

La Cristalización de una Idea

Análisis y reflexión sobre *Cristal Argentio I* de Oscar Edelstein

INTRODUCCIÓN

Objetivos del trabajo

El objetivo que se plantea en el presente trabajo de investigación, es realizar un estudio reflexivo y analítico sobre la composición orquestal *Cristal Argentio I* de Oscar Edelstein¹.

El por qué de la elección de la obra, se ve depositado en el programa de investigación al que se suscribe este seminario: Territorios de la Música Contemporánea Argentina, que tiene como uno de sus objetivos contribuir al estudio de la producción de la música contemporánea argentina posterior a 1972, incluyendo en ella a compositores radicados en el exterior.

Resaltamos como particularidad que en los últimos 10 años se han encontrado numerosas obras orquestales compuestas por argentinos² que, por ámbitos de pertenencia (Europa y Estados Unidos) pero, también por sus dimensiones, no fueron estrenadas en Buenos Aires, la ciudad que, naturalmente, ha sido el ámbito de

¹ Comisionada por la Basel Sinfonietta de Suiza. Estrenada el 24 de enero de 2011 en la sala Stadcasino de la ciudad de Basel, Suiza.

² El total de obras encontradas se acerca a 40 composiciones estrenadas

consagración y legitimidad de los músicos de este país, aún antes de abandonarla. Podemos citar, entre ellas, a *Concertango* (2004), de Juan María Solare, *Mandala y Aksaks*, de Fabián Panisello, dirigidas en 2008 y 2009, respectivamente, por Peter Eötvös y Pierre Boulez.

Nuestro recorte analítico nos ha llevado a seleccionar la obra de Edelstein (de ahora en más abreviada CA), ya que nos propone varios puntos de vista-escucha e interconexión con otros proyectos que el compositor emprende actualmente. Estas múltiples consideraciones sobre la obra se irán desarrollando en el transcurso del escrito, teniendo como elemento referencial el análisis musical, reflejado tanto en la partitura como en su dialéctica con la escucha de la obra. No obstante, se interpolarán diferentes tipos de abordajes sobre conceptos que rondan la estética del autor. Intentaremos poner en discusión, o al menos cuestionar la utilización de recursos que muchas veces son reiterados en el lenguaje de la música moderna, generando así una relación tripartita: "escritura, discurso y significado".

Nuestros objetivos, si bien resultan ser un tanto abarcativos responden a la constante necesidad de lograr comprender el universo de la obra y ponerlo en simultaneidad con el criterio que el compositor emplea para desarrollarlo. A la vez, nuestro interés se focaliza en resaltar el vínculo que existe entre esta composición y los trabajos que la anteceden³.

Se parte de la base de que uno no podrá nunca englobar la obra en su totalidad, ya que resulta ser un objeto cuya aprehensión se verá modificada por el punto de vista que se adopte. Como señala Kofi Agawu, los significados son contingentes. "Surgen en el lugar de ejecución de la obra y reciben una entidad crítica por parte de individuos con formación histórica, en situaciones culturales específicas".⁴ Considerémosla un Parallax donde la ambigüedad visual nos obliga a tomar un lugar como observadores.

Sobre el compositor

³ Puntualmente su composición para el Ensemble Nacional del Sur (ENS): Estudios Sobre la Grilla Acústica, Libro II

⁴ *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Eterna Cadencia. Buenos Aires, 2012. Pág. 15

Edelstein es un artista polémico y prolífico (pianista singular, puede pasar de una obra orquestal con procesamiento en tiempo real a grabar con Raúl Barboza⁵, de escribir una ópera con Rodolfo Fogwill a responder a un encargo de la Filarmónica de Londres). Y es, en cierto sentido, uno de los nombres (o síntomas) del malestar que existe en una música argentina que se reclama heredera de las lejanas experiencias de la modernidad. En su imaginario cohabitan referencias que lo han marcado profundamente. De un lado, Juan L. Ortiz, el gran poeta entrerriano. Su visión de la naturaleza de lo sonoro, la recurrencia alegórica y aspectos de su discurso sobre la música dejan entrever una huella del ilustre escritor. La otra gran influencia ya es encontrada en Buenos Aires, donde Edelstein se asienta en los años setenta. Es cuando se encuentra con Francisco Kröpfl, el compositor y pedagogo que continuó en la agrupación Nueva Música la tarea de divulgación de Juan Carlos Paz. Edelstein completa su formación con Kröpfl luego de haber estudiado con José Maranzano, otra de las grandes referencias de la música argentina por esos años.

Es a través de Kröpfl que Edelstein se adentra en el universo programático de Paz y llega a formar parte de Nueva Música, años después del deceso de su fundador y cuando esa agrupación ya había dado claros signos de decadencia. En el marco de renovación y actualización cultural que se generó cuando el país recuperó sus instituciones democráticas, y que alentó la disputa de espacios por generaciones que habían sido postergadas durante la última dictadura militar, Edelstein rompió con Nueva Música y participó activamente en 1984 de "Otras Músicas", una agrupación dedicada a fomentar la difusión de las obras de las camadas emergentes. A principios de los años noventa, Edelstein es protagonista de otro episodio relevante para la música argentina: la creación de la revista *Lulú* que, bajo la dirección de Federico Monjeau, realizó un importante esfuerzo de actualización y reflexión intelectual.

En sus años de consolidación como compositor, Edelstein puso a su vez su firma como músico en numerosas obras de teatro, siendo convocado con regularidad por Roberto

⁵ El material discográfico resultante de este encuentro en 2006, se dio a conocer con el nombre de "Dos Improntus".

Villanueva, uno de los grandes nombres de la renovación escénica que tuvo lugar en el Instituto Di Tella y más allá. A su vez, ha desarrollado una intensa tarea como docente en la Universidad Nacional de Quilmes.

Es en esta institución donde, en sus ansias de expandir aún más su lenguaje musical, crea el Ensamble Nacional del Sur (ENS) que se caracteriza por incluir un orgánico alternativo a las formaciones tradicionales (utilizando instrumentos característicos de la *“música popular”* como la batería, la guitarra eléctrica y los teclados). El ensamble interpreta sus composiciones que se basan en sesiones de improvisación, anotaciones aproximadas y respuestas de los músicos a los modos de señalización con los que el director codifica una serie de gestualidades. Este punto es vital en nuestra labor investigativa, ya que reincidiremos en las obras que se realizaron para y con el ENS, con el objetivo de realizar una comparación entre los elementos musicales que encontramos en ellas y su punto de conexión con la composición orquestal CA.

Comprender de que manera piensa Edelstein el ENS, nos dará varios puntos de conexión con su particular manera de trasladar esas prácticas a la orquesta.

Para ello debemos plantear, o al menos sugerir un acercamiento, al mundo imaginario y poético de quien sabe ser su compositor. Moldear la estética de las composiciones del músico entrerriano nos permitirá comprender aún más su visión sobre música. Por supuesto que será dificultoso de encasillar (tampoco es nuestra intención), pero nos dará un pequeño acercamiento a su universo compositivo. Entrar en el *“gabinete Edelstein”*, por llamar de alguna manera a su estudio, el lugar donde pone en marcha sus proyectos, implica para cualquiera abrirse paso en medio de cuadernos llenos de bocetos, dibujos, ideas; respirar hondo antes de que el humo espeso de la pipa invada la habitación; inmiscuirse en una apasionada conversación de horas; saltar de la música a la pintura, y volver a la música desde alusiones al psicoanálisis y la ciencia dura.

Edelstein no escatima, a la hora de exponer, su capital intelectual y cómo este se ha ido entrelazando. La extensa entrevista nos ha permitido advertir que realmente considera

que el motor de su música es la construcción en el espacio. El uso de escenarios, como generadores de diferentes puntos de vista. Y el ritmo como un elemento preponderante. "Yo me estoy metiendo con esa herencia que quedó trunca. Me estoy metiendo con la idea del ritmo y, también, con el nacionalismo. Aquí siempre hubo una resistencia a operar con eso. Había nacionalismo a la húngara, claro. Total, era algo ya probado. Pero los compositores más comprometidos con la modernidad le escapaban como locos. Lo que pasa es que uno no puede dejar de lado esas cosas que están golpeando el alma. Y esas cosas, a veces, aparecen de un modo extraño. Incluso como la negación. Lo que yo intenté fue preguntarme a ver qué hay por ese lado"⁶. Todas estas ideas se retuercen y amalgaman. En esa búsqueda se superponen el discurso cientificista y la exaltación de lo primal. Este último rasgo no ha dejado de ser resaltado por la crítica. "El litófono, un set de piedras colgantes, proporciona además un fondo primitivo; y no es este aspecto bifronte, entre tribal y futurista, un atractivo menor de la obra.... Es música en sentido físico, música auténticamente ditirámica, realizada a la vez con precisión milimétrica por el Ensemble que Edelstein dirige como un poseído"⁷.

Quizás para comprender sus exégesis, tendríamos que adoptar un punto de vista plástico. O tal vez deberíamos ampliar el concepto de escucha, descentrarlo, quitarle peso a la taxonomía adorniana, en el que la calificación del oyente incidirá en la comprensión de la obra de arte⁸. Esto tiene su raíz en que la mayoría de las ideas que del compositor surgen, se plasman en esquemas gráficos. Luego se complementan con anotaciones rítmicas y diagramas de intervalos en relación con el espacio. Las modificaciones de los materiales se ven apuntadas como espirales, diferentes grosores en líneas coloreadas, puntos y apoyaturas. Aquí podemos trazar una línea entre la relación orgánica existente de la música y el lenguaje, vinculados a través de las conductas expresivas. En cierta medida sucede lo que Agawu expone como realidad de la música: "Predominan las

⁶ Página 12, 27 de agosto de 2004. Entrevista concedida a Diego Fischerman.

⁷ Federico Monjeau, Clarín. 8 de agosto de 2009

⁸ *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Angnes Heller y Feren Féher. Península/Ideas. Buenos Aires, 1998. Pág. 101

metáforas referidas a la traducción. Imaginamos la música traducida a símbolos, imágenes visuales, o palabras, al lenguaje o a la expresión literaria".⁹

Claramente, en el compositor argentino, se advierte una búsqueda constante de lo no racional, que lo acerca decididamente al principio ideológico de que "más es más".

Y aquí subyace el concepto de superposición de capas, que en música nos acerca a la generación de texturas. Bloques de líneas amontonadas que desdibujan nuestra percepción vertical-horizontal, logrando así una comprensión global del evento "masa". Se divisan estratos o campos de comportamientos particulares, cuyos cambios se limitarán a grosor, color y detalle (granos).

La música de Edelstein resuenan las aplicaciones del poserialismo en Buenos Aires, diseminadas por Kröpfl, con toda la carga que le añadió el estructuralismo. Como dice Jean-Jacques Nattiez, "el estructuralismo representó para los investigadores de las ciencias humanistas, musicólogos y compositores, un momento de gran felicidad" al suponer que "las obras y las prácticas humanas podían ser sometidas a reglas que le conferían rigor científico a los análisis". Esta presunción era igual entre los compositores. "Las obras encontraban su fundamento en el sistema que las engendraba. El creador se tentaba con desaparecer detrás del anonimato de la estructura triunfante"¹⁰. Estos caminos, a pesar de su infertilidad, condujeron luego a la denominada "Nueva Complejidad", última variante de lo que han llamado "Maximalismo". La Nueva Complejidad, que ha tenido fuerte arraigo en Inglaterra, y a su principal referente en Brian Ferneyhough, surge en momento de esparcimiento de la simplicidad como valor, de allí el adjetivo, como actualización de una idea fundamental del modernismo. Al mismo tiempo, y apoyándose en el escritor Richard Taruskin, la idea discursiva que subraya el afán de la conquista de un horizonte sonoro aún irredento puede ser rastreada en el rótulo de "maximalista"¹¹. ¿Una contraposición al minimalismo? ¿Una necesidad de

⁹ *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Eterna Cadencia. Buenos Aires, 2012. Pág. 39

¹⁰ *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensayos de semiología musical aplicada*. Vialettera Editora. Sao Paulo. 2005. Pág. 28

¹¹ En su página de wikipedia, Edelstein hace la siguiente referencia: Comparisons to Cage are often made because of his multi-disciplinary universe and his cutting edge ideas, however his music

explorar los límites de la percepción? ¿Una excusa para dejar el campo abierto a cualquier decisión arbitraria que el compositor quiera dejar impresa? Las respuestas serían imprecisas, pero al menos nos permiten preguntarnos el porqué de esa medida estética.

Por otra parte debemos insistir y aclarar que cuando nos referimos al término “maximalismo”¹², estamos haciendo referencia a una manera de replantear al modernismo e intensificar los medios a través del forcejeo con los límites de la tradición. Ahora bien, qué es lo que entendemos por intensificación. O quizá la pregunta sería qué es lo que se intensifica en la música y qué significa esa exacerbación. Vemos involucradas en este proceso de complejización ambas dimensiones de la música: la temporal y la sonora.

Por ende, las obras devienen en gigantescos artefactos, de largas duraciones, amplificados en su volumen, complicando sus texturas, haciendo más complejas las relaciones armónicas, posponiendo las resoluciones y aumentando la tensión emocional del oyente. Todo esto se convirtió según Taruskin en una “obsesión predilecta por quienes buscaban enaltecer su figura como compositor”¹³. En resumen: la complejidad y la no derivación como obsesión enmarcada en el final de la era tradicionalista.

El expansionismo y la acumulación constante de información (inmersos en la vorágine que supone la globalización) han sido los factores decisivos para considerar al maximalismo como una explosión de lógicas irracionales. Y al mismo tiempo permitió construir todo un aparato textual para encubrir una lógica musical no derivativa, aunque el compositor se ampare en esa tradición.

El instante en que esto se toma como paradigma estilístico, coincide con el fin del siglo XIX y a la vez, como Taruskin reflexiona, con un creciente sentimiento apocalíptico donde

in contrast to Cage's can be described as Maximilist. Fuente:
http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Edelstein

¹² Sería erróneo considerar al maximalismo como una corriente estética, más bien podría considerárselo un término que hace referencia a la intensificación de medios en el modernismo.

¹³ *Oxford history of western music, volumen 4. Reaching (for) Limits – Apartado: Maximalism.* Oxford, 2009. Pág. 12-16

reinan las “supersticiosas premoniciones de una última revelación y, a la vez, una posible catástrofe”. A ese momento inestable y caótico, podemos agregar que “la aceleración de la innovación estilística, entendida desde nuestra visión actual, funcionó quizás como un factor necesario de la retórica, y no como un método para decir cosas nuevas”¹⁴. La creencia en que la música era el único medio a través del cual asuntos de la realidad más esencial podían ser contemplados, llevó a los modernistas tempranos a la búsqueda de nuevos horizontes. Y aquí aparece desplegado en toda su soberbia el subtítulo: filosofía de la música; la creencia de que esto eleve la labor compositiva, depositándolo en un lugar de máxima intensidad cultural, y socio-política.

Otro factor importante que encontramos también en CA es lo que Taruskin denomina la “intensificación de la línea brahmsiana”¹⁵. El punto de referencia podría ser descrito como la saturación motívica, cargando la textura con motivos significantes para ser recombinados de manera caleidoscópica, maximizando la referencia interna, la profusión de densidad de relaciones notificas.

Edelstein oscila constantemente entre el cientificismo retórico que, como dijimos, tuvo su mayor legitimidad con el estructuralismo, y lo recreativo. Poniendo en conversación el refugio intelectual que ofrece una partitura, y las alternativas que brindan las improvisaciones. Tanto es su vinculación con estos preceptos que los ejercicios previos a las composiciones que el entrerriano emprende, engloban desde configuraciones rítmicas, entramados de texturas hasta armado de estrategias y planes.

Esto conforma la etapa lúdica (pre-organizativa) en la que las ideas musicales escapan por momentos a una actividad conciente, funcionando así como un andamiaje donde se construyen nexos con juegos e intuiciones que pertenecen al campo de lo olvidado. Esto último hace referencia a la concepción Platónica del saber: recordar olvidando. El conocimiento implica un saber, y su máximo exponente en la práctica se logra en el olvido de esas enseñanzas.

¹⁴ Idem, Pág. 14

¹⁵ *Oxford history of western music, volumen 4*. R. Taruskin, *Reaching (for) Limits – Apartado: Maximalism*. Oxford, 2009. Pág. 15

Interconexión de dos mundos y su traducción

El papel de la traducción

La orquesta del siglo XXI planteada como un vehículo a la experimentación ó como un medio para volcar ideas preconcebidas.

Considerando las técnicas compositivas que en la obra se exponen, llegamos a la conclusión de que la orquesta, en la gran mayoría de los casos, resulta ser un lugar en el cual el compositor extrapola sus prácticas, conocimientos y visiones que anteriormente han sido desarrollados en el ENS otros campos (composiciones de cámara, estudios, o agrupaciones de menor envergadura).

Edelstein lo explica de esta manera:

“El límite como búsqueda de la complejidad. El esfuerzo del instrumentista como recurso compositivo”

“Considero la orquesta como un centro exponencial, que me permite trasladar mis ideas de perspectiva, volumen y ritmo aplicadas en el ENS, y enriquecerlas. Para luego, así, reutilizarlas en las obras del Ensemble. Aquí queda planteada la doble vía entre ambos mundos que me interpelan.”¹⁶

Podemos inferir que lo que ocurre es una traducción de conceptos estéticos desarrollados en el Ensemble como un colectivo de experimentación hacia la orquesta. De alguna manera se pasan en limpio esas ideas que se mimetizan más con un carácter mas allegado a la improvisación. Se genera una conversación musical entre un ensemble de 5 instrumentistas y una orquesta de 130 músicos.

¹⁶ Frases del compositor extraída de una entrevista realizada en julio de 2012

Para lograr los diagramas rítmicos, las maniobras espaciales, y las multiplicidades de tempo, Edelstein recurre al estudio (intuitivo e improvisatorio) de las maneras de dirigir al ENS para lograrlos.

En un entorno de ensayo los resultados son precisos e incluso simples de lograr. Si uno quiere lograr este tipo de discurso con una orquesta, la escritura tomaría un papel central en la obra (tanto que la superaría en importancia, resultando más novedosa la manera de resolver la escritura que la música en sí). De la misma forma las nociones de profundidad, perspectiva, volumen y planos múltiples, será mas fácil de lograr con la escritura convencional y músicos profesionales de orquesta, que con instrumentistas del ensamble. Esto se debe al número de instrumentos (las curvas de perspectiva, entendidas por el compositor, pueden darse claramente entre las cuerdas o entre la sección de metales), y también a las indicaciones precisas de dinámica y articulación.

Ambos universos compositivos buscan complementarse aunque se desarrollen de manera paralela, y a la vez se comuniquen mediante la curiosidad del compositor, que acarrea entre las dos “instituciones” los logros de cada una. Logros o avances, claro está, que permiten cristalizar las ambiciones tanto en la escritura como en los límites de la interpretación.

Fueron varios intentos los que se desplegaron para encontrar el término que represente de manera acertada la forma de vincular los elementos musicales que Edelstein despliega entre el ENS y la institución orquesta. Podríamos haber dicho que las estructuras migraban de un lugar de creación hacia otro, o incluso que se extrapolaban, pero decidimos proponer la palabra traducción como nexo entre ambos mundos.

Hemos elegido utilizarla para reflejar de alguna manera la conexión entre ambos modos de representar las mismas ideas. Es decir se plantea a la vez, una reelaboración de materiales y una reutilización de los recursos que son propios del discurso musical del compositor, a veces destinados a una agrupación intimista y en otras circunstancias exponenciados a la masa orquestal.

Esta decisión se focaliza en el significado que le imprime Walter Benjamin (autor sobre el cual volveremos en más de una oportunidad) en su ensayo “La tarea del

traductor”. La traducción no es solo un intermedio ente dos resultantes, pues de esta manera se estaría limitando a transmitir una comunicación (algo que carece de importancia).

Citando a Benjamin “la traducción sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas en sí”¹⁷. Sin embargo, esta relación no puede ser creada por el hecho de traducir, pero si puede representársela.

Por supuesto que en el accionar constante del traductor, encontramos problemas tanto de transformación epidérmica de los materiales que se movilizan, como de malversación de la esencia de los mismos. Por otra parte debemos mencionar que nos resulta de gran importancia el grado de parentesco que comparten el original y su traducción, es decir en qué medida se ven transformados, de que manera se relacionan.

Para comprender la verdadera relación entre el original y la traducción Benjamin dice que debemos partir de “un supuesto, cuya intención es absolutamente análoga a los razonamientos, en los que la crítica del conocimiento ha de demostrar la imposibilidad de establecer una teoría de la copia”. Completa la idea, sosteniendo que “si allí se probara que en el conocimiento no puede existir la objetividad, ni siquiera la pretensión de ella, si sólo consistiera en reproducciones de la realidad, aquí puede demostrarse que ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original”¹⁸

Habría que decir, también, que todos traducimos la compleja trama de técnicas y obras. A veces el compositor se apropia de artefactos de otros, de sus rasgos epidérmicos, de manera de concebir una arquitectura sonora.

Particularidades de las Grillas Acústicas

¹⁷ *La Tarea del traductor*. Edhasa. Barcelona, 1971. Pág. 129

¹⁸ Ídem. Pág. 132

“No disfruto del trabajo intelectual si no es para generar ese lago que nutre mi imaginario. Imagino topologías, perspectivas, volumen y los oigo”¹⁹, dice Edelstein para referirse a su proyecto musical. Este proyecto, da un giro a fines de los años noventa, cuando, como hemos marcado previamente, forma el ENS.

La creación de dicho ensamble y su funcionamiento continúan siendo un episodio relevante la música argentina, que excede su inserción en el campo que se conoce como “lo contemporáneo”. Con el ENS, Edelstein hizo más visible un malestar respecto los modos de producción y circulación de la música. De esta manera reprodujo, a sabiendas o no, experiencias análogas que habían tenido lugar en Europa y Estados Unidos, casi tres décadas atrás, y que, desde la perspectiva erudita local, no fueron en su momento consideradas como posibles caminos de emulación.

La tentativa de amalgamar discursos tan contrastantes como el “académico” y el “popular”, tiene en el compositor holandés Louis Andriessen a una de sus figura salientes, y a 1975 como un año clave de sus definiciones por fuera de la academia. La obra paradigmática lleva en su título una fuerte impronta política: *Workers Union*²⁰. La indeterminación del orgánico es un reconocimiento de la contingencia, un distanciamiento de los protocolos institucionales. También hay un subrayado político: lo que Andriessen deja en claro, tanto en su pensamiento, como en sus composiciones, es que “es necesaria la creación de ensambles democráticos, donde el grupo funcione como un todo” y a la vez “se generen lugares alternativos para los conciertos, ya sean auditorios, fábricas, escuelas o la calle misma”²¹.

Con los años, Andriessen irá desarrollando su idea, influenciada en su momento de gestación por las grandes movilizaciones estudiantiles que sacudieron a Europa a fines de los sesenta. Además de su propio grupo, trabajará con los virtuosos norteamericanos de

¹⁹ Frase del compositor extraída de una entrevista realizada en julio de 2012

²⁰ En la partitura de dicha obra queda aclarado que el orgánico debe responder a la siguiente necesidad: cualquier agrupación de instrumentos ruidosos.

²¹ *The Music of Louis Andriessen*. Yayoi Uno Everett. Cambridge, 2006. Pág. 66

Bang on a Can²². Lo que se propuso es entregarle al público un resultado musical que incorpore las realidades de diferentes clases sociales. Esto genera un claro eclecticismo y a la vez un uso despreocupado de la parodia. Por su parte, el ENS, surgido en otra época (finales del menemismo) y otra geografía, no hace explícita su contraparte social, lo que no quiera decir que el movimiento hacia la periferia (entendida en su doble acepción) carezca de una impronta política. Por su parte, el ENS responde a una necesidad que todavía se refugia en los modos de legitimación de la música autónoma

No es nuestra tarea comparar las intenciones que ambos compositores tuvieron a la hora de formar estos nuevos espacios, ya que excede a los objetivos del trabajo. Pero está claro que, de manera consciente o involuntaria, el camino que inició el ENS se inserta, con sus peculiaridades, en la genealogía que tiene a Andriessen como un punto de arranque fundamental.

Los registros discográficos que encontramos de las composiciones que Edelstein realizó para y con el ensamble, datan de 2004 y 2009. Ambos pertenecen a una serie de estudios que se agrupan para dar forma a lo que llama su “Grilla Acústica”.²³ Es decir que ambos libros de estudios pertenecen a una idea global que responde a las necesidades poéticas y retóricas del compositor.

El lenguaje que se maneja en las diferentes versiones del ensamble, dista de las posibilidades generativas que se lograron en CA con la orquesta. Sin embargo los puntos de conexión se divisan con claridad. Las texturas y el tratamiento de la altura son similares en ambos tipos de orgánicos, así como también las configuraciones rítmicas. Lo que los aleja manifiestamente es el uso del color y su resultante auditiva.

²² Uno de los ensambles que se forma en 1987 en Estados Unidos, con la política constitutiva planteada por Andriessen.

²³ El primero de ellos, “La Teoría Sagrada del Espacio Acústico, Libro I”, cuya formación fue: Mariano Cura (Teclados), Nicolás Varchausky (Guitarra Eléctrica), Diego Romero Mascaró (Batería y Percusión), Mario Castelli (Piano), Jerónimo Carmona (Bajo Eléctrico).

El Segundo disco es una versión preliminar sobre lo que será el material definitivo de “Estudios Sobre la Grilla Acústica, Libro II”. Quienes forman parte de esta agrupación son: Axel Lastra (Piano y Teclados), Leonardo Salzano (Guitarra Eléctrica), Pablo Torterolo (Batería), Nahuel Tavosnanska (Bajo Eléctrico) Mauro Zannoli (Procesamiento), Damián Anache (Litófono), Martín Proscia (Saxo), Deborah Claire Procter (Voz).

Esto no deja de ser un aspecto importante, aunque su centro de gravedad se posiciona en la siguiente deducción: la riqueza tímbrica del ensamble no puede compararse con la heterogeneidad de una orquesta.

Desmembrar los diversos entramados que Edelstein teje con su cuerpo al dirigir y componer con el ensamble, resulta una tarea de gran importancia para el análisis. Tomamos como referencia las nociones generales que reinciden tanto en la Teoría Sagrada como en los Estudios de la Grilla. A la vez reconocemos que el salto que el ENS da en el segundo disco respecto a su anterior encarnación aleja al compositor aún más de las tradiciones musicales en las que se formó y ha crecido. En esa dialéctica de atracción y rechazo por los orígenes se encuentra uno de los elementos más potentes del grupo. No obstante, lo que encontramos como anclaje entre ambos momentos puede resumirse en los siguientes aspectos:

- El trabajo textural da cuenta de cómo se han metabolizado atmósferas añejas en la cabeza del compositor. Las envolventes dinámicas atraviesan el espacio y generan su propia discursividad.

- Extensión de las capacidades tímbricas de los instrumentos y utilización de la electrónica como un interlocutor. Generalmente se utilizan cintas que poseen materiales musicales de los pregrabados y trabajados posteriormente en digital. También encontramos procesamiento en tiempo real como un recurso vital para las modulaciones de color que se plantean en las composiciones.

- Recursos técnicos de la música occidental tradicional, como el canon ó la variación constante, aplicados al lenguaje contemporáneo con el objetivo de generar diversas capas o diferenciar planos.

- El power trío (una formación propia del rock, desde Cream y Jimmy Hendrix Experience, en 1967, al presente), planteado como base funciona como el andamiaje de las líneas que se dibujan en los demás instrumentos. Por momentos todo el ensamble se vuelve una máquina contundente que machaca una y otra vez con una o varias células rítmicas de manera visceral.

La mixtura de lo “alto” y lo “bajo”, generan un traspaso por el rock y el free-jazz, y un comentario sobre los clichés de la música contemporánea. Pero la escucha se ve orientada por su materialidad: lo amplificado. Como dice Luciano Berio: “Los instrumentos, claro, carecen de objetividad: producen sonidos que no son neutrales. Poseen memoria. Quien toca está dando cuenta de una genealogía y un linaje. Pasar por alto o ignorar los aspectos idiomáticos del instrumento, lo que alberga en cuanto a detalles técnicos y performáticos asociados con su ejecución, puede ser un interesante ejercicio desde un ascético punto de vista, pero es indudablemente empobrecedor”²⁴. Y, cuando se utiliza, como en el caso del ENS, batería, bajo, guitarra, ese orgánico remite inexorablemente al rock²⁵. Pero Edelstein asegura que el rock no está en su ADN, y dice que el instrumento ENS trata de desligarse de un uso que quedó estandarizado. Sin embargo, los instrumentistas del ensamble reconocen tales influencias en su constitución artística, lo que pone en escena las paradojas de las inter-traduccion.

Como señala Roland Barthes, todo texto es una "cámara de ecos", la caja de resonancia "de diversos discursos, sin estar en la obligación de asumir con maestría ninguno de ellos". El texto, agrega, y su ejemplo podría trasladarse a la música, "no existe por sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos, en tanto es el entre texto de otros textos". En ese sentido, "buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto, son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes".²⁶ Julia Kristeva lo explica de una manera convergente, y que también puede ser "traducida" en términos musicales: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de

²⁴ *Remembering the future*. Harvard, 2006. Pág.25

²⁵ Las bandas emblemáticas a las que nos remite el ENS serán King Crimson (primera formación de 1969) y Henry Cow (1972-1978). Ambos grupos llevaron más lejos sus creaciones colectivas, reduciendo la distancia entre lo popular y lo académico en la música. A nadie se le ocurriría hoy encasillarlos dentro del rock.

²⁶ S/Z. Siglo XXI. Buenos Aires, 2004. Pág. 78

intersubjetividad se instala la de intertextualidad"²⁷. Un grupo, porque también de esta manera funciona el ENS, multiplica estas situaciones.

Remitiéndonos nuevamente a Walter Benjamin, entendemos que en el accionar constante del traductor, encontramos problemas tanto de transformación epidérmica de los materiales que se movilizan, como de malversación de la esencia de los mismos. Por otra parte debemos mencionar que nos resulta de gran importancia el grado de parentesco que comparten el original y su traducción, es decir en qué medida se ven transformados, de que manera se relacionan.

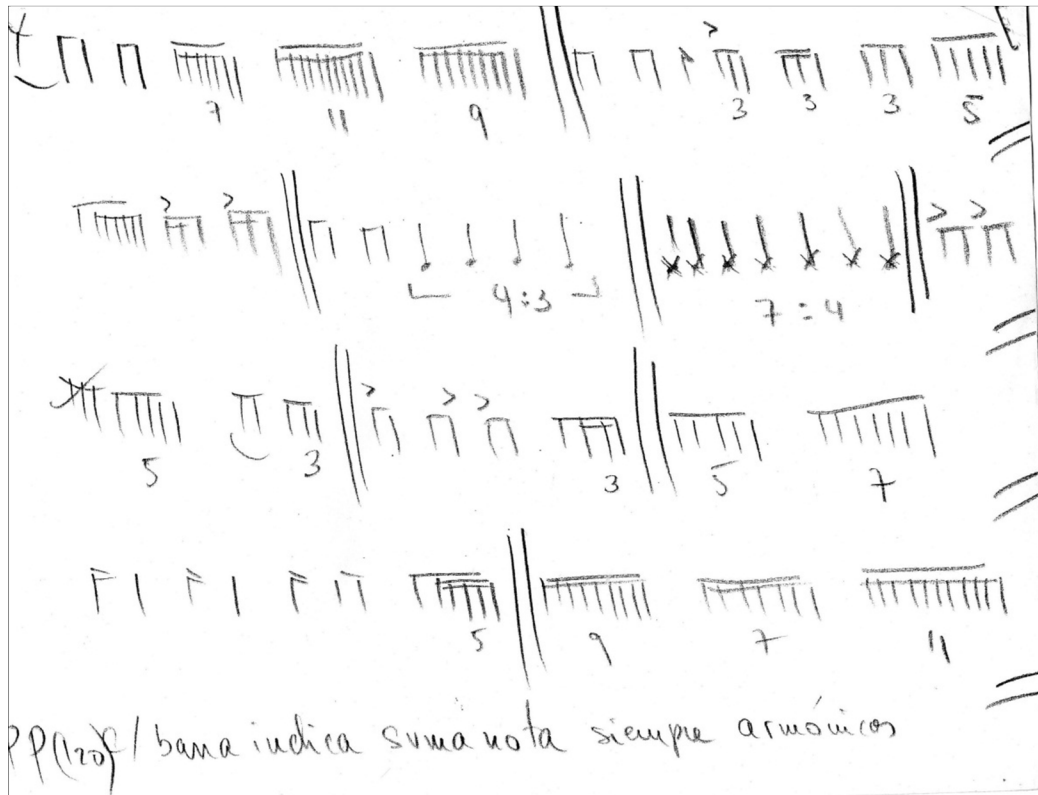
Y aquí es donde debemos detenernos a evaluar que tipo de traducción se realiza entre las piezas para ensamble y la obra orquestal. Lo primero que resalta en esta observación es la escritura. En el ensamble la improvisación es el motor predominante, siendo las partituras únicamente un punto partida y a la vez de anclaje. En ellas encontramos indicaciones de ritmos vertiginosos con un contorno que define relativamente la direccionalidad de las alturas.

En algunas de estas guías escritas se especifica la dinámica global, acentuaciones puntuales y modos de toque. Esta es una forma de creación que, como dijimos, Andriessen desarrolló profusamente a principios de los setenta. Podemos apreciarlo en las anotaciones del comienzo de *Workers Union*:



Volviendo a Edelstein, generalmente estas pequeñas estructuras funcionan en simultáneo, con la intención de generar diferentes tipos de rugosidad y alternancias de protagonismo instrumental en los planos resultantes:

²⁷ *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997. Pág. 3.



Aquí un claro paralelismo con las formas de escribir para la orquesta de Basel, que también es tributario del *Concierto de Cámara* de Ligeti:



Primer movimiento (compases 22-23) del *Concierto de Cámara* de Ligeti:

Handwritten musical score for Flute (fl.), Clarinet (cl.), and Bassoon (b.c.) in 4/4 time, tempo 60. The score shows a complex rhythmic pattern with various articulations and dynamics like pp and sf. There are markings for 'morando...' and some numbers like 9, 10, and 12.

En circunstancias particulares este tipo de configuraciones, se efectúan de manera canonizada. Los ejemplos más cristalinos de ello lo encontramos en los temas Engranaje y Cristal Sónico (ap.3) del primer y segundo disco respectivamente. En el primero de los temas el canon es claramente perceptible, mientras que en el segundo de los ejemplos, esta forma de trabajar con el material resulta ser anecdótica, pues se percibe como una resultante textural. Aquí se puede apreciar en la hoja de indicaciones:

Handwritten musical notation on a page with various symbols, notes, and dynamic markings. At the bottom, there is a note: "Canon de espirado - Va 120 o mas Sordo fugoso".

En la partitura para orquesta encontramos varios de estos momentos, donde el canon resulta ser de gran importancia. Elegimos el más pregnante de todos:

The image displays two excerpts of a musical score for orchestra. The first excerpt shows the beginning of a section with staves for Violin I (Vla. I), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The second excerpt, separated by a double slash (//), shows a continuation of the same section, with staves for Violin I (Vla. I), Violin II (Vla. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

Como vemos, el material al traducirse se ve modificado en mayor o menor medida, pero siempre hay una intervención constante de quien sabe ser su traductor. En el original pueden perseverar materiales que en su momento resultaron novedosos o conceptos que respondían a las inquietudes de su autor. No obstante en su traducción posterior, tales elementos pudieron haber caducado, ya sea por el paso del tiempo, o por un proceso de maduración (teniendo en cuenta que en este caso Edelstein es el autor del original y a la vez su traductor). En palabras de Benjamin²⁸: “Mientras el lenguaje del compositor sobrevive en su lenguaje, la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de esta evolución”.

²⁸ *La Tarea del traductor*. Edhasa. Barcelona, 1971. Pág. 140

Ahora bien, estas nociones de traspaso diluido se pueden apreciar de manera notable en las concepciones que el compositor adjudica a la escritura para lograr diferentes texturas, tanto en el ENS (sobre todo en la primera formación) como en CA:

Aquí la partitura de una sección del primer disco del ENS:

The image shows a handwritten musical score for a section of the first disc of ENS. The score is written on six staves, each labeled with an instrument: Guitar 1, Guitar 2, Piano 1, Piano 2, Percussion 1, Percussion 2, and Bass. The notation is in green ink on a white background. The score is divided into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4 at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, pp, f, ff), and articulation marks. The score is written in a style that suggests a first draft or a working manuscript.

Y su correlación con el discurso musical de CA:

A page of a musical score for orchestra and chamber ensemble. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoon, and Contrabass. The second system includes parts for Trumpets I, II, and III, Trombones I, II, and III, and a Cello. The third system includes parts for Violins I and II, and a Viola. The score features various dynamics such as ff, f, mf, and p, and includes performance markings like 'II', 'III', and 'f'.

Se advierte en la partitura de manera diáfana como el manejo textural de ambas partes utilizan los mismos recursos para lograr una cierta movilidad es una superposición de estratos. Este tipo de maniobras se encuentran constantemente en la composición para orquesta, así como también en los estudios para la Grilla Acústica. La resultante sonora es diferente por la organicidad de las agrupaciones, pero los procedimientos son los mismos.

A partir de estos ejemplos, que proliferan en el disco y en CA, podemos decir que la función precisa del traductor es trasladar, re-amoldar, desechar y hasta incluso reinterpretar, con el objeto de relajar los ecos del original en lo nuevo que se generó. La tarea de quien traduce debe respetar el sentido del original, pero no la fidelidad del mismo. Y aquí encontramos una pequeña dicotomía puesto que el problema subyacente de dicha labor surge cuando el sentido no es justamente el parámetro más importante de la composición. Por ende la escritura, una vez más, es la que realza el valor del lenguaje.

Habría que decir, además, que el ENS, por su configuración, es una unidad portátil y móvil. Puede, a pesar de los recursos que demanda, trasladarse y repetirse sin perder su esencia. Es un artefacto nómada que, otra vez, remite más a la lógica del rock. En cambio, CA requiere de una locación y un orgánico que no admite, en principio, adaptaciones ni remedos. Interviene en un universo “cristalizado” como el académico, con sus protocolos, sus rituales, sus códigos internos (hacia una orquesta que trabaja con una partitura) y hacia un público, que es convocado sobre las bases de otras consideraciones simbólicas.