

**Omar Corrado:**

**De Museos, Máquinas y Esperas. La ciudad ausente (1994), de Gerardo Gandini**

“un autor es una cierta intersección en el discurso de la cultura”

Germán García, *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, p. 41

Fuente: *Latinoamérica música* <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html> [Consulta: Octubre 2014]

El escritor y filósofo Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952) es una presencia constante en la cultura argentina y sus zonas de permanente reflexión estética, aunque casi invisible en la superficie del *marketing* literario. Los años noventa conocieron uno de los momentos recurrentes en que su figura suscitó un racimo de hechos de considerable repercusión. Se publicaron los volúmenes VIII y IX de sus *Obras completas*; los libros *Macedonio. Memorias errantes*, de su hijo Adolfo de Obieta; *El filósofo cesante*, de Horacio González y se reeditó *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, el ensayo de Germán García. Un difundido video de Andrés Di Tella, así como *La desconocida*, versión que Adriana de los Santos realiza de *Circus on*, de John Cage, con mesósticos de Jorge Perednik, a partir de la novela *Adriana Buenos Aires* de Macedonio, constituyeron eventos significativos. La novela *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, coloca en el plano ficcional algunos de los tópicos macedonianos medulares. Las ilustraciones de Luis Scafati, sobre la adaptación de Pablo de Santis prologada por el mismo Piglia, reinterpretaron la novela en el campo de la plástica, en formato de historieta. En este contexto se inserta la ópera de Gerardo Gandini, compuesta en 1994 y estrenada al año siguiente en el Teatro Colón de Buenos Aires.

### **1- De una ciudad narrada a la ciudad cantada**

Ante la pérdida de su esposa, Elena de Obieta, sumido en el dolor y la perplejidad, Macedonio lo abandona todo, comienza una vida errante en pensiones, vive como asceta, escribe, en un interminable, imposible duelo que tematiza obsesivamente esa muerte: “el lenguaje es la única materialidad posible para este ser que se anuda en la ausencia del otro” (García, 2000: 80) En consecuencia, “la escritura será entonces la topografía, el mapa, de este recorrido de la ausencia” (Ibíd.:101) Este es el punto de partida “real” del libreto que Ricardo Piglia propone y sobre el cual Gerardo Gandini edifica la ópera. En adelante, la ficción agrega los elementos que faltan para colocar la historia en el corazón de la tradición operística: Macedonio hace un pacto fáustico para preservar el alma de su mujer, convertirla en máquina y

arrancarla así de la muerte. No prevé que él morirá, y ella quedará sola, contando historias interminablemente, en la espera infinita del esposo, cautiva de la eternidad.

Un leve deslizamiento del significante lleva de la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia a la ópera homónima: se trata de convertir la máquina de contar en una de cantar historias (Piglia en Fischerman, 1995:43). La historia de Macedonio y Elena, relativamente marginal en la novela, se constituye en núcleo dramático de la ópera. Esta narración está incluida en una intriga de investigación, detectivesca, proveniente del género policial que Piglia –editor de Hammet, Chandler, Goodis en la conocida Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo- conoce a fondo. Junior, un periodista, indaga el misterio de una máquina que, en algún lugar de la ciudad, produce historias incesantemente, las que intersectan por momentos la realidad y la convierten, por ello, en peligrosa. Recorre un Museo que guarda la Máquina, custodiado por Fuyita, el encargado. En sus galerías y vitrinas se representan historias que son en realidad recuerdos, producciones de la Máquina. El principio generativo está explicitado en la novela, y es una de las claves de la textualidad posmoderna: a partir de un repertorio de datos previos, intensamente trabajados por la cultura, producir, por combinatorias múltiples, réplicas y variantes infinitas. Los autores condensaron en tres pequeñas óperas, en las que se repite la situación de mujeres cautivas por el amor de un hombre, las innumerables versiones que la máquina cuenta en la novela. En la primera, tres autómatas –la Mujer Pájaro, el Hombre Mayor, mago y encantador de pájaros, y el Estudiante- repiten la rutina para la que fueron programados. El encantador tiene prisionera a la mujer, y el Estudiante intenta liberarla, sin conseguirlo. La Mujer Pájaro, que vocaliza, sin texto, casi toda su intervención, recoge al menos dos elementos dispersos del libro: la insistencia en los pájaros autómatas, y, más lejanamente, la nena, “muñeca de goma pluma, una máquina humana” (Piglia, 1992: 55) que, carente de sintaxis, se niega al lenguaje, a la que el padre hace estudiar canto, porque “necesitaba incorporarle una secuencia temporal y pensó que la música era un modelo abstracto del orden del mundo” (Ibid: 54). La segunda microópera, “La luz del alma”, pone en escena el diálogo de Macedonio y Elena, en una pensión, y es una derivación de la historia central. La tercera, “Lucía Joyce”, trata de una cantante de ópera internada en un hospital psiquiátrico, sometida a estudio por el Dr. Jung, quien amenaza con desactivarla y solo accede a su pedido de inyectarle drogas si ella canta. En relación con el libro, Lucía condensa el personaje de una cantante que fantasea su pasado de artista en el Maipo o en el SODRE, alcohólica y abandonada en un desvencijado hotel de Avenida de Mayo, y la escena de la clínica psiquiátrica del Dr. Arana (el mismo nombre del que atendía a “la nena”) en “Los nudos blancos”. En la novela, ella dice que la llaman Joyce porque significa alegría; en la ópera, se supone es la hija de James Joyce, al que el subtítulo electrónico, superpuesto a la escena, define como “un irlandés ciego y monógamo, que me programó para dictarme su obra infinita. Indescifrable e infinita, eterna como un insomnio eterno”. En su delirio final,

canta el comienzo de *Finnegan's Wake*, del que Piglia dice, en la historia "La isla", que puede leerse "sea cual fuere el estado de la lengua en que se encuentren (...) está escrito en todos los idiomas (...) Reproduce las permutaciones del lenguaje en escala microscópica. Parece un modelo en miniatura del mundo" (Piglia, 1992: 132). La ópera sigue luego de cerca el desarrollo y desenlace de la investigación: la revelación de Ana, en *flashback*, de la historia de Russo, el ingeniero que construyó la máquina, el pacto con Macedonio, el encuentro del periodista con ella, el fracaso de su intento de liberación de Elena Máquina. El personaje operístico de Ana es la Ana Lidia de la novela, en evidente alusión a Anna Livia Plurabelle, de *Finnegan's*, y a sus múltiples nombres derivados, a su vez, de Livia, la esposa de Italo Svevo, amigo de Joyce (Teruggi, 1995:66 y ssgg).

La novela se construye como una red de intrigas superpuestas y conexas. El plano de la realidad en la que se desplaza el investigador es el de una sociedad controlada, paranoica, cuyo modelo y metáfora es el panóptico revisitado por Foucault (Foucault, 1975). La reclusión carcelaria o psiquiátrica, la introyección de la vigilancia, la persecución y violencia modelando las subjetividades remiten a distintos momentos de la vida política argentina. La representación del complot, de la conspiración, asociada a ese núcleo, se reconoce asimismo en una tradición narrativa local, de la que los relatos de Arlt, Cortázar o Bioy Casares son solo algunos ejemplos significativos. "La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino" (Piglia, 2000: 44). Pero "el poder se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer (...) La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder" (Ibid.: 113-114). La historia política argentina es una trama narrativa más en la novela, donde la referencia al peronismo ocupa un lugar destacado: el personaje del ingeniero que construye la máquina proviene del alemán Ronald Richter, fabulador que Perón convocó para la investigación atómica en Bariloche; entre las historias de mujeres encerradas en sus diferentes cautiverios se incluye la de Eva Perón, la de su cuerpo sustraído y errante. La ópera no se detiene explícitamente en este plano —que Gerardo Gandini había abordado con Griselda Gambaro en *La casa sin sosiego* (1991) (Cf. Paraskevaídís, 1996:117-118)—, pero lo alude en los climas sombríos, tensos y saturados que la música crea para las escenas que se desarrollan con los personajes enclaustrados en los opresivos espacios del Museo, la Clínica o el subterráneo donde está el bar de Ana.

Otro de los niveles del discurso es el de la ficcionalización de la crítica, que Piglia identifica en la literatura argentina -Borges, Macedonio, Marechal, Cortázar (Piglia, 2000:209)- y marca su propio proyecto narrativo: "concibo la novela (...) como un tipo de trabajo particular con la lengua, que supone la posibilidad de elaborar los materiales más variados (...) todo se puede ficcionalizar: historias de amor, teorías, batallas, silogismos" (Piglia, 1995:15). *Respiración artificial* (1980) deriva de esta

poética; su protagonista, Renzi, reaparece en *La ciudad ausente*. Aquí, nuevamente, pero de manera más tangencial, la novela misma es una máquina de leer el sistema literario argentino. En el Museo aparecen personajes, objetos, escenas que constituyen el repositorio histórico, iconográfico y simbólico de la literatura nacional: la daga de Moreira, la partida al desierto de Martín Fierro, el suicidio de Erdosain en el vagón de un tren, al final de *Los lanzallamas* de Arlt, la rosa de cobre del mismo personaje en *Los siete locos*, el Tape Burgos de *Don Segundo Sombra*, Macedonio tocando la guitarra en una pensión de Tribunales. Pero el sistema se ramifica infinitamente, en las referencias laterales a Cambaceres, Lugones, Borges, los viajeros ingleses, y a las tradiciones de lectura y traducción que son también fundantes de la cultura argentina: Joyce, Svevo, Camus, Broch, Virginia Wolf, Forster, Henry James, Poe. Los intertextos musicales utilizados por Gandini, como veremos, se inscriben en esta última filiación. Se reconocen, deliberadamente, en lo que identifica como constantes de la tradición porteña. El compositor se ubica entre “los que piensan que la música habla de si misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de un cierto arte de Buenos Aires: de Borges a Girondo, de Torre Nilsson a Xul Solar, del Grupo Nueva Figuración a Alberto Heredia” (Gandini, 1984: snp). El Museo gandiniano parece provenir de Malraux. El de Piglia, de Macedonio, de su *Museo de la Novela de la Eterna* (Fernández, 1982), “género que tentó exhibir la epopeya de las conciencias problemáticas y realizadoras” (González, *op. cit.*:139). Apartado del “verosímil narrativo (...) es el ‘efecto museo’ en Macedonio el abismo interminable donde el lenguaje se desdobra para investigarse a si mismo como si fuera la totalidad de los hechos del mundo” (Ibid.: 100). No en vano la novela problematiza en permanencia este topos, convocando a veces a pensadores cruciales de la filosofía del lenguaje y de la lógica, como Wittgenstein o Frege. Del Museo deriva, en filigrana, la Biblioteca borgeana, y de ahí, la Enciclopedia y el Archivo del arsenal crítico actual, que Malena Kuss utilizara eficazmente para el estudio de la música latinoamericana (Cf. Kuss, 2000 a, b).

El recurso a la Máquina constituye en si mismo una condensación intensamente significativa de obsesiones múltiples. De Quiroga a Arlt y a *La invención de Morel* de Bioy Casares, las máquinas atraviesan la literatura argentina, cruzada con la persistente y polifacética “imaginación técnica” en que se moldean ideas del futuro y la modernidad en el país (Sarlo, 1997). No olvidemos que es Macedonio quien pronuncia el brindis a Marinetti en su visita a Buenos Aires en 1929. Podría conjeturarse, también, una cierta solidaridad -indirecta, virtual-, con máquinas fantásticas célebres *La Mariée mise à nu* de Duchamp, la máquina de la *Colonia penitenciaria* de Kafka, las máquinas de Raymond Roussel, las de *Surmâle* de Jarry, ciertas máquinas de Edgar Poe, *laEva futura* de Villiers, etc.” (Michel Carrouges, cit. en Deleuze et Guattari, 1972: 24). De hecho, el personaje de Russo alude a la Eva futura, refiriéndose a Elena, la Eterna, en el segundo acto de la ópera.

En el libreto, los tonos “informativos” que hacen progresar la historia, y los diálogos secos, despojados, con algunas marcas coloquiales, alternan con el lenguaje lírico de los protagonistas de la historia central, que cita textualmente fragmentos de poemas de Macedonio –en particular, de *Elena Bellamuerte, Amor se fue y Muerte mimosa tuya quiero ser Elena Bellamuerte* (Fernández, 1966)-, junto a pasajes propios escritos en el estilo del poeta.

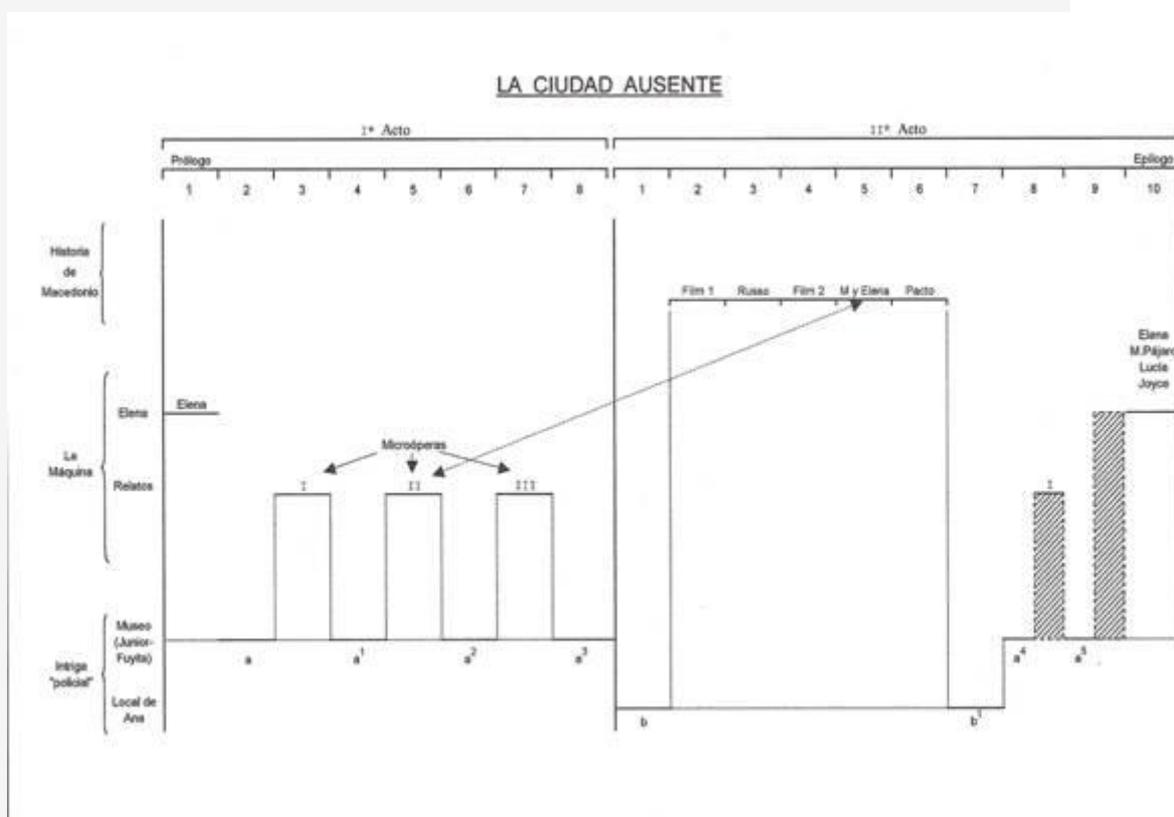
## 2- La forma

La intriga “policial” actúa como estructura contenedora de base para los dos actos en que se organiza la ópera. Este plano de la “realidad” incluye dos locaciones: el Museo, que ocupa la totalidad del primer acto y la segunda parte del segundo, y el negocio de Ana, que se extiende durante toda la primera mitad del segundo acto. Desde el punto de vista escenográfico, y por la evidente importancia otorgada al Museo, es éste quien domina visualmente, con sus estructuras abstractas de pasarelas y el perfil del edificio Kavanagh como fondo, única y estilizada referencia a la ciudad “real”. Así lo visualizó el escenógrafo Emilio Basaldúa para el estreno en el Teatro Colón de Buenos Aires, el 24 de octubre de 1995, dirigido por Gerardo Gandini con la régie de David Amitín y un extraordinario grupo de cantantes encabezado por Graciela Oddone, Omar Carrión, Víctor Torres, Virginia Correa Dupuy y Marta Corbacho.

El primer acto, luego de la introducción de Elena Máquina, cantando sola en la oscuridad del Museo, consiste en la visita de Junior, conducido por Fuyita, por los corredores donde observan las sucesivas escenas que representan las historias de la máquina, concretadas en las tres microóperas insertadas entre los diálogos del encargado del museo y el periodista-detective. Dada la similitud del material musical utilizado en ellos, la macroforma del acto podría evocar la de un rondó, precedido de una introducción.

El segundo acto se subdivide en dos grandes unidades. En la primera, Ana narra la historia de Macedonio, de su encuentro y su pacto con el ingeniero que preservará el alma de Elena. Este plano incluye como procedimiento narrativo y dramático la proyección de dos filmes mudos que sintetizan el periplo de Russo, su llegada a Argentina y la construcción de la máquina. Se recupera asimismo el contenido de la segunda microópera –“La luz del alma”-, desplazando la escena al plano de la historia de Macedonio y Elena: el dúo es aquí el de la despedida, en el hospital, que precede a la muerte de la amada. La reaparición de Ana cierra simétricamente esta primera mitad del segundo acto. La siguiente retorna al Museo como ámbito de la acción. El intercambio entre Junior y Fuyita es interrumpido por la reexposición de la primera microópera, “La Mujer Pájaro” -que continúa desarrollándose indiferente al paso del tiempo, pese a la intervención de Junior-, así como por el intento de éste de desactivar la Máquina y, en consecuencia, de liberar a Elena de su encierro. Momento de mayor condensación dramática, este dúo constituye la única tentativa de

comunicación entre el investigador y la Máquina, el único encuentro entre esos dos planos de la realidad. Luego del fracaso, Elena sigue cantando en su caja de cristal iluminada, en la oscuridad del recinto, acompañada por las voces de las mujeres de las microóperas y las de aquellas que las multiplicaron en las distintas situaciones anteriores. El cuadro siguiente sintetiza estas observaciones:



Desde el punto de vista de la estructura dramática, el primer acto se presenta como más estático, más lírico, y compromete menor cantidad de planos del relato. El segundo, en cambio, soporta casi la totalidad de la acción, sostiene las situaciones más dramáticas y recorre el conjunto de los planos y escenarios convocados. Además de la introducción de materiales nuevos –de los cuales el presentado en el dúo de pianos y en las intervenciones de Ana son los más significativos-, en el segundo acto se reexponen bloques musicales completos del primero, provenientes de las dos primeras microóperas y de la configuración sonora característica de las escenas del museo. El quodlibet femenino del final opera asimismo como síntesis y cierre de la obra completa.

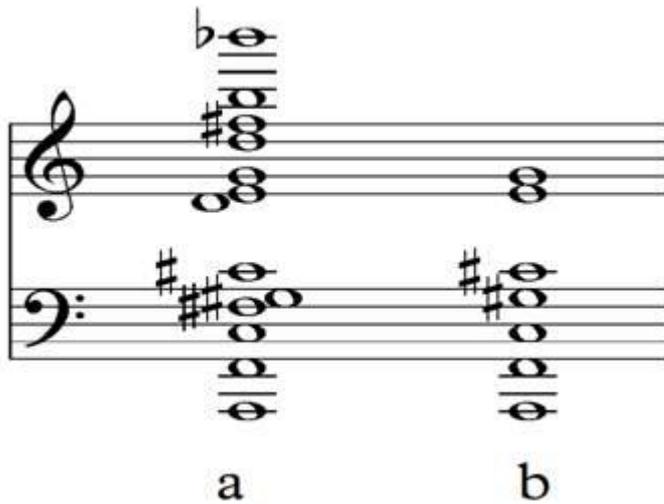
### 3- Dramaturgia y construcción musical de los personajes

Podría afirmarse, en líneas generales, que los personajes centrales de la ópera se expresan a través de configuraciones melódicas, armónicas y tímbricas recurrentes que definen sus personalidades y tejen redes temáticas y significantes por sobre el armazón textual y argumental.

El canto más caracterizado de Macedonio deriva de la selección de sonidos de un complejo estructural acórdico-tímbrico de registración fija que se presenta, en forma

parcial o completa, en sus intervenciones, con diferentes instrumentaciones (arpa y metales con sordina en “La luz del alma”; dos pianos y armónicos de cuerdas en Acto II, escena 2, etc.), sin transposiciones.

Ejemplo 1: acorde de Macedonio, a) completo; b) aparición más frecuente



Este acorde polisémico, admite lecturas susceptibles de jerarquizar sus componentes triádicos de ascendencia tonal, su politonalidad, sus falsas relaciones cromáticas, sus virtuales colecciones octatónicas, su atonalidad. La línea vocal se encarga de recorrer y develar alternativamente algunas de esas posibilidades. Así, la interválica desplegada en algunos de los momentos más significativos de la trama, claramente apoyada en la sexta menor, puede ser adscripta a segmentos octatónicos o hexáfonos, dado que ambas colecciones de altura comparten algunos de sus componentes.

Ejemplo 2: Macedonio, Acto II, escena 2, comienzo. Escalística: a) octatónica; b) hexatónica

A - mor se fue mien-tras du - ró de to-do hi-zo pla - cer  
 cuan - do se fue na - da de - jó  
 que no do - lie - - ra

a

b

La línea vocal horizontaliza componentes del acorde del Ejemplo 1. Aparece también al final de los *Tres tristes* (1994), para piano, que Gandini compuso simultáneamente con la ópera. El contexto armónico, intencionadamente ambiguo, impide fijar una tónica, por lo cual la altura de partida que anotamos en las escalas -en éste y en los siguientes ejemplos- es solo un punto de referencia arbitrario para interpretar fragmentos melódicos circulares basados en la secuencia 1-2 o 2-1 que pueden detenerse en diferentes puntos. La inflexión *mi-mib*, además de constituir un procedimiento de enmascaramiento y escape muy frecuente en innumerables situaciones de la obra, puede derivar de esta complementariedad escalística. La adherencia del motivo *do-lab-solb-re* al personaje de Macedonio es explícita en la canción de Ana (Acto II, escena 1, N° 14 de ensayo), quien entona sobre esas notas el nombre del escritor, acompañado por su acorde. Este complejo predominante alterna, en las intervenciones de Macedonio, con otro, derivado del mismo procedimiento, es decir, de la construcción de las secuencias melódicas a partir de la armonía fija, en este caso, un acorde que aparece en “La luz del alma” (N° 81 de ensayo). En el Acto II, escena 3, la armonía de la orquesta consiste en la alternancia de complejos compuestos por superposición de acordes de quinta aumentada provenientes de ambas escalas hexáfonas, lo que refuerza una de las dimensiones de la sustancia musical asociada al personaje. El pedal de *sib* que sostiene la secuencia, por el contexto estructuralmente hexatonal, el registro, el diseño rítmico, en un compositor pianista como Gandini, que utiliza con frecuencia las referencias intertextuales, carga con la sospecha de su origen en *Voiles*, segundo de los *Préludes* para piano, primer cuaderno, de Debussy.

El material básico de Macedonio cumple una función dramática relevante hacia el final de la ópera. Así, al recorrer nuevamente, en el museo, la escena de la Mujer Pájaro, Junior hace suya la exclamación “Yo la amo!” del estudiante, en el primer acto, pero ahora a partir de la escalística asociada a Macedonio. La identificación entre Junior y Macedonio –personajes a los que se asigna el mismo registro, barítono- se afirma en la conmovedora escena nueve del segundo acto. Fuyita deja a Junior en un lugar del recorrido, luego del cual le dice: “tiene que seguir solo (...) yo ya no puedo acompañarlo”. Junior atraviesa el umbral simbólico y canta a Elena Máquina: se apropia de la voz de Macedonio, de su motivo y de su acorde, para liberarla de su prisión, desactivándola. Este momento condensa además otras significaciones, entre ellas, la complicidad genérica con la tradición de las óperas de rescate, pero también, de manera más significativa, con la referencia indirecta al mito de Orfeo, ya visitado por Gandini en *La casa sin sosiego*. Tentativa igualmente vana, la de Junior se carga de nuevos sentidos que surgen del desplazamiento y la inversión. Aquí, se trata de salvar a la amada de la eternidad, y de devolverla a la muerte, única posibilidad de encuentro con el esposo: “irás con él a la isla última donde reposan los amantes (...) seré yo quien la salve”. La eternidad como condena: ¿ecos existencialistas, resonancia lejana e involuntaria de *Todos los hombres son mortales*, aquella novela de Simone de Beauvoir?

Una última observación sobre el personaje. Uno de los poemas más conocidos de Macedonio Fernández es:

Amor se fue  
Mientras duró  
De todo hizo placer  
Cuando se fue  
Nada dejó que no doliera

El libreto de Piglia lo incorpora textualmente, como vimos en el ejemplo 2. Macedonio, “a un costado, como ausente”, según la indicación de la partitura, canta estos versos sobre su motivo y su armonía principales ya comentados, acompañado por dos planos texturales contrastados: largas notas tenidas en cuerdas divididas –con una breve inclusión de clarinetes y cornos- y sonidos dispersos y ornamentales en el dúo de pianos. Ambas texturas recuerdan las empleadas por Gandini en las dos versiones de *Eusebius* (1984-85): las cuerdas del tercer nocturno de la partitura orquestal; el piano de la variante para ese instrumento (y su variante, a la vez: cuatro pianos). Por esta vía elusiva y alusiva, por esta sutil sobreimpresión, Macedonio, poeta doliente, se integra al universo lírico y expresivo del personaje schumanniano, y con él a una insistente constelación del imaginario de Gandini.

Otra de las redes intensamente significantes que se establecen entre los personajes es la que se trama en torno de Elena: la “real”, la Máquina y sus

encarnaciones en las protagonistas de las microóperas. Extensos pasajes de la línea de Elena Máquina responden, estructuralmente, a una base octatónica con ocasionales desvíos.

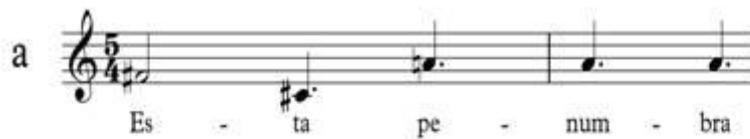
Ejemplo 3: Elena Máquina, Acto I, escena 1. Escala octatónica de base (en círculo las notas que no corresponden a la misma)

The image shows a musical score for Elena Máquina, Acto I, escena 1. It consists of three staves. The first staff contains the lyrics "Es - tá vi - nien - do\_ se a - cer - ca vie". The second staff contains the lyrics "- ne\_ Sé que me a - ban - do - na - ron". The third staff shows a melodic line with a circled note. The score includes dynamic markings like "ppp" and a fingering "5".

Segmentos completos de la misma migran de una encarnación a otra de Elena, con su configuración sonora integral. En otras ocasiones, son motivos contruidos sobre secuencias octatónicas quienes operan como nexo entre ellas como lo muestra el siguiente ejemplo:

Ejemplo 4: Segmentos melódicos compartidos por las distintas apariciones de la protagonista. Escala octatónica de base.

Elena Microópera II Comienzo	
------------------------------------	--



VI.1  
VI.2  
Vla.  
Vc.

*Espr.* *p*

*p*

Un procedimiento similar, con otra instrumentación, envuelve el canto de Elena en *off*, cuando Macedonio desata el pañuelo que envuelve el alma de la amada -una pálida luminosidad-, para entregársela a Russo y cumplir así el pacto (Acto II, escena 4, final).

El *Sprechgesang*, utilizado con frecuencia, es confiado casi exclusivamente a personajes auxiliares de las historias centrales: la Enfermera y el Ayudante – Microópera 3-, algunos fragmentos de Ana y de Russo, Fuyita. Este último reitera incansablemente un repertorio motivico limitado, como si las escenas repetitivas del museo que vigila le hubiesen contagiado su automatismo. El Estudiante se expresa en recitativo *a secco*, otra cita estilística incorporada al contexto dieciochesco la escena. El *parlato* aparece esporádicamente. Podría establecerse entonces en la obra una gradación de la vocalidad que conduce del habla a la apoteosis del canto lírico. Asimismo, se observa que los personajes más funcionales al relato que caracteres elaborados en si mismos se manifiestan en estilos vocales más cercanos al habla, relativamente periféricos en relación con la centralidad del canto operístico tradicional, sus expansiones registrales y expresivas, sus sutilezas de diseño, sus resignificaciones de la palabra, sus búsquedas introspectivas, tal como se revelan en la elaboración de los personajes eje de *La ciudad ausente*. Quizás en ellos se verifique la afirmación de Fassbinder, comentada por Piglia “la ópera trabaja con situaciones dramáticas tan extremas que la gente ya no puede hablar (...) están al borde de la locura y por ende la situación solo puede ser resuelta con el canto” (Piglia en Graña, 1995). La voz solitaria

de Lucía Joyce que cierra la tercer microópera constituye la realización musical más contundente de este concepto. Su delirio, exteriorizado por un canto virtuosístico y fragmentado que vehicula el complejo núcleo intertextual del libreto, es sostenido por un prolongado acorde estático de las cuerdas en armónicos y puntuado por los pianos que tocan re-sol-la, anunciando lo que Russo explicitará en el acto siguiente: “son los sonidos de la lira de Orfeo [que contienen] el secreto de la voz humana”. Luego, abandonada progresivamente por los instrumentos, prosigue a cappella; sus palabras “è strano” –en la órbita de *La traviata*, cuyo “A quell’ amor” había recordado textualmente momentos antes- introducen el comienzo de *Finnegann’s Wake* de Joyce: “riverrun, past Eve and Adam’s...”.

La multiplicación de la voz de Elena se encarna en las seis sopranos en *off* que asumen diferentes significados en cada aparición. En la primera, prolongan la voz de Lucía Joyce, la que entona poco después el comienzo de *Finnegan’s*. En la segunda, ilustran la referencia a las sirenas de Ulises que introduce Russo, en la cual se prolonga y refuerza la conexión joyceana. Las dos últimas están ligadas a Elena Máquina: emanan de ella cuando Junior intenta liberarla de su cautiverio, y acompañan su espera infinita, junto a las voces de Lucía y la Mujer Pájaro, en la soledad final del Museo. En todos estos casos, la parte vocal es idéntica: un quodlibet politextual en el que reaparecen retazos melódicos previos, sobre una escala-acorde en registración fija. El trabajo instrumental, en cambio, varía en cada aparición, en función del contexto musical y semántico; ejemplo de ello es la escena de Lucía Joyce, en la que la orquesta instala el andamiaje citacional de *Pierrot lunaire* sobre el que está construida la microópera. En la escena del hospital (Acto II, escena 3), las seis sopranos encarnan las voces de las enfermas, en canon sobre una breve melodía en arco. Otro ejemplo de migraciones en el interior de la producción gandiniana: el recurso a un sexteto de voces femeninas reaparece como ecos de Clara Schumann en su ópera *Liederkreis* (2000).

De modo similar a la función que la música cumple en la definición de los personajes, los escenarios están señalizados por configuraciones sonoras características y estables. Así, el Museo como espacio “real” en el que se desplazan Fuyita y Junior, aparece representado por rápidas figuraciones arpegiadas ascendentes, descendentes y en superposición de ambas direcciones, con considerable división tímbrica, siempre con el mismo tempo (corchea=120). La música para las escenas en el bar de Ana es igualmente activa y nerviosa, y se diferencia de las otras por su vitalidad rítmica, su carácter más percusivo y su acentuación irregular, angulosa. Gandini afirma que allí, en el comienzo del segundo acto, “aparece algo que podríamos llamar música urbana, una velada referencia a algo que podría ser un tango” (en Graña, id.). La acentuación y direccionalidad de los motivos, a partir de esta indicación, revelarían, tangencialmente, su descendencia de la gestualidad piazzolliana, que Gandini conoce íntimamente por su actuación como pianista del último conjunto de

Piazzolla. La alusión es, de todos modos, más indirecta que la incluida en la segunda sección de *Escuchando Pierrot chez Madame Ocampo*(1993).

#### 4- Dispositivos intertextuales:

En algunos párrafos anteriores mencionamos ya algunos de los recursos intertextuales que sustentan el trabajo compositivo de la ópera. Sin pretender redactar un catálogo exhaustivo de las referencias a otras obras que pueblan *La ciudad ausente*, recorramos algunas manifestaciones de los dos universos o “sistemas” más desarrollados allí: Mozart y Schoenberg.

##### a) *Mozartvariationen*

En 1991, Gandini compone dos piezas en homenaje al bicentenario mozartiano: *Rondando a la menor*, para dos pianos, basada en el *Rondó* K 511, y *Mozartvariationen*, a partir de las variaciones sobre *Ah, vous dirai-je maman*. Mozart retorna en 1993-94, y se instala en *La ciudad ausente*. Ya observamos la utilización del tema del *Adagio*, asociado al personaje de Elena. En ese caso, se emplea solo un motivo breve y considerablemente anónimo, cuyo mayor impacto en el nuevo discurso consiste en introducir un contexto tonal más explícito y construir con ello, en consecuencia, un perfil definido para uno de los personajes. En la primera microópera, por el contrario, se recurre a bloques completos provenientes del *Rondó* en Re Mayor, K. 382 para piano y orquesta. Si hasta el momento no habíamos encontrado nexos musicales que integraran a la protagonista de la primera microópera al conjunto de las variantes femeninas producidas por la Máquina, la relación se revela ahora, y es de orden más abstracto: Elena y la Mujer Pájaro provienen, ambas, del universo mozartiano.

La Mujer Pájaro, una soprano coloratura que remite, por su registro y por el ámbito estilístico en que aparece, a la Reina de la Noche, vocaliza, con mínimas variantes hacia el final, la parte superior completa del piano en el adagio, una de las secciones del mencionado rondó (c. 121 y ssgg), superpuesta a otras del mismo que ejecuta la orquesta en escena, lo que se ve favorecido por la identidad del movimiento armónico. Los instrumentos en escena ejecutan, simultáneamente, el tema del comienzo del rondó (*piccolo*), la parte de piano del primer episodio (*glockenspiel*), aumentaciones de la melodía de la soprano (oboe), imitaciones parciales de figuras extraídas de esos materiales, junto a agregados ornamentales (trinos y arpeggios que neutralizan cromáticamente la tonalidad) y un pedal de semicorcheas en nota repetida con el que el clave subraya el carácter mecánico de esta escena de autómatas. Las cuerdas de la orquesta, en glissandi de armónicos, enmascaran al comienzo la coloración tonal del conjunto

Ejemplo 6: a) segmentos del *Rondó* K. 382 de Mozart citados; b) Acto I, *Microópera* I, comienzo.

The image displays a musical score for a string quartet. The top system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The bottom system shows a grand piano accompaniment with two staves. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes measure numbers 17 and 18. The notation features various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

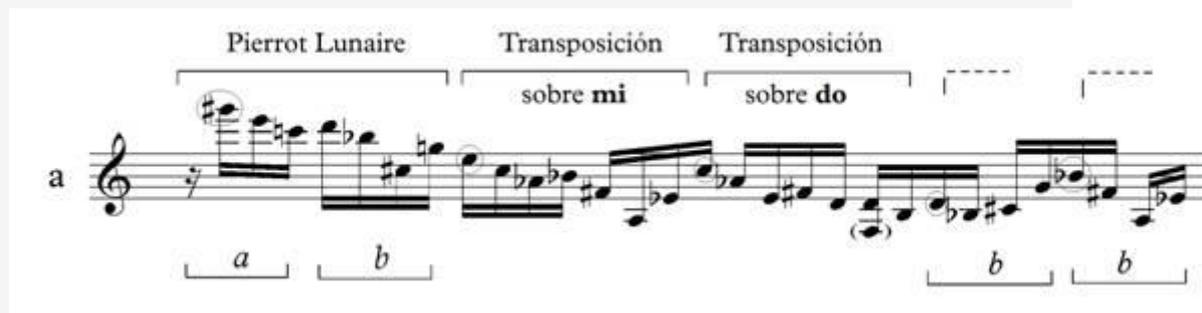
Se conserva la estructura bipartita del original, con su movimiento de dominante a tónica en la segunda sección. El último compás se omite para encadenar con la acción del Hombre Mayor, que se despliega sobre el episodio-variación en re menor del rondó mozartiano (c.81 y ssgg), distribuido entre voz y orquesta, con frecuentes imitaciones del motivo principal. Ambas configuraciones se reiteran a lo largo de la microópera, junto al recitativo *a secco* del Estudiante –voz y clave- que actúa como doble nexo: uno, estilístico, con el lenguaje de su propia escena, y el otro, con modos de acción vocal próximos a personajes de la historia central, en particular con Macedonio y Junior, unidos, los tres, en la voluntad de liberar a la mujer de su encierro. La alternancia mayor-menor preside igualmente la interacción siguiente entre el Hombre Mayor y el Estudiante, transpuesta a *do*. Sobre estos tres elementos recurrentes se desarrolla la escena, que culmina, luego del intento del Estudiante de rescatarla, con una melodía nueva de la Mujer, finalmente “humanizada”, aunque el

retorno del implacable rondó en el clave indica que la escena recomienza, cíclica. En ese final, la Mujer entona un canto propio, con texto. Accede a la palabra, y se libera de una doble máquina: la el Hombre Mayor que la mantiene cautiva, y la del reticulado intertextual que la contiene.

b) *Arnold strikes again*

La música de Schoenberg es una presencia insistente en la obra de Gandini. Un acorde, una secuencia, una estructura, se convierten en “objetos encontrados” susceptibles de generar nuevas consecuencias en nuevos contextos. Ello ocurre, por ejemplo, con el acorde de *Farben*, de las Piezas op. 16 en el primer movimiento de *Imaginary landscape* (1988) (Gandini, 1991:57); con materiales de la tercera de las *Tres piezas para orquesta de cámara* (1910) en el tercer número de *Música ficción III* (1990) (Ibid.:62); con secuencias de *Espejismos* (1985), uno de cuyos estudios previos, para flauta sola, se titula *Arnold strikes again* (1985). En este contexto, *Pierrot lunaire*, que Gandini dirigió en innumerables oportunidades, ocupa un lugar privilegiado. Constituye una cantera, un reservorio de materiales utilizados reiteradamente en *Lunario sentimental* (1989), para violín, violonchelo y piano, en la mencionada *Escuchando Pierrot chez Madame Ocampo* (1993) para cuatro percusionistas, y en la tercera microópera de *La ciudad ausente*, en la que es elegido como medio de aludir y obtener la atmósfera alucinada y opresiva que requería la escena. Gandini mismo ha proporcionado algunas claves para identificar globalmente las referencias que aparecen en ella (Gandini en Palacio, *Clásica*, nov. 1995, p.24): “Dado que [Lucía Joyce] es una ex-cantante de ópera se me ocurrió usar el *Pierrot lunaire* de Schoenberg, pero a través de una obra mía, *Lunario sentimental*, que se basa a su vez en el *Pierrot*”. En un gesto de apropiación, traducción y efecto de lectura, Gandini relaciona los poemas de Albert Giraud con el célebre libro de Leopoldo Lugones, dos poetas que se reconocen en la filiación de Jules Laforgue (Boulez, 1981: 377; Gandini, op.cit) Y en otro texto (Gandini, 1991:63), señala algunos de los materiales extraídos de la obra de Schoenberg para ese trío instrumental. La primera parte de la microópera “Lucía Joyce” retoma textualmente el primer movimiento de *Lunario sentimental*, tocado por el mismo trío, en escena, y lo reexpone en parte en el final del número. El material de base es el primer compás del piano de *Mondestrunken*, el número que abre *Pierrot*. El discurso se genera por transposición de la secuencia a partir del orden de aparición de los sonidos de la misma, y se distribuye entre los tres instrumentos mediante la técnica del hocquetus. Segmentos de esta configuración aparecen en función transitiva o de conexión a lo largo de la escena.

Ejemplo 7: a) secuencia obtenida a partir de *Mondestrunken*; b) Acto I, Microópera III, comienzo; distribución instrumental efectiva



La continuidad del comienzo va poco a poco siendo interrumpida por silencios o por sonidos sostenidos, que aislan los grupos y conducen la pieza hacia el silencio y la inmovilidad. Sobre esta estructura articula Lucía su acción vocal entrecortada, como *Sprechgesang*. Los “blancos” de *Lunario sentimental* son cubiertos por los ruidos vocales de Lucía, por un pandero, y por la introducción del tema del *Adagio* de Mozart, que va ganando el espacio que le cede el retiro gradual de la secuencia schoenberguiana, en un doble movimiento de desalojo y ocupación progresivos. La sección siguiente utiliza materiales no empleados en *Lunario*. Todas las intervenciones de la Enfermera se producen sobre estructuras entresacadas del *Sprechgesang* de *Raub*, el N° 10 de *Pierrot*, con sus correspondientes materiales instrumentales, del mismo modo en que las del Ayudante lo hacen basadas en el N° 12, *Galgenlied*. Ambas contrastan con el canto de Lucía, intercalado, sin referencias externas. La elección de *Raub* posiblemente responda a su vinculación con la escena: en la constelación semántica del título se encuentra también “secuestro”, situación en la que virtualmente se halla Lucía. El procedimiento de distanciamiento se multiplica en un juego de espejos. Gandini coloca su escena en el molde de otra obra, la quiebra con la inserción de materiales propios y superpone el texto en castellano a estructuras acentuales y de entonación íntimamente adheridas al idioma alemán, al que fueron vertidos los originales en francés de Giraud. El efecto aquí es el de una intensificación de la antinaturalidad, de un forzamiento deliberado del dispositivo para calzar el texto en una forma preexistente con el que coincide dificultosamente.

*Quodlibet*, el quinto número de *Lunario sentimental*, es el fundamento de la intervención de Dr Jung. El compositor lo define como “potpourri homogéneo: deconstrucción, selección de una secuencia diversa (clase y cantidad) de objetos para cada instrumento” (Id.), técnica que coincide con el tratamiento dado al *Rondó* de Mozart en la primera microópera. En efecto, aquí la superposición incluye la cabeza del sujeto del canon de cuerdas de *Der Mondfleck* (Nº 18, comienzo), el violín y el piano de la barcarola (*Heimfahrt*, Nº 20, compás 20-21), la parte de chelo de *Gemeinheit*, (Nº 16, compás 23-24), las de violín y chelo del mismo número (compás 14) y poco después, el piano en *Nacht* (Nº 8, compás 19). El chelo de *Gemeinheit*, desde compás 22 hasta el final deviene el tema del Dr Jung a lo largo de su intervención.

Ejemplo 8: Acto I, Microópera III, entrada del Dr. Jung, con nuestras indicaciones de la principales citas de *Pierrot Lunaire*

The image shows a handwritten musical score for a theatrical production. It consists of several staves for different instruments and a vocal line. The staves are labeled as follows:

- VN** (Violin): Top staff, with a handwritten number '7910' to its left.
- VC** (Viola): Second staff from the top.
- MARB** (Marimba): Third staff from the top.
- DR. Jung** (Double Bass): Fourth staff from the top.
- PICC.** (Piccolo): Fifth staff from the top.
- CL.** (Clarinet): Sixth staff from the top.
- TTR** (Trumpet): Seventh staff from the top.
- TBN** (Trombone): Eighth staff from the top.

The vocal line is written on a staff below the DR. Jung staff and includes the following lyrics in Spanish:

3 8 ORO-E SEA V-NA MA-QUI-NA EN TO- NO: LOS PAFTES DE SI

References to musical pieces are scattered throughout the score:

- Pierrot, 20, c. 20**: Located above the VN staff.
- Pierrot, 18, c. 1**: Located above the VN staff on the right side.
- Pierrot, 16, c. 23**: Located above the VC staff.
- Pierrot 20, c. 20**: Located above the MARB staff.
- Pierrot, 16, c. 22**: Located above the DR. Jung staff.
- Pierrot, 16, c. 22**: Located below the DR. Jung staff.
- Pierrot, 16, c. 23**: Located below the TBN staff.

Más adelante, se introducen en la escena otras secuencias de la obra de Schoenberg, en particular de *Heimfahrt*. Así, en el N° 116 de ensayo se instrumenta para flauta y clarinete el compás 3 del piano; la marimba toca la parte de piano del compás 9 y los vientos traducen el compás 6 del piano. De *Colombina* se extraen secuencias del comienzo del violín (N° 121 de ensayo). El compás 11 de *Der Dandy* aparece en los vientos (N° 113 de ensayo). La secuencia de *Mondstrunken* y el *Adagio* de Mozart van introduciéndose nuevamente en la textura. Asimismo, a las palabras “oscuro es el olvido” de Lucía (N° 121 de ensayo), corresponde el chelo con el motivo de la passacaglia *Nacht*, N° 8 de *Pierrot*, con lo que se ratifican las conexiones semánticas entre las citas musicales y el texto. Retrospectivamente, entendemos también que el contenido interválico de ese motivo (mi-sol-mib) es exactamente el del

comienzo de la ópera, el canto de Elena, en la oscuridad del Museo, en torno de re-do#-fa. Sobre re-do# canta ella su primera y su última palabra: “viene”, y “nadie”: condensación del drama de la espera. Y el comienzo mismo de la ópera revela otras múltiples conexiones con Schoenberg en obras previas de Gandini. La configuración melódica y textural asociada a Elena Máquina deriva directamente del primer movimiento del *Concierto para viola y orquesta* (1979); su material proviene de *Oneiron* (1978) para viola y piano, y reconoce como punto de partida la parte de viola de *Vergangenes*, segunda de las *Cinco piezas para orquesta* op. 16 de Schoenberg, (Gandini, comunicación personal). Estos “Tiempos pasados” se reactualizan en *Trioneiron* (1980), para viola, clarinete y piano, y en *La ciudad ausente*, donde es la misma viola solista quien, además de esbozar el motivo melódico elaborado simultáneamente por la soprano, funciona como timbre indicador de su proveniencia.

El juego intertextual prolifera en innumerables alusiones indirectas. Así, la inclusión del film mudo en la ópera remite claramente a *Lulu*; el piano en escena, en el segundo acto, al de *Wozzeck*, (Gandini en Palacio: 24), obra a la cual se asocia también el crescendo dinámico y tímbrico sobre una nota en la escena de la muerte de la protagonista (Acto II, escena 3). En este caso, el compositor transporta el *si* berguiano a *sol*, lo instrumenta para vientos solos y deja en manos del director el ritmo de entradas.

La segunda microópera no utiliza textos preexistentes. Alude, sin embargo, a la tradición de los dúos de amor de la ópera del tardío siglo XIX. De esta manera, el conjunto de microóperas se constituye en una particular lectura de la historia del género, en un recorrido que se detiene en ciertas representaciones conceptuales y estilísticas del clasicismo, del romanticismo y del expresionismo. Se trata entonces de otra trama que se superpone a las del argumento: la reflexión del lenguaje sobre sí mismo, sobre sus propias tecnologías y condiciones de producción, sobre su historicidad. La obra remite así a un afuera que descubre la convención, la arbitrariedad, y jaquea de entrada cualquier nostalgia de verosimilitud. En esta órbita se comprende la autonomía del subtítulo electrónico, que funciona por momentos de manera independiente, paralela y complementaria al texto de los cantantes.

## 5- Convergencias

Si rastreamos los escritos de Gandini anteriores a la composición de esta ópera, veremos allí cómo se construye progresivamente una lectura de la creación musical actual que conceptualiza el propio hacer y que converge hacia la escritura crítica y novelística de Piglia. En la textualidad de ambos circula la autoconciencia del agotamiento de las direcciones centrales de la vanguardia histórica -uno de cuyos

documentos límite podría representarse en el *Finnegan's*, omnipresente en la reflexión de Piglia-, y que Gandini expone en tono radical, en un gesto iconoclasta, provocativo, paradójicamente vanguardístico: “Estamos casi convencidos de que todo eso que se llama ‘música contemporánea’ es un gran error histórico. ¿Qué queda ya de nuestros viejos amores? Casi nada” (Gandini, 1998:32). En consecuencia, ¿cómo posicionarse en relación con el estado del lenguaje? Lo “nuevo”, hoy, “más que en el material, estaría en la sintaxis, en la manera en que esos materiales se combinan entre si (...) el compositor tiene en su haber el pasado inmediato de la música, pero además tiene el pasado mediato (...) puede ver de una manera mucho mas amplia, y estaría en la etapa de la sintaxis, de la organización de los materiales, que no deben ser necesariamente los producidos en los últimos veinte años, sino todos los de la historia de la música” (Gandini, 1983:12). Coincidente con la estrategia narrativa de la novela y de la ópera, la música de Gandini constituye también un modo de ficcionalizar el proceso de escritura/composición (Cf. Kutler, en Piglia 2000:216). Su énfasis en la historia y en la sintaxis, en la imposible inocencia de materiales y procedimientos, conduce a instalar el metalenguaje en la urdimbre del texto, pero con los recursos propios del género, en el interior de sus convenciones, y no como anti-ópera, parodia o instancia crítica como lo hiciera, por ejemplo, Mauricio Kagel en su *Staatstheater* (1967-70) (Cf. Stoianova, 1978: 204-215). Por otra parte, si “la máquina narrativa en *La ciudad ausente* cumple algunas de las funciones del museo (...) institución que controla las identidades” (Pérez Labiosa en Piglia, 2000: 233), habría que preguntarse qué genealogías dibuja la música del Museo gandiniiano en este territorio, qué solidaridades establece con las tradiciones locales en la construcción identitaria. Hasta donde sabemos, no hay citas provenientes de la historia de la música culta argentina en Gandini. El parentesco con las paradojas borgeanas se impone: Borges “dice lo propio con un desvío o un ocultamiento (...), una ‘anomalía’ (...) El ataque al ‘color local’ lo lleva a descartar toda alusión a lo previsible, a la identidad, a lo obvio, y establecer la expresión de la idiosincrasia a través del juego de lo otro: el enigma del reverso o la ausencia que confirma la ley” (González, 1995:205). En este sentido, en sus análisis de historia de la literatura argentina, Piglia parece definir también la posición del compositor. Considera la literatura nacional “como un modo de leer [que] tal vez funcione como una suerte de filtro, de espacio que transforma los textos extranjeros que uno lee” (Piglia, 1995: 22-23). Como para Borges, “lo argentino sería una manera de leer más que una particular forma de producir una literatura diferenciada” (Ibid., 51). En esta perspectiva se sitúa el análisis que hace Gandini de la adopción del dodecafonismo por Juan Carlos Paz, en los años 30. Paz lee desde el margen, con resultados muy diferentes de los de los vieneses pero igualmente a la altura de las producciones internacionales, y más representativos de la cultura de Buenos Aires que cualquier voluntad folclorizante (Gandini, 1983:13). ¿No podría decirse algo similar del complejo mundo referencial del Ginastera de *Bomarzo*? Si esto es así, la antinomia entre ambos compositores se vería saludablemente

relativizada, de un modo comparable y paralelo a la interpretación de Piglia sobre los puntos de intersección entre Borges y Arlt: ambos narran “realidades ausentes, trabajando la contrarrealidad” (Piglia, 2000:145)

El acto de lectura instala asimismo la traducción como constitutiva de la tradición intelectual de Buenos Aires, como espacio polifónico de apropiación, mezclas, distorsión, parodia, irreverencias, desplazamientos, cruces que resignifican las herencias y las fuerzan en nuevas direcciones, intensamente productivas: es “la estética activa de los prismas”, opuesta a la “estética pasiva de los espejos” (Borges, cit. en Sarlo, 1988:105). En términos musicales: quodlibet, potpourri homogéneo o heterogéneo, reescritura, deconstrucción -decomposición- recomposición (Gandini, 1991:57), funciones de la sofisticada máquina gandiniana, variaciones de variaciones, armónicos que disuelven una “fundamental” única, no problematizada en su esencia o su nombre. La misma superficie sonora del compositor, hecha de materia pulverizada y suspendida, de resonancias, ecos, veladuras, enmascaramientos, podría entenderse como metáfora sensible de la estética que la sustenta.

El paradigma moderno de la originalidad se desplaza así desde lo inédito del material o las técnicas a los modos en que el estilo negocia y organiza las fricciones provocadas por este nuevo trato con el pasado, los lenguajes, los recursos técnicos que habitan el Museo epocal y privado. Abordando de costado y transponiendo algunos desarrollos teóricos actuales, podríamos interpretar el Museo, también, como espacio ideológico “hecho de elementos sin ligar, sin amarrar, ´significantes flotantes´, cuya identidad está abierta, sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos –es decir, su significación ´literal´ depende de su plus de significación metafórica” (Zizek, 1992:125). La obra, entonces, funcionaría como “punto nodal”, provisorio, de articulación de estos significantes, que “detiene su desplazamiento” (Id.). Pero aquí la Máquina comenzaría ya a contar otra historia.....

Buenos Aires, 2001

### **Bibliografía citada**

- Boulez (Pierre), 1981. *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois.  
Deleuze (Gilles), Guattari (Felix), 1972. *L´anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris Minit.  
Fernández (Macedonio), 1966. *Papeles de Recienvenido. Poemas, Relatos, Cuentos, Misceláneas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.  
Fernández (Macedonio), 1982. *Museo de la novela de la eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.  
Foucault (Michel), 1975. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.  
Gandini (Gerardo), 1984. “Están”, en *Segundas Jornadas de Música del siglo XX*, Actas Córdoba, Argentina, snp.

Gandini (Gerardo), 1991. "Objetos encontrados", en *Lulú*, (Buenos Aires), 1, septiembre, 57-64.

Gandini (Gerardo), 1998. "Del recato y otros pudores", en *Punto de vista*, (Buenos Aires), 60, abril, 31-33.

García (Germán), 2000. *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo [1ª. 1975].

González (Horacio), 1995. *El filósofo cesante. Gracia y desdicha en Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Atuel.

Kuss (Malena), 2000 a. "La certidumbre de la utopía. Estrategias interpretativas para una historia musical americana", en *Boletín Música de Casa de las Américas*, La Habana, N° 4 Nueva época, 4-24.

Kuss (Malena), 2000 b. "La poética referencial de Astor Piazzolla", en *Revista del Instituto Superior de Música*, Universidad Nacional del Litoral (Argentina), N° 9, 1-28. Expansión de la ponencia leída en "Astor Piazzolla: A Symposium", organizado por A. Atlas en el Graduate Center, City University of New York, el 10 de marzo de 2000.

Paraskevaídis (Graciela), 1996. "Los sesenta años del compositor Gerardo Gandini", en *Pauta* (México), 59-60, julio-diciembre, 110-119.

Piglia (Ricardo), 1995. *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral [1ª. 1992].

Piglia (Ricardo), 2000. *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

Piglia (Ricardo), Saer (Juan José), 1995. *Diálogo*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

Piglia (Ricardo); Scafati (Luis); De Santis (Pablo), 2000. *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Temas

Sarlo (Beatriz), 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Sarlo (Beatriz), 1997. *La imaginación técnica. Sueños modernos en la literatura argentina*. Buenos Aires, 1997 [1ª. 1992].

Stoianova (Ivanka), 1978. *Geste-texte-musique*, Paris, UGE.

Suárez Urtubey (Pola), 1997. "En torno de 'La ciudad ausente'", *Programa del Teatro Colón*, snp.

Teruggi (Mario), 1995. *El Finnegan's Wake por dentro*, Buenos Aires, Tres Haches.

Zizek (Slavoj), 1992. *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI.

### **Entrevistas y artículos periodísticos:**

Camps (Pompeyo), 1983. "Realidad de la creación. Gerardo Gandini", *Realidad Musical Argentina*, 2, setiembre, 11-16.

Graña (Rolando), 1995. "La máquina de cantar", en *Página 30*, 22 de octubre.

Fischerman (Diego), 1995. "Dos a componerse", en *Página 30*, 42-44.

Palacio (Julio), 1995. "Gandini: La ciudad ausente", en *Clásica*, 21, noviembre, 20-24.

El Catálogo de Obras de Gerardo Gandini ha sido publicado por su editor, Ricordi Americana. Agradecemos a sus directivos en Argentina, en particular a Amalia Chavarri, la posibilidad de consultar la partitura inédita de la ópera, así como otros materiales manuscritos del compositor para este trabajo. Existe una grabación no comercial de la ópera en dos discos compactos; también un video, editado por el Teatro Colón.