernat de González], profesora de literatura, con quien solía pasar largas horas de lectura y reflexión literaria sobre trozos escogidos por el propio Luis Jorge para sus composiciones.

González (San Juan, 1936 - Longmont, 2016) emigró con su familia a Estados Unidos en 1971 para ingresar al *Peabody Institut* en Baltimore (Maryland), incorporado a la Johns Hopkins University en 1977. Fue

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto UBACyT 2020-2024 titulado “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, dirigido por Silvina Luz Mansilla.

² Agradezco la información ofrecida para este trabajo por Esther Gimbernat, viuda del compositor, por correo electrónico.

época de adaptaciones a un nuevo ambiente de ebullición vanguardista, donde encontró el contexto propicio para sus intereses de innovación compositiva (Cremaschi y Musri, 2021). Si bien partió de la tradición musical europea, emigrado a Estados Unidos, intentó ubicarse en el discurso cultural dominante. Desde ese lugar miró a Latinoamérica como una inmensa fuente de músicas y temáticas que combinó con sofisticadas técnicas de su contemporaneidad.

En los 70, González se dedicó a los pequeños conjuntos instrumentales. Compuso la serie *Voces*, que incluye tres obras de cámara independientes entre sí, *Voces I* (Tres piezas para clarinete y piano, 1972), *Voces II* (Conjunto de cámara, 1973/87) y *Voces III* (Orquesta de cámara, 1978). El compositor las declaró abiertamente “exponentes del realismo mágico” en el “Prólogo” a *Voces II*.

> ***Voces II***

Este ensayo reflexiona sobre la posibilidad y eficacia de trasladar la estética del “realismo mágico”, estrechamente vinculada a un mundo metafórico, a la música puramente instrumental. Para encontrar algunas respuestas, exploro las sonoridades abstractas con las que González se impuso representar “los límites [borrosos] entre sueño y realidad”, donde “las cosas tienen voces ... como si fueran hechiceros, [que] hacen magia”. Intento asociar esta obra con la noción de lo “real maravilloso” de Alejo Carpentier.

La versión escrita que conocemos es una revisión de 1987, catorce años posterior a la primera. Es frecuente encontrar obras revisadas en su catálogo como gesto de auto-exigencia. La partitura no se publicó, pero la obra sí se grabó en una edición discográfica titulada *Latin American Composers in the United States*, del sello *Opus One* (1987), con duración aproximada de 14’ 36’’. El álbum incluye *Spheres* de Orlando García (1954) y *Tropimopal* de Aurelio de la Vega (1925), ambos compositores cubanos. La interpretación es del *The North/South Consonance Ensemble*, dirigido por Max Lifchitz. *Voces II* obtuvo el Premio TRINAC ARGENTINA (Tribuna Nacional de Compositores) en 1989.

Los recursos técnico-musicales utilizados como la variación progresiva de estructuras musicales, la métrica variada constantemente, técnicas aditivas, combinaciones y condensaciones de materiales sonoros, se correlacionan con otros literarios de *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), tales como las sustituciones, las condensaciones, la inter e intratextualidad con sus parodias y la proliferación de imágenes visuales y sonoras frecuentemente hiperbólicas. González fue consciente de las ricas relaciones pretextuales entre la literatura y su praxis compositiva. En una entrevista realizada en 1995, le pregunté cómo “traducía” musicalmente esa estética, y respondió que a través del

tratamiento de las sonoridades; es decir a mí me importó no solamente el contenido vertical de una serie o un set en un acorde, sino que esa sonoridad estuviese verticalizada de una manera tal que tuviera como una sonoridad mágica, una cosa ... así como intangible.

La obra comienza antes de la música, ya que está prologada por el compositor en inglés con intención testimonial, por eso también se lee en la contratapa del disco, y enuncia:

El grupo de composiciones tituladas VOCES pueden considerarse como exponentes de 'realismo mágico' en igual modo que algunos trabajos literarios escritos durante el siglo XX por autores tales como García Márquez, Asturias, Carpentier y otros. ("Prólogo")

Se compuso para nueve instrumentistas que, en algunos casos, ejecutan más de un instrumento:

1. Flauta/flautín.
2. Oboe/corno inglés.
3. Clarinete/clarinete bajo (Solo un movimiento requiere clarinete bajo).
4. Corno francés.
5. Violín.
6. Violonchelo.
7. Percusión 1: tom-toms (en 4 afinaciones) / vibráfono / gong / glockenspiel / platillo suspendido. Igual para los dos movimientos.
8. Percusión 2: 1º mov: platillo suspendido / vibrafón / xilofón / cocos / marimba / tambor. 2º mov: agrega güiro / gong / campanas tubulares.
9. Piano.

Consta de dos movimientos. Con el primero, desde el título "Por los espacios de la voz", el autor nos sumerge plenamente en la descripción musical de espacios virtuales tridimensionales. Apela a la capacidad intertextual de la música que se manifiesta cuando percibimos amplios registros de alturas y texturas densamente polifónicas. El prólogo explica que:

Los dos movimientos de VOCES II han sido concebidos siguiendo estructuras musicales que son complementarias. El primer movimiento, Por los espacios de la voz, se abre con un complejo acorde (set de siete notas) que se despliega en diversos componentes (espacios).

El acorde inicial de siete notas resulta de un lenguaje atonal profusamente cromático. La imaginación creadora del compositor nos transporta a una ambientación sonora donde "[...] el 'realismo mágico' presupone que los límites entre sueño y realidad son borrosos y uno penetra al otro" ("Prólogo").

Figura 1. Luis Jorge González, *Voces II*, 1º movimiento, cp. 1-3

Sugiere voces que no son humanas sino provenientes de la naturaleza y de fuerzas sobrenaturales.

En estas composiciones ‘las cosas’ tienen voces con espacios para ser descubiertos y explorados y esas voces, como si fueran hechiceros, hacen magia.

Apela a otra atribución musical, la de simbolizar. “Las cosas tienen voces” presupone un mundo de animaciones no reales, voces ancestrales, misteriosas.

Son tratados a través de elaboraciones tímbricas diversas iluminando las virtuosas posibilidades de los instrumentos del conjunto. Todo esto desarrolla una red de células rítmicas que permanecen inalterables a través del movimiento. (Ibíd.)

En el segundo movimiento, “Tu voz de fuego blanco”,

pequeños conjuntos se introducen a través de motivos melódicos que sufren diferentes tratamientos y variaciones. En el clímax principal del movimiento todos estos elementos se superponen en un estallido de energía y color. (Ib.)

“Los espacios han de ser descubiertos y explorados... como si fueran hechiceros” invita a pensar en la selva de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier:

Y el croar de enormes ranas invadió la selva. Las tinieblas se estremecían de sustos y deslizamientos. Alguien, no se sabía de dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre gigantesco rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de dos notas, distintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas. Y fueron peines de metal, sierras que mordían leños, lengüetas de harmónicas [sic], tremulantes y rasca-rasca de grillos, que parecían cubrir la

tierra entera. Hubo como gritos de pavo real, borborismos errantes, silbidos que subían y bajaban, "cosas" que pasaban debajo de nosotros, pegadas al suelo; cosas que se zambullían, martillaban, crujían, aullaban como niños, relinchaban en la cima de los árboles, agitaban cencerros en el fondo del hoyo. Estaba aturdido, asustado, febril [...]. Cuando el sueño venció el temor a las amenazas [...] estaba a punto de capitular [...] para oír voces de hombres. (Cap. XIX, sin pág.)

Como sabemos, el realismo mágico fue un movimiento literario originado en Alemania en 1925. El escritor venezolano Arturo Uslair Pietri lo introdujo en Latinoamérica, pero alejándolo de la estética original cercana al surrealismo francés. El realismo mágico latinoamericano, para Uslair Pietri se propone

revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de América Latina, para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural. Una realidad, una sociedad, una situación peculiar que eran radicalmente distintas de las que reflejaba la narrativa europea. (sin pág.)

Nuestra peculiar realidad es mestiza, inusitada, extraña, distorsionada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional. El mestizaje creó un mundo nuevo, con el surgimiento de otras cosmovisiones y formas de sociabilidad, con aspectos heredados de tres culturas –indígena, afro, española– que ya no correspondían a ninguna de ellas en particular. Produce situaciones que los europeos pueden estimar anómalas y desconcertantes. Pero para los hispanoamericanos resulta un redescubrimiento de nuestro mundo criollo mágico, entendido como inhabitual y extraño. En ese reconocimiento de la originalidad en esta peculiar realidad latinoamericana coinciden González y Uslair Pietri.

El escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier formuló el concepto de "lo real maravilloso" en sus novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*.

Allí se mezcla lo natural y lo sobrenatural de manera espontánea y sin contradicciones. La sensación de lo maravilloso presupone una fe ya que América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. La historia misma de América es una crónica de lo real maravilloso. Lo real maravilloso es lo real, que siendo real es maravilloso, es lo mágico al estado bruto (sin ideas preconcebidas de hacerlo), se encuentra en la mirada al continente, en los tambores y danzas negras (1967: 6).

La teoría de lo real maravilloso construyó puentes entre la realidad, el mito y la historia. Y, porque la fábula literaria abreva en la novela histórica, en los textos se leen, de modo "arqueológico", citas, alusiones, autorreferencias, paralelos e injertos (Perilli, 2004: 67). Me pregunto si González buscó empaparse de esta renovación literaria para converger musicalmente en igual meta, la originalidad y la extrañeza. ¿Y por eso fue que proclamó su adhesión estilística? En la entrevista realizada al compositor en 1995, a mi pregunta de: '¿cómo traduce su intención de realismo mágico en su música?', respondió:

Más que nada [por] la intencionalidad; ... digamos, García Márquez escribe un realismo mágico con las palabras del español. Habrá algunos regionalismos, nombres de pueblo y de gentes y todo eso, pero es la elaboración de la historia [lo que da sentido]... si Ud. mira la pintura de Fernando de Szyszlo o del mejicano Rufino Tamayo ..., hacen una pintura abstracta, a veces con un figurativismo sumamente estilizado, pero esa estilización de la figura humana está hecha de una manera tal que uno no lo puede confundir con lo que hicieron los europeos. ¿Qué hice yo? ¡El tratamiento de las sonoridades! Es decir, a mí me importó solamente el contenido vertical, no

de qué son o cuáles son los nombres de la serie o set en este acorde, sino que esa sonoridad estuviera verticalizada de una manera tal que tuviera como una sonoridad mágica, una cosa ... así como intangible!

González pretendió representar el ambiente mágico a través de resonancias sonoras y un estallido de tímbricas instrumentales. Los recursos literarios ya mencionados reaparecen en su música transmutados en procedimientos que dan lugar a lo colorístico, a la variación progresiva de las estructuras musicales de alturas y métricas, a la proliferación de mutaciones rítmico-melódicas y acentuaciones cambiantes de los motivos iniciales, a la adición de elementos nuevos a los preexistentes, a la combinación y condensación de materiales existentes, cromáticos y tímbricos, al uso de notas agregadas a las construcciones armónicas. Podría rastrearse su plan compositivo en las directivas de la *Musical Set Theory* de Allen Forte para música atonal. El mismo Antokoletz registró esta asociación:

[...] basado en la inclinación estética general de González hacia el Realismo Mágico... el contexto musical de VOCES II trasciende los aspectos colorísticos del folclorismo... hacia especulaciones rítmicas más generales, en un contexto de transformación continua del set (Antokoletz, 1991, 461).

En *Voces II* los conjuntos de clases de alturas se transponen, invierten, retrogradan, rotan en permutaciones cíclicas. Se aplican relaciones de equivalencias y simetría. El movimiento comienza con un trémolo de platillo suspendido (el primer toque de "intangibilidad") y el acorde inicial arpegiado se despliega y desagrega en diferentes permutaciones melódico-rítmicas y acórdicas. Esta sonoridad nos regresa a *Los pasos perdidos*, cuando el protagonista relata su experiencia en la sala de concierto:

Cuando el 'Adagio' concluye sobre cuatro acordes 'pianissimo', el primero arpegiado, y un estremecimiento, perceptible a través de la transmisión conmueve la masa coral cuya entrada se aproxima.

El movimiento se estructura orgánicamente en siete secciones. Presenta una variación continua, desdoblada en dos estructuras principales: una sobre giros arpegiados y otra sobre notas repetidas, con gran movilidad rítmica. Deja escuchar "objetos sonoros" definidos y articulados entre sí por silencios o notas largas que desaceleran el movimiento. El exhaustivo cuidado en la definición de indicaciones dinámicas, agógicas y tímbricas indican una actitud compositiva determinista, que no deja demasiada libertad a los intérpretes. Contrastan con esta actitud, los seis compases de improvisación solicitados al pianista en la última sección. Este gesto resulta inesperado, ¿quizá como metáfora de lo mágico?

Las afirmaciones sobre la adhesión al realismo mágico en el movimiento final son problemáticas desde el título mismo. Dice González en el "Prólogo":

En el segundo, Tu voz de fuego blanco, pequeños conjuntos se introducen a través de motivos melódicos que sufren diferentes tratamientos y variaciones. En el clímax principal del movimiento todos estos elementos se superponen en un estallido de energía y color.³

Luego de buscar, sin encontrar, la frase en obras de Carpentier, pregunté a su esposa por la misma y apareció del dato *serendipity* que negó la supuesta asociación con lo real maravilloso. Cuenta Tati:

A él le encantaba la poesía de Juan Ramón Jiménez y sacaba libros de la biblioteca para leerlo. Si encontraba un verso que le atrajera lo copiaba y luego me leía todos los que tenía y decidíamos cuál era el más lindo. Hemos hecho eso tantas veces que no puedo recordar con certeza de dónde sacó uno de esos títulos. Por lo menos, "tu voz de fuego blanco" viene SEGURO de un poema de Jiménez (Gimbernat, correo electrónico, 27/02/2022).

Efectivamente, en entrevistas anteriores, encontré entre los dichos de González que una serie de obras anteriores, *Soledades sonoras*, tomó su título de *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez (1911). Sus poemas se orientan hacia un misticismo lejano al realismo mágico latinoamericano. Así, en la poesía *La conciencia plena* (de *Animal de Fondo*, 1949) que donó su verso a González:

Tú me llevas, conciencia plena, deseante dios,
por todo el mundo.

...

Tu voz de fuego blanco

en la totalidad del agua, el barco, el cielo,
lineando las rutas con delicia,
grabándome con fúljido [sic] mi órbita segura
de cuerpo negro
con el diamante lúcido en su dentro.

En este poema, escrito en el exilio durante la tercera etapa de su obra (llamada "suficiente o verdadera"), indagó en una estética hermética de contenidos indescifrables. El poeta busca a un dios que se encuentra en su propia interioridad y en su obra. El dios deseante es la conciencia plena, poesía como belleza suprema, como verdad esencial y eterna, que se ha encontrado en sí mismo. Su "voz de fuego blanco" contrasta con la "órbita segura de cuerpo negro" del yo poético, empoderado con un diamante lúcido dentro. Esa órbita de cuerpo negro podría señalar el camino hacia la conciencia, mediante una referencia mística.

³ Traducción del inglés de Fátima G. Musri.

› **Para terminar, más preguntas**

¿Hubo una confusión en González al tomar esa frase de *La conciencia plena* para *Voces II*? ¿Fue una broma o un guiño, a lo borgeano, para los oyentes informados? La necesidad de mostrarse latinoamericano ¿forzó la enunciación del Prólogo? Estimo que hubo una intencionalidad autoral que se disparó en dos sentidos: la necesidad de afirmar musical y públicamente su identidad latinoamericana y la búsqueda de respuestas a necesidades estéticas y espirituales más profundas.

El de González es un lenguaje complejo, enraizado en la música culta europea, pero con rasgos identitarios. Apela a ciertos guiños referenciales como la inclusión de instrumentos latinoamericanos característicos –la marimba, los cocos y el güiro–, pero también los toques de tom-toms y platillo suspendido, que aunque provengan de la tradición europea, contribuyen a esa referencialidad tímbrica.

La música instrumental, aún sin el apoyo verbal, ostenta estas maravillosas capacidades con gran poder de comunicación y sugestión, el poder –consensuado con los oyentes– de imitar, describir, narrar y simbolizar. Existe un doble desafío hermenéutico aquí: justificar la asociación de música puramente instrumental a una estética literaria ¿Alcanzan la explicación aportada por el Prólogo y las sonoridades insinuantes? La posible respuesta sería verosímil solo concibiendo la música como metáfora.

Bibliografía

- Antokoletz, E. (2014). *A History of Twentieth Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. Nueva York, Routledge.
- Carpentier, A. (1967). *El reino de este mundo*. México, Compañía General de Ediciones.
- Carpentier, A. (1992). *Los pasos perdidos*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Cremaschi, A. y Musri, F. G. (2021). Los tránsitos estilísticos del compositor Luis Jorge González: un análisis desde el marco de la psicología del inmigrante. En *4'33. Revista On Line de Investigación Musical*, Año XII, núm. 20, julio, pp. 7-33. En línea: <<https://revista433.damus.musica.ar/index.php/principal/article/view/56>> (consulta: 03-06-2022).
- González Boixo, J.C. (2017). El 'realismo mágico': una categoría crítica necesitada de revisión, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 1, pp. 116-123.
- Musri, F.G. (2021). La representación de temas incaicos en la música de Luis Jorge González. Elecciones, adhesiones y contradicciones, en *Actas de las V Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, FFyL-UBA. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2021/schedConf/presentations>> (consulta: 01-06-2022).
- Perilli, C. (2004). Las umbrosas mansiones del realismo mágico. La poética de Alejo Carpentier, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 13, núm. 16. Mar del Plata, pp. 65-77.
- Rastrollo Torres, J.J. (2017). Temas y pensamiento en el poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez: El cronotopos tiempo-espacio, Dios, el cuerpo de la conciencia y el amor, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 65, núm. 2, México. En línea: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-65582017000200501 (consulta: 03-06-2022).
- Uslar Pietri, A. (2006). *Realismo mágico*. Biblioteca Virtual Universal. En línea: <https://biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf> (consulta: 03-06-2022).