

ACCIÓN POLÍTICA, PLÁSTICA Y MÚSICA: BRUMA DE JORGE HORST

Cintia Cristiá

Cintia Cristiá es Doctora en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona. Docente e investigadora del Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral) donde dirige un proyecto de investigación y desarrollo. Se interesa especialmente en la relación entre música y artes visuales, tema sobre el cual ha dictado cursos y seminarios. Distinguida en el Primer Concurso Latinoamericano de Musicología "Gourmet Musical" es autora del libro *Xul Solar, un músico visual*. Entre otras publicaciones realizadas en la Argentina, España, Panamá, Francia y Lituania se destaca el ensayo "Xul Solar y la reunión de las artes" publicado en el catálogo de una exposición realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que recibió el premio al Ensayo del año 2005 otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha participado en congresos de nivel nacional e internacional. En 2013 fue curadora de la muestra *Diálogo de musas: música y artes visuales* (Fundación OSDE).
Correo electrónico: ccrisia@ism.unl.edu.ar

Recibido: 14/3/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: Este artículo estudia la acción política en el contexto de una obra musical que a su vez se relaciona con la pintura. En la pieza *Bruma* (2003), del destacado compositor rosarino Jorge Horst (1963), se articulan elementos ideológicos con estrategias compositivas que surgen de la intención de “crear una analogía sonora, homenajear, metaforizar, transliterar, crear intertextualidades varias” con el “carácter irreverente, totalmente subversivo” de la estética de Joseph Mallord William Turner. La metodología aplicada combina el análisis comparativo música-pintura, tomando en cuenta los escritos del compositor, con una reflexión teórica que incluye textos de Adorno, Wagner, Hegel y Kandinsky acerca de las fronteras entre las artes y deriva en las posibles implicancias políticas de los conceptos de figuración y abstracción.

Palabras clave: Horst - Turner - política - abstracción - figuración

Abstract: This article approaches political action in the context of a particular piece of music, which is also connected to painting. In *Bruma* (2003), by the composer Jorge Horst (Rosario, 1963), ideological elements are articulated with compositional strategies tending to “create a sound analogy, pay homage, metaphorize, transliterate, create various intertextualities” with Joseph Mallord William Turner’s aesthetic, perceived by the composer as “irreverent, totally subversive in character”. The applied methodology combines comparative analysis between music and painting, observing the composer’s writings, with a theoretical discussion that includes texts by Adorno, Wagner, Hegel and Kandinsky concerning the frontiers between the arts and pondering about the possible political implications of figuration and abstraction.

Keywords: Horst - Turner - politics - abstraction - figuration

El arte es la única herejía posible
Luigi Nono (citado en Horst 2003, 81)

En la obra del compositor Jorge Horst (Rosario, 1963) el elemento político se constituye en el acto mismo de componer como forma de resistencia. La figura del hereje, aquel que se opone al sistema dominante defendiendo sus propias creencias, surge explícitamente en algunos títulos¹ y subyace en toda su producción. Se manifiesta en estrategias compositivas como el uso de orgánicos, formas y géneros que se alejan de lo tradicional y en el recurso a lo fragmentario, a lo críptico. Responde, según sus propias palabras, a una actitud personal de distancia con respecto a las instituciones y de rechazo a los pensamientos hegemónicos destilados por los centros de poder. ¿Es posible que el interés que Horst manifiesta por otras artes, especialmente por la literatura y la plástica, también surja del ejercicio de un pensamiento lateral, de una mirada oblicua que parte de una insubordinación elegida de manera consciente? En *Necesaria transgresión*, suerte de manifiesto escrito en 2003, Horst declara que: “Translitar las fronteras, ampliando y trabajando en los márgenes, quebrando los estatutos, no solo es producto de una posible nueva Weltanschauung, sino también una emergencia que la provoca”. Esas fronteras, ¿pueden ser también aquellas que limitan a las artes? En 1966, Theodor W. Adorno había observado:

En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas [...]. Mucha música tiende al grafismo por su notación. [...] Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna [...]. Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento. (2008, 379)

En efecto, los casos de interfertilización entre las artes en general y entre la música y la plástica en particular (ver Sabatier 1995 y Barbe 1992 y 2005), se intensifican durante el siglo XX (ver Maur 1999, Arnaldo 2003, Duplaix y Lista 2004). Horst se inscribe en

1 *Barro sublevado, insurgente imaginario, herético furor, Selva inescrutable libertaria y Eretge*, entre otros.

un grupo de compositores que transportan efectos y técnicas del campo plástico al musical, de estéticas tan variadas como Boulez, Stockhausen, Ligeti, Dutilleux, Messiaen, Feldman y, entre nosotros, Mucillo (ver Messiaen 1986, Bosseur 1998, Feldman 2009, Cristiá 2010 y Barbe 2011).

Lo político en la poética de Jorge Horst ha sido abordado, entre otros, por Pablo Fessel (2011), quien subraya la analogía entre normas de la vida social y convenciones musicales. El desacato a las normas tradicionales de escritura musical, por lo tanto, puede ser una decisión que lleva la acción política al plano artístico. Si bien está claro que el interés por otras artes no constituye una ruptura de convencionalismos, la elección de referentes extramusicales puede leerse como parte de una búsqueda realizada desde un alejamiento de las normas, con un sentido político implícito. El compositor Jorge Edgard Molina también se interesó por las implicancias transdisciplinarias de la música. En “Música e ideología; *herético furor* de Jorge Horst” (Molina 2005) tomó dicha obra, compuesta en 1998 y revisada en 2001, para indagar acerca del contenido ideológico de una composición musical. En un escrito posterior, Molina (2007) ahondó sobre la influencia del universo plástico de M. C. Escher en otra pieza de Horst. *Esferas* (1994) surge a partir de la atracción del compositor por los planteos de Escher en relación a la defensa de las utopías y a su interés en trabajar de manera subversiva con respecto al sistema. Algo similar ocurrió con Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

Jorge Horst conoció la obra de Turner a principios de la década de 1980 y desde entonces sintió el deseo de trabajar sobre ella. En 2003, al recibir un encargo para un orgánico específico –oboe, violín, viola y violonchelo– llegó finalmente la posibilidad de componer una pieza que se acercara al efecto que Turner logra en su pintura, definido como clima y como técnica. Su intención (Horst 2010, s/p) era “crear una analogía sonora, homenajear, metaforizar, transliterar, crear intertextualidades varias” con el “carácter irreverente, totalmente subversivo” de la estética de Turner. Una de las ideas que más le interesó llevar a cabo en *Bruma* fue la de

difuminar, como de ver a través de una nube, o de un vidrio esmerilado, rompiendo lo esperado y corriendo el eje de atención en la supuesta representación perfecta de la figura como ideal de lo bello, para trasladarse a zonas indefinibles, más grises, más desaturadas (por usar un término técnico de la pintura). (Horst 2010, s/p).

Este artículo propone observar la articulación de la acción política entendida como subversión, herejía o resistencia, con la transferencia de elementos de la plástica a la

música. En primer lugar, analizaremos algunos aspectos de *Bruma* de manera aislada. Describiremos los materiales musicales, los gestos compositivos puestos en práctica y los efectos sonoros logrados con los mismos. Propondremos un esquema formal de la pieza a partir de dicho análisis. En segundo lugar, compararemos las características principales de *Bruma* con *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, tomado como ejemplo de la pintura de Turner. Finalmente, observaremos la relación existente entre pintura, música y acción política en este caso particular apoyándonos en los conceptos de figuración y abstracción y en sus posibles implicancias políticas. Los textos del compositor serán una fuente importante para esta discusión teórica.

Bruma

Tanto la intención de evocar el clima *turniano* como el orgánico propuesto jugaron un papel importante en la gestación de la técnica compositiva de la pieza, cuya ejecución dura aproximadamente seis minutos. Desde el principio, Horst pensó en acentuar el contraste tímbrico entre el oboe y las cuerdas por medio de la textura musical. El violín, la viola y el violonchelo están amalgamados entre sí y forman una suerte de cúmulo sonoro, una bruma entre la cual aparece y desaparece el oboe. La presencia fragmentada del oboe está acentuada por medio de la escenificación de la obra. En la partitura se indica que el oboísta debe permanecer fuera del campo de visión del público, conservando un ángulo que permita la comunicación visual con los otros músicos. Horst explica:

El contraste entre una linealidad demarcada (el oboe) y especies de nubes sonoras ruídicas (las cuerdas, con arco in fascia, por ej.), son, entre otras cosas, los grados extremos de la utilización de campos sonoros que van desde los, llamados por mí, sonidos complejos ("ruidos") hasta los sonidos tónicos (alturas puntuales), definiendo un continuum sonoro diverso, que, cual paleta de colores pero también de niveles de indefinición, conviven dialécticamente aunque también de manera orgánica. (2010, s/p)

Realizado a partir del análisis del manuscrito original y de la única grabación existente de la pieza, el siguiente gráfico esquematiza la estructura formal y las particularidades de cada sección de la pieza (ver página siguiente).

Sección	I	II	III	IV	V	VI	VII
Plataforma/ instrumento	A	B	C	D	E	F	G
Oboe	<i>Tacet</i>	<i>Tacet</i>	Alturas definidas, moduladas, con saltos, <i>pp</i>	Multifónicos <i>pp</i>	Idem D, más breve	Multifónicos + alturas puntuales	3 <i>Glissandi</i> ascendentes <i>pp a niente</i>
Violín y viola	<i>Arco in fascia</i>	<i>Arco perp alla punta</i>	Mezcla de distintos efectos: 5 materiales que se combinan en un orden <i>ad libitum</i>	Arpeggios ascendentes y descendentes	Idem, más breve, <i>dim ab niente</i>	Alturas puntuales y <i>glissandi</i>	3 <i>Glissandi</i> ascendentes de bicordios a notas agudas casi sin altura puntual (chirrido). <i>p a niente</i> .
Violonchelo	<i>Arco in fascia</i>	<i>Arco in fascia</i>					
Comentarios	Sólo cuerdas: nube, fondo indefinido - 1 minuto c/ plataforma		Indefinición, con algunas alturas moduladas por el oboe - 1 min 10 seg	Multifónicos + arpeggios. Textura más densa pero más aprehensible - 1 min 20 seg c/plataforma	Sección climática: mayor definición textural - 1 min 30 seg		Sección conclusiva - 1 min

Tabla 1
Esquema formal y particularidades
de la pieza *Bruma* de Jorge Horst

Las siete secciones (I a VII) corresponden a las siete plataformas, según las denomina el compositor, que se identifican en la partitura con letras (A-G). La obra comienza con un alto grado de indefinición sonora: violín, viola y violonchelo deben frotar el arco sobre el aro de la caja de cada instrumento. Esta fricción de la cerda del arco sobre la madera produce un sonido extraño, muy distinto a la sonoridad tradicional de estos instrumentos, canónicos en la historia de la música occidental. La combinación de estos sonidos resulta en una suerte de nube sonora, como la definió más arriba el compositor. La segunda sección (B) es similar, con una leve modificación en el sonido del violín y la viola, pues se indica a los músicos que deben hacer correr el arco a lo largo de las cuerdas (en vez de frotarlo transversalmente).

El oboe, que ha permanecido en silencio en las primeras dos secciones, comienza a hacerse oír en la tercera (C), ejecutando alturas puntuales, moduladas y muy suaves (*pianissimo*). Las cuerdas mezclan distintos materiales, manteniendo un fondo sonoro indefinido entre el cual aparece y desaparece un sonido que resulta difícil de identificar (recordemos que, en la ejecución en vivo, el oboísta debe permanecer invisible al público). En la cuarta sección (D) el sonido de las cuerdas se acerca más al tradicional, puesto que comienzan a realizar arpeggios ascendentes y descendentes. Sin embargo, el oboísta aplica ahora una técnica especial por la cual emite varios sonidos simultáneamente (multifónicos), alejándose de su sonoridad convencional. Durante la quinta sección (E), estos materiales musicales van decreciendo en intensidad hasta hacerse casi inaudibles. En la sexta sección (F) se alcanza el momento climático de la pieza. Tanto el oboe como las cuerdas combinan gestos musicales diferentes: el oboe alterna entre sonidos puntuales y multifónicos; las cuerdas ejecutan alturas definidas y *glissandi*. Mediante este recurso musical –en el cual se desliza el dedo por la *tastiera* del instrumento, logrando un continuo de sonidos desde una nota a otra– se acentúa la tensión emocional. La última sección (G), conclusiva, consiste solo de *glissandi* ascendentes (de notas graves a agudas), con intensidades suaves que van desapareciendo gradualmente. En el caso de las cuerdas, los *glissandi* de dos notas terminan en sonidos muy agudos, sin altura definida, casi como chirridos.

En el desarrollo de la pieza existe cierta direccionalidad que resulta de las intensidades empleadas y de la creciente complejidad textural, que lleva desde la plataforma A a la F con algunas etapas intermedias. La plataforma G actúa como cierre de la pieza; en vez de crear un efecto de resolución, afirma la tensión subyacente.

De Turner a Horst, de la plástica a la música

Considerado un precursor de los Impresionistas, Turner trabajó especialmente los efectos lumínicos, sustituyendo los principios de la primacía del contorno, de la línea y del modelado por un sistema óptico capaz de aparentar la luz por un juego de pequeños toques yuxtapuestos. Una de las características principales de su obra es la ausencia de definición precisa de los objetos: al pintor le interesa representarlos en momentos en que aparecen semiocultos. La bruma es un elemento recurrente en su obra. Indicada como *mist* o *fog* y combinada con vapor, con nieve, o con humo, ayuda a crear una sensación de indefinición, ya presente por los momentos del día que se representan (el amanecer, el atardecer y escenas de tormenta o lluvia, entre otros). Al compararlo con su contemporáneo Dominique Ingres (1780-1867), la particularidad de Turner es evidente. Frente al dibujo y el modelado de las formas clásicas, estáticas, a las que apela Ingres, Turner encarna el dinamismo y la fuerza plástica que prácticamente trasciende la figuración. Su influencia trascendió el campo de la pintura.

En su estudio comparado sobre la presencia de ciertas ideas en la música y la pintura, Lockspeiser (1973) enfatiza la importancia de Turner en el desarrollo del impresionismo y del simbolismo, tanto en la pintura (Gustave Moreau) como en la música (Claude Debussy). Destaca que, en la línea de ciertos trabajos de El Greco, Veronese, Velázquez y Tiziano, Turner trata al color de manera independiente del objeto. Kandinsky llevaría luego esta idea a su culminación con la abstracción. Finalmente, menciona que Proust y Debussy admiraban tanto a Turner como a Wagner, cuyas estéticas combinaban dos principios fundamentales en las teorías del arte del siglo XIX: el misticismo y la rebelión.

A diferencia de aquellas composiciones que están directamente relacionadas con un cuadro o una imagen específica (ver Cristiá 2010), en *Bruma* es una idea global acerca de la estética de Turner la que se traslada a la música. El óleo titulado *Tormenta de nieve - Barco a vapor frente a la boca de un puerto* (Fig. 1) funciona como un buen ejemplo de dicha estética pues incluye algunos elementos que fueron mencionados por Horst al describir la génesis de su obra.

En esta composición visual, Turner intenta representar el drama, la energía de una tormenta en el mar. Nieve, vapor y olas se amalgaman conformando un remolino que parece tragar al barco. De hecho, a primera vista y sin contar con la información contenida en el título, se hace difícil distinguir la nave. Lo que impacta es el movimiento creado por la sumatoria de las pinceladas cargadas con distintos tonos cromáticos. Las aplicaciones de ocre, grises y blancos con menor o mayor saturación resultan en una composición ligeramente asimétrica que conduce el ojo a un vortex ubicado cerca del

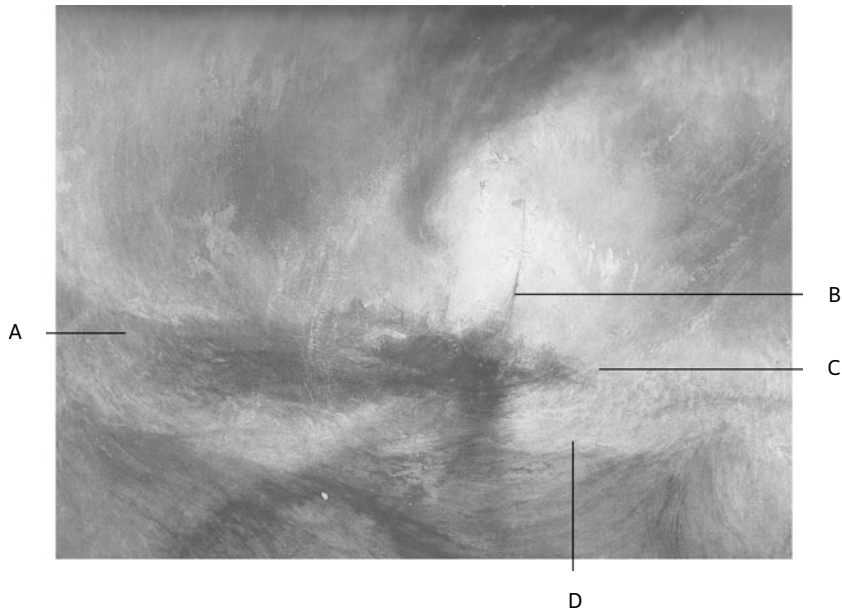


Figura 1
Joseph Mallord William Turner,
*Snow Storm - Steam-Boat
off a Harbour's Mouth*,
(exhibido en 1842; Londres, Tate
Britain). A: La imagen difusa es
construida a partir de la sumatoria
de pequeñas aplicaciones del
material. B. El mástil es la el
único elemento reconocible y
proporciona una pista visual para
reconstruir mentalmente la figura
principal. C. El barco visto a través
del agua, la nieve y el vapor,
se presenta como una mancha
oscura. D. Mar y cielo se confunden
mediante el tratamiento similar de
ambas zonas del plano pictórico.
La fuerza de la naturaleza es el
tema principal de esta pintura.

centro y hacia la derecha. Allí, mediante una mayor concentración de blanco, Turner ilumina el mástil, elemento que nos permite reconstruir mentalmente el barco, la región más oscura de la obra.

Análogamente, en *Bruma* se crea una atmosfera sonora mediante la sumatoria de los sonidos producidos por las cuerdas. En ese remolino sonoro, creemos distinguir por momentos fragmentos de melodías provenientes de un instrumento que, si estuviéramos escuchando la pieza en vivo, tampoco podríamos ver. La presencia del oboe se va concretizando a medida que avanza la pieza, a partir de los sonidos parciales, difuminados mediante distintos recursos (el uso de multifónicos y *glissandi*). Su presencia atomizada se plasma por medio de motivos o notas que surgen inesperadamente, sumándose a la ambigüedad temporal, lograda por el uso de distintas figuraciones rítmicas. Tampoco las cuerdas son reconocibles al escuchar la pieza sin poder ver su ejecución: durante los primeros minutos el tipo de toque indicado resulta en las *nubes ruídicas* definidas por el compositor, que poco tienen que ver con la sonoridad tradicional y el uso canónico de aquellas.

Así como Turner explora el aspecto cromático mediante un tratamiento minucioso de la aplicación del color, Horst realiza un particular trabajo tímbrico. Por momentos se frota el arco sobre el aro de la caja, al costado del puente, entre el puente y el cordal o haciendo correr solo un punto del arco a lo largo de las cuerdas. En el caso del oboe, se utilizan multifónicos, “bloques sonoros bastante complejos, y que a la vez, ya previstos en cuanto a su conformación, son orquestados por las cuerdas, como enfatizando su naturaleza polifónica, pero también para generar la idea de movilidad interna (como si la pintura se moviera)” (Horst 2010, s/p). Esta fusión o confusión sonora, que dificulta la identificación de los distintos timbres instrumentales, es un derivado musical del esfumado característico de Turner.

También relacionada con la ideología libertaria del compositor –recordemos su pieza orquestal titulada *Selva inescrutable libertaria* (Horst 2000)–, *Bruma* posee un alto grado de indeterminación y aleatoriedad, lo cual contribuye a su inestabilidad y al efecto esfumado. Seis de las siete plataformas tienen duraciones mínima y máxima, pero en la partitura se especifica que “en ningún caso son una imposición, sino más bien una sugerencia” (siempre Horst 2007, 2). Estas duraciones pueden ser modificadas a voluntad por los músicos, “en función de poder moldear la temporalidad particular y general de la pieza”. Las primeras cinco plataformas pueden ser repetidas cuantas veces se quiera. Dentro de las plataformas hay materiales que pueden ser repetidos o reiterados a voluntad. Los enlaces entre plataformas no están pautados y pueden ser iniciados por cualquiera de los instrumentos, sin necesidad de sincronización entre

ellos. De hecho, se especifica que los “intérpretes no deben coordinar entre sí la sincronización de ninguno de sus materiales, así como tampoco sus cambios”. Esta descoordinación puede ser una manera de lograr una textura difuminada, efecto al cual también parece apuntar la indicación de evitar “la predominancia en intensidad de ninguno de los instrumentos”, siempre que no se indique lo contrario. De este modo, Horst rescinde parte del poder tradicional del compositor en favor de los intérpretes.

La aleatoriedad o indeterminación abarca lo tímbrico (la calidad del sonido), lo temporal (las duraciones), lo textural (el entramado sonoro y sus relaciones internas) y las alturas (apelando a frecuencias no definidas, como cuando se pide “lo más agudo posible”). Tal como sucede en una pieza para tres contrabajos escrita en 1995 y titulada *Eretge*:

Los materiales [...] se integran pero se vuelven anárquicos e imprevisibles por su movilidad interna. La aglomeración de posibilidades y de técnicas idiomáticas buscan pensares laterales, con cierta marginalidad, cierta actitud de resistencia. Todo se despliega dialéctica y aditivamente hasta llegar a la paradoja entre el gesto sonoro y el escénico, entre la posición visible y el inesperado resultado. (Horst 2007, 41)

También en *Bruma*, concebida pensando en las enigmáticas imágenes de Turner, hay una intención de desconcertar y sorprender, jugando con las propiedades del sonido pero también con el potencial elemento visual de su escenificación.

Si bien el aspecto temporal de un cuadro no responde a los mismos principios que una obra musical, tampoco existe una equivalencia estricta entre tiempo en la música y espacio en la pintura. Adorno (2000), entre otros, examina esta discusión empleando los conceptos de *Zeitkunst* y *Raumkunst* (artes del tiempo y artes del espacio). A pesar de la insistencia en una lectura de izquierda a derecha, como se escucha una pieza de principio a fin, el tiempo/espacio en el cuadro es multidimensional, pues el ojo suele moverse en muchas direcciones, atraído por colores y formas que permitan la comprensión y el goce estético. Dicho esto, el punto focal del cuadro de Turner parece ser la región del barco, con su acentuado contraste entre luz y sombra. Es allí donde se establece el nudo dramático. Esta zona correspondería a la plataforma F, clímax de la pieza.

Horst (2010, s/p) declaró su intención de “transferir constantes técnicas de la pintura a la música”. Según los niveles de migración entre ambos campos definidos en otro estudio (Cristiá 2012), esta transferencia se realiza fundamentalmente a través de dos canales: conceptual y textural. El canal conceptual se transita al llevar la idea de indefi-

nición de un campo al otro. La imagen difuminada de Turner se convierte en una textura musical atomizada, fragmentada, hecha por sonidos complejos o por sonidos breves de ataques descoordinados, entre los cuales se adivina una configuración melódica más o menos precisa. Las *constantes técnicas* a las que hace referencia el compositor pueden observarse al comparar dicho aspecto y la imagen creada como sumatoria de trazos individuales de óleo. ¿Hay aquí una *manera pictórica*, como definía Adorno (2000, 43) a la música electrónica de mediados de siglo XX, por operar “con sonidos individuales”, como cierta pintura “opera con valores individuales de color”?

Figuración y abstracción como acciones políticas

En la *recepción productiva* (Moog-Grünewald 1993) que Horst realiza de Turner juega un papel importante el aspecto transgresor de la pintura de éste con respecto a los conceptos de figuración y abstracción. Esto se hace evidente cuando aquél explica (Horst 2010, s/p): “Me impresionó siempre su transgresora manera de representar la figuración, donde la misma está puesta tan al límite con lo abstracto que cuestiona la propia ontología de lo figurativo, solo que él lo hace a principios del siglo XIX.” ¿Existe una relación entre el posicionamiento político (transgresión) y la representación de los objetos? De un modo metafórico, la figuración parecería corresponder al *status quo*, a las normas sociales convencionales. La representación clara y definida de la realidad, en la cual el dibujo posee un rol preponderante (como se observa en Ingres), se contrapone con una actitud subversiva, políticamente desestabilizadora con respecto a ese mundo clásico ideal. Para Horst, forzar los límites de la figuración sería un modo de subvertir el modo imperante de ver, una manera de mostrar otras realidades, diferentes de la visión hegemónica.

En *Necesaria transgresión*, Horst escribe:

Durante mucho tiempo y en diversas culturas, el arte fue profundamente mímico, construyéndose logicidades y legitimaciones a partir de esa médula. Esta mimesis, muchas veces asociada, entre otros aspectos, a lo mítico, a la naturaleza y también a lo místico, se vio, se ve, profanada por insistentes cuestionamientos que se basan en una fuerte actitud iconoclasta. Profanar lo sagrado, socavando lo hierático. (2003, 84)

Es claro que el cuestionamiento de la representación plástica realista o mimética posee, para el compositor, un manifiesto significado político. Llevada a la música, dicha actitud iconoclasta se manifiesta en una distorsión de todo aquello que esté asociado con una realidad musical tradicional (timbres reconocibles, gestos esperables, roles establecidos). Busca, quizás, alterar esa realidad. Citando a Mathias Spahlinger –uno de sus principales referentes, como Nono o Lachenmann, caracterizados por su ruptura con las convenciones musicales, aún aquellas consideradas como vanguardistas–, Horst (2003, 84) afirma: “Sólo si el pensamiento y la música se han subvertido, se ha cambiado algo en la realidad”.

Es importante aclarar que esta asociación entre abstracción y arte transgresor (y, por ende, entre naturalismo y arte convencional) se establece en el contexto particular de la recepción que Horst realiza de Turner y se enmarca en la teoría estética adorniana, fuertemente comprometida con un tipo particular de arte vanguardista europeo, derivado de la Segunda Escuela de Viena. La abstracción no es ciertamente la única forma de ruptura con el arte convencional, como se evidencia en tantos artistas del siglo XX. Paul Klee, por ejemplo, nunca abandona completamente la figura y logra, sin embargo, desarrollar un camino artístico que poco tiene que ver con la tradición pictórica occidental. Análogamente, la atonalidad no es sino una de las variadas respuestas posibles a la problemática relación con la tradición musical occidental, incluso dentro de la producción de Horst. Otras obras suyas exploran dicha problemática empleando materiales musicales y gestos que remiten a la modalidad, a una tonalidad expandida, al hiperromatismo o a la politonalidad. Por otra parte, el aspecto de Turner que Horst define como *transgresor* puede también ser leído dentro del desarrollo del arte occidental tradicional, retomado luego por los impresionistas. Como explica Arthur Danto:

El impresionismo, es, después de todo, una continuación del proyecto vasariano; está relacionado con la conquista de las apariencias visuales, con las diferencias naturales entre la luz y la sombra. (2009, 77)

En ese sentido, la invención musical contemporánea se enmarca en lo que el autor llamó “el período posthistórico [...] una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte” (Danto 2009, 69). La música no escapa a esta observación. Retomando la analogía de que la representación mimética corresponde al sistema modal/tonal y la abstracción a lo que se escape de ese tipo de organización de alturas, así como “la mimesis se convirtió en un estilo con el advenimiento del modernismo o,

como lo denominé, en la era de los manifiestos” (Danto 2009, 68), la organización de las alturas del sonido según los parámetros de la modalidad/tonalidad puede entenderse actualmente como un estilo, entre tantos otros.

Pero, volviendo a la discusión anterior, ¿puede la música ser abstracta o figurativa? O en todo caso, cuando hablamos de música abstracta o de música figurativa, ¿a qué nos referimos? ¿Es abstracta o figurativa con respecto a qué objetos? En este punto, quizás sea necesario ahondar acerca de la utilización de los conceptos de figuración y abstracción en el campo musical.

Distintas entradas del diccionario New Grove se relacionan etimológicamente con el término “figuración”². *Figural* (del latín *figuratus*) significa florido, elaborado con diferentes tipos de artificio musical (Tilmouth 1980). En un sentido amplio, “música figurada” significa simplemente música polifónica o *concertata*, para diferenciarla del canto llano. El término puede ser aplicado a una sola parte (*cantus figuratus*), para diferenciarla del canto llano (*cantus planus*), al cual puede haber sido agregada como discanto. También puede aplicarse a la música que posee varias partes, como la *musica figurata* del siglo XV y XVI. Se trata de música polifónica creada por combinación de líneas floridas, incluyendo una variedad de puntos, fugas, síncopas o enlaces, diversidad de compases, mezclas de sonidos discordantes, o cualquier otra cosa que el arte y la fantasía puedan mostrar, los cuales, como diferentes flores y figuras, resaltan y adornan la composición. En el siglo XVII y XVIII, los términos pueden simplemente haber sido aplicados al uso de ciertos diseños decorativos estereotipados (figuración). Según esta entrada (Tilmouth 1980), *figura* parece ser sinónimo de dibujo, como son figuras de notas la blanca, la negra, la corchea, que se dibujan de manera diferente. “Figurado” puede ser sinónimo de riqueza rítmica y también quizás del dibujo o arabesco que su representación produce en la partitura.

En la entrada correspondiente a *figure* (Drabkin 1980) aparece la idea de número, el cual, en la teoría de bajo cifrado (o figurado), indica la disposición y el tipo de acorde a utilizarse. Pero también se aclara que *figura* es “una melodía breve que posee cierta identidad de ritmo y contorno, a menudo utilizada repetitivamente o en conjunción con otras ideas similares para crear una idea melódica más extensa o un tema”. Por lo tanto, pertenece a la categoría de materiales musicales comúnmente conocidos como motivos. Drabkin agrega que las melodías floridas o figuradas están emparentadas con el *canto figurato* italiano.

2 Todas las traducciones son nuestras.

La “figuración” (Fuller 1980) es un tipo de ornamento o acompañamiento medido continuado. En principio, se compone de figuras o cortos pasajes de notas. El término se utiliza también para elementos más extensos y menos mensurables, como escalas y arpeggios. ¿Cuál es la diferencia entre figuración y motivo? Esto no es muy claro, pero aparentemente la figuración es más mecánica o estereotipada que el trabajo motivico. La época dorada de la figuración se ubica entre 1560 y 1640, con los virginalistas ingleses, los coloristas alemanes, los violinistas italianos y los cantantes de todas nacionalidades. De hecho, las arias ornamentadas recibirán el apelativo de *coloratura*, empleando nuevamente un término de raíz visual.

Al describir la influencia de un cuadro de Paul Klee en la composición de su Concierto para piano, Luis Mucillo observó que en la imagen existen “dos planos superpuestos: una base no figurativa, de un cierto rigor abstracto, sobre la cual se superpone una multiplicidad de figuras”. Intentando transponer este efecto “al campo de la composición musical”, se planteó el desafío de, partiendo de “un lenguaje musical no dependiente de la tonalidad tradicional y de las formas asociadas a la tonalidad y de los métodos de construcción motivica relacionados con la tonalidad, poder derivar hacia construcciones musicales más figurales, más pregnantes, más reconocibles sin producir la sensación de una cita” (Mucillo 2006; ver análisis en Cristiá 2010). La analogía entre la abstracción y una música en la que predominan armonías no triádicas y el uso del epíteto “figurales” con respecto a aquellas construcciones musicales que se enmarcan en el sistema tonal, se repite en otros compositores. Pierre Boulez (1989, 25) se refiere a las afinidades existentes entre Webern y Mondrian destacando que ambos “tuvieron [...] una evolución similar, de la representación a la abstracción, a través de una disciplina que se hizo más y más rigurosa y ecónoma, de una geometría que redujo al mínimo los elementos de invención.” En dicho texto, donde se explora acerca del potencial musical de la obra de Klee, declara que, al observar los fondos abstractos pintados por éste imagina “una música que, como nubes, no evoluciona realmente sino que se contenta con cambiar de apariencia” (Boulez 1989, 168). Esta descripción podría aplicarse a ciertos momentos de *Bruma*. En su estudio sobre el pintor abstracto Jean Legros, Gérard Denizéau (2001, 83) observa que “la abstracción pictórica y el serialismo musical procedieron a la abolición de la jerarquía motivica”.

Por lo tanto, dentro del campo musical, la figuración se relaciona fundamentalmente con la construcción motivica y la tonalidad. Esto deriva, probablemente, de las categorías mentales del oyente occidental (ver Mehler y Dupoux 1990).

Horst intenta recrear sonoramente esa oposición figuración/abstracción apelando a la “linealidad marcada” de un instrumento y las “nubes ruídicas” creadas por los otros.

Aquí, ambos términos se ubican fuera del sistema tonal y se propone la asociación entre figuración como línea o altura puntual, y abstracción como nube o ruido.

Es interesante notar que en la filosofía y debido a su intangibilidad, la música ha sido ubicada frecuentemente en el ámbito de la abstracción. Hegel señala a la música (modal o tonal) como una de las artes más abstractas, aunque en este caso se refiere a su independencia del mundo material o concreto. “Sólo se presta a la expresión musical”, escribe Hegel (1997, 123), “el interior completamente privado de objeto, la subjetividad abstracta. Ésta es nuestro Yo enteramente vacío, el ser sin otro contenido”. La asociación que realizan los artistas plásticos varía levemente dentro de esta línea. Wassily Kandinsky (1989, 16-17), escribe en *De lo espiritual en el arte* que solo la música permitía, hasta ese momento, “obras abstractas” ya que su fin no es “representar los fenómenos de la naturaleza sino expresar la vida espiritual del artista y crear una vida propia de sonidos musicales” (Kandinsky 1989, 98). Esta postura domina en los estudios acerca de las artes en general. En su investigación sobre la representación pictórica de las prácticas musicales vinculadas al cuerpo, al género y al poder, Richard Leppert menciona la “naturaleza abstracta” de la música:

Precisamente porque el sonido musical es abstracto, intangible, y etéreo –perdido ni bien es obtenido– la experiencia visual de su producción es crucial tanto para el músico como para la audiencia para situar y comunicar el lugar de la música y el sonido musical dentro de la sociedad y la cultura. Quiero sugerir, en otras palabras, que el desfasaje entre la actividad física para producir el sonido musical y la naturaleza abstracta de lo que es producido crea una contradicción semiótica que es en última instancia “resuelta” en un grado significativo a través de la mediación de la visión humana. (1993, XX-XXI)

En conclusión, para quienes se ubican fuera del campo musical (filósofos, artistas plásticos, historiadores de arte), la música es sinónimo de abstracción debido a su supuesta inmaterialidad. Dentro del campo musical, compositores, musicólogos y artistas plásticos de doble formación apelan a la polarización abstracción/figuración, una pareja de opuestos que alude a la ausencia/presencia de relación con formas y objetos reconocibles, para establecer distintas asociaciones. Las analogías propuestas abarcan desde sistemas de organización de las alturas (tonalidad/atonalidad) a textura específicas (polifonía/homofonía) pasando por la configuración rítmica (duraciones largas/duraciones breves). Claramente, la conceptualización musical apela a asociaciones de tipo visual para explicar efectos relacionados con la composición o con la recepción y

el efecto de esas músicas en el oyente. Podríamos justificar este fenómeno recordando que, para Wagner (1982, 109), la obra de arte del futuro nacería de la “penetración recíproca y sincera, de la fecundación, de la mezcla íntima de las diferentes artes aisladas” La migración interdisciplinaria de conceptos responde quizás a la necesidad de ampliar la teoría acerca de las artes aisladas para acompañar los cambios en la percepción de esas artes en combinación, es decir, el desarrollo de la experiencia estética hacia el arte audiovisual, en la línea del *Gesamtkunstwerk* wagneriano.

Conclusión

Volviendo a la declaración de Horst con respecto a la actitud transgresora de Turner, es evidente que la transliteración que él realiza se basa en la asociación entre representación de la realidad y actitud política. La representación de la realidad deja de ser clara y precisa, abandona la linealidad de un relato político o histórico para dudar de la ontología misma de esa realidad. La figuración/realidad, por lo tanto, no está dada en su conjunto sino que es de naturaleza fragmentaria y cambiante. La recepción que de ella hagamos (como individuos, espectadores u oyentes) será, de hecho, una construcción.

La figura, el objeto, que en la música podría ser una melodía, un patrón rítmico recurrente, una progresión armónica, un motivo o un timbre, en suma, un material sonoro identificable, con carácter autónomo, le es negado en primera instancia al oyente, quien debe construirla a partir de los fragmentos de una realidad desmaterializada. En el caso de *Bruma*, la resistencia política es también resistencia al encasillamiento, a la tradición musical en un sentido negativo. El compositor se plantea “percibir al magma de opciones que brinda la materia musical con todas sus posibilidades y sus fronteras demarcadas, como el territorio a transgredir” (Horst 2007, 42).

Horst realiza una acción política consciente a través de distintas estrategias compositivas. Subvirtiendo ciertas convenciones de la práctica tradicional de la música occidental (la jerarquía del compositor sobre los intérpretes y sobre el público, la pasividad de éste, las nociones de autoría y de obra cerrada, la cristalización de una única versión posible o de una versión oficial, la codificación estricta del aspecto visual del concierto y la utilización de los instrumentos, entre otras), *Bruma* exige la participación activa tanto de los intérpretes como del público. Los primeros, deben tomar decisiones que lleven a crear una versión única de cada interpretación y resultan en un orden emergente.

El segundo es sumido en un espacio sonoro misterioso y obligado a participar en la reconstrucción mental de una realidad que se muestra atomizada.

En su accionar político a través de la música, Jorge Horst parece tener siempre presente una afirmación de Platón que evoca en su manifiesto: "La innovación musical está llena de peligro para el estado, pues cuando los modos de la música cambian, las leyes del estado siempre cambian con ellos." (Horst 2003, 81). Sus obras no son solo composiciones musicales: son posicionamientos ideológicos.

Referencias

Fuentes

a) Musicales

Horst, J. 2003, revisada en 2007. *Bruma*, obra para oboe, violín, viola y cello; dedicada a Andrés Spiller. Inédita. Existe registro del estreno realizado en la Asociación Cultural Pestalozzi en Buenos Aires (2003). Intérpretes: Andrés Spiller (oboe), Elías Gurevitch (violin), Marcela Magín (viola) y Jorge Pérez Tedesco (violonchelo).

Horst, J. 2000. *Selva inescrutable libertaria* para Orquesta. Inédita. Existe registro sonoro en *Orilla eterna. Obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos*. Santa Fe: Sello Discográfico de la Universidad Nacional del Litoral (2003).

b) Iconográficas

Turner, J. M. W. 1842 (primera exhibición). *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*. Óleo sobre lienzo. Soporte: 914 x 1219 mm, marco: 1233 x 1535 x 145 mm. Conservada en Tate Britain, Londres, número de catálogo N00530.

c) Escritas

Horst, J. 2003. Necesaria transgresión. *Anuario 2002-2003*: 81-84. Rosario: Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario.

Horst, J. 2007. Acracia y composición musical. *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, compilado por Fessel, P. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 41-51.

Horst, J. 2010. Comunicación personal.

Bibliografía

- Adorno, T. W. 2000. *Sobre la música*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- . 2008. "El arte y las artes." *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Obra completa, vol. 10/1. Madrid: Akal.
- Arnaldo, J. 2003. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Catálogo de exposición, 11 de febrero al 25 de mayo de 2003. Madrid: Fundación Caja Madrid-Museo Thyssen- Bornemisza.
- Barbe, M. 1992. *Fantín Latour et la Musique*. Tesis de post-doctorado en tres tomos. París: Université de Paris-Sorbonne, París IV.
- . 2005. "Le Finale du Rheingold de Fantin-Latour: une oeuvre d'art complète." *Musique et arts plastiques: interactions. Actes du Séminaire doctoral et post-doctoral, novembre 2001-mai 2002*, editado por Barbe, M. y Lecoustey M. París: Publications de l'Université de Paris-Sorbonne. Serie Musique et arts plastiques, 5: 35-64.
- . (ed.). 2011. *Musique et Arts plastiques: la traduction d'un art par l'autre. Principes théoriques et démarches créatrices*. París: L'Harmattan.
- Bosseur, J.-Y. 1998. *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*. París: Minerve.
- Boulez, P. 1989. *Le pays fertile. Paul Klee*. París: Gallimard.
- Cristiá, C. 2010. "Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo." *Revista Argentina de Musicología*, 10: 111-136.
- . 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." *TRANS-Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 16. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/>
- Danto, Arthur C. 2009. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Denizeau, G. 2001. "Les interférences musicales dans l'oeuvre de Jean Legros (1917-1971)." *Actes du séminaire doctoral et post-doctoral "Musique et arts plastiques: quels rapports? Novembre 1999 - mai 2000*, editado por Barbe, M. París: Publications de l'Université de Paris-Sorbonne. Serie Musique et Arts Plastiques, 3: 83-90.
- Drabkin, W. 1980. Figure. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie, S. Londres: Macmillan, vol. 6, p. 544.
- Duplaix, S. y Lista, M. (eds.) 2004. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Catálogo de exposición, septiembre de 2004 a enero de 2005. París: Centre Pompidou.
- Feldman, M. 2009. "Entre categorías." *Ramona. Revista de artes visuales*, 96: 12-15.
- Fessel, P. 2011. "Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy." *Latinoamérica música*, 1: 1-13.
- Fuller, D. Figuration. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie, S. Londres: Macmillan, vol. 6: 543-544.
- Hegel, G. W. 1997. *Cours d'esthétique III*. París: Aubier.
- Kandinsky, W. 1989. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, París: Denoël.

Leppert, R. 1993. *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.

Lockspeiser, E. 1973. *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. Londres: Cassell.

Maur, K. von. 1999. *The Sound of Painting. Music in Modern Art*. Munich/Londres/Nueva York: Prestel/Pegasus Library.

Mehler, J. y Dupoux, E. 1990. *Naître humain*. París: Odile Jacob.

Messiaen, O. 1986. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: Pierre Belfond.

Molina, J. E. 2005. "Música e ideología. herético furor de Jorge Horst." *Summariu IV. Estéticas de fin de siglo*, 2: 191-244. Santa Fe: Centro Transdisciplinario de Investigaciones Estéticas.

---. 2007. *Intertextualidad intersemiótica entre Música y Artes visuales: algunos aspectos de la obra de M. C. Escher reprocesados en Esferas (1994) de J. M. Horst*. Trabajo final del Seminario *Música y artes plásticas: analogías e intersecciones*. Santa Fe: Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

Moog-Grünewald, M. 1993. "Investigación de las influencias y de la recepción." *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilado por Rall, D. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 245-270.

Mucillo, L. 2006. "Conferencia inédita, realizada dentro del Seminario *Música y artes plásticas: analogías e intersecciones*." Santa Fe: Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral.

Sabatier, F. 1995. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIXe - XXe siècles*. Tomo II. París: Fayard.

Tilmouth, M. 1980. "Figural, figurate, figured." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sadie, S. Londres: Macmillan, vol. 6, p. 543.

Wagner, R. 1982. *L'œuvre d'art de l'avenir*. París: Éditions d'Aujourd'hui.