

La cita como estrategia de activación patrimonial en un fragmento sinfónico-vocal del músico argentino Fernando Altube

MANSILLA, Silvina Luz / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
silman@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: música argentina – intertextualidad – patrimonio – canto –

> Resumen

Desobediente a las pautas de la vieja musicología centroeuropea que tal vez consideraría poco prioritario detenerse en la producción de un músico formado en una "periferia" y perfeccionado en otra "periferia", en esta comunicación se propone el análisis de los procedimientos intertextuales presentes en la obra *Pi tete úeru. Canción de cuna para despertar a un pueblo*, del compositor Fernando Severo Altube (1960). Argentino-portugués, nacido en la ciudad capital de la provincia de Salta, compuso la obra en Moscú en 1995 durante sus estudios en el Conservatorio "Tchaicovski" y la presentó en 1996 al Concurso de Composición "Juan Carlos Paz" del Fondo Nacional de las Artes, obteniendo el Primer Premio.¹

> Premiación y destinatarios

Unas pocas partituras de las treinta y nueve que integran el catálogo de Altube recurren al empleo de la voz, asunto que el compositor confiesa haber evitado deliberadamente. *Pi tete úeru. Canción de cuna para despertar a un pueblo* es una obra para mezzosoprano y orquesta sinfónica, concebida en un único trozo que contiene cinco secciones. La pieza mereció el Primer Premio del Concurso "Juan Carlos Paz" del Fondo Nacional de las Artes, en la categoría Música Sinfónica. Escrita durante el último año de permanencia en Moscú, entre enero y abril de 1995, fue pensada para la graduación del Máster en Composición que Altube desarrollaba allí. Respecto de los destinatarios, el compositor manifestó que la obra está dirigida a dos tipos de oyentes:

¹ Este trabajo corresponde a resultados parciales del proyecto UBACyT "Música culta y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX" bajo mi dirección. El mismo está radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras, dentro de la programación científica 2016-2019.

El primero es el pueblo aborígen y latinoamericano en general, para despertar en ellos la conciencia de que las tradiciones están vivas, y están vivas en el trabajo artístico al que estoy dedicado; el segundo es el resto del mundo, para marcar ante ellos la existencia de una cultura que considero propia y que está casi desconocida.²

› **Intertextualidad, textos, procedencias**

La naturaleza múltiple de la obra evidencia un fenómeno de *heterosemiosis*, por la presencia de una discursividad unitaria desde el punto de vista de la concepción y de la percepción. El resultado se sintetiza, a pesar del recurso a más de un sistema signico y de la complejización que acarrea la presencia de partes vocales que están en tres idiomas.³ Por un lado, está la cita de una canción de cuna chiriguano-CHANÉ [Figura 1] recopilada por la antropóloga Silvia Barrios y difundida mediante una grabación de circulación comercial:⁴ el título proviene del inicio de ese texto, en el idioma de esa etnia, presente hasta hoy en la comunidad Tuyunti de Salta, aunque originaria de la selva amazónica.⁵

<p><i>Pi tete úeru manzana ndeve</i> <i>Pi chuchu ueru ndeve uva mi</i> <i>Pi chi ueru naranja mi ndeve</i> <i>Pi chuchu ueru ndeve uva mi</i> <i>Pi tete ueru naranja.</i> <i>Tapiti eyu</i> <i>Ndemembui emongue</i> <i>Cho bove.</i></p>	<p><i>Duerme que tu abuelo te va a traer una manzanita</i> <i>Que tu abuelo te va a traer para que comas uvita</i> <i>Que tu tía te va a traer para ti una naranjita</i> <i>Que tu abuelo te va a traer uvita.</i> <i>Tu abuela para que comas una naranja.</i> <i>Liebre vení</i> <i>A hacer dormir</i> <i>a tu hijo.</i></p>
--	---

Figura 1. Texto y traducción de la canción chiriguano-CHANÉ *Pi tete úeru...*

Por el otro, hay dos pasajes vocales más que se escuchan: un texto maya traducido al español, que aparece a manera de estribillo; y un refrán incaico, muy breve, en idioma quechua. El fragmento en español, que habla de la inevitable muerte propia, [Figura 2] pertenece al manuscrito recogido en náhuatl conocido como *Cantares mexicanos* y conservado en la Biblioteca Nacional de México (Reyes, 2008: 254). En cuanto al pequeño refrán en quechua, procede del Inca Garcilaso quien lo recopila e interpreta en sus *Comentarios reales* y, según los especialistas, era tañido en la flauta [Figura 3].

² Entrevista con la autora, 04 de agosto de 2010.

³ Sigo a González Martínez (2007: 15) en su forma de comprender la *heterosemiosis*, aplicada a la reunión de música y poesía.

⁴ Interrogado sobre cómo accedió a esta canción, nos comentó que conoció circunstancialmente a Barrios y fue ella quien le sugirió escuchar las músicas que grabó (entrevista citada). El casete, más libro, fue publicado por el sello de Iván Cosentino (IRCO AN-3015-C, 1987). Se halla disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v5EKI4lk6Vg>

⁵ Está disponible una versión de la Orquesta Sinfónica de Salta, con Felipe Izcaray en la dirección y Mara Szachniuk en la parte vocal. Interpretada en el Teatro Provincial de Salta, en vivo, el 16 de julio de 2011. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZqZsjFqX0>

*Soy cual ebrio, lloro, sufro,
Sí, sí, digo, y tengo presente:
¡Ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo!*

*Allá donde no hay muerte,
allá donde se triunfa, allá voy yo:
¡Ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo!*

Figura 2. Fragmento citado de *Cantares mexicanos*

El interés del compositor por estos dos textos tiene que ver con una memoria personal. Según explica, conoció estos versos durante el último año de sus estudios generales, de nivel secundario, a través de un texto escolar. Debe haber apreciado mucho su aprendizaje porque, al partir de su casa a los 18 años, llevó, según nos comentó, su libro de Literatura. El texto en cuestión es *Literatura hispanoamericana y argentina*, de Carlos Loprete, texto de amplia difusión en las escuelas argentinas si bien ya no era tan utilizado durante la época dictatorial por ser una publicación de la Editorial Plus Ultra.⁶

<i>Caylla llapi Puñunqui Chauptuta Samusac.</i>	<i>Al cántico Dormirás, Medianoche Yo vendré.</i>
---	---

Figura 3. Fragmento citado en *Comentarios reales*, de Garcilaso de la Vega

› **Análisis musical**

La orquestación de *Pi tete úeru* es muy nutrida, con maderas a tres, un grupo importante de metales, dos arpas, piano, cuerdas y la línea vocal.⁷ Una quena participa hacia el final de la tercera sección, en forma solística.⁸ En la percusión, sonajas de pezuñas acentúan el colorido indigenista. La obra consta de cinco secciones, organizadas la primera y la última como prólogo y epílogo respectivamente.⁹ Las tres secciones centrales se denominan *Allegro con spirito*, *Andante tranquilo*. *Con sentimiento aborígen* y

⁶ Graduado en 1978 de un instituto privado y confesional de Salta, es probable que no alcanzaran hasta allí los cambios producidos en la enseñanza de las humanidades a partir de 1976. Algunos textos de asignaturas como Literatura e Historia sufrieron recortes y adecuaciones, cuando no, censura directa. Ya no se estilaba el uso de textos panorámicos, exhaustivos, extensos, latinoamericanistas, como es el de Loprete. Además, se retaceaba información sobre las editoriales, generándose así una falta de referencias y un desconcierto que conducían también a la autocensura. El libro de Loprete fue publicado por Plus Ultra, editorial (hoy lo sabemos) con títulos en "un 50% o más" de tinte "marxista". Esto, según un listado secreto producido en junio de 1976, por la SIDE, Secretaría de Inteligencia del Estado (Invernizzi / Gociol, 2003: 71-74).

⁷ La partitura está inédita. Puede consultarse conectando directamente al compositor.

⁸ Sobre este instrumento, nos dijo el compositor: "La participación [de la quena] en realidad es muy breve. Si se hiciera otra vez la obra, yo haría más larga la intervención de la quena". (entrevista 04-08-2010).

⁹ Con una duración de aproximadamente 26', es el equivalente a una sinfonía en un solo movimiento.

Andante con moto. El prólogo (c. 1-32) contiene un solo de la trompa con intervenciones de la tuba. Esto delimita una suerte de arco con el final, puesto que allí, en el epílogo, reaparece el solo en el mismo instrumento, en simultáneo con la cita de la canción de cuna.

El *Allegro con spirito*, la segunda sección (c. 33-387), corresponde al pasaje de mayores dimensiones. Dividida en tres partes en las que aparece primero el tema principal en diversas maneras, un coral a cargo de los cornos (c. 217 y ss.) y una recapitulación del tema principal presentado en flautas y violines primeros (c. 316 y ss.), con una gran culminación en *tutti*, el tema principal está trabajado con materiales rítmicos en compases de 6/8 y 5/8, prevaleciendo este último metro.

La sección siguiente, *Andante*, indicada "con sentimiento aborigen", es la parte central (c. 388-507), que incluye la parte vocal, y en la que se suceden el fragmento del canto náhuatl (en español) y los versos en quechua. La potencia del texto "¡ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo!" trabajado con intervalos de quinta justa ascendentes, comporta una cuádruple proyección, según explica el compositor:

La proyección personal, con un deseo de trascender más allá de la muerte; luego, el deseo de que no muera la cultura indígena, principal motor de esta obra; luego, el deseo de que no perezca la Argentina, en la cual nació el compositor; y finalmente, un deseo compartido para con toda la humanidad, para que no se destruya a sí misma.¹⁰

En el inicio del *Andante*, sonaja de pezuñas y clarinete preparan junto con un arpa, el ingreso de la parte vocal. La melodía para el refrán quechua va acompañada de las cuerdas. A continuación, el fragmento en español, también con las cuerdas y delicadas intervenciones de las arpas, remata en el enfático pasaje "ojalá nunca muera..." que alterna unísono con saltos ascendentes y giros que intencionalmente evitan los semitonos. Refrán y fragmento en español se repiten hasta que una última mención del refrán en quechua da paso al fragmento breve de la quena solista, acompañada por *gran-cassa*. Tanto la parte vocal como la línea de la quena tienen indicaciones de arrastres descendentes, a manera de *glissandi*, ornamentación típica utilizada en músicas noroécicas de la Argentina.

La tercera sección, *Andante con moto* (c. 508-610), va precedida de un pasaje *più mosso*, en el que las cuerdas deben emular el trémolo del charango rasgueado. El pasaje (cp. 500-507) contiene una memoria de la secuencia armónica quizá más típica de ese instrumento en la tonalidad de La, trabajada con disonancias. Las cuerdas, escritas en *divisi*, deben realizar el trémolo entrecruzado (la-do en un grupo y do-la en el otro).¹¹ La sección propiamente dicha se construye sobre un *ostinato* de huayno, con métrica

¹⁰ Texto del compositor, aunque en tercera persona, incluido al comienzo de la partitura.

¹¹ Sobre la dificultad de este pasaje, dijo el compositor: "no conseguí hasta ahora que toquen como corresponde el pasaje de las cuerdas en trémolo, imitando el charango. Los *divisi* entrecruzados los pensé para que se escuche 'todo mezclado'. Pero es muy difícil realizar las semifusas al tiempo que corresponde y poder combinar exactamente el trémolo" (entrevista citada, 04-08-2010).

binaria en compás de cuatro tiempos. Es una sección bitemática y con forma de variaciones. El tratamiento de los instrumentos de viento y de los pasajes contrapuntísticos que se van sucediendo en el aspecto melódico resulta de un cuidado extremo, deudor de la escuela de composición de pertenencia. La forma en que la percusión progresivamente va engrosando la textura hasta terminar con un significativo *tutti* orquestal, mientras los metales parecen citar música de carillones, denota un profundo conocimiento de los medios para los que se escribe.

El epílogo, como se dijo, trae la cita textual en el idioma vernáculo de la canción de cuna chiriguano-CHANÉ completa. Acompañada por un fondo instrumental de notas tenidas, la cita no está descarnada en su primera presentación, sino que se retoma en simultáneo y como un contrapunto, el solo de la trompa presentado en el prólogo. La canción de cuna se presenta por segunda vez, quedando más despojada y en dinámica cada vez más suave con los instrumentos de metal que apenas emiten aire. De este modo se cierra la obra, con una suave pero motivante apelación al público.

› ***Epílogo. La necesidad de ser salteño***

Obra sinfónica para una orquesta amplia y una mezzosoprano solista, *Pi tete úeru*, del compositor salteño Fernando Altube presenta en su segmento final una cita completa y textual de la canción de cuna chiriguano-CHANÉ que le da el título. Partitura de naturaleza múltiple en la que se observa, como se ha visto, un fenómeno de heterosemiosis, por la presencia de una discursividad unitaria desde el punto de vista de la concepción y de la percepción, el recurso a partes vocales cantadas en distintas lenguas dispara múltiples sentidos.

He querido postular en esta ponencia que, más allá de motivaciones personales del autor, la elección de ciertos procedimientos compositivos como la cita y la intertextualidad, evidencia una estrategia de activación patrimonial. Así, el compositor ha intentado colaborar en la construcción de una identidad cultural (valga el oxímoron) multiétnica. Una afirmación identitaria muy arraigada se activa en la comunidad interpretativa de esta obra (Fish, 1980), complejizada por la simultaneidad de discursos propuestos. "Soy de Salta y hago falta", dice un difundido refrán popular cantado en la típica tritonía de la zona. Sobre él, Fernando Altube escribió tempranamente unas variaciones para violín y piano y es a la comunidad que reconoce esa pertenencia, esa necesidad de ser salteño, a la que el creador apela. Se inscribe así su producción musical como parte del patrimonio intangible, ese que convive con la otra identidad, diaspórica, asociada a migraciones, ausencias y distancias que, sin duda, también atraviesa la producción del músico argentino-portugués.

Bibliografía

Fish, S. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Harvard University Press.

González Martínez, J.M. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia, Universidad de Murcia.

Invernizzi, H. / Gociol, J. (2003). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, EUDEBA.

Reyes, L. A. (2008). *El pensamiento indígena en América: los antiguos andinos, mayas y nahuas*. [prólogo de Arturo Andrés Roig] Buenos Aires, Biblos.