

Migraciones de sentido en una cadena intertextual de obras artísticas

MUSRI, Fátima Graciela / Instituto de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - gmusri@gmail.com

Área: Artes musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: *ersterbend* – intertextualidad – migraciones de sentido

> Resumen

Este ensayo se enmarca en el campo de la Estética, con el propósito de explorar algunas marcas intertextuales leídas en la obra sinfónica *ersterbend* (2003) del compositor argentino Adrián Rússovich. La obra es el eslabón final de una cadena de textos musicales que encuentra ciertas correspondencias de procedimientos técnicos en una serie pictórica de Francis Bacon. Se propone estudiar sus vinculaciones en diferentes niveles de sentido como, por ejemplo, el aspecto plástico de la composición, para iluminar recursos subyacentes menos audibles a un análisis tradicional.

> Introducción

Este ensayo se enmarca en el campo de la Estética y se propone explorar algunas marcas intertextuales leídas y escuchadas en la obra sinfónica *ersterbend* (2003) del compositor argentino Adrián Rússovich. La obra, en un solo movimiento, es el eslabón final de una cadena de textos musicales que, posteriormente a su composición, encuentra algunas correspondencias de principios estructurantes con una serie pictórica de Francis Bacon. Al estudiar sus vinculaciones en diferentes niveles de sentido, como el aspecto plástico de la composición, surgen algunos significados subyacentes y menos audibles a un análisis tradicional.

Por un lado, el compositor ha manifestado que *ersterbend* refiere a transformaciones y repeticiones de elementos del *Adagio* (cuarto movimiento) de la *Novena Sinfonía* de Gustav Mahler (1909). Además de provenir de la obra mahleriana, el tratamiento de los motivos y ciertos procedimientos de escritura en *ersterbend* cuentan con precedentes musicales en obras de György

Ligeti de la década de 1960, lo que permite seguir ciertas migraciones de técnicas y de sentido en la cadena intertextual que resignifican la composición.

Luego de componerlo, Rússovich encontró correspondencias de procedimientos constructivos en una serie de retratos del Papa Inocencio X pintados por Francis Bacon entre 1949 y 1965 que, a su vez, citan el retrato homónimo de Diego Velázquez de 1650.

Datos contextuales sobre la obra y el compositor

Rússovich estrenó una primera versión bajo el título *Lectura* en 1987 en el Auditorio Juan Victoria, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de San Juan, bajo la dirección de Adrián Pagés. La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires la interpretó en 1988 bajo la batuta de Carlos Calleja. En 2003 el compositor revisó la obra y modificó su título por *ersterbend*, con el que se interpretó en el Teatro Universitario de Mendoza en 2004 por la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo dirigida por Carlos Correa Acuña. Ese mismo año se repuso en San Juan dirigida por Alexei Izmirliiev. Una cuarta reposición se dio en Rosario interpretada por el Ensemble Rosario. En todas las versiones conserva la misma dimensión instrumental que es una orquestación de maderas por dos, salvo en la presentación rosarina que debió cambiar un oboe por saxofón alto por cuestiones circunstanciales.

El estilo de esta composición responde a los intereses estéticos de Adrián Rússovich —nacido en Buenos Aires en 1956— que indagan la relación entre la contemporaneidad y la tradición centro-europea. Su catálogo incluye obras de cámara, sinfónicas y una ópera electroacústica. Recién egresado como compositor de la Universidad Católica Argentina, obtuvo el Premio “Juan José Castro” del Fondo Nacional de las Artes con *Voces*, para voz de bajo y conjunto de cámara, en 1985. Participó del XIV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea en Uruguay y luego actualizó su formación académica en Francia hasta doctorarse en Música y Musicología del Siglo XX en la Universidad de París IV – Sorbonne. Actualmente reside en la ciudad de San Juan.

› ***La intertextualidad de ersterbend con obras musicales***

Para este análisis estético se concibe la obra musical en su dimensión intertextual, es decir “como texto cuya riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos” (Hatten, 1994: 211), de modo que la noción de intertextualidad tiene una

amplitud inconmensurable que, en realidad, acaba siendo una condición inherente a todo discurso y a toda escritura.

Se entiende que la intertextualidad es un recurso productivo y apelativo que genera nuevos textos acudiendo a numerosos procedimientos, entre ellos las citas, paráfrasis, parodias, alusiones, referencias, copias, entre otros, de temas, técnicas, géneros o estilos. Como dejó expresado el compositor Mariano Etkin en su análisis de la cita en obras de Gerardo Gandini:

[...] la auto-referencialidad de la música conduce a la inclusión de músicas escritas por otros compositores en cantidad y calidad determinada por estilos, épocas, lugares e individualidades, en un espectro que puede ir desde la secreta y fugaz evocación de una melodía que remite a un hecho de la vida privada del compositor hasta la más cruda de las imitaciones. En una zona intermedia se sitúan los múltiples usos de técnicas, estilos u obras que son tomadas como punto de partida para la elaboración de un objeto nuevo -con las reservas que merece el uso de esta palabra- en el que todavía perdura algo del referente. (Etkin et altri, 2001: 36)

Desde el uso que dio Julia Kristeva en sus discursos críticos, se incorporó a la noción de intertextualidad las ideas de polifonía y dialoguismo de Mijail Bajtin (Kreichman, 1992: 9). También se tiene en cuenta la categoría de migraciones de sentido que ha teorizado Raquel Kreichman (1992: 10) y que, luego, Cintia Cristiá (2012: 1-44) ha operativizado en sus estudios que vinculan la música y las artes visuales. Así, la lectura de la intertextualidad es una herramienta analítica que ayuda a desvelar los sentidos acumulados en la obra concebida como intertexto. Como información poésica pertinente al análisis de la partitura, se han considerado algunas declaraciones del compositor Rússovich en varias entrevistas.

En *ersterbend* hay una relación primaria con el último movimiento de la *Novena Sinfonía* de Gustav Mahler. Rússovich encontró inspiración en su primera audición de ese *Adagio* que se combinó con su interés en la técnica de la micropolifonía de Ligeti. Otro disparador de su interés intertextual fue la práctica compositiva de usar citas de obras del pasado de su maestro Gerardo Gandini, quien, según Mariano Etkin, usó “determinados materiales de un autor para que después no sean reconocidos” (Etkin, 2001, 49).

¿Cuáles son los elementos en *ersterbend* que evidencian la intertextualidad con las fuentes inmediatas y mediatas? Se pone foco en cuatro puntos de la relación musical de esta con otras composiciones, dos por convergencia con el *Adagio* mahleriano —el título y dos motivos temáticos—, uno por contraste —los principios compositivos—, y una cuarta referencia a ciertas texturas utilizadas por György Ligeti. Como las relaciones entre las obras son de diferente naturaleza, grados de afinidad y distancia, se notará que, en este caso, la intertextualidad opera en tres aspectos: el temático, el técnico y el semántico.

El primer índice de intertextualidad está en una suerte de metonimia en el título *ersterbend* [trad. del compositor del alemán: expirando, muriendo] que proviene del *Adagio*. Es la última indicación de la partitura que expresa el carácter del final donde se va extinguiendo el sonido (fig. 1). Por eso Rússovich decidió escribir siempre el título de su obra en minúscula. El cambio del primer título (*Lectura por ersterbend*) fue un gesto significativo que alude al sentido de la música, aunque no se alinee con lo programático. En palabras del compositor en 2003:

[...] esa indicación de carácter le daba y resumía un sentido premonitorio a todo este *Adagio* y a toda la Sinfonía [...] sentido de meditación sobre la muerte y el sentido de la vida [...].

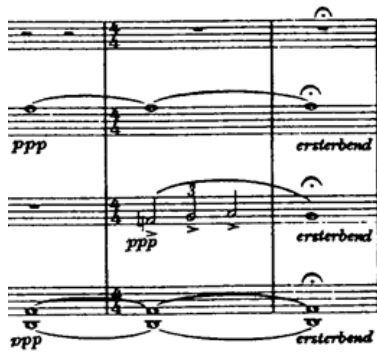


Figura 1. Final del *Adagio*, indicación *ersterbend*

Los motivos citados

IV. ADAGIO.



Figura 2. Mahler, *Adagio* de la *Novena Sinfonía*, primer núcleo temático, compases 1-4.

El compositor manifestó que *ersterbend* es una interpretación creativa y no textual de elementos del *Adagio*, como los dos motivos temáticos de la primera frase del movimiento (fig. 2). Los

somete a procedimientos de repetición y transformación, que movilizan mecanismos de la memoria humana durante la audición. Son recurrentes a lo largo de la composición y la construyen como un montaje. Esta concepción compositiva ubica a *ersterbend* entre las tendencias de vanguardia del siglo XX, las que interpelan intensamente a sus oyentes para colmar de sentido la obra. De esta manera, Rússovich se diferencia de Mahler, quien no abandonó nunca la variación desarrollada de los elementos temáticos para dar cohesión orgánica a la Sinfonía. La *Novena*, ubicada en el post-romanticismo, se asomó al umbral del modernismo por su lenguaje y alejamiento del tratamiento clásico del género sinfónico, con el cual Mahler mantuvo una relación ambigua de sujeción y liberación formal a lo largo de su trayectoria creativa. Su audición nos sumerge en sentimientos íntimos acordes con el recurrente conflicto vida-enfermedad-muerte que vivió Mahler durante sus últimos años.

El motivo del *gruppetto*



Figura 3. Mahler, Adagio, primer motivo temático, c. 1-2

El gesto melódico inicial del Adagio, conformado por un salto de octava y el diseño de un *gruppetto* (fig. 3), se alude en *ersterbend* como un objeto de múltiples fragmentaciones, repeticiones y transformaciones texturales, rítmicas e interválicas (fig. 4).

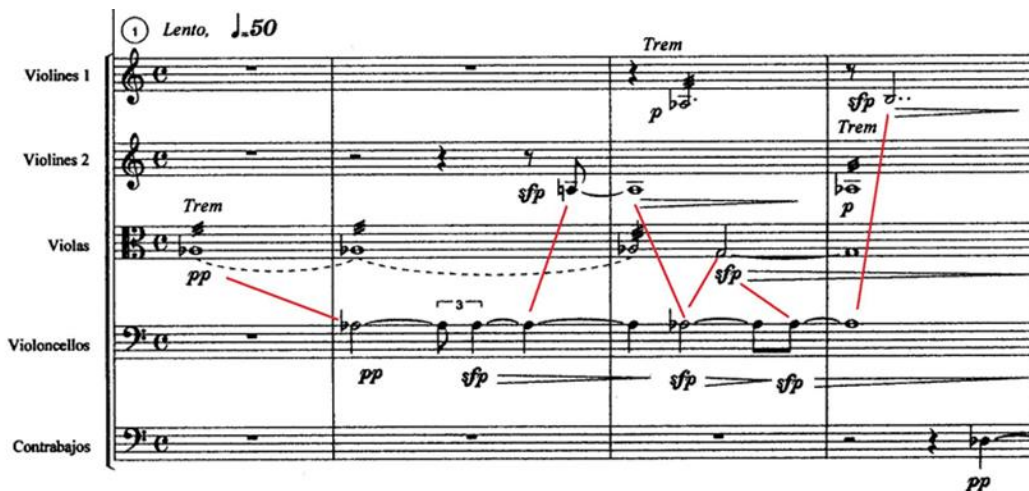


Figura 4. Rússovich, *ersterbend*, fragmento del primer motivo, compases 1a 4.

Al inicio, el motivo comienza en un La bemol y se distribuye entre los violines I y II, violas y violonchelos del quinteto de arcos y evoluciona tremolando hacia su compresión en un *cluster* en el c. 8. En el grave se deja escuchar un Re b que alude a la tonalidad principal del *Adagio* mahleriano. Si se presta atención al doble evento presentado entre c. 1 a 6 —el desarrollo lineal del *gruppetto*, el La bemol mantenido por los violonchelos y violines II y la irrupción del Re bemol en los contrabajos—, se percibe la direccionalidad hacia ese centro tonal que, de paso sea dicho, se presentará veladamente en todo *ersterbend*.

Sigue un cambio tímbrico del *cluster* desde las cuerdas a las maderas con trinos; alcanza un mínimo clímax en *forte*, y adelgaza su textura, alisando el sonido por detención de los trinos, de los cornos, oboes y un fagot. Este tipo de mutaciones tímbricas y de densidades texturales se repite en toda la obra, y es un rasgo que ya se encuentra en el *Adagio*.

El recurso de repartir un motivo entre las diferentes voces de la polifonía implica un esfuerzo perceptivo del oyente para rearmarlo, si bien enriquece su sonoridad al proveerlo de diferentes colores instrumentales y con eso, de mayor interés. En este fragmento cabría pensar en el “tiempo sedimentado” con el que Theodor Adorno denominó la objetivación de tensiones en la pintura (Adorno, 2000: 45).

Es significativo que el motivo asemeje un *gruppetto* ya que este simple gesto melódico cita la tradición clásico-romántica austro-alemana, la que usó este ornamento profusamente con una intención expresiva. Pero, en la imaginación de Rússovich este adorno se descontextualiza y transforma, por ejemplo, en un *cluster* en un registro más agudo, c. 57-61 (fig. 5):

The image shows a musical score for Violines 1 and 2, measures 57-61. The score is written for two staves, Violines 1 and Violines 2, both marked 'divisi'. The music begins with a circled measure number '57'. The notation shows a melodic line that starts with a half note G4 (one ledger line below the staff) and moves through various intervals, including a tritone (F#4-G4), eventually leading to a dense cluster of notes in the upper register of the violin. The dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of the passage. The score is set in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

Figura 5. Transformación del *gruppetto* en *cluster*, c. 57-61

El motivo de *Los adioses*

El otro motivo mahleriano (c. 3-4) en *ersterbend* cuenta con precedentes musicales. Beethoven creó el tema melódico-armónico de la despedida (*Das Lebewohl*) “En la partida de su Alteza Imperial, Archiduque Rodolfo, con admiración” (según sus palabras en la primera edición, 1811). Este motivo germinal (c. 1-4) inicia el primer movimiento de su *Sonata* n° 26 (op. 81a en Mi b M) (fig. 6).



Figura 6. *Sonata* n° 26 en Mib M de Beethoven, c. 1-4, “En la partida de su Alteza Imperial, Archiduque Rodolfo, con admiración” (Palabras del compositor en la primera edición, 1811)

Al bucear en la historia de la música se ven ciertas migraciones del primer inciso de este primer tema. Aparece citado en el *Adagio* con armonía semejante (I-V-VI), donde el canto —largamente prolongado y expresivo— realza el adiós en las cuerdas frotadas. Reaparece variado en la obra de Rússovich (fig. 7). En la historia del motivo se incluye la cita del compositor húngaro Ligeti en su *Trío para violín, corno y piano* (1982), obra vanguardista en homenaje a Brahms, que compuso un trío para la misma formación, el Op. 40 (1865). El inciso migró por una cadena de intertextos musicales y enlaza a *ersterbend* en una trama de obras vinculadas por la misma tradición.



Figura 7. *Adagio* de Mahler, c. 3, inciso del segundo motivo *ersterbend*, c. 44

Las texturas

En *ersterbend* los cambios texturales son frecuentes y recuerdan la alternancia de densidades polifónicas usadas por Mahler para distinguir y contrastar secciones. Hay dos parámetros que se combinan diversamente, la textura polifónica y la disposición instrumental. A veces marchan en colaboración y otras en divergencia. En el segundo caso, este juego sonoro sorprende la expectativa tonal del oyente, como en Mahler. En el *Adagio*, las disyunciones se dan en las uniones de las frases o secciones, más que en el interior de las mismas, presentándose como una de las características singulares de la modernidad mahleriana.

Un ejemplo de lo descrito se oye en el contraste entre los compases 27 y 28, donde finaliza la primera sección —que presentó el primer núcleo temático con mínimas variaciones, de carácter lírico intimista— y es el inicio de otra sección que discontinúa la trama polifónica y la disposición registral —que alcanza los extremos, el grave con contrafagot y violonchelos a la octava, y el sobreagudo con la flauta, dejando la sensación de vacío que cuestiona el mundo emocional anterior, Mahler pide allí “*ohne Empfindung*” [sin sentimiento]—.

La yuxtaposición de variadas disposiciones registrales, rítmicas y contrapuntísticas al interior de las masas de sonidos en *ersterbend* es parte de los procedimientos idiomáticos oídos en el *Concierto de cámara para 13 instrumentos* (1969) de Ligeti, que tanto interpelaron a Rússovich.

La obra del compositor argentino tiene una estructura en arco, con una sección central que oficia de eje y clímax de tensión (c. 85-97) (tabla 1). La sección central es sonoramente diferente del resto y cita una textura de Ligeti del *Concierto de Cámara* para la que solicita un “continuum granulado” de sonidos. El trozo se estructura sobre la repetición de una sola nota, en este caso el re b, expandido a todo el registro orquestal, con polirritmia por superposición de valores irregulares en los distintos instrumentos. Sobre el final del fragmento la trompeta emite un toque ritmado y enfático que sobresale del *tutti* orquestal, también derivado del motivo del *gruppetto* (fig. 8).

Primera parte. Compases 01-85	Segunda parte: eje / climax de tensión Compases 85-97	Tercera parte. Compases 97-168
Presentación y transformación de los motivos. Secuencias con variaciones texturales.	Sección central con textura nueva sobre la repetición del Re b como unísono ampliado (cita de <i>continuum</i> granulado de Ligeti)	Continúan transformaciones de los motivos anteriores. Introduce nuevo motivo del <i>Adagio</i> de Mahler. Coda

Tabla 1. Forma tripartita de la estructura general de *ersterbend*

Figura 8. *ersterbend*. Sección central, dos fragmentos del *continuum* granulado en Re b, c. 85-97

Puede reconocerse cierta regularidad entre la primera parte (c. 1-85) y la tercera (c. 97-168) con seis micro secciones cada una, de texturas diferenciadas unas de otras. Las transformaciones son constantes, pueden ser sutiles o contrastantes ya sea porque están basadas en diferentes motivos o porque el mismo motivo está tratado de formas distintas —por cambios de densidad polifónica, de registro de alturas, instrumentación o alteraciones rítmicas—.

En algunas secciones los motivos dejan de percibirse individualmente porque se insertan en un intrincado tejido sonoro. Las texturas no son bloques homogéneos, sino que a veces empiezan o terminan en una nota, o tienen una bifurcación de registros hacia el agudo y el grave simultáneamente, que recuerdan lo que Federico Monjeau propuso en referencia a pasajes de *Atmósferas* de Ligeti, es decir los *clusters* “con agujeros” (Monjeau, 2004: 115 y 120); otras veces varían internamente en densidad polifónica. También se usa la oposición de pasajes polifónicos lineales con otros basados en *clusters*.

La segunda parte también alcanza un momento de clímax (c. 143), un final (c. 150) y coda (c. 156), con una “liquidación” de motivos que en alusión al final del *Adagio*. Esquemáticamente se pueden reconocer las siguientes secciones y cambios texturales:

	Primera parte						Sección central
Texturas	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7	8 - 9	10	11
N° de c.	1-10-17	18-25-31	31-44-51	51-56	56-56-77	80-86	85-97
Secciones	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°. Clímax

	Tercera parte						
Texturas	12	13 - 14	15 - 16	17 - 18	19	20	21
N° de c.	97-101	102-108-116	116-122-127	127-132-142	143-149	149-156	156-168
Secciones	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°. Coda

Tabla 2. Secuencia de microsecciones y cambios texturales en *ersterbend*

El propio compositor explicó la intención de variar permanentemente el motivo y las texturas en estas palabras:

saturación [es] porque los motivos se multiplican, se superponen, de manera que van perdiendo su individualidad, dejan de percibirse como motivos individuales y pasan a formar parte de una trama, formado por esos hilos ... y cada trama es diferente porque está construida en base a diferentes motivos o en base al motivo tratado de diferentes maneras, ya sea cambiando el ritmo, la orquestación, etc. (Rússovich, 2003)

Si bien en *ersterbend* el centro tonal no está siempre presente, el Re b gravita en registro grave en varias secciones, oficiando de ancla tonal para *clusters*, masas de sonido y la cadencia final; es significativo porque alude a la tonalidad principal del *Adagio*. Algunas secciones utilizan la micropolifonía, creando masas instrumentales con vivos movimientos rítmicos internos que al superponerse se vuelven indiferenciables, si bien le dan un carácter determinado a las aglomeraciones de sonidos.

El lirismo de amplias melodías y el intimismo emocional del *Adagio* no están en *ersterbend*, son reemplazados por la fragmentación aséptica de los motivos. La migración de materiales entre ellos se da, entonces, como el pasaje intencional de elementos motívicos y técnicas texturales.

Para sintetizar lo recorrido hasta ahora se muestra el siguiente esquema de la ruta de la intertextualidad musical (fig. 9).

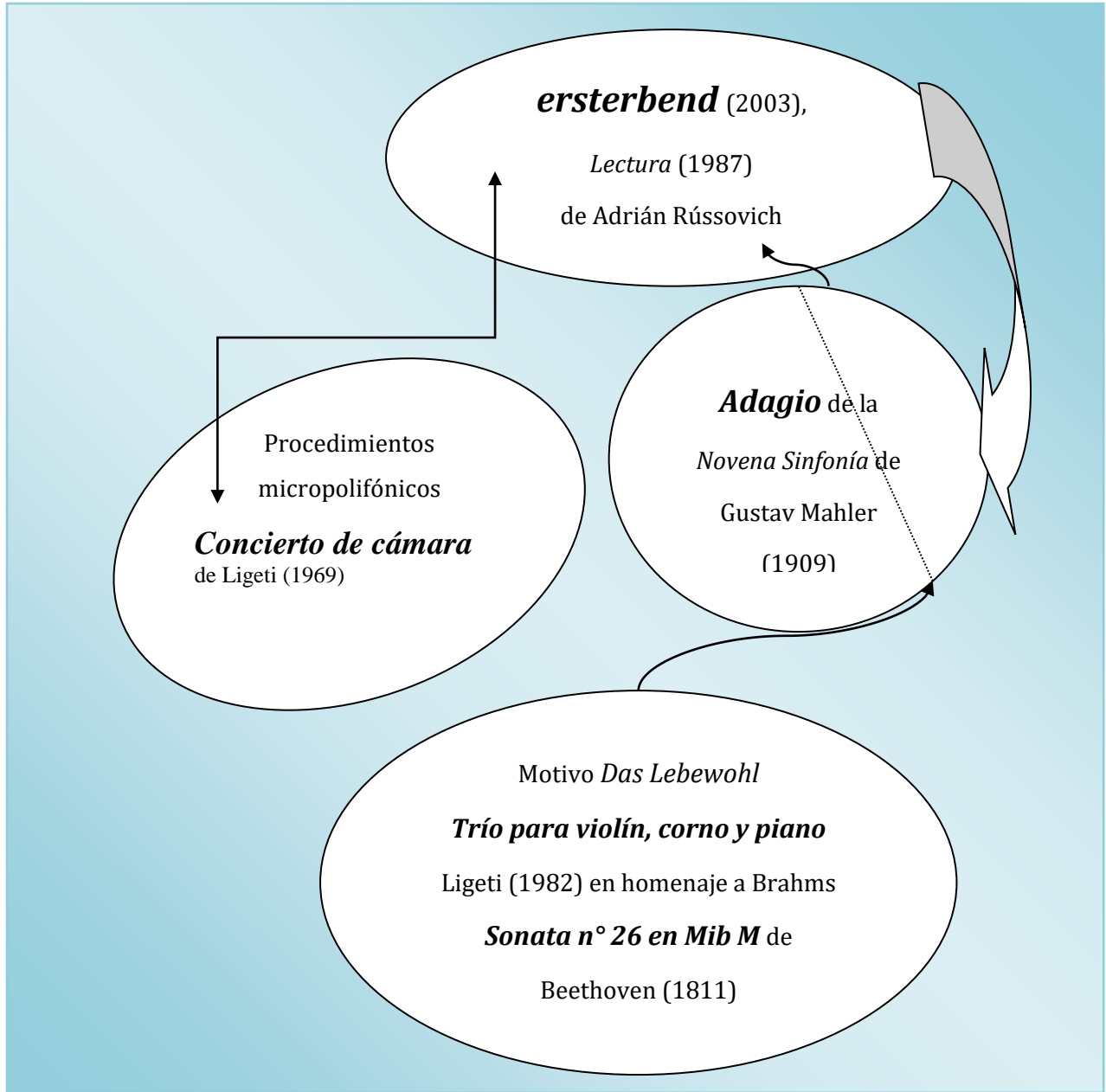


Figura 9. Ruta de la intertextualidad musical

> **La intertextualidad con obras pictóricas**

Convergencias entre ersterbend y los retratos de Bacon

En 1988, luego de acabada la primera versión de su obra sinfónica, Rússovich conoció en París algunos de los retratos del Papa Inocencio X pintados por Francis Bacon. El músico expresó quedar sorprendido por los procedimientos de repetición y transformación empleados que le

recordaron los propios. El pintor irlandés produjo esta serie de cuarenta y cinco retratos entre 1949 y 1965 que citan, a su vez, el retrato homónimo de Diego Velázquez de 1650. Se dedicó a una estética figurativa en una época en que predominaba la abstracción en Europa (Fig.10).

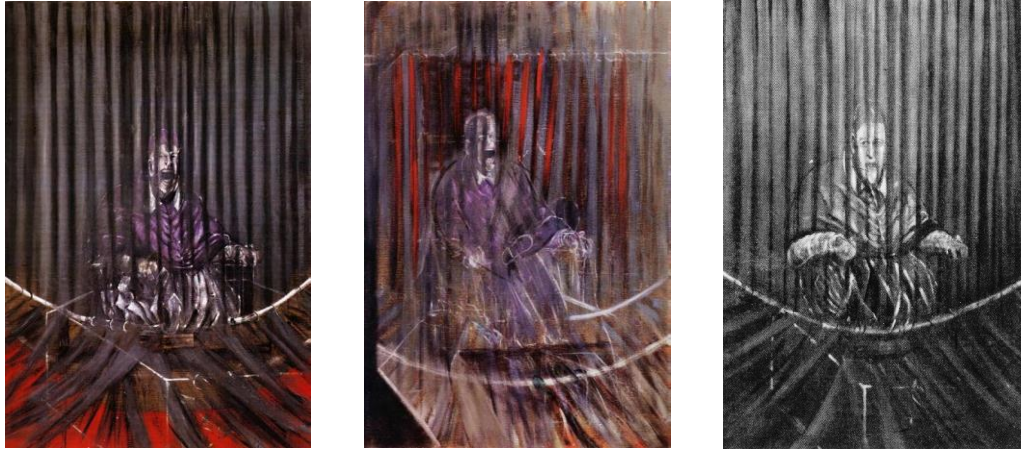


Figura 10. *Estudios sobre Velázquez I, II y III, 1950*

Como se sabe, Bacon, según declaró, nunca vio la pintura original, recreó la imagen del Papa desde reproducciones, perseguido por los recuerdos de la pintura de Velázquez publicadas en libros.¹ En este gesto de recrear a partir de la memoria hay un punto de encuentro con la actitud de Rússovich, quien expresó que en su composición se propuso reinventar con sonidos el recuerdo difuso de los motivos mahlerianos.

Para ambos artistas sendos motivos —visuales y musicales— presentaban una inagotable cantera de posibilidades para la metamorfosis, por lo que resultaron citas empeñosamente variadas y repetidas en estilos vanguardistas diferenciados. Entonces, entre *ersterbend* y estas pinturas hay dos puntos vinculantes, por un lado, la multiplicación obsesiva del motivo y, por el otro, su transformación permanente como una figura en o sobre fondos diversos.

A continuación, se grafica la relación intertextual entre *ersterbend* y las obras visuales (fig. 11).

¹ El retrato de Diego Velázquez se encuentra en la Galería Doria Pamphili de Roma, pueden observarse reproducciones en <https://historia-arte.com/obras/inocencio-x> [Última consulta: 06/03/2023]

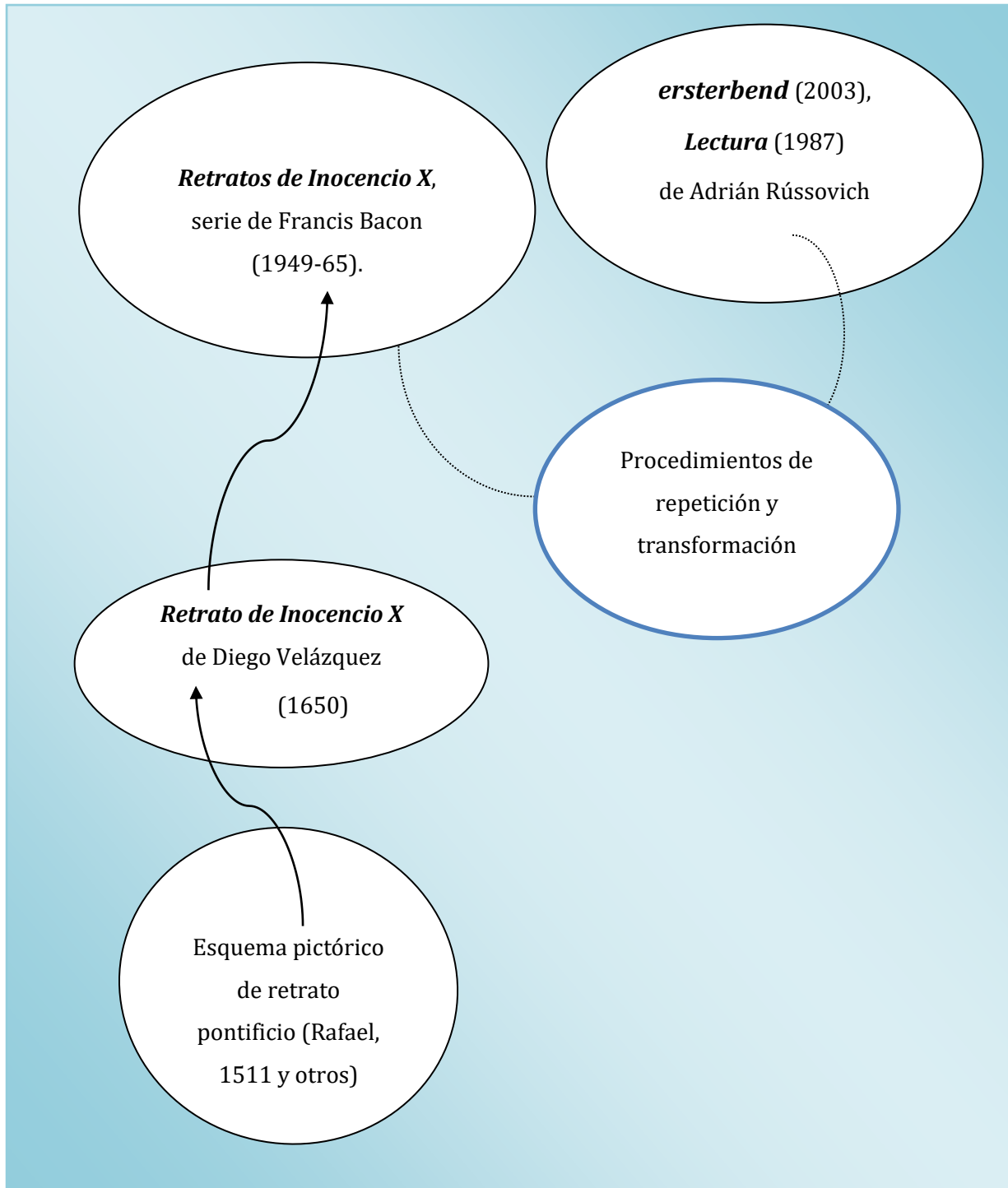


Figura 11. Ruta de la intertextualidad pictórica

En el retrato del Papa Inocencio X de Diego Velázquez aparece la paleta contrastante de los pintores italianos. Los rojos vibrantes contra blancos y marfiles recortan abruptamente la figura, iluminada de frente, contra el fondo en una oscuridad matizada. La iluminación de la regia

vestidura resalta la posición encumbrada del personaje, dirigiendo el recorrido reverente de la mirada del espectador desde abajo hacia arriba. El pintor tematiza la expresión sigilosa y dura del rostro, al ubicarlo en el vértice superior de un triángulo, compositivamente enmarcado por el rectángulo que dibuja el respaldo del sillón (fig. 12).



Figura 12. Diego Velázquez, Papa Inocencio X (1650).



Figura 13. Francis Bacon, 1965

El problema de la representación en Velázquez reaparece en Bacon. La estructura de la forma tradicional, su esencia de organicidad e iconicidad se ve parodiada en el retrato baconiano de 1965 (fig. 13). Bacon cuestiona la imposición de autoridad que emana del Papa y que, tal vez, relacionara con su padre o, quizá, con las críticas intervenciones de Inocencio X (Papa entre 1644-1655) en la Iglesia Católica y en situaciones internas de Irlanda.

Bacon siguió el estilo neo-expresionista figurativo de Grosz. Signado por el belicismo de su tiempo, su obra simbolizó el terror, la rabia e impotencia que cundieron por Europa. Retrató la destrucción y la distorsión de los seres por medio de violentas deformaciones corporales y estridencias del color. Sus cuadros nos obligan a reconocernos, nos encontramos cara a cara con nuestros miedos y horrores, soledad, fracasos, humillaciones, vejez, con una oscura amenaza de catástrofes y la premonición de la muerte.

La representación reiterada de un grito, uno de los lugares comunes en el expresionismo desde Munch, ya aparece en *Cabeza VI, estudio para un retrato* (1949) (fig. 14), primer boceto sobre el retrato de Velázquez. Las preocupaciones trascendentes de Bacon se representan en este grito visceral de un “yo muriente”, de un drama no resuelto con los cuerpos mutilados de la guerra y con su propio cuerpo (su asma, su homosexualidad). Se expresan como fragilidad, soledad, vulnerabilidad, cercenamiento y encierro en espacios clausurados.



Figura 13. Cabeza VI, Francis Bacon, 1949

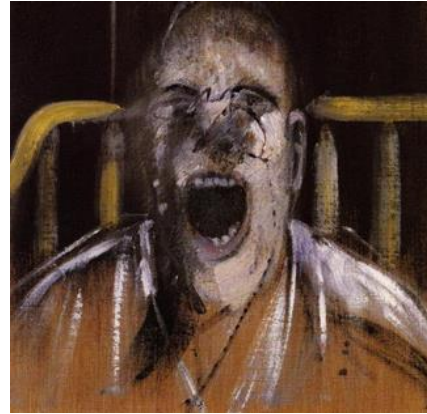


Figura 14. Papa gritando, 1952

La sonoridad del grito, centrado gráficamente en la pintura, atraviesa el espacio cerrado de la caja de vidrio. En la sensación imaginada de escuchar el grito aparece la dimensión temporal en la pintura, porque, como dice Adorno, las relaciones de tensión entre los elementos pictóricos que conforman la unidad del cuadro son “enteramente impensables sin el momento de lo temporal. Por esta razón el tiempo es inmanente a la pintura, más allá del tiempo empleado en su producción” (Adorno, 2000, 45).

Los retratos que impactaron a Rússovich fueron los *Estudios* de 1950 (fig.10) y el de 1953 (fig. 15):



Figura 15. Estudio sobre retrato del Papa Inocencio X de Velázquez, 1953

La tercera versión de 1950 fue pintada en blanco y negro y luego destruida por el autor. Si bien negó que intentara causar terror con sus imágenes, estas resultan violentas al espectador. Las versiones I y II encarcelan la figura tras una serie de líneas paralelas que se reiteran en la versión

de 1953. Dan movilidad, *crepitan* en la escritura pictórica. En la disposición escénica de estas figuras siniestras, fantasmagóricas, Bacon pintó hasta las rodillas, con dobleces transparentes que dejan ver la silla como si el personaje estuviera mutilado.

En el *Estudio* de 1953 la figura queda sostenida por haces luminosos amarillos que lo ponen en un pedestal y le dan volumen, son como emanaciones de energía, como un bombardeo energético que desestabilizan el equilibrio de la composición. Por detrás, se percibe el fondo como una trama textil. La composición mantiene la disposición del triángulo que enmarca el cuerpo en un rectángulo y propende a llevar la mirada desde abajo hacia arriba. Como en Velázquez, Bacon aprovecha la vibración de colores, uso de cromatismos, valor de la luz y de las penumbras, para interrogar la materialidad de los cuerpos y las patentes referencias a lo textil. La falta de coordinación entre espacios interior y exterior, las contradicciones entre la figura y la silla, en definitiva, la discrepancia entre la figura y el fondo provocan el extrañamiento en el espectador.

Lo mismo que en las pinturas anteriores, la sonoridad del grito, ahora descentrado gráficamente hacia un ángulo, atraviesa el espacio cerrado y astillado por las líneas en pesada caída vertical. El encierro en una aparente caja acrecienta la angustia, el enclaustramiento queda aludido por las líneas amarillas curvas que atraviesan el óleo horizontalmente y se confunden con la silla, la figura confronta con el entorno. La inmovilidad del Papa inerme (fig. 15) contrasta con la movilidad de las líneas, que desde el fondo adquieren cierta materialidad para atravesar la figura. Como en Velázquez, Bacon aprovecha la vibración de colores, el uso expresivo de cromatismos, el contraste de la luz con las penumbras, para interrogar la materialidad de los cuerpos.

La visión es más horrorizante por cuanto desaparecen los ojos, se ha oscurecido el pigmento de la piel y la cabeza parece diluirse en las líneas oscuras del fondo. El tinte púrpura de la vestimenta—color de la jerarquía eclesiástica— aumenta el simbolismo de una autoridad derruida. Si bien sus temas son ricos en una profunda carga humana, son ambiguos y sólo se pueden explicar cabalmente en términos pictóricos.

La variación en las formas y el color ensayada por Bacon se asemeja a la variación de texturas y disposiciones instrumentales en Rússovich. El lenguaje de la pintura prevalece por sobre el contenido. En este punto hay una convergencia con *ersterbend*, porque la atención poésica sobre la estructuración musical es mayor que sobre la semántica de la obra.

Los títulos de Bacon enfatizan la intención de no querer representar lo anecdótico o lo histórico de la realidad elegida para pintar. Pretendió que sus pinturas fueran arquetipos del trato brutal que

los hombres infligen a otros hombres. Hay una representación absolutamente sufrida del destino humano, que encuentra antecedentes fantásticos en la historia como, por ejemplo, las pinturas negras de Goya.

› **Para cerrar: ¿por qué volver al pasado del arte?**

Es oportuno preguntarse ¿cuál fue la motivación de Rússovich por visitar la historia musical? Pareciera mostrar un deleite por volver oídos al pasado. En su intención de explorarlo se revelan las posibilidades de modificar, deformar, deconstruir los motivos temáticos para recrearlos; *ersterbend* es un lento y extenso fluir de variaciones y condensaciones de los diseños del *gruppetto* y de la despedida de casi quince minutos de duración, que reclama el ejercicio de la memoria del oyente para comprenderla.

Rússovich invoca las voces del pasado en la virtualidad de las apelaciones intertextuales, tal vez, por la necesidad de mantenerlas sonando. Si la obra musical existe mientras dura el sonido que la exterioriza, en paralelo, la vida humana individual mantiene su identidad mientras dura la memoria que le da sentido. La memoria, sostenida por el tiempo vivido, acumula nuestras experiencias y recuerdos individuales que dan sentido a nuestra existencia. De allí que *ersterbend* genere esa idea de trascendencia, más allá de los sentidos acumulados como intertexto.

Los recuerdos difusos del compositor activaron su imaginación para recrear con ellos nuevas formas sonoras en cada secuencia de la obra. Cada secuencia es diferente, como cada instancia de la vida humana. La presencia velada del Re bemol reaparece en pasajes a lo largo de la obra, poco perceptible, entramado en texturas cambiantes, como si fuera un anclaje engañoso a la vida terrena. El clímax sonoro se alza y despliega con el máximo potencial instrumental sobre la nota Re bemol, para terminar decayendo abruptamente. Luego es contrastado por la presencia del motivo de la despedida en una textura expandida doblemente hacia el agudo y el grave, pero vaciada de registros medios, refiriendo a la creada por Mahler desde el compás 28 en adelante, negada *ex profeso* a la emoción. Las secuencias continúan en *ersterbend*, liquidando gradualmente los motivos y los sonidos que se alargan como queriendo trascender en el tiempo, hasta extinguirse definitivamente.

Bibliografía consultada

- Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Barcelona, Paidós Ibérica. Escritos traducidos por Gerard Vilar.
- Cristiá, C. (2012) Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. En *TRANS, Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 16, URL: <http://www.sibetrans.com/trans/> [Última consulta: 02/02/2023]
- Etkin, M. et altri (2001). Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini. En *Música e Investigación*, Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", núm. 9, pp. 35-56. ISSN 0329-224X.
- Hatten, R. S. (1994). El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. En *Cráteres* 32, La Habana, julio-diciembre, pp. 211-220.
- Kreichman, R., Corrado, O. y Malachevsky, J. (1992). *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Monjeau, F. (2004). *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires, Paidós.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid, Akal, 2ª edición castellana.
- Nattiez, J.J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey, Princeton University Press.
- Tarasti, E (1994). L'espace dans le discours musical. En Bayle, L. (dir.), *Espaces. Les cahiers de l'IRCAM* núm, 5, París, Centre George Pompidou, pp. 39-52.
- Walter, B. (1983). *Gustav Mahler*. Madrid, Alianza Música. [1ª edición, 1979].

Discografía consultada

- Novena Sinfonía* de Gustav Mahler (1994). New York Philharmonic, dir. Kart Masur. Nueva York, TELDEC.
- ersterbend* de Adrián Rússovich (2004), toma directa de la interpretación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de San Juan, dirigida por Alexei Izmirliiev.

Partituras consultadas

- Mahler, G. (1993). *Symphony N°9* in full score. New York, Dover publications.
- Mahler, G. (1952). *Das Lied von der Erde*. London, Universal Edition.
- Rússovich, A (1987). *Lectura*. Edición informática del compositor.
- Rússovich, A. (2003). *Ersterbend*. Edición informática del compositor.

Fuente oral

- Rússovich, A. (2003, 2022 y 2023). Entrevistas con el compositor, Auditorio Juan Victoria, San Juan.

Sitios web consultados

- Inocencio X. <https://historia-arte.com/obras/inocencio-x> [Última consulta: 06/03/2023]
- Temas Fundamentos del Arte II. <http://2fundamentosartanagalvan.blogspot.com/2019/04/estudio-sobre-el-retrato-de-inocencio-x.html> [Última consulta: 05/03/2023]