**Una experiencia periférica**

Análisis comparado de la recepción crítica de *La Pasión según San Marcos* y *Ainadamar* de Osvaldo Golijov en Argentina y Estados Unidos

**Autor:** Nicolás Padín

**E-mail:** nicolaspadin@live.com.ar

**Formación de grado en curso:** Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos.

**Tipo de Beca:** Docencia e Investigación. Departamento de Ciencias Sociales. UNQ.

**Proyecto en el que se inscribe la beca:** Territorios de la música argentina contemporánea.

**Director:** Martín Liut

**Introducción**

El abordaje de *lo periférico*, en este trabajo, tiene más de una interpretación. En primer término, el presupuesto estético de Golijov se compone de *periferia* en su sentido más corriente: la integración de elementos foráneos provenientes de distintas culturas populares en el discurso musical hacen que, en un sentido amplio, la obra del compositor argentino brinde una experiencia multicultural donde la importancia radica en el efecto que produce la escucha de esa yuxtaposición de géneros más que en la definición de los territorios particulares en los que esa música es concebida. En todo caso, la operación que realiza Golijov al trasladar la periferia hacia el centro despoja a estos estilos de toda significación tribal previa, quedándose solamente con ciertos aspectos particulares, los cuales son mostrados como “típicos”. Parafraseando a Zizek, esto constituye un elemento que colma de significación un concepto universal aislado, dado por la concurrencia de dos contenidos particulares: el popular auténtico y la distorsión creada por las relaciones de dominación y explotación; que se “aplica directamente a nuestra experiencia real”. Es decir, lo “típico” se transforma en el soporte desde el que se erige la “noción ideológica universal”, que es “el resultado de una escisión constitutiva, en la cual la negación de una identidad particular transforma a esta identidad en el símbolo de la identidad y la completud como tales” en este sentido, “el Universal adquiere existencia concreta cuando algún contenido particular comienza a funcionar como su sustituto”[[1]](#footnote-1). Pero *periféria* y *centro,* en la obra de Golijov, no es sólo la “desterritorialización” y “renegociación de las significaciones”[[2]](#footnote-2) de los estilos populares en las salas de conciertos (por lo general, al menos hasta finales del siglo XX, habitués de programas arraigados en la tradición romántico-modernista), también supone instancias de consumo, reproducción y divulgación propias de una industria cultural situada en el *centro* de la escena musical actual que hacen que un compositor *de afuera* pueda destacarse *adentro.* En este sentido, el compositor reafirma que su origen es *periférico:* en cada entrevista aclara que es argentino descendiente de judíos actualmente radicado en Boston; que inició su formación en nuestro país, continuó en Israel y finalmente se doctoró en Estados Unidos.

Como afirma Kofi Agawu, los significados “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”[[3]](#footnote-3); en este sentido, el caso Golijov en Argentina no es la excepción: en trabajos anteriores pude construir un debate que deja en claro qué es lo que se discute dentro del campo de la música “contemporánea” en nuestro país a partir de la *obligación* de los críticos musicales de hacer públicas sus opiniones en torno a las decisiones estéticas del compositor en cuestión[[4]](#footnote-4). Desde el momento en que *Ainadamar -*en el año 2010- y *La Pasión según San Marcos -*en el año 2012-, irrumpen en la escena local, llegando a los dos teatros más importantes de nuestro país -el Teatro Argentino y el Teatro Colón, respectivamente- la crítica argentina buscó enmarcar -o diferenciar- la música de Golijov dentro del ámbito del *deber ser* de la *contemporaneidad[[5]](#footnote-5),* pero, la mayoría de las veces, los argumentos -aún los de los críticos que tomaron posturas a favor de la estética del compositor- evocaron un discurso modernista que, como afirma Daniel Chua, lo que valida su programa es “sobreponerse al pasado en nombre del *progreso*”[[6]](#footnote-6). Pero el multiculturalismo, tal como mifiesta Zizek, es producto del “reverso modernista”, donde la “*identificación secundaria[[7]](#footnote-7)* es experimentada cada vez más como un marco externo” y lo que se busca es el “apoyo en formas de identificación 'primordiales', generalmente más pequeñas (étnicas y religiosas)”, no puede comprenderse bajo la lupa de la modernidad que busca la “superación dialéctica de lo étnico” en las identificaciones secundarias; más bien se trata de la “negación de la negación”[[8]](#footnote-8). Las limitaciones autoimpuestas en el análisis estético de Golijov hacen que se asista a una visión *periférica* del caso. Nuevamente nos encontramos con los *bordes.* Como escribió Diego Fischermann:

“(...)nadie como él (Golijov) ha logrado agitar tanto a los antiguos agitadores. (…) Su forma de transitar con fluidez en las fronteras entre lo “alto” y lo “bajo” y entre lo popular y lo clásico, sumados a una calidad de escritura incuestionable, alcanzan para poner patas para arriba no sólo los usos y costumbres de la recoleta música contemporánea sino para escenificar una cuestión aún más vasta: de qué se habla cuando se habla de componer”[[9]](#footnote-9)

Como se puede ver, la relación *centro-periferia,* a la hora de analizar las distintas posturas que se pueden encontrar en torno a la estética de Golijov, es un factor determinante. Por esta razón, voy a comparar los modos de apropiación y resignificación de sentidos que se encuentran en los dichos de la crítica musical de Estados Unidos -que es donde reside el compositor, además de ser el lugar donde su música encuentra un mercado dispuesto a aceptar (y consumir) las propuestas multiculturales- en tres ciudades: Boston y New York[[10]](#footnote-10). Seguidamente voy a trazar un paralelo con lo ya estudiado anteriormente sobre la recepción crítica en nuestro país: el propósito es analizar unos y otros discursos para ver si es posible, a partir del estudio del caso Golijov en particular, presisar que es lo que se discute cuando se discuten los límites de la música *contemporánea* en Argentina, entendiendo que, como explica Bourdieu, un campo se determina “definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos”[[11]](#footnote-11) de quienes luchan por definir su estructura.

**Recepción crítica en Boston**

Richar Dyer es quien más se ocupó de escribir sobre Golijov en Boston. Formado en Harvard, fue crítico regular especializado en música clásica del periódico *The Boston Globe* hasta el año 2006, además de participar en distintas publicaciones en *The* *New York Times, The Nation* y *Opera News* entre otros medios de divulgación. El derribamiento de las fronteras en el arte es una de sus principales banderas: reflexionando sobre cuál podría ser el futuro de la música, y luego del análisis de los cambios a los que se vio forzada la escucha musical, el periodista afirma que “toda la historia de la música occidental está disponible como una fuente de recursos e inspiración para quien quiera descubrirla y para los compositores que deseen usarla”[[12]](#footnote-12). En este sentido, su declaración se acerca a la propuesta de Golijov de “poner cosas juntas”[[13]](#footnote-13), es decir, generar un diálogo horizontal entre estilos con diferentes orígenes que la historia de la música, y especialmente los modos de apropiación de esa historia a través del multiculturalismo, puso a disposición de los compositores.

*La Pasión...* llegaba hacia el año 2001 a Boston con el antecedente de haber sido una de las obras del reciente siglo XXI más aclamadas por la crítica y con mejor recepción del público en su estreno en Stuttgart (Alemania) el año anterior. Previo al desembarco en Estados Unidos, Dyer celebra la característica híbrida de la estética de Golijov: “la música es colorida, apasionada, transgresora; cruza entre las culturas proporcionando un mensaje universal de inmediato impacto emocional”[[14]](#footnote-14). El musicógrafo no duda en afirmar que la combinación de estos factores -la apropiación estética del multiculturalismo y la excelente recepción- convertirán al argentino en “el compositor más emblemático de su generación, si es que todavía no lo es”[[15]](#footnote-15). Luego de la presentación en tierra estadounidense, Keith Powers -crítico del *Boston Herlad*- confirmó las sospechas de Dyer: “(...) no hay ningún error en la reacción del público. Aquellos que colmaron el auditorio vitorearon como si estuvieran presenciando el futuro de la música. Y tal vez lo estaban”[[16]](#footnote-16).

Si bien en un punto Dyer reconoce que, en *La Pasión...,* Golijov usa “formas y estilos que fueron comercialmente explotados”[[17]](#footnote-17), también cree que la reivindicación de las decisiones estéticas del compositor argentino llega por la forma en la que integra los distintos materiales en el discurso, “internalizándolos hasta el punto de apropiarse de ellos”[[18]](#footnote-18). En este sentido, y a diferencia de *La Pasión...,* es notable como, a la hora de analizar la recepción crítica de *Ainadamar* -estrenada en el año 2003 y encargada por la *Boston Symphony Orchestra*-*,* los periodistas musicales parecerían no tener que esforzarse por explicar cómo entender el presupuesto estético de Golijov. Eso parece estar fuera de discusión. Por el contrario, los críticos de Boston remarcan el refinamiento en la escritura vocal, el hallazgo del uso de la electrónica como disparadora de materiales para la orquesta y la capacidad del compositor para poder evocar paisajes sonoros. En este sentido, Jeremy Eicher -crítico del *Boston Globe* que también publico en el *New York Times* y *The Nation,* entre otros- señala que en “*Ainadamar* (Golijov) ha escrito una música profundamente sincera, llena de un lirismo desenfrenado que no es habitualmente escuchado en la música contemporánea”. En referencia a la idea romántico-modernista de *progreso*, y en algún sentido reafirmando la sensación de que la música de Golijov es, según su punto de vista -que comparte con la gran mayoría de la crítica bostoniana-, el lugar hacia donde debería dirigirse la composición, de esta forma considera que la ópera en cuestión “simplemente ignora décadas de polémicas sobre el progreso en el arte”[[19]](#footnote-19).

**Recepción crítica en New York**

A diferencia de Boston, en New York el estreno nacional de *La Pasión...* y mundial de *Ainadamar* fue analizado por un mayor número de críticos y medios. Probablemente esto se deba a una mayor proliferación de periódicos y revistas, los cuales se ocuparon del caso Golijov. El hecho de que haya más voces también influye en la recepción: existe una mayor diversidad de opiniones a la hora de enfocarse en el presupuesto estético del compositor argentino.

Es notable como el conjunto de la crítica neoyorquina rescata la condición periférica de Golijov como hipótesis fundamental para entender su estilo. De esta forma, todos entienden que las decisiones que toma el compositor son consecuencia directa de sus orígenes.

En un sentido amplio hay dos posturas claras y bien diferenciadas a la hora de analizar la recepción crítica de Golijov en la ciudad en cuestión: una, encabezada por Anthony Tommasini, ligada a la tradición modernista *–* en el sentido estético – que persigue la abstracción y la “novedad” como único fin de la obra de arte; y otra, a la que adhieren una mayor cantidad de críticos, entre los que se destacan Alex Ross y Paul Griffiths[[20]](#footnote-20), que entiende que la historia de la música, en este incipiente siglo XXI, puede tomar una gran diversidad de rumbos y el de Golijov es uno posible, y quizá también sea la propuesta más renovadora de los últimos años.

La idea de intercambio – y enriquecimiento mutuo – entre *centro* y *periferia* es una constante entre aquellos que sostienen que quizá “la geografía del mundo de la música clásica está cambiando, yendo desde el antiguo mapa europeo (…) hasta el lugar más olvidado por la historia”[[21]](#footnote-21), como expresara Jeremy Eicher. Este desplazamiento, probablemente se vea reforzado por una revalorización – desde el *centro –* de los elementos presentes en los distintos géneros populares *periféricos*. En este sentido, Alex Ross, luego del estreno de *La Pasión...* señala, sin dudar, que “Latinoamérica tiene una basta tradición que va a convertirse en la fuerza dominante de las próximas décadas”, y en un punto, reafirmando la idea del cambio de configuración del mapa de la escena contemporánea, añade que la obra del compositor argentino “arrojó un bomba sobre la creencia de que la música clásica es solo europea”[[22]](#footnote-22). Griffiths también adhiere a la idea de un cambio de paradigma en la música clásica, que traiga un aire renovador a los preceptos que otrora definían la agenda estética de los compositores, cuando sostiene que “es tiempo de rumbos más diversificados y orígenes más *periféricos*”[[23]](#footnote-23). En esta línea, Eicher añade que las paredes permeables con las que Golijov construye su imaginario sonoro, hace que pueda incorporar distintos tipos de materiales “sin transcripción o traducción alguna, sin cercenar su vitalidad a través de la abstracción modernista”[[24]](#footnote-24).

Ross encuentra que probablemente haya “algo en el mundo latino – tal vez su respetable crisol de culturas – que motiva a sus artistas a sobrevolar las fronteras entre los géneros”[[25]](#footnote-25). Y quizá el hallazgo de Golijov esté en la elección de los intérpretes, que responden a una necesidad concreta y son puestos para dialogar estilísticamente de sus composiciones. Como señala Heidi Waleson, “es difícil imaginar como *La Pasión...* podría realizarse sin *ese* coro y *esos* percusionistas”[[26]](#footnote-26), lo que para Griffiths hace que “las características nacionales y regionales estén acentuadas”[[27]](#footnote-27) en el discurso; logrando, según Waleson que la obra no sea “solo un evento étnico, sino más bien una síntesis estilística que es a la vez contemporánea y atemporal”.

Pero también hay críticos que no están de acuerdo con las operaciones que el compositor argentino hace sobre los diferentes estilos. La falta de “novedad” es quizá su principal argumento. Como señala Greg Sandow en el *Wall Street Journal,* “no hay construcción” en la música de Golijov: “una cosa sucede a la otra, y nada parece ser más largo o importante que lo demás. (…) Sobre todo da la impresión de que no hay nada realmente nuevo”[[28]](#footnote-28) en sus obras. Claramente se puede ver como Sandow analiza la obra de Golijov con conceptos que parecen haber sido acuñados para otro tipo de estética:novedad y forma (o estructura). En este sentido, Tommasini escribe en el *New York Times* sobre el estreno de *Ainadamar* que la ópera carece de “tensión narrativa”, lo cual “no sería un problema si hubiera tensión en la música (…) pero todas las operaciones suenan a una evocación genérica de *lo latino”[[29]](#footnote-29).* Posteriormente, sobre la revisión de la obra – re-estrenada en el año 2006- sostiene que sigue siendo una “desilusión” y agrega que, en su intento por insinuar las sonoridades de la música española, la ópera suena “tosca” y por momentos como si se tratara de la “música de una película (…) haciendo un *cliché* sobre la prolongación de la disonancia de segunda menor antes de la inevitable resolución en la tónica”[[30]](#footnote-30).

**Análisis comparado de la recepción crítica en Buenos Aires, Washington y New York**

Si bien el análisis de la recepción de las obras de Golijov en Argentina ya fue extensamente tratado en anteriores trabajos de la presente investigación, creo necesario comparar las conclusiones obtenidas previamente con los dichos de los críticos de Estados Unidos. De esta forma pretendo trazar un paralelo para definir cuál es la agenda estética de los formadores de opinión para poder comprender mejor la recepción crítica del caso Golijov en nuestro país.

En este sentido, en Argentina son dos los críticos que más se ocuparon de analizar la estética del compositor en cuestión: Federico Monjeau y Pablo Kohan. Voy a centrarme en el discurso del primero porque entiendo que la valoración estética de Kohan sobre Golijov responde más a una reacción contra la música *contemporánea* de tradición *modernista,* apoyado en la muy buena recepción en el público que tienen sus obras, que a una intención de debatir los límites de la *contemporaneidad.*

Monjeu en su artículo *Música y Memoria[[31]](#footnote-31)* caracteriza a la *cita* como fenómeno que se dio cada vez con mayor frecuencia desde fines del siglo pasado. Pero, en lo que parecería ser una reivindicación de las direcciones estéticas que tomaron muchos compositores – como es el caso del último Ligeti o Gandini, por citar ejemplos mencionados en el texto – está elaborando un juicio de valor que responde más a la idea de abstracción, en el sentido de que, según su parecer, cualquier *cita* debería presentarse en el discurso totalmente despojada de cualquier carácter gestual. De esta forma este elemento generaría una perspectiva que no define por sí misma un campo material ni estilístico.

De esta forma se entiende como Monjeau, subsidiario de la idea de un compositor abstraído de su entorno, o que, más bien puede abstraer la realidad que lo circunda y extraer elementos aislados, que otrora definía el carácter “contemporáneo” de una obra, cercano a críticos como Tommasini, analizan la estética de Golijov desde un punto de vista meramente abstracto; modelo que no puede aplicarse en la música del compositor argentino. No existe lo “recatado”[[32]](#footnote-32) en Golijov porque no existe el discurso *modernista* que intenta evadir la memoria o hacer de ella algo meramente subjetivo y llevado al plano de las ideas. Asistimos a una nueva era que hace que el discurso romántico-modernista de un arte *puro* y *abstracto* no pueda ser llevado a cabo porque no es posible encontrar tales condiciones de forma natural. Y así lo entiende una buena parte de la crítica de las ciudades estadounidenses analizadas: las fronteras, desde el multiculturalismo tan propio de nuestra era, son cada vez más permeables y Golijov es una prueba fehaciente de ello. *Centro* y *Periferia* depende solo de una cuestión de perspectivas.

1. Jameson, Fredric, Slavoj Žižek, and Eduardo Grüner. "Multiculturalismo, O La Lógica Cultural Del Capitalismo Multinacional." Estudios Culturales: Reflexiones Sobre El Multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós, 1998. 137-88. Print. [↑](#footnote-ref-1)
2. Pelinsky, Ramón (comp.) “El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango”. Buenos Aires. Corregidor. 2000 [↑](#footnote-ref-2)
3. Agawu, Kofi. “La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica”. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012 [↑](#footnote-ref-3)
4. Padín, Nicolás. “Recepción crítica en argentina de La Pasión según San Marcos y Ainadamar de Osvaldo Golijov” III Jornadas de Becarios y Tesistas 2013. Universidad Nacional de Quilmes. 2013. [↑](#footnote-ref-4)
5. Entendiendo que la *contemporaneidad* en música, está dada por una serie de características más propias del género que del recorte temporal de lo “contemporáneo”. [↑](#footnote-ref-5)
6. Chua, Daniel. “Absolute music and the construction of meaning”. Cambridge University Press. Londres, 1999 [↑](#footnote-ref-6)
7. Con identificaciones *primarias* y *secundarias* el autor hace referencia a la paradoja moderna de la individualización, primeramente elaborada por Hegel. Zizek la explica de la siguiente forma: “en un principio el sujeto está inmerso en la forma de vida particular en la cual nació (la familia, la comunidad local); el único modo de apartarse de su comunidad 'orgánica' primordial, de romper los vínculos con ella y afirmarse como un 'individuo autónomo' es cambiar su lealtad fundamental, reconocer la sustancia de su ser en otra comunidad, secundaria, que es a un tiempo universal y 'artificial', no 'espontanea' sino 'mediada', sostenida por la actividad de sujetos libre e independientes”. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ibídem. Zizek 1998 [↑](#footnote-ref-8)
9. Fischerman, Diego. "Los Cánones Puestos Patas Para Arriba." Página 12 [Buenos Aires] 14 Mar. 2012: n. pag. Http://www.pagina12.com.ar. 14 Mar. 2012. Web. 09 Oct. 2015. [↑](#footnote-ref-9)
10. La elección de las ciudades no es arbitraria: Boston es el lugar donde reside el compositor argentino, además de que es donde se estrenaron las obras en cuestión (*La Pasión...* tuvo su estreno nacional en Estados Unidos en el año 2001 en el *Symphony Hall* y la ópera *Ainadamar* cuyo estreno mundial fue en *Tanglewood* en el año 2003); New York fue sede de la segunda puesta de *La Pasión...* y *Ainadamar* en tierra estadounidense, además de ser la ciudad en donde se re-estreno la ópera de Golijov luego de su revisión en el año 2006. Lógicamente, realizar un mapa en el que se muestre como está configurada la crítica estadounidense es una tarea que excede la presente investigación. [↑](#footnote-ref-10)
11. Bourdieu, Pierre. Campo De Poder, Campo Intelectual: Itinerario De Un Concepto. Buenos Aires: Quadrata, 2003. Print. [↑](#footnote-ref-11)
12. Dyer, Richard, and Globe Staff. "ONE THING IS CERTAIN: MUSIC HAS A FUTURE A DEPARTING CRITIC ARGUES FOR ITS STAYING POWER." The Boston Globe (Boston, MA). N.p., 24 Sept. 2006. Web. 9 Oct. 2015. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ibídem. Fischerman 2012 [↑](#footnote-ref-13)
14. Dyer, Richard, and Globe Staff. "THE BSO HEARS THE PASSION OF OSVALDO GOLIJOV." The Boston Globe (Boston, MA). N.p., 4 Feb. 2001. Web. 9 Oct. 2015. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ibídem. Dyer 2001 [↑](#footnote-ref-15)
16. Powers, Keith. "Musicians Exhibits Passion during Golijov Program at Tanglewood." The Boston Herald [Boston] 24 Aug. 2002: n. pag. Print. [↑](#footnote-ref-16)
17. Dyer, Richard, and Globe Staff. "`PASION' ASTONISHES AND INSPIRES." The Boston Globe (Boston, MA). N.p., 9 Feb. 2001. Web. 9 Oct. 2015. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ibídem. Dyer, 2001 [↑](#footnote-ref-18)
19. Eichler, Jeremy. "Golijov's Fountain of Melody and Tears." The Boston Globe (Boston, MA). N.p., 20 Oct. 2007. Web. 9 Oct. 2015. [↑](#footnote-ref-19)
20. El caso de Griffiths es particular ya que es un crítico extensamente identificado con la tradición modernista. [↑](#footnote-ref-20)
21. Eicher, Jeremy. "Standing the Whole World on Its Ear." The New York Times [New York] 22 Jan. 2002: n. pag. 22 Jan. 2002. Web. 9 Oct. 2015. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ross, Alex. "Resurrection. The Passion According to Osvaldo Golijov." N.p., 5 Mar. 2001. Web. 9 Oct. 2015. <http://www.newyorker.com/magazine/2001/03/05/resurrection-5>. [↑](#footnote-ref-22)
23. Griffiths, Paul. "Writing Music That Sings, Cries, Screams and Prays." The New York Times. N.p., 27 Oct. 2002. Web. 9 Oct. 2015. <http://www.nytimes.com/2002/10/27/arts/music/27GRIF.html>. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibídem, Eicher 2002 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibídem. Ross, 2001 [↑](#footnote-ref-25)
26. Waleson, Heidi. "A Latin American 'Pasion' With Passion to Burn." N.p., 23 Feb. 2001. Web. 9 Oct. 2015. <http://www.wsj.com/articles/SB98288782398440942>. [↑](#footnote-ref-26)
27. Griffiths, Paul. "The Passions, Drawn to a Bachian Model." N.p., 18 Aug. 2002. Web. 9 Oct. 2015. <http://www.nytimes.com/2002/08/18/arts/music-recordings-the-passions-drawn-to-a-bachian-model.html?pagewanted=all>. [↑](#footnote-ref-27)
28. Sandow, Greg. "Is This Classical Music's Next New Thing?" The Wall Street Journal [New York] n.d.: n. pag. 5 Nov. 2002. Web. 9 Oct. 2015. <http://www.wsj.com/articles/SB1036460508740646588>. [↑](#footnote-ref-28)
29. http://www.nytimes.com/2003/08/13/arts/tanglewood-review-new-operas-remember-the-agony-of-lovers-left-behind.html [↑](#footnote-ref-29)
30. Tommasini, Anthony. "The Dreams and Drama of Two Unconventional Operas." The New York Times. The New York Times, 01 July 2006. Web. 09 Oct. 2015. <http://www.nytimes.com/2006/07/02/arts/music/02tomm.html>. [↑](#footnote-ref-30)
31. Monjeau, Federico. “Música y memoria" Puntos De Vista 60. (1998). [↑](#footnote-ref-31)
32. Corrado, Omar. "Del Pudor Y Otros Recatos." Puntos De Vista 60. (1998). [↑](#footnote-ref-32)