

## Por vía directa

El trazado de una topografía musical en la ópera *Ainadamar* de Osvaldo Golijov. Análisis y recepción crítica del estreno argentino.

Autor: Nicolás Padín

E-mail: nicolaspadin@live.com.ar

Estudiante de la Licenciatura con Medios Electroacústicos – Universidad Nacional de Quilmes Beca EVC/CIN

Tema: Multiculturalismo e identidad. Análisis de la recepción crítica en Argentina de *La Pasión según San Marcos* y *Ainadamar* de Osvaldo Golijov.

Director de la Beca: Martín Liut

Programa en el que se inscribe la beca: Territorios de la música contemporánea argentina (1973 - 2010) – Universidad Nacional de Quilmes

### Introducción

El estreno argentino de la ópera *Ainadamar* del compositor Osvaldo Golijov, significó el desembarco de la primera gran producción de dicho autor en nuestro país. Con motivo de la conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, el Teatro Argentino de La Plata, bajo la dirección de Marcelo Lombardero, decidió programar la mencionada obra junto con el ballet *Estancia* de Alberto Ginastera. Para Diego Fischerman, esta decisión no podría haber sido más acertada, ya que Golijov “(...) si bien en un sentido muy diferente del de Ginastera (quien lleva hasta sus últimas consecuencias la hipótesis de un folklorismo imaginario (...) donde los rastros de tradiciones populares son bien identificables), también aprovecha el poder de ciertas células melódicas, de ciertos ritmos, para delimitar campos culturales”<sup>1</sup>. Lo cierto es que la recurrencia a

---

<sup>1</sup> Fischerman, Diego. "Una Laptop Para Las Tradiciones." *Página 12* [Buenos Aires] 28 May 2010, Espectáculos sec.: n. pag. 28 Mayo 2010. Web. 19 Sept. 2014.

distintos géneros populares no es para el compositor en cuestión una búsqueda por “enaltecer” lo bajo; Golijov hace convivir esos materiales dentro de un marco abiertamente multicultural, donde se suceden unos a otros configurando, de esta manera, el discurso.

### ***Ainadamar, fuente de lágrimas***

*Ainadamar* es una ópera breve<sup>2</sup>: un solo acto dividido en tres imágenes. La acción se desarrolla en Montevideo, en el año 1969<sup>3</sup> y narra la historia del asesinato de Federico García Lorca evocada por los recuerdos de la actriz Margarita Xirgu, a quién el poeta le dedicó Mariana Pineda. El orgánico, además de una orquesta de cámara, incluye dos guitarras, percusión y una laptop (desde dónde se disparan distintas pistas).

La obra se construye a partir de la yuxtaposición de distintos materiales con un tema en común: lo español. Tal como afirma el mismo Golijov, “la ópera intenta traer a la superficie todos esos elementos que hicieron rica cultural y musicalmente a España: judíos, moros, cristianos, flamenco, gitanos”<sup>4</sup>.

### **Recepción crítica del estreno local**

El estreno en argentina de *Ainadamar* hizo que los musicógrafos locales tomaran nota del reconocimiento internacional del que gozaba Golijov y comenzaron -aunque tímidamente- a generar debates en torno a su particular estética<sup>5</sup>, la cual, tal como fue mencionado anteriormente, se caracteriza por un “eclecticismo asumido a gran escala”<sup>6</sup>. De esta manera, el compositor en cuestión se erige como un nuevo paradigma desde el cual los formadores de opinión puján por definir el “deber ser” de la composición en el presente.

---

<sup>2</sup> 76'30" según está indicado en la partitura.

<sup>3</sup> Según precisa el libreto. Disponible on-line en <http://kareol.es/obras/ainadamar/acto1.htm> (último acceso 19/09/2014)

<sup>4</sup> "Ainadamar CD Listening Guide." Interview by Adeline Sire. *Osvaldo Golijov*. N.p., 2006. Web. 19 Sept. 2014. <[http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar\\_listening\\_guide.pdf](http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar_listening_guide.pdf)>.

<sup>5</sup> Como ya demostré en mi anterior trabajo: “Recepción crítica en argentina de *La Pasión según San Marcos* y *Ainadamar* de Osvaldo Golijov” III Jornada de Becarios y Tesistas 2013. UNQ

<sup>6</sup> Kohan, Pablo. "Osvaldo Golijov, El Talento Y La Gloria." *Revista Todavía* N° 25 (2011): n. pag. *Revista Todavía*. Web. 11 Oct. 2013. <<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia25/25.musicanota.html>>.

Luego de relevar las críticas realizadas sobre el estreno local de la obra de Golijov en los diarios de mayor tirada de nuestro país<sup>7</sup>, podemos encontrar que son tres los musicógrafos que se encargaron de volcar sus opiniones sobre el concierto: Federico Monjeau (Clarín), Pablo Gianera (La Nación) y Diego Fischerman (Página 12).

Mientras que Fischerman afirma sin tapujos “*Ainadamar* es una ópera contemporánea”<sup>8</sup>, Gianera toma ciertos recaudos a la hora de definir el campo donde se inserta la obra del compositor argentino:

A pesar de su éxito fulminante en Estados Unidos, o acaso a causa de él, Golijov es un personaje un poco singular en el paisaje de la llamada música contemporánea, y buena parte de su obra de los últimos años podría escucharse como el indicio un malestar con el sistema de valores que solía dominar esa música<sup>9</sup>

Por otro lado, Monjeau nunca menciona la palabra contemporánea a la hora de definir la música de Golijov:

Nadie parece más alejado que Osvaldo Golijov del ideal romántico-modernista de un material musical “puro”, que se vuelve significativo a partir de su empleo en una obra singular. Las obras de Golijov transcurren sobre un fondo, sobre una topografía musical (...) <sup>10</sup>

Los tres críticos se muestran elogiosos a la hora de analizar cómo fueron utilizados los distintos materiales que construyen la totalidad de la obra, aunque con “matices que muestran esa incomodidad que genera, en el medio de la música contemporánea, la estética del compositor argentino”<sup>11</sup> tal como afirma Martín Liut. En este sentido, Monjeau, subsidiario de la idea de que la

---

<sup>7</sup> La importancia se la adjudico a la tirada mensual de estos periódicos: aproximadamente 489.428 para La Nación y 814.287 para el diario Clarín según el Instituto Verificador de Circulaciones: [www.ivc.org.ar](http://www.ivc.org.ar) (último acceso: 15 de octubre de 2013).

<sup>8</sup>Fischerman, Diego. op. cit.

<sup>9</sup> Gianera, Pablo. "La Pasión De Federico García Lorca." *La Nación* [Buenos Aires] n.d., Espectáculos sec.: n. pag. *La Nación*. 28 May 2010. Web. 11 Sept. 2014. <<http://www.lanacion.com.ar/1269164-la-pasion-de-federico-garcia-lorca>>.

<sup>10</sup> Monjeau, Federico. "García Lorca, Evocado En Su Paisaje." *Clarín* [Buenos Aires] n.d., Espectáculos sec.: n. pag. *Clarín*. 20 May 2010. Web. 9 Sept. 2013. <[http://www.clarin.com/espectaculos/musica/Garcia-Lorca-evocado-paisaje\\_0\\_271173033.html](http://www.clarin.com/espectaculos/musica/Garcia-Lorca-evocado-paisaje_0_271173033.html)>.

<sup>11</sup> Liut, Martín. "El Caso Golijov, Este Lunes En FM Clásica." Web log comment. *Martín Liut*. N.p., n.d. Web. 19 Sept. 2014. <[http://martinliut.blogspot.com.ar/2010\\_06\\_01\\_archive.html](http://martinliut.blogspot.com.ar/2010_06_01_archive.html)>.

composición debería ser un acto “cerrado sobre si mismo”<sup>12</sup>, es quien más palabras dedica a explicar cómo se debería entender la yuxtaposición de géneros en *Ainadamar*:

El material de la música no es para Golijov una entidad abstracta sino evocativa. Y en esta ópera la evocación es directa; no por la vía de una estilización sinfónica sino, más inmediatamente, por el uso de las guitarras, la percusión y el cantaor del flamenco, además de una orquesta de cámara y un importante set de sonidos pregrabados. La topografía musical de Golijov es tan precisa que por momentos la obra tiene algo de agencia de turismo: cuando en la segunda imagen de la obra Margarita Xirgu cuenta que quería llevárselo a Lorca en su gira cubana para salvarlo de la Falange, aparecen las maracas y los sonidos caribeños. Hay en eso algo chocante, es cierto, pero la obra se sostiene en un punto alto pese a todo<sup>13</sup>

Solo hacia el final del artículo Monjeau rescata ciertos pasajes, en lo que parece ser un esfuerzo por encontrar momentos destacables a lo largo de la obra:

Hay giros andaluces y el paisaje español se mantiene como un fondo, pero la bellísima y personalísima línea de Lorca no se pliega completamente a él. En todo caso, el efecto de sobreimpresión es conmovedor; esto sólo justificaría la obra entera (...)<sup>14</sup>

Gianera, nuevamente es quien toma más recaudos a la hora de emitir un juicio de valor sobre la estética de Golijov y solamente menciona que su música “se parece a un aerolito hecho de materiales aisladamente reconocibles -provenientes sobre todo las tradiciones populares-, pero en combinaciones inesperadas”<sup>15</sup>, y que *Ainadamar* se construye de “materiales españoles”.

En el otro extremo se encuentra Diego Fischerman, quien celebra la creación del compositor argentino y la forma en la que fueron usados estos elementos populares:

(...) la particularidad de esta ópera contemporánea que podría, sin embargo, molestar por igual a los amantes de la ópera y a los de la música contemporánea, es que cada una de estas aparentes contradicciones, en lugar de chocar se entrecruzan y potencian. Lejos de no corresponder a ninguna de

---

<sup>12</sup> Monjeau, Federico. "Impresiones Musicales." *VOXes* (2008): 10-15

<sup>13</sup> Monjeau, Federico. "García Lorca..." Op. Cit.

<sup>14</sup> *Ibidem*. "García Lorca..."

<sup>15</sup> Gianera, Pablo. Op. Cit.

las categorías corrientes, las contiene a todas y las traduce a un lenguaje de escritura virtuosa y portentosa originalidad<sup>16</sup>

Tal como se puede observar a partir del análisis de lo dicho por los críticos, es posible notar dos posturas bien diferenciadas entre sí frente a la estética de Golijov: Monjeau por un lado y Fischerman por otro. Por su parte, Gianera opta por una actitud menos comprometida, o, en otras palabras, más “pudorosa”, si pudiéramos hacer extensiva a la crítica la caracterización de la música contemporánea argentina que hizo Omar Corrado. De cualquier manera, los tres musicógrafos citados anteriormente, se ocupan de definir los límites del campo dónde se desarrolla la música nueva en nuestro país, dejando ver que en ningún caso la estética de Golijov se encuentra del todo aceptada en el medio local, sino que es en los márgenes donde es situada; de un lado o de otro, pero nunca en el centro de la escena contemporánea, gobernada por cánones que otrora definían su *deber ser*.

### **Momentos destacados por la crítica**

A través del análisis de las críticas efectuadas por Monjeau, Fischerman y Gianera, podemos identificar distintos fragmentos de la obra sobre los que estos periodistas musicales emitieron claros juicios de valor. De esta forma, y cómo el propósito de mi trabajo es el análisis de la recepción, voy a indagar sobre como Golijov construye el discurso en los fragmentos de *Ainadamar* que los musicógrafos destacan en sus artículos:

Para Pablo Gianera, “es notable el partido rítmico que el compositor le saca”<sup>17</sup> a los sonidos pregrabados, y menciona dos momentos a lo largo de la obra donde esto sucede: en el *Preludio de agua y caballo*, donde Golijov superpone una cabalgata a un sonido pedal en el registro grave (que se va a mantener durante toda la obra); y en el *Interludio de balazos*, en donde los disparos que producen la muerte de Federico García Lorca devienen en un ritmo flamenco. Además, el crítico destaca la inclusión del cantaor en la obra, en lo que sostiene es una decisión acertada, ya que

---

<sup>16</sup>Fischerman, Diego. op. cit.

<sup>17</sup>Gianera, Pablo. op. Cit.

“nadie que no lo sea podría encontrar la salida de los laberínticos melismas”<sup>18</sup> que se encuentran en la música popular española. Siguiendo esa línea, también distingue el aria *Mariana, tus ojos*, en la que Margarita Xirgu le cuenta a Nuria, su discípula, el clima político que se vivía durante el estreno de *Mariana Pineda* y se lamenta por la muerte de Lorca.

Federico Monjeau destaca claramente dos aspectos de *Ainadamar*: el primero ocurre durante la segunda imagen de la obra, cuando “Margarita Xirgu cuenta que quería llevárselo a Lorca en su gira cubana para salvarlo de la Falange” en ese momento, “aparecen las maracas y los sonidos caribeños”<sup>19</sup>, se puede apreciar la incomodidad del crítico frente a este momento ya que agrega “hay en eso algo chocante, es cierto, pero la obra se sostiene en un punto alto pese a todo”<sup>20</sup>; más adelante destaca un segundo momento, en el que distingue la “bellísima y personalísima línea de Lorca”<sup>21</sup> a lo largo de toda la ópera.

Por su parte, Diego Fischerman no menciona ningún momento en particular, aunque deja ver, a través de los elogios para con Golijov, que su impresión global de la obra es muy buena.

Es importante mencionar que los tres musicógrafos resaltan – y agradecen – la puesta en escena, la cual “fue felizmente ascética, sin subrayados ibéricos (salvo por la disposición de las guitarras en un costado del escenario, como lo que eran: personajes)”<sup>22</sup>.

### **Hacia un modelo de análisis**

Por todo lo expresado anteriormente, y debido a que la principal característica de la estética de Golijov es la yuxtaposición de géneros populares, es que a la hora de analizar su música, las herramientas habituales no nos proveen los elementos necesarios para extraer buenas conclusiones. De esta forma, se hace necesario aplicar un modelo de análisis que busque entender cómo se relacionan unos a otros los materiales que configuran el discurso.

---

<sup>18</sup>Ibidem Gianera

<sup>19</sup>Monjeau, Federico. op. Cit. “García Lorca...”

<sup>20</sup>Ibidem.

<sup>21</sup>Ibidem.

<sup>22</sup>Fischerman, Diego. op. Cit.

Para el caso específico de *Ainadamar*, voy a tomar como referencia una tesis de un musicólogo estadounidense que se dedica a estudiar la música de Mauricio Kagel, Björn Heile. En dicho estudio, el autor propone realizar un análisis que busque comprender el diálogo existente entre los distintos procedimientos compositivos y la interpretación de sus posibles significados en *La Rosa de los Vientos* de Kagel. Para ello, en primer lugar, va a desarrollar un modelo basado en el concepto de *dialogismo* del formalista ruso Mijaíl Bajtín donde se indague sobre las distintas relaciones entre las referencias a distintas músicas populares presentes en la obra mencionada anteriormente, y como estas se integran dentro del discurso musical. Después, en base a la aplicación de distintos conceptos referidos a la intertextualidad, creará una tipología de citas sobre la cual voy a basar mi análisis.

Cabe aclarar que, al ser creada para analizar una estética en particular, dicha taxonomía puede resultar a veces un poco vaga en sus límites, pero resulta interesante ver como este modelo funciona al momento de analizar la música de Golijov. En todo caso, es un buen punto de partida para establecer, en próximas investigaciones, una forma de estudiar como dialogan internamente los materiales en la música del compositor antes mencionado.

### **El modelo de Heile basado en el *dialogismo* de Bajtín**

Para Heile, un aspecto importante de las referencias intertextuales es que la *re-contextualización* del material apropiado genera dos contextos que entran en conflicto: “el primero constituye la relación intertextual entre la referencia y su entorno, y el segundo es el que está determinado por la relación existente entre la referencia y su nuevo entorno, al que esta yuxtapuesta”<sup>23</sup>.

En este sentido, el autor señala que “según Bajtín, los distintos personajes que existen dentro de un texto, tienen lenguajes y formas de pensar que no están necesariamente subordinadas al discurso del autor, que es solo una de las voces que están siendo escuchadas”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Heile, Björn. *Transcending Quotation*. Thesis. UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON, 2001

<sup>24</sup>Ibidem

Heile afirma que lo más importante no es “*qué* es lo que se está representando (aunque es un punto de partida necesario) sino *cómo* están relacionados unos a otros los diferentes discursos y sus respectivos contextos”<sup>25</sup>. Esto, sostiene el autor, se podría explicar a través de lo que para Bajtín sucede cuando las palabras de alguien más son introducidas en nuestro discurso. A partir de ese momento van a asumir una nueva – nuestra propia – interpretación y serán evaluadas de acuerdo a nuestra escala de valores; lo que estaría produciendo una superposición de voces. Es decir, las mismas palabras van a tener distintos significados de acuerdo al carácter con el que se inserten en un nuevo contexto.

Ahora bien, los *discursos representados*, pueden sufrir distintas transformaciones o inflexiones al momento de ser insertados en una obra. Esto, Heile, haciendo uso del término de Bajtín, lo denomina *estilización*. Aspecto que resulta de gran importancia, ya que es a partir del grado con el que se presenta en una composición que el autor organiza los distintos tipos de cita, que van desde “la cita textual (sin estilización) y la representación distante (altamente estilizada)”<sup>26</sup>.

### **Tipos de representaciones musicales**

La escala de los tipos de representaciones musicales que desarrolló Heile está construida a partir del grado de proximidad de la referencia con su contexto original. Lo que puede ser expresado de acuerdo a los distintos grados de estilización del *discurso representado* por el discurso del autor.

**Cita literal:** los materiales son apropiados en su “estado” original. En los casos de una cita transcultural ciertos aspectos como la instrumentación, las prácticas performativas y la notación no pueden ser transferidos adecuadamente, por lo que el compositor crea deliberadamente un *contexto estilizado*.

**Representación de género:** es la referencia a un idioma musical específico o un género, pero no a una pieza en particular. En este caso, el autor hace referencia a los géneros que están bien definidos en

---

<sup>25</sup>Ibídem

<sup>26</sup>Ibídem

cuanto a su estilo y su contexto cultural.

**Representación conceptual:** esta categoría está basada en el proceso de composición propiamente dicho, sin tener en cuenta la percepción. El compositor se apropia de un aspecto de la música de una cultura pero no le interesa representar su “mundo sonoro”.

**Representación perceptual:** es la contraparte de la representación conceptual, se focaliza en el carácter sonoro de la música, su efecto estético. Estas representaciones van a aparecer fuertemente estilizadas. Se basan en la recepción del que escucha.

**Simbolismo abstracto:** lo que refiere esta categoría no está directamente ligado a los aspectos sonoros de determinada música. Quien escucha no puede darse cuenta de esto y el pasaje tiene una significación estética independientemente de su significado. Solo puede saberse a través de lo que dice el compositor.

**Representación ficticia:** esta categoría supone la creación de una nueva fuente.

**Representación ilustrativa:** generalmente funciona en conjunción con la representación ficticia. Alude a la descripción musical del contexto, el clima y la cultura mas que a una referencia intertextual propiamente dicha<sup>27</sup>.

### **Aplicación del modelo de Heile en distintos fragmentos de *Ainadamar***

A partir de lo dicho anteriormente, voy a aplicar el modelo de Heile en los distintos fragmentos de *Ainadamar* en los que los críticos locales hayan emitido opiniones.

#### ***Preludio de agua y caballo e Interludio de balazos***

Si bien son dos momentos distintos de la obra, decidí analizarlos conjuntamente debido a que la principal característica de ambos es el uso de sonidos pregrabados como elementos a partir de los cuales se construye el carácter rítmico en ambos fragmentos. Tanto en el *Preludio de agua y caballo* como en el *Interludio de balazos*, sonidos aparentemente desordenados e irregulares devienen en ritmos de flamenco. En el primer caso existe una transición directa entre la electroacústica (una

---

<sup>27</sup>Ibídem

cabalgata a la que se le superpone un patrón rítmico) y la percusión (fig. 1); mientras que en el segundo, es a través de la repetición (al principio irregular, pero que de a poco se va convirtiendo en un ritmo claramente identificable) del sonido del disparo que produce la muerte de Lorca que se da la transformación.

The image shows a musical score for two parts: Perc. I and Kb./Prt. The Perc. I part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *fp* and *f*. Above the staff, there are instructions: "Cajón balance w/Horse sounds-Laptop" and "play a short FILL before starting the pattern" repeated three times with multi-measure rests of 4, 8, and 3 measures. The Kb./Prt. part includes notes and rests, with annotations: "... gallop on cobblestone & pre-recorded perc...", "... high frequency horse nely...", and "... gallop on cobblestone resumes and fades out through repeats...". The score is numbered from 28 to 36, with the word "attacca" at the end of measure 36.

Fig. 1 *Preludio de agua y caballo*. Transición entre la electroacústica y la percusión

Además, en ambas partes el “color español” se hace presente no solo en el ritmo sino también en la elección de los colores armónicos y su orquestación. Mientras que en el *preludio* los metales (con sordina) hacen un fuerte énfasis sobre el modo frigio de si bemol (fig. 2), en el *interludio*, la solución que presenta Golijov es de carácter inmediato: pone un cantaor de flamenco a “improvisar sobre los disparos”<sup>28</sup>, tal como afirma el compositor (fig. 3).

<sup>28</sup>"Ainadamar CD Listening Guide." Interview by Adeline Sire. *Oswaldo Golijov*. N.p., 2006. Web. 19 Sept. 2014. <[http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar\\_listening\\_guide.pdf](http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar_listening_guide.pdf)>.



Fig. 2 *Preludio de agua y caballo*. Los metales (dos trompetas y un trombón) tocan sobre el modo frigio de si bemol

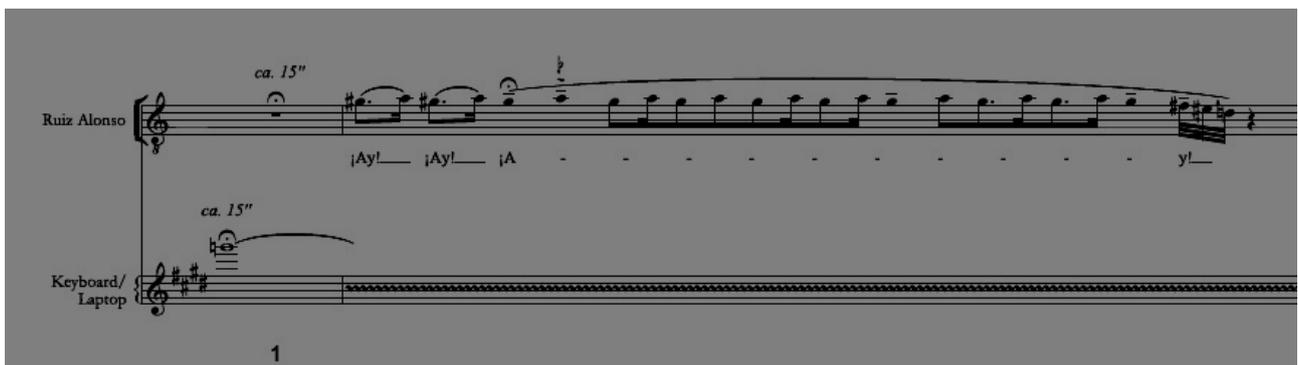


Fig. 3 *Interludio de balazos*. Cantor improvisa sobre el sonido de los disparos que se transforma en ritmo de flamenco

En este caso, podemos hablar de lo que Heile llama *representación de género*, ya que en ningún momento Golijov está citando una “pieza en particular”. Sin embargo, el haber incluido la percusión y el cantor, sumado al sonido de la cabalgata y la melodía en los metales, que, aunque no esté claro a quien pertenece, es fácil de reconocer, hacen que esta categorización no sea del todo precisa.

### *Mariana, tus ojos*

En palabras de Golijov, “este número está construido sobre una rumba, porque Margarita dejó

España para vivir por el resto de su vida en Latinoamérica”<sup>29</sup>. Esto se puede ver claramente: la línea de la soprano está construida mayormente sobre el modo frigio, en un ámbito de tercera menor alrededor de la tónica que de a poco se va ampliando. Esta interválica tan característica, con fuertes reminiscencias a lo español, se superpone a un ritmo de rumba “tirado para atrás”, según indica la partitura, hecho con los mismos materiales armónicos (Fig. 4).

The image displays a musical score for the piece "Mariana, tus ojos". The top section features a vocal line for the soprano, with the lyrics "Ves mis o - jos" written below the notes. The tempo/mood is marked "dark". Below the vocal line are several staves for string accompaniment. The bottom section, marked with a square containing the letter "C", shows a different part of the score. It includes a string line with the instruction "arco; div. a3 (playres 1.2.3)" and the mood "intimate, sweet". The string line consists of several staves with complex rhythmic patterns.

Fig. 4 *Mariana, tus ojos*. La línea de Margarita (en la parte superior) se superpone al ritmo de rumba que hacen las cuerdas

Este fragmento presenta un grado de *estilización* mayor al anterior, ya que no solo existe una

<sup>29</sup>"Ainadamar CD Listening Guide." Interview by Adeline Sire. *Osvlado Golijov*. N.p., 2006. Web. 19 Sept. 2014. <[http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar\\_listening\\_guide.pdf](http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar_listening_guide.pdf)>.

*representación de género* (en este caso la rumba), sino que el material armónico, y, más precisamente como está utilizado, hace que sea posible pensar en una *representación perceptual* del paisaje sonoro español. De cualquier manera, el color tan característico del modo frigio, muchas veces puede resultar demasiado “literal”, en el contexto de una obra cuyo tema evoca la topografía musical ibérica.

### ***A la Habana***

Este número es uno de los momentos más llamativos de *Ainadamar*. Según Golijov, “funciona como un pequeño oasis dentro de la obra”<sup>30</sup>. Transcurre mientras Margarita recuerda su intento por lograr que García Lorca la acompañara a la gira de *Mariana Pineda* por Cuba, para que de esta forma pudiera escapar de La Falange. Pero lo curioso no es la historia en sí, sino que este momento es el único en toda la ópera donde el color armónico de “lo español” no sobrevuela omnipresente. Al contrario, esta sección está “escrita en estilo Cubano de la década de 1930”<sup>31</sup> (Fig. 5). Pese a todo, lo que más me llama la atención es que este número no haya sido compuesto por Golijov, sino por un amigo suyo. En palabras del compositor: “Para ser exactos, yo no escribí este número. Le pedí a mi amigo (...) Gonzalo Grau que lo compusiera, y le di el tema, el texto y mis ideas”<sup>32</sup>.

En este caso, resulta claro que lo que podría haber sido una *representación de género*, se convierte en una *cita literal*, ya que el compositor está incorporando el discurso de otra persona dentro del suyo sin ejercer ningún grado de *estilización*.

---

<sup>30</sup>“Ainadamar CD Listening Guide.” Interview by Adeline Sire. *Oswaldo Golijov*. N.p., 2006. Web. 19 Sept. 2014. <[http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar\\_listening\\_guide.pdf](http://www.osvaldogolijov.com/ainadamar_listening_guide.pdf)>.

<sup>31</sup>Ibidem

<sup>32</sup>Ibidem

The image shows a musical score for 'A la Habana' by Dmitri Golijov. It features multiple staves for different instruments and voices. The percussion parts (Skekere and Anvil) are at the top. Below them are two guitar staves. The vocal parts (Male and Female) are in the middle, with lyrics: 'ba - na Ay! A la Ha - ba - na ba - na ba - na ba - na'. The string parts (Viola, Violoncello, and Contrabasso) are at the bottom. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (arco, pizz.), and phrasing slurs.

Fig. 5 *A la Habana*. Fragmento donde se puede apreciar tanto la orquestación como el color armónico de este número.

## A modo de conclusión

Como ya mencioné a lo largo del trabajo, analizar la música de Golijov con las herramientas clásicas carece de sentido, ya que las mismas se formularon para estudiar obras construidas bajo ciertos parámetros estéticos no compatibles con los del compositor en cuestión, quien plantea un nuevo paradigma para quienes intentan entender lo que significa componer hoy en día. El autor propone un modelo que, lejos de pensar el acto compositivo como algo subjetivo, se sirve de los materiales populares en su estado más puro para integrarlos en el discurso, a la manera de un “seleccionador de músicas”. De esta forma, por ejemplo, si piensa en España como “paisaje sonoro”, no tiene ningún problema en incluir un cantautor flamenco; y es en ese punto donde se encuentra lo valioso de la estética de Golijov. Aunque es esa literalidad, que no tiene otro propósito que la mera evocación de una topografía musical por vía directa, lo que pareciera ser un presupuesto estético poco aceptado en nuestro país.