

LA INTERTEXTUALIDAD Y SUS TIPOLOGÍAS EN EL CONTEXTO POSTMODERNO

JOSUÉ DELGADO ROMO





Foto de portada: imagen generada por el autor (Canva)

La intertextualidad y sus tipologías en el contexto postmoderno

Josué Delgado Romo

El presente artículo parte de una inquietud musicológica reciente orientada a esclarecer la presencia de relaciones entre obras dentro de la creación actual. Para ello propone un recorrido teórico articulado en tres ejes complementarios.

En primer lugar, aborda la posmodernidad entendida como marco estético-filosófico capaz de describir amplios procesos culturales del siglo xx. Ante la dificultad de fijar límites precisos, el estudio opta por caracterizarla mediante rasgos recurrentes – relativismo, ironía o fragmentación– que permiten comprender sus dinámicas sin recurrir a definiciones cerradas.

A continuación, se examina el concepto de intertextualidad, surgido en el ámbito literario, que sostiene el carácter dialógico de toda producción artística. Su evolución teórica y su expansión hacia disciplinas diversas explican su incorporación al pensamiento musical contemporáneo.

Finalmente, se analizan los recursos mediante los cuales tales vínculos se manifiestan en el arte sonoro, así como su conexión con la sensibilidad posmoderna. Aunque la noción central presenta contornos relativamente estables, la clasificación de sus modalidades genera debates, especialmente en categorías cuya delimitación depende de decisiones expresivas individuales.

Antes, abordaré de manera secuencial las investigaciones vinculadas con los tres campos previamente mencionados, con el propósito de conformar un repertorio bibliográfico especializado imprescindible para situar adecuadamente estas problemáticas en su marco de referencia.



En 1991, Robert P. Morgan, publica *Twentieth-Century Music*. Trata sobre las diversas corrientes musicales del siglo XX e inserta el tema de la intertextualidad bajo la óptica de lo que denomina un «nuevo pluralismo» (Morgan 1991, 429-444), que hace partir de la descripción del post-serialismo. Para Morgan, la década de 1960 fue un periodo de gran experimentación en el terreno musical. Ese pluralismo, reflejo de las condiciones cambiantes propias de aquel tiempo –tanto sociales como políticas–, produjo nuevos desarrollos sin un enfoque claro y con una gran variedad de planteamientos, entre los que se encuentra la aparición de citas musicales. Respecto a esto último, se acoge a ejemplos como la ópera *Die Soldaten* (1960) de Bernd Alois Zimmermann, la *Sinfonia* para ocho voces y orquesta de Luciano Berio, las *Baroque Variations* (1967) para orquesta de Lukas Foss, la composición electroacústica *Hymnen* (1967) de Karlheinz Stockhausen o *Ancient voices of Children* (1970) –para mezzo-soprano, voz infantil, oboe, mandolina, arpa, piano amplificado, piano de juguete y percusión– de George Crumb. Morgan se refiere a la cita como «música perteneciente a otras obras». También comenta que su utilización ha sido una «práctica persistente» a lo largo de la historia en la música occidental. La cita se patentiza ya desde la parodia renacentista y, llegando al siglo XIX, aparece cuidadosamente integrada dentro del lenguaje tonal. Un pequeño punto de inflexión se marca durante el periodo no triádico y atonal de la primera mitad del siglo XX, cuando la cita directa se revela con menos frecuencia. A partir de la década de 1960, la cita es utilizada como un objeto extraño y anacrónico respecto al contexto musical. La naturaleza tonal de la «música de otras épocas» contrasta con la no tonal en la cual se engasta. Otra característica «es que el material citado no está confinado a un momento aislado o a un propósito dramático determinado, sino que, a menudo, las obras están formadas por citas, mostrándose la diversidad del material que se toma prestado» (Morgan 1991, 432-433).

En el ámbito hispano, el libro *Pensamiento musical y siglo XX* de Tomás Marco, especialmente en sus capítulos «El caleidoscopio de la posmodernidad: lo complejo y lo simple» y «Minimalismo místico; música sobre músicas» (Marco 2002, 383-420, 423-459), realiza una reflexión general sobre la música del siglo XX con orientación internacional, donde, buceando en el origen terminológico de «intertextualidad», no sólo no le atribuye a éste un sentido unívoco sino que, por ende, lo vincula al postmodernismo y, además, incorpora dentro del mismo a la cita y el *collage*.

En la crítica posmoderna de las artes ha tenido mucho éxito el empleo del término «intertextualidad», que está tomado del ámbito literario ya que su introducción se suele atribuir a Julia Kristeva. Se trata de ver los textos no tanto como unidades independientes o formas comunicativas, sino como una corriente continua de interrelación con otros textos. La intertextualidad no suele tener un sentido unívoco, con lo que no deja de evidenciar su naturaleza posmoderna, y sirve tanto para designar la pura cita, sea o no *collage*, el llamado «*borrowing*» o préstamo que, en lo que se refiere a la música da origen a toda una tendencia, la reestructuración ejercida sobre textos ya existentes o la «deconstrucción», un concepto filosófico puesto en circulación por Jacques Derrida y que ha obtenido más éxito de uso como latiguillo que comprensión o incluso simple lectura directa (Marco 2002, 443).

Trata la intertextualidad en tres grupos, según comporten «reutilización del folclore, la fusión cultural y el fenómeno del “*borrowing*” o “músicas sobre músicas”» (Marco 2002, 444). Al primero de ellos, lo despoja de cualquier connotación nacionalista.

La reutilización del folclore en una nueva concepción posmoderna tiene un sentido muy particular que hay que limpiar de toda connotación nacionalista, incluso aunque lo normal sea que los compositores empleen el que tienen más próximo en su propia cultura (Marco 2002, 445).

El segundo, también llamado «*world music*», es descrito como una técnica de coexistencia o yuxtaposición estilística vinculada a la música de consumo (Marco 2002, 445). El término «música sobre músicas» lo utiliza como sustituto al anglosajón «*borrowing*» y concede a la cita y el *collage* un puesto prominente en la práctica musical del postmodernismo, pues alega que «una de sus primeras manifestaciones es la proliferación de la cita y el *collage*, muy habituales en las artes del siglo XX, y acentuadas desde los años sesenta» (Marco 2002, 453). En los dos últimos (*Music in the Early Twentieth Century* y *Music in the Late Twentieth Century*) de los cinco volúmenes de su *The Oxford History of Western Music*, Richard Taruskin, enmarcando en un contexto atento a los acontecimientos mundiales y a la historia cultural, investiga la música occidental mediante una selección de obras, corrientes y estilos. Concede a la recepción y al discurso crítico la misma importancia que a la interpretación y a la composición; y



describe cómo el contexto de cada período histórico –los acontecimientos sociales, históricos, científicos y económicos– influyeron en el quehacer de los compositores. En el capítulo noveno, denominado «After Everything» (Taruskin 2005, 411-472), se proporciona una explicación acerca del ámbito artístico en el cual se introdujo por primera vez el concepto de postmodernismo, o más precisamente, donde tuvo su origen. Este campo pionero resultó ser la arquitectura. En este contexto, se señalan diversas características propias del postmodernismo. Entre ellas se destaca la negación, tratada como una premisa genuina, de cualquier proposición establecida. Asimismo, se hace mención del rechazo de las jerarquías de valores, lo que implica una negación del enfoque modernista. Además, se pone de manifiesto la conclusión del historicismo modernista y del determinismo histórico, planteando una ruptura con las concepciones anteriores. Por último, se aborda la pérdida de la fe en el crecimiento y la innovación ininterrumpidos, lo cual constituye otra característica central del postmodernismo.

En el terreno musical, muestra como ejemplos postmodernos *In Contra mortem et tempus* (1965), para cuarteto de violín, flauta, clarinete y piano, y *Music for the Magic Theater* (1965), para pequeña orquesta (de quince instrumentos), donde George Rochberg (1918-2005) experimentó con técnicas de *collage*; *Variazioni per Orchestra* (1959), de George Crumb (1929-2022), que contiene una cita-homenaje a la *Lyrische Suite für Streichquartett* (1926) de Berg; y el *Concerto for Piano and Strings* (1979) de Alfred Schnittke (1934–98), que tilda de modelo del poliestilismo.

Este concepto, el de homenaje, fue bastante categorizado por Béatrice Ramaut-Chevassus, quien lo describe como: «c'est la citation-hommage ou révérence-référence»¹ (Ramaut-Chevassus 1998, 64). Es más, comenta la autora la intencionalidad del uso del homenaje y de su asimilación por parte del oyente, dependiendo de la cantidad y sutileza de las citas:

La idea es recomponer un patrimonio, unirse a un círculo, aceptar una o más referencias externas a uno mismo susceptibles de manifestar una comunidad del lado del hacer o del lado del recibir. Este es un elemento más para el rescate de la música “compartible” e incluso compartida. La asimilación puede ser muy amplia si se basa en

¹ Traducción propia: «es la cita de homenaje o reverencia-referencia».

referencias que colman al oyente, o muy limitado, casi imposible de descifrar si se basa en referencias mínimas o deliberadamente soterradas. Lo que cuenta es el valor sintomático de tal actitud, cualesquiera que sean sus modalidades² (Ramaut-Chevassus 1998, 64-65).

El artículo «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», escrito por Yvan Nommick (2005), presenta una reflexión teórica y metodológica sobre el proceso creativo en la música del siglo XX, en particular, sobre la incorporación de elementos procedentes de obras ajenas. Nommick argumenta que el estudio de la génesis de una obra musical tiene por objetivo reconstruir el proceso creativo, desde el nacimiento del proyecto de escribirla, hasta su forma más acabada, basándose en el análisis y en el cotejo de todos los documentos relacionados con su composición (Nommick 2005, 796).

Para llevar a cabo esta tarea, el autor señala la importancia de considerar diversos recursos, como los manuscritos no-musicales, los materiales impresos y audiovisuales, los documentos relacionados con las artes plásticas, así como las copias o análisis de obras de otros compositores, los diarios íntimos, los programas de mano, los artículos de prensa y las grabaciones históricas (Nommick 2005, 797). Entre estos recursos, destaca la intertextualidad musical como una herramienta fundamental para observar cómo se asimilan las músicas tomadas en préstamo. Según Nommick, la intertextualidad musical no se ha de considerar un fin en sí misma, sino una técnica a través de la cual es posible identificar las profundas raíces de las que surge una composición musical y comprender cómo las ha asimilado su creador. En este sentido, la intertextualidad se convierte en un recurso importante para comprender la génesis de la obra musical y para analizar cómo el compositor utiliza los elementos prestados para crear algo nuevo y original. El hecho de escribir música sobre música –sea popular o sea culta– o de reutilizar formas, técnicas o materiales temáticos pertenecientes al pasado es una «actividad citatoria asumida por los compositores desde hace siglos, porque para ellos está ligada al hacer musical y/o a

² Traducción propia: «L'idée est de se recomposer un héritage, de s'inscrire dans un cercle, d'accepter une ou des références extérieures à soi-même susceptibles de manifester une communauté du côté du faire ou de celui du recevoir. Il s'agit d'un élément de plus pour la reconquête d'une musique « partageable » et même partagée. Le consensus peut être très large s'il repose sur des références qui submergent l'auditeur, ou très restreint, presque impossible à décrypter s'il s'établit sur des références minimales ou volontairement enfouies. Ce qui compte c'est la valeur de symptôme d'une telle attitude, quelles qu'en soient les modalités».

los mecanismos de la reminiscencia». A lo largo del siglo XX, esta «actividad citatoria» se ha desarrollado considerablemente, ha tomado formas cada vez más variadas y sutiles, y se ha extendido en el tiempo y en el espacio, a medida que tomó sus materiales tanto de la tradición europea –remontándose hasta la Antigüedad griega– como de las músicas extraoccidentales e incluso de la naturaleza: el caso de Olivier Messiaen (1908-1992), quien incorporó cantos de pájaros en sus obras, es paradigmático; más cerca, otro compositor francés, Tristan Murail (1943), basa su obra para orquesta *Le partage des eaux* [*La división de las aguas*] (1995) fundamentalmente en el análisis espectral del sonido de una ola rompiente.

Y aquí es donde se produce el encuentro entre intertextualidad y genética musical, porque si el estudio del proceso creativo es a veces necesario para desvelarnos los mecanismos del funcionamiento de una obra, se revela frecuentemente indispensable para evidenciar las músicas tomadas en préstamo que incluye y comprender cómo las asimila (Nommick 2005, 799-800).

Remitiendo a Gérard Genette (1930-2018) y sus cinco tipos de relaciones transtextuales, Nommick selecciona dos de ellas como las más apropiadas para ser aplicadas al estudio de la música: la intertextualidad y la hipertextualidad. De la primera de ellas surgen la cita, el plagio y la alusión; y, respecto a la segunda, todas las relaciones que unen un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), sobre el cual es construido el primero. En cuanto a la hipertextualidad, Nommick –nuevamente remitiéndose a Gérard Genette– sostiene que la relación del hipertexto con el hipotexto puede abarcar desde el préstamo no asimilado hasta el disfraz más sutil, lo que implica un amplio espectro de posibilidades en música. Así, la hipertextualidad puede manifestarse en la recreación de un tema musical, la variación de un motivo o la inclusión de elementos de otro género musical (Nommick 2005, 800).

Sin embargo, Nommick no acaba de concretar del todo y deja abierto un amplio abanico de posibilidades, pues «las dos categorías definidas por Genette pueden englobar casi todas las técnicas citatorias, desde el préstamo no asimilado (*collage*, cita utilizada como material temático) hasta el disfraz más sutil» (Nommick 2005, 801).

En *La creación musical en el siglo XXI*, Tomás Marco vincula claramente la intertextualidad con el postmodernismo al afirmar que es una de las primeras manifestaciones de un pensamiento postmoderno (Marco, 2007: 78). En esta publicación, Marco sugiere nuevamente el uso del término «música sobre músicas» como un sustituto del término *borrowing*, aproximadamente equivalente, pero de origen anglosajón. El autor justifica esa elección argumentando que los fenómenos intertextuales, que también se encuentran en música, tienen su propia óptica. La música utiliza sus propios recursos para establecer referencias, citas, parodias o cualquier otra forma de conexión intertextual entre distintas piezas o estilos musicales, pero Marco (2007, 79-80) no llega a categorizar esos conceptos. Asimismo, esta perspectiva se encuentra en consonancia con los planteamientos del postmodernismo, que buscan innovar a través de la utilización de técnicas y elementos de otras épocas y estilos. De esta manera, la intertextualidad se convierte en una herramienta fundamental para la creación musical contemporánea, puesto que permite la conjugación de diferentes formas y estilos de expresión.

[...] se ha sugerido cambiar el término «intertextualidad» por otros, entre ellos el de «intermusicalidad», o también inscribirlo en el fenómeno llamado «músicas sobre músicas», que es un episodio, tanto como una consecuencia sonora de la intertextualidad, pero que ni mucho menos la agota. [...] en España el mismo fenómeno ha sido etiquetado como «música sobre músicas», etiqueta que no ha dejado de tener cierta aceptación y un empleo bastante profuso, aunque no sea muy claro ni concreto, y aunque pueda englobar fenómenos que no son de ahora sino de la propia esencia histórica de la música (Marco 2007, 79-80).

Marco postula que existe una «transvanguardia», entendida como un fenómeno intertextual ajeno a la dirección de la «música sobre músicas», referido a autores que «han militado en las vanguardias o que, sin haberlo hecho, las conocen a fondo y han desarrollado su trabajo en caminos paralelos, pero fuera de la vanguardia». En un terreno más abstracto, y más dentro de la propia tradición reciente de la música, estaría una posición distinta, pero cercana a la transvanguardia: la del sincretismo de formas. Esta posición parte del lenguaje de la vanguardia para confrontarlo y asimilarlo, de manera unitaria, con un repertorio de formas anterior. Tomás Marco admite que «la relación intertextual de la música se puede observar no sólo con la música misma, sino también

con otras artes y en ámbitos que no son puramente artísticos» (Marco 2007, 106); Considerando los estrechos lazos que entrelazan la música con distintas manifestaciones artísticas, como las artes visuales o el ámbito científico, y, conforme señala Marco, la conjunción de la música y el texto aporta nuevas connotaciones, sobre todo cuando estos no se emplean meramente en su dimensión fonética:

El problema del uso de textos como material sonoro que se sigue dando de otra manera en nuestros días (y ya lo veremos) como una de las apuestas del arte sonoro, es que no tiene más remedio que inventar nuevas relaciones de colaboración entre música y texto, ya que la pura fonética de la palabra se queda bastante corta en este intento y, de los futuristas a los dadaístas, o a fluxus, ha sido explotada incluso en exceso. Pero la fonética, como puro material sonoro, es limitada y muchísimo más pobre que los materiales sonoros propios de que dispone hoy la música. Afortunadamente el lenguaje no se limita a ser sólo fonética y por eso pueden seguir abriéndose en él nuevas vías de colaboración con la música (Marco 2007, 108).

Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives (Paddison y Deliège 2010) es una compilación de ensayos y entrevistas que se centra en explorar cuestiones teóricas, filosóficas y creativas relacionadas con la música artística occidental a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Desde la introducción, los autores se valen de la perspectiva de Charles Jencks (1939-2019) –arquitecto estadounidense que acuñó el término postmodernismo con un sesgo de definición estilística–, para discutir algunas de las características fundamentales del concepto, como los cambios sociales y tecnológicos, la subjetividad y la nueva economía, que se manifestaron de manera patente durante las décadas de 1970 y 1980. Para ampliar su enfoque, también se mencionan otros autores relevantes, de tradición europea, como Jean-François Lyotard (1924-1998) o Jürgen Habermas (1929), cuyas definiciones del postmodernismo se analizarán en el marco teórico.

De hecho, especialmente en la música, la necesidad de discusión nunca ha sido mayor, con la desaparición general del modernismo heroico, el declive de lo Nuevo, el alejamiento de la experimentación y la celebración de la diversidad, todos los cuales fueron características en una etapa, visto como marcando el cambio a



lo postmoderno, un concepto que ahora muestra signos distintivos de envejecimiento. De hecho, este ha sido el caso desde que Charles Jencks empleó el concepto para identificar cambios estilísticos en la arquitectura contemporánea y cambios sociales, tecnológicos y epistemológicos más fundamentales por parte de Jean-François Lyotard en las décadas de 1970 y 1980. También fue en parte el resultado de la crítica del postmodernismo por parte de Jürgen Habermas y otros sobre la base de las implicaciones (neo)conservadoras de la crítica de la subjetividad y de la racionalidad que se encuentran en los escritos de Foucault, Lyotard, Deleuze y Guattari. Al mismo tiempo, la situación social de la música culta en general y de la música avanzada en particular sigue siendo claramente contradictoria, marcada en sus contrastes y confusa frente a demandas conflictivas. El tipo de democracia cultural creada en gran medida desde la década de 1980 por una tecnología nueva y accesible se corresponde con la creciente burocratización y el control administrativo de la cultura por parte de las nuevas políticas que también surgieron en Europa en la década de 1980, con su insistencia en la rendición de cuentas, la participación, la relación calidad-precio y el entretenimiento³ (Paddison 2010, 1-2).

El fragmento citado resalta la necesidad de discutir y reflexionar sobre los cambios y tensiones presentes en el ámbito musical, considerando tanto las influencias del postmodernismo como las dinámicas socioculturales y políticas que moldean la música contemporánea es amplio.

En el undécimo capítulo del libro en cuestión, titulado «Postmodernism and the survival of the avant-garde», Paddison profundiza aún más en las características de este

³ Traducción propia: «In fact, especially in music, the need for discussion has never been greater, with the general demise of heroic modernism, the decline of the New, the turn away from experimentation, and the celebration of diversity, all of which were features at one stage seen as marking the shift to the postmodern – a concept which itself now shows distinct signs of ageing. Indeed, this has been the case ever since the concept was employed to identify stylistic changes in contemporary architecture by Charles Jencks and more fundamental social, technological and epistemological changes by Jean-François Lyotard in the 1970s and 1980s. It was also partly the result of the critique of postmodernism by Jürgen Habermas and others on the grounds of the (neo)conservative implications of the critique of subjectivity and of rationality to be encountered in the writings of Foucault, Lyotard, Deleuze and Guattari. At the same time, the social situation of art music in general and of advanced music in particular remains distinctly contradictory, stark in its contrasts, and confused in the face of conflicting demands. The kind of cultural democracy created to a large extent since the 1980s by new and accessible technology is matched by the increasing bureaucratization and managerial control of culture by the new politics which also emerged in Europe in the 1980s, with its insistence on accountability, participation, value for money, and entertainment».

movimiento artístico. Menciona diversas características que son propias del postmodernismo, entre las que destaca una nueva concepción del tiempo –enfocada en el presente– y de los procesos históricos. Se considera el «ahora» como una extensión continua de momentos sin conexión o como una fragmentación en una serie de presentes perpetuos. Otras cualidades son el pluralismo y la diversidad estilística. A lo largo del capítulo, Paddison descubre la cita y el *collage* como tipologías intertextuales. Sin embargo, no llega a definir las de manera precisa. El texto hace hincapié en la importancia que tienen estas técnicas en la creación artística postmoderna, ya que permiten alcanzar una mezcla de elementos y estilos diversos para generar una nueva obra con un enfoque original y vanguardista.

En el postmodernismo, por otro lado, hay una concepción de tiempo que es a-teleológico, con énfasis en el momento presente, el «ahora», ya sea como la extensión del momento sobre largos períodos no articulados, o como la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos; en ambos casos, sin embargo, sin la tensión creada por las suposiciones relativas a un sentido subyacente de continuidad. Esto se combina con un enfoque ahistórico del pasado, caracterizado mediante el uso de elementos de estilos o períodos anteriores, como pastiche o cita directa, el tipo de bricolaje enfatizado por Lyotard. El resultado es una negación de la historia, una represión del pasado y su significado: «vivir en un presente perpetuo y en perpetuo cambio» que borra las tradiciones y el pasado, como ha dicho Jameson. Este pluralismo y multiplicidad, caracterizado por la diversidad estilística y la ruptura de las normas generales estilísticas o lingüísticas conduce, en un nivel, a la celebración de la diferencia y la diversidad, como he sugerido es el caso con Lyotard una versión de esto, particularmente notable en relación con la arquitectura, resulta en una aceptación relativamente sencilla del pluralismo como una cuestión puramente estilística, una jugando con un repertorio deshistorizado de formas y estilos históricos. Esta versión del postmodernismo está bien representada por el teórico de la arquitectura Charles Jencks, quien lo

discute en relación con la ironía y la doble codificación⁴ (Paddison 2010, 208).

Se presenta la inclusión de una nueva tipología intertextual, el bricolaje, la cual es definida, basándose en las palabras del filósofo Jean-François Lyotard (Paddison 2010, 208). Sin embargo, la definición presentada resulta vaga e imprecisa, y además puede ser incluida dentro de otra tipología previamente mencionada: el *collage*:

[...] ya no hay un horizonte de universalización, de emancipación general ante los ojos del hombre postmoderno... la desaparición de esta idea de progreso dentro de la racionalidad y la libertad explicaría un cierto tono, estilo o modo que son específicos de la arquitectura postmoderna. Yo diría una especie de bricolaje: la alta frecuencia de citas de elementos de estilos o períodos anteriores (clásico o moderno), renunciando a la consideración del entorno, etc. [...] ⁵ (Lyotard 1986, 7).

Lo mismo sucede con la tipología del montaje (Frisius 2010, 84; Decroupet 2010, 100; Paddison 2010, 221-222). Se remite a Elmar Budde –quien lo utilizó primero en 1972– y su artículo «Zitat, Collage, Montage», donde se ocupa del grado de integración de la cita en cuanto a asimilación y «sobre los procesos de yuxtaposición y superposición en forma de *collage*, que considera la principal novedad citante en la música contemporánea, incluso como expresión de una realidad circundante no sólo musical» (Gan 2003, 291). Sin embargo, tanto la tipología montaje como el bricolaje, como

⁴ Traducción propia: «In postmodernism, on the other hand, there is a conception of time which is a-teleological, with emphasis on the present moment, the «now», either as the extension of the moment over large, unarticulated periods, or as the fragmentation of time into a series of perpetual presents – in both cases, however, without the tension created by assumptions concerning an underlying sense of continuity. This is combined with an a-historical approach to the past, characterized by use of elements from previous styles or periods, as pastiche or direct quotation, the kind of bricolage emphasized by Lyotard. The result is a negation of history, a repression of the past and its significance: «living in a perpetual present and in perpetual change» that obliterates traditions and the past, as Jameson has put it. This pluralism and multiplicity, characterized by stylistic diversity and the breakdown of overarching stylistic or linguistic norms leads, on one level, to the celebration of difference and diversity, as I have suggested is the case with Lyotard. A version of this, particularly noticeable in relation to architecture, results in a relatively uncomplicated acceptance of pluralism as a purely stylistic matter, a playing with a dehistoricized repertoire of historical forms and styles. This version of postmodernism is well represented by the architectural theorist Charles Jencks, who discusses it in relation to irony and double-coding ».

⁵ Traducción propia: «[...] there is no longer a horizon of universalization, of general emancipation before the eyes of postmodern man... the disappearance of this idea of progress within rationality and freedom would explain a certain tone, style or modus which are specific to postmodern architecture. I would say a sort of bricolage: the high frequency of quotations of elements from previous styles or periods (classical or modern), giving up the consideration of environment, and so on».

detallaré, pertenecen al primer estadio de la investigación sobre la intertextualidad y han sido ampliamente superadas conceptualmente por otras tipologías que presentaré más adelante.

De máxima importancia es *Música española de vanguardia*, primer balance del panorama más reciente de la música española y, además, con un capítulo XI donde trata de *collage*, citas y técnicas del estilo (Marco 1970, 179-190) desde el punto de vista de un compositor implicado en el panorama musical del momento, como es Tomás Marco. Comienza por mencionar creaciones de Cristóbal Halffter –*Antiphonismoi*, para conjunto instrumental– y Luis De Pablo –*Módulos VI* (1968), para doce instrumentos, y *Heterogéneo* (1968), para orquesta y dos recitadores– y reconoce a Llinás, Polonio, Ramírez, Tamayo y Téllez como miembros de una nueva generación que releva a los anteriores en cuanto a su tendencia hacia la utilización de recursos intertextuales en sus composiciones. Respecto a Bernaola, Marco justifica su tardía incorporación a la Generación del 51 debido a su ausencia de España hasta el año 1962, como galardonado del premio de Roma (Marco 1970, 37), motivo por el que le atribuye una clara influencia italiana a su regreso a España, debido a sus estudios con Petrassi, a la amistad con otros autores italianos –como Luigi Nono (1924-1990), Franco Donatoni (1927-2000) o Boris Porena (1927-2022)– y a largas estancias en Roma, Venecia y Siena (Marco 1970, 67). Lo califica de «marcadamente constructivista» en las obras *Mixturas* (1964), y *Heterofonías* (1955, revisada en 1967), ambas para orquesta (Marco 1970, 111). Comenta también la flexibilidad de su discurso musical poniendo como ejemplo *Superficie número 3* (1963) –para flauta, flautín, saxofón, xilófono y cuatro bongos–, calificándolo como «aprovechamiento formal de algo que es más que libertad rítmica» (Marco 1970, 135). En resumen, el libro presenta una visión temprana –y, lógicamente, valiosa– sobre los nuevos caminos compositivos iniciados en la segunda mitad del siglo XX en España.

Ainhoa Kaiero Claver, en su tesis *Creación musical e ideologías: La estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, se plantea elaborar una perspectiva teórica que establezca una separación entre las estéticas musicales moderna y postmoderna, identificando las cualidades características de cada una de ellas. Atribuye la estética postmoderna a un proceso global de desenraizamiento y fragmentación del material sonoro que, vinculándose a las nuevas formas de producción y distribución de la economía de mercado, se muestran, entre otras maneras, mediante la citación del pasado,

el pluralismo o la discontinuidad (Kaiero 2007, 12). Metodológicamente, parte de los estudios desarrollados por Lucien Goldmann en la literatura (Goldmann 1971, 11-43) y que, posteriormente, son trasladados a la música por Hermann Sabbe (1998, 213-227), inspirándose también en Célestin Deliège (1986, 37-53) en lo relativo a la sociología de la creación musical. Se trata, en definitiva, de una excelente investigación con una visión prosaica de las creaciones musicales dentro del postmodernismo.

Mediante el enfoque que brindan las técnicas intertextuales, se verifica la abundante producción de música dialógica a lo largo del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Un tema más complejo es la clasificación de las técnicas intertextuales y su relación con el postmodernismo musical. Esto se debe, principalmente, a la incapacidad de proporcionar una definición precisa e indiscutible, lo que deja como única opción referirse a sus características distintivas.

En el año 2017, Tomás Marco publica *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Especialmente interesantes son los apartados «Intertextualidad» e «Interculturalidad» del capítulo sexto (Marco 2017, 170-175).

Lo que acabamos de decir sirve para muchos aspectos de lo que hemos tratado últimamente, pero en los momentos actuales en que la globalización nos lleva hacia mezclas poco frecuentes entre culturas, lo que quizá se impone y se adapta mejor a lo que hemos descrito es el término *interculturalidad* (Marco 2017, 171).

Marco define la intertextualidad recordando cómo se trata de un término tomado del mundo literario postmoderno, cuya formulación se atribuye a Julia Kristeva y mediante el cual «se trata de ver cada texto no como una unidad independiente ni como una forma comunicativa, sino como una corriente continua de interrelación con otros textos». Seguidamente, explica el traslado del concepto a la música y niega la utilidad de un eventual término alternativo, la «intermusicalidad»:

Con el término *intertextualidad* no suelen designarse entidades inóvocas, y en música ha servido para caracterizar desde la pura cita hasta el *borrowing* o la reestructuración de textos existentes o la llamada *deconstrucción*, un término introducido por Derrida y que,

utilizado en exceso y abusivamente por los medios de comunicación, ha terminado por ser un tic lingüístico.

Así mismo se ha propuesto hablar de *intermusicalidad* para trasladar el ámbito de los textos a la música, pero eso es superfluo porque, al menos desde principios del siglo XX, la música ha sido tratada seriamente como un lenguaje y se habla de textos musicales para las partituras e incluso para los resultados sonoros de las obras (Marco 2017, 171-172).

Pero aún hay más. Marco propone, como derivación de la intertextualidad, la noción de «interculturalidad», basada en dos factores: «El primero es la mutación, que en el siglo XXI con algunos antecedentes en el XX, constituyen las migraciones; el segundo, los medios de comunicación globales» (Marco 2017, 172).

Respecto a las tipologías intertextuales, define vagamente el *borrowing* como el uso o el préstamo de elementos de una composición musical para generar otra» (Marco, 2017: 213). Es necesario comentar, tal como queda reflejado en una cita anterior, que Marco nombra la cita y el *borrowing* en un mismo párrafo, pero no explica cuál es la diferencia entre ambos conceptos. Una manera concreta es el «Borrowing Folklórico» (Marco, 2017: 114) como la utilización de todo un mundo musical tradicional o popular como material, pero citado de una manera diferente a cómo había sido utilizado en el nacionalismo musical –un ejemplo serían las *Folk songs* (1964) de Berio, para voz y orquesta–. Por otra parte, define el *collage* como una «técnica artística por la que se juntan en un todo unitario fragmentos heterogéneos de materiales diversos» (Marco 2017, 214). Por último, también hace referencia a autores y obras que él considera ejemplares o modélicas, como, por ejemplo, *Tiento de primer tono y batalla imperial* y *Fantasía sobre una sonoridad de Händel*, de Cristóbal Halffter.

De estas palabras extraigo dos conclusiones de suma importancia: la primera es que el compositor ejerce un control absoluto sobre su producción –se sobrentiende que también sobre sus obras intertextuales–; la segunda es la posibilidad de identificar las obras que cierran y abren sus ciclos intertextuales mediante esas que denomina «obras-resumen», que comentaré más ampliamente en otro apartado.

Tras un proceso de acercamiento y de reflexión sustentados en la bibliografía precedente, es necesario dividir el marco teórico en tres ámbitos sucesivos, relativos a: en primer lugar, el postmodernismo musical; seguidamente, la intertextualidad; y, para finalizar, las técnicas con que se manifiesta la intertextualidad en el ámbito musical.

Comenzaré tratando un concepto realmente amplio: la postmodernidad, o el postmodernismo; una categoría filosófica (estética) que sirve para explicar el funcionamiento cultural durante buena parte del siglo XX. En primer lugar, debo aclarar que el término «postmodernidad» procede de la filosofía francesa, mientras que «postmodernismo» se encuentra en los desarrollos anglosajones, en inglés. La «postmodernidad» es una era, o una época cultural, en su sentido más amplio, desde su formulación filosófica; mientras que el «postmodernismo» suele referirse más específicamente al ámbito de las artes. En esencia, es una corriente de pensamiento crítico, que busca, en términos culturales, superar la modernidad y establecer otra forma de entender el mundo y de relacionarse con la realidad.

Ante la flagrante imposibilidad de una definición categórica del postmodernismo, solo queda la opción de un acercamiento a partir de la descripción o identificación de sus cualidades más resaltables. Una de sus señas de definición es el rechazo a la narrativa global o totalizadora: una crítica a la metanarrativa. En este sentido, es inevitable comentar, por una parte, al filósofo francés Jean-François Lyotard, autor de ensayos como *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979) o *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), quien defiende la pluralidad cultural y la riqueza de la diversidad. Por otra parte, Gianni Vattimo presenta una visión nihilista, cuestionando la existencia de una realidad primera (sea Dios o sea un sujeto racional) o bien de un fundamento final sobre el cual se han asentado tradicionalmente la cultura y filosofía occidental (Vattimo 1998, 23-32). Al mismo tiempo, Vattimo comenta la transformación del ser en un valor de cambio. Esta observación de la postmodernidad comparte, junto a la ideología de Jürgen Habermas (1989), un sustrato socioeconómico representado por un nuevo régimen de mercado: el postmodernismo muestra su incredulidad ante los grandes relatos surgidos a partir de las ideas de emancipación y progreso divulgados desde la Ilustración; orbita entorno a ideas como las crisis de la realidad, del sujeto y del significado, propiciando el auge del micro-relato, del relativismo y de la diferencia. En el marco estético se refleja a través de la ironía, el azar, la fragmentación, el eclecticismo o la deconstrucción.

En el terreno concreto de la música, se ha de realizar una especial mención a *Musique et postmodernité* (1998), cuya autora, Béatrice Ramaut-Chevassus, sintetiza las relaciones entre cita, intertextualidad y postmodernidad, acercándose a compositores como Pierre Boulez (1925-2016), Luciano Berio (1925-2003), o Helmut Lachenmann (1935) desde el punto de vista de la cita. Procediendo mediante deconstrucción de elementos técnicos y estéticos, desvela una tendencia hacia la postmodernidad en música que es definida a través del gusto por el eclecticismo, una nueva actitud hacia el pasado o el afán de comunicabilidad; unos elementos que encuentran una magnífica vía de expresión en la cita y el *collage* (Ramaut-Chevassus 1998, 50-65). Además, hace hincapié en tres ámbitos operacionales característicos de la música postmoderna sobre los que, posteriormente, también se fijará Jonathan D. Kramer (2002, 16-17): el uso de procedimientos eclécticos, la reinterpretación de la tradición histórica y la actualización de lo folclórico; lo que permite, así, establecer diálogos entre pasado y presente y nuevas cadenas de significados.

Jonathan Kramer, aun reconociendo la dificultad de definir con rigor el postmodernismo musical, enumera cuáles son, a su juicio, las características de la música postmoderna (Kramer 2002, 13-26):

1. No es simplemente un rechazo al modernismo o su continuación, sino que tiene aspectos de ambos, una ruptura y una extensión.
2. Es, en cierto nivel y de cierta manera, irónica.
3. No respeta fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente.
4. Reta las barreras entre estilos “altos” y “bajos”.
5. Muestra desdén por el frecuente valor incuestionable de la unidad estructural.
6. Cuestiona la exclusividad mutua de los valores elitistas y populistas.
7. Evita formas totalizadoras (por ejemplo, no quiere que las piezas enteras sean tonales o seriales ni se fundan en un molde formal establecido).
8. No considera la música como autónoma sino como relevante para los contextos cultural, social y político.
9. Incluye citas y referencias a la música de muchas tradiciones y culturas.

10. Considera la tecnología no solo como un camino para preservar y transmitir, sino también como implicada profundamente en la producción y esencia de la música.
11. Abarca contradicciones.
12. Desconfía de las oposiciones binarias.
13. Incluye fragmentaciones y discontinuidades.
14. Engloba pluralismo y eclecticismo.
15. Presenta múltiples significados y múltiples temporalidades.
16. Localiza el significado e incluso la estructura en el oyente, más que en partituras, performances o compositores.⁶

A partir de estas características, resulta obvia la afinidad con el concepto de intertextualidad, entendido como un principio de relación, diálogo y resignificación entre diferentes textos, lenguajes, estilos y tradiciones musicales. La intertextualidad se revela, en este sentido, como uno de los procedimientos particularmente coherentes con la sensibilidad estética posmoderna, en la medida en que permite cuestionar la autonomía de la obra y concebirla como un espacio de confluencia en el que interactúan materiales procedentes de contextos históricos, culturales y estilísticos diversos. La cita, la alusión, la parodia, la estilización o la transformación de materiales preexistentes posibilitan, así, una lectura no lineal de la obra, sustentada en la coexistencia de diferentes temporalidades y estratos de significación.

⁶ Traducción propia:

1. is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and an extension;
2. is, on some level and in some way, ironic;
3. does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present;
4. challenges barriers between “high” and “low” styles;
5. shows disdain for the often unquestioned value of structural unity;
6. questions the mutual exclusivity of elitist and populist values;
7. avoids totalizing forms (e.g., does not want entire pieces to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold);
8. considers music not as autonomous but as relevant to cultural, social, and political contexts;
9. includes quotations of or references to music of many traditions and cultures;
10. considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music;
11. embraces contradictions;
12. distrusts binary oppositions;
13. includes fragmentations and discontinuities;
14. encompasses pluralism and eclecticism;
15. presents multiple meanings and multiple temporalities;
16. locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers.

Según la caracterización de Kenneth Gloag (2012, pp. 1-27) el postmodernismo musical se define mediante la crítica de Jean François Lyotard a los metadiscursos o «grandes narrativas». Estas construcciones ideológicas –de las cuales el marxismo constituye un ejemplo paradigmático– se articulan sobre pretensiones de universalidad e inscriben en el devenir histórico dentro de una teleología de progreso radical e inevitable. El posmodernismo musical emerge, precisamente, como una deconstrucción y rechazo de dicho marco totalizador. Gloag considera que las metanarrativas han fracasado en su intento de emancipación y que su muerte ha dado lugar al nacimiento de las pequeñas narrativas (interpretaciones subjetivas). Así, Gloag pone fecha al comienzo del postmodernismo musical (Gloag 2012, 7):

desde finales de la década de 1970 y principios de la de 1980 el mundo ha experimentado algunos cambios profundos: la caída del comunismo, internet, el 11 de septiembre, entre otros, todos los cuales ahora podrían tener más implicaciones para definir la condición del conocimiento, la cultura y la experiencia después del modernismo.⁷

Además, argumenta que, en música, el postmodernismo no es solo una actitud, sino también algo inevitable en el actual clima cultural de fragmentación. La intertextualidad musical es un concepto que permite comprender las relaciones que se establecen entre textos que, trasladado al ámbito musical, son nexos de algunas de las obras musicales más llamativas que se produjeron a partir de la década de los años sesenta del siglo pasado. Pero el concepto de intertextualidad, más amplio, arrastra una tradición que se inicia con la formulación de la idea por parte de M. Bajtín (1895-1975), seguido de la propuesta terminológica de Julia Kristeva (1941), y en último término, la sistematización de Gérard Genette.

El concepto se ha de buscar en la obra de M. Bajtín sobre teoría literaria, donde reflexionaba sobre el carácter dialógico de todo discurso, ya que todo emisor ha sido antes receptor de otros textos que, mantenidos en su memoria, influyen en la creación del nuevo texto. Se establece así un diálogo, debido a que en un discurso no se deja oír únicamente

⁷ Traducción propia: «since the late 1970s and early 1980s the world has experienced some profound changes –the fall of Communism, the Internet, 9/11, among others– all of which could now have further implications for defining the condition of knowledge, culture and experience after modernism».

la voz del emisor, sino que, al mismo tiempo, se produce una pluralidad de voces superpuestas, dialogantes.

De manera análoga a la atribución de naturaleza dialogante a cualquier forma discursiva, la música que participa en intercambios musicales con composiciones provenientes de otros repertorios u otras formas de expresión artística, se encuentra en una posición propicia para ser caracterizada como música dialógica.

Bajtín concebía la novela –en particular de escritores como François Rabelais (1494-1553), Jonathan Swift (1667-1745) y Fiódor Dostoyevski (1821-1881)– como una polifonía textual, porque establecía relaciones dialógicas esenciales a todos los niveles; entre ideas, clases sociales, cosmovisiones y personajes (Bajtín 1986, 15). Y continuaba su explicación utilizando más analogías musicales, mirando a técnicas de escritura compositiva:

La última unidad extraargumental de la novela de Dostoievski es interpretada por Komaróvich de un modo estrictamente monológico, a pesar de que introduce una analogía con la polifonía y con el contrapunto de voces en la fuga (Bajtín 1986, 37).

A principio de los años setenta, este inicio teórico del discurso dialógico fue objeto de reflexión en un círculo de pensadores franceses que difundieron dicho concepto fuera de la influencia de la Unión Soviética. Entre estos destaca la búlgara, afincada en París, Julia Kristeva, quien acuñó el término «intertextualidad» en su artículo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», publicado por primera vez en 1967 y retomado en 1969 en la antología *Semeïotikè. Recherches pour une sémanalyse*. El concepto, que permite comprender el modo como influyen unos textos sobre otros, tuvo desde un principio gran influencia tanto en el análisis del discurso como en la teoría de la literatura.

Seguidamente, Michele Riffaterre (1979a, 248; 1979b, 135) planteó dos conceptos cruciales: el «intertexto», entendido como el conjunto de textos que un receptor encuentra en su memoria mientras lee; y su idea de explicar el proceso de lectura como un «triángulo semiótico», que consiste en el texto leído, el intertexto y el texto intermedio, llamado más tarde «interpretante».

Posteriormente, Gérard Genette, en su enfoque casi estructuralista de las interrelaciones textuales, acuñó el término «transtextualidad» en su libro *Palimpsestes. La littérature au second degré*, definiéndolo como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette 1989, 10). Creó cinco categorías de transcendencia textual, «en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad» (Genette 1989, 10-14):

1. Intertextualidad: Relación de copresencia (como la presencia efectiva de un texto en otro) entre dos o más textos, como la que se manifiesta en la alusión (la relación de un enunciado con otro), la cita (la forma más explícita y literal) y el plagio (forma menos explícita y menos canónica, copia no declarada pero literal).
2. Paratextualidad: Relación de un texto con su título, subtítulo, prefacio, epílogo, lema, notas, advertencias, ilustraciones, fajas o sobrecubierta.
3. Metatextualidad: La relación crítica (a modo de comentario) que une un texto a otro que habla sobre él, aun sin citarlo.
4. Hipertextualidad: Relación entre un texto B o hipertexto con un texto anterior A o hipotexto, de modo que también se consigue convertir en una obra literaria mediante una transformación, ya sea más simple o más compleja, como ocurre con la parodia o en el pastiche, «una imitación más cargada de efecto satírico o caricaturesco» (Genette 1989, 35).
5. Architextualidad: Emparenta textos en función de sus características comunes, en cuanto a géneros literarios, subgéneros y clases de textos.

Dichas categorías están tan ligadas entre sí y sus límites son tan difusos que se pueden interrelacionar. Por ejemplo, una cita intertextual incluida en un elemento paratextual puede, a su vez, devenir de un comentario hipertextual. Se producen entrelazamientos recíprocos entre ellas. Así, el texto literario es el fruto de un cruce de apelaciones de entre unos y otros textos.

La relación intertextual ofrece información sobre el texto en su conjunto. Es por ello por lo que la intertextualidad no es únicamente la cita más o menos explícita de un texto dentro de otro. Todo texto es producido dentro de una cultura con larga tradición de otros textos con características concretas de registro, estilo, estructura o temática, y la

comunidad lingüística comparte este conocimiento textual, activándose tanto cuando un emisor produce un texto, como cuando lo interpreta un receptor.

También es especialmente interesante, en esta línea, la teoría de la recepción que, surgida en los años cincuenta a partir de la hermenéutica y de la fenomenología, y teniendo como epicentro inicial la ciudad alemana meridional de Constanza, otorgaba importancia al lector (u oyente), en contraposición al formalismo ruso. Dicha teoría se divide en dos líneas de pensamiento. Ambas colocan al lector en una posición activa respecto al texto. La primera línea es la denominada «estética de la recepción» y sus principales representantes son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Postula que la interpretación de las obras se ha de enfocar hacia la historia de la recepción de una obra y en su relación con las normas cambiantes de la estética, y no en la experiencia de un lector individual.

La segunda línea es conocida como la «teoría de la respuesta del lector» y es principalmente de origen estadounidense. Mediante diferentes metodologías, se acercan al lector: la semiótica, en el caso de Michael Riffaterre; la psicológica, en las teorías propuestas por Norman Holland; y la hermenéutica, en el acercamiento de Stanley Fish. Esta segunda línea defiende que la obra no es objetiva, sino que es la experiencia del lector. Especialmente significativa me resulta la figura de Stanley Fish, quien, en su ensayo «Literature in the Reader: Affective Stylistics» (Fish 1970, 123-162), postula que el significado de un texto literario no puede ser separado de la experiencia del lector.

En resumen, la teoría de la recepción niega que los textos posean un significado objetivo y unívoco y que este permanezca inalterable en el tiempo, pues dependen del receptor tanto el significado como su valoración. Estas posturas mantienen una estrecha relación con alguno de los postulados propios del postmodernismo y fueron acogidas por varios compositores durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx. A partir de ese momento, la intertextualidad comenzó a relacionarse estrechamente con los conceptos de diversidad y multiplicidad propios del postmodernismo, desde dos implicaciones: en lo concerniente a la producción de las piezas musicales y respecto a su recepción.

Progresivamente, se dio una proliferación de enfoques sobre la intertextualidad, más allá del ámbito tradicional de la literatura, abarcando la arquitectura, las artes visuales, la fotografía, el cine, el teatro, la danza, y, por supuesto, la música. Marc Eigeldinger, en *Mythologie et intertextualité*, presenta uno de los primeros estudios

extendidos sobre la intertextualidad como fenómeno no literario (Eigeldinger 1987, 90). También Heinrich F. Plett esbozó las dimensiones interdisciplinarias de la investigación intertextual en «Intertextualities» (Plett 1991, 3-29); y Ryszard Nycz dio su propio enfoque sobre la intertextualidad en la literatura y las artes en *Intertextual Poetics: Traditions and Outlooks* (Nycz 2005), alegando que la intertextualidad es una categoría que define la estructura y el significado del texto, lo que apunta hacia una dependencia inherente a su creación y recepción, desde la existencia de otros textos y arquitectos (códigos culturales semióticos, reglas estilísticas y convenciones genéricas discursivas) e incluye la literatura y todas las artes.

Sobre la intertextualidad musical, cabe destacar «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales», donde Hatten (1994, 211-219) expone dos puntos de vista sobre los que trabajar: por una parte, el estilo; en concreto: la referencia que hace el autor a «la competencia que en cuestión de funcionamiento simbólico una obra musical presupone» (Hatten 1994, 212), mediante el uso de escalas, modos o el tratamiento de la forma que caracteriza a un compositor o una época artística; y, por otra parte, las estrategias que utiliza cada autor para mostrar sus influencias, como pueden ser las citas estilísticas.

No resulta extraño que se aplicase finalmente a la música el concepto de intertextualidad, máxime cuando el mismo Bakhtin define las relaciones dialógicas literarias como polifonía textual. En 1994 Lucien Poirier reveló el potencial de las teorías de Genette para los estudios musicales, durante un seminario realizado en la Université Laval, de Québec (Lacasse 2000, 35). Ya a principios del siglo XXI, con la publicación del influyente estudio *Intertextuality in Western Art Music* (Klein 2005), se colocó firmemente el concepto de intertextualidad en la musicología (Kostka 2021, 10-12).

Para finalizar, Lawrence Kramer diferencia dos formas de intertextualidad y crea, así, una pequeña jerarquía, en principio, dividida entre intertextualidad fuerte y débil, en función de la adyacencia y de la participación de un texto en otros. Realmente, opino de forma similar, puesto que la intertextualidad planteada de manera sutil crea lazos más fuertes entre los textos implicados, aunque solo sea debido al esfuerzo del receptor por interrelacionar la información (Kramer 2021, 18-19):

Existen, sin embargo, formas de intertextualidad más fuertes y más débiles, cada una de las cuales conlleva su propio conjunto de

preguntas. (No hace falta decir que las formas se superponen). La forma más débil es la dirección directa, la referencia de un texto a otro como plantilla o como objeto de comentario, interpretación, adaptación o corrección. Más fuerte y omnipresente es la dirección indirecta, la arena de la alusión, la memoria, el eco, la paráfrasis, la mímica y cosas por el estilo, cuyas formas más evidentes también constituyen el contexto del texto. Ambas formas pueden comenzar en estática, analogía o semejanza, pero se vuelven inertes si se les permite permanecer allí. La semejanza es potencialidad o no. La forma más fuerte y omnipresente, pero también la menos accesible, es lo que yo llamo adyacencia, la participación no reconocida o no pensada en un texto de un conjunto de otros.⁸

En suma, y tal como se puede apreciar en la ilustración 1, el concepto de intertextualidad nace dentro del arte literario (M. Bajtín formula la idea, Julia Kristeva propone la terminología y Gérard Genette realiza la sistematización); posteriormente el concepto se generaliza en otras artes de forma inevitable, debido a la cualidad comunicativa de todas ellas; y en el caso de la música, fue Lucien Poirier quien, trasladando la sistematización de Genette al arte sonoro, sentó las bases conceptuales para estudios posteriores.

⁸ Traducción propia: «There are, however, stronger and weaker forms of intertextuality, each of which carries its own set of questions. (That the forms overlap goes without saying.) The weakest form is direct address, the reference by one text to another as a template or an object of commentary, interpretation, adaptation or remediation. Stronger and more pervasive is indirect address, the arena of allusion, memory, echo, paraphrase, mimicry and the like, the most evident forms of which also constitute the text's context. Both of these forms may begin in static analogy or similarity but they become inert if allowed to remain there. Likeness is potentiality or it is nothing much. The strongest and most pervasive form, but also the least accessible, is what I call adjacency, the unrecognized or unthought participation in one text of an ensemble of others».

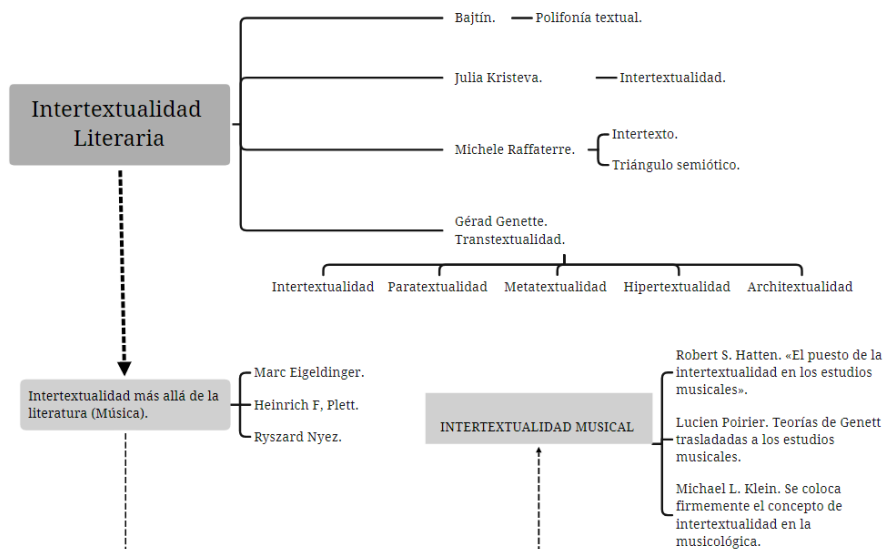


Ilustración 1. De la intertextualidad literaria a la intertextualidad musical (elaboración propia)

Llegados a este punto, en el que se ha tratado el origen del concepto literario de intertextualidad y su traslación al arte sonoro, es necesario identificar cuáles son los mecanismos, técnicas o tipologías mediante los cuales se representa dicho concepto en música, además de su posible vinculación con el postmodernismo musical.

Comenzaré comentando la cita por ser la técnica intertextual emblemática. Abordar el concepto de «cita» musical, así como su valor estético, es ciertamente árido, ya que las fuentes epistemológicas (no sólo musicales, sino también lingüísticas y literarias) revelan muy diferentes interpretaciones.

El uso de referencias musicales no es un recurso novedoso. Se han encontrado ejemplos de citas musicales en el período medieval, como el *contrafactum*, y compositores célebres han utilizado la intertextualidad para componer sus obras, unos de manera estructural (variaciones sobre un tema), otros aprovechando su contenido semántico (el coral de 1662 *Es ist genug*, de Bach, citado en el *Violinkonzert* de Berg, de 1935) y la mayoría utilizando ambos recursos (como en el «*Dies irae*» de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, que es, al mismo tiempo, un elemento melódico estructurador y un componente con carga semántica extramusical). A lo largo del siglo XIX y principios del XX, con la llegada de la atonalidad, se convirtió en una práctica relativamente rara. Sin embargo, Alban Berg, en su *Lyrische Suite für Streichquartett* (1925), utilizó una referencia al comienzo del preludio de *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner, que está tan

perfectamente encajada en el ambiente general de la obra que casi pasa desapercibida. Del mismo modo, la armonización de un coral de Bach al final de su ya citado concierto para violín –también conocido como *Dem Andenken eines Engels* (1935)– está tan bien dispuesta debido a constantes alusiones a la armonía triádica, que no parece un elemento discordante. Por otra parte, Igor Stravinsky recicló materiales melódicos de músicas anteriores y, mediante transformaciones, los ajustó a nuevos marcos estilísticos en *Pulcinella* (1920) y *Le baiser de la fée* (1928).

La primera referencia de valor es un artículo musicológico de Zofia Lissa titulado «Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats». Tomando como referencias prioritarias el repertorio vocal clásico-romántico y de la primera mitad del siglo XX, donde el texto aporta un sentido añadido al musical, expone la cita como medio de comunicación con el oyente, identifica criterios de reconocimiento de la cita musical y comenta la intencionalidad del compositor, al mismo tiempo que otorga a la cita la capacidad de reconstruir su contexto original y dotarlo de un nuevo sentido (Lissa 1966, 364-378).

Como señala Françoise Escal, «la cita es un hecho de lenguaje sin duda universal, que no sólo abarca y significa especiales y diferentes prácticas según el contexto donde ocurrió y quién lo produjo, sino también dependiendo de las diferentes lecturas que hemos hecho con el tiempo»⁹ (Escal 1984, 15). Con este comentario queda claro que la cita no es un procedimiento reciente, sino que se ha dado en tiempos musicales pretéritos. Pero, además, su utilización más reciente tiene un uso y un significado distintos a los anteriores. A parte de esto, Escal adopta una perspectiva literaria y lingüística para el estudio de diversos procesos de cita en la música occidental, de Johann Sebastian Bach a Karlheinz Stockhausen, dando al receptor –al oyente– el papel de reconstructor de la obra. Es necesario resaltar el capítulo «Tombeaux, hommages» (Escal 1984, 181-244), donde muestra obras-homenaje en las que se utilizan citas musicales; y, entre estas, las compuestas en 1970 en homenaje a Beethoven realizadas por Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel y André Boucourechliev.

La cita musical se convirtió, a partir de la segunda mitad de siglo XX, en una técnica utilizada para ampliar espacios técnicos y expresivos. Dependiendo de si se usa

⁹ Traducción propia: «si la citation est un fait de langage sans doute universel, elle n'en recouvre et désigne pas moins des pratiques variables et particulières, en fonction du contexte où elle s'est produite et qui l'a produite, et en fonction aussi des lectures diverses qu'on en a faites au cours du temps».

de manera literal, por transformación, por yuxtaposición o como sea que se presente, la cita puede tener un carácter expresivo derivado de su propio carácter original, bien por asociación directa, bien por alusión o bien por su cercanía al absurdo o ironía (Lissa 1966, 366-367, 368-373).

Beatrice Ramaut-Chevassus, en *Musique et postmodernité* (1998), define la postmodernidad como una tendencia global que se manifiesta en la composición a partir de finales de los años sesenta y que consiste en una vuelta a la narratividad mediante la recuperación de materiales musicales preexistentes. Y otorga a la cita un papel primordial en este sentido:

La cita es una manera obvia de trabajar sobre la memoria y, en este sentido, es uno de los más aspectos destacados de la postmodernidad y campo de observación privilegiado. Ya presente en el estilo neoclásico, adquiere un valor particular en el contexto del postmodernismo. Romper la prohibición se convierte en el síntoma de un compromiso repentino. final. La cita es sino uno de los casos de reescritura, es decir: de intertextualidad musical.¹⁰ (Ramaut-Chevassus 1998, 44)

Al mismo tiempo, considera el *collage* como una forma de derivación citacional, y, al igual que la cita, aun no siendo una herramienta intertextual exclusiva del postmodernismo, adquiere en este una importancia relevante: «cas étendu de citation et donné comme un autre cas de réécriture, mais l'idée de disparité entre le contexte qui emprunte, et ce qui est emprunté n'existe plus. Cette pratique n'est pas récente, outil de la modernité, elle est aussi du postmodernisme ».¹¹

En la década de los setenta aparecen las primeras reflexiones sobre la cita musical, a partir de su utilización por parte de compositores como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann o Mauricio Kagel, entre otros. Ejemplo de ello

¹⁰ Traducción propia: «La citation est une forme évidente de travail sur la mémoire, en ce sens elle est un des phénomènes les plus saillants de la postmodernité et un terrain d'observation privilégié de celle-ci. Déjà présente dans le style néoclassique, elle acquiert une valeur particulière dans le cadre du postmodernisme. Elle dévient le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction le symptôme du souvenir. La citation n'est qu'un des cas de réécriture, c'est-à-dire d'intertextualité musicale».

¹¹ Traducción propia: «caso extendido de cita y, por lo tanto, como otro caso de reescritura, pero la idea de disparidad entre el contexto que toma prestado y el que es prestado ya no existe. Esta práctica no es reciente, además de una herramienta de la modernidad, también lo es del postmodernismo».

es la voz de diccionario Gernot Gruber en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Gruber 1994, 2401-2412).

Para Marie-Claire Mussat, la interpretación formal en términos de integración o de yuxtaposición es el principal criterio para la distinción entre «cita» y «collage», en cuanto a los usos específicamente contemporáneos de la práctica citante de un material procedente de «otro» en la música (Mussat 1995, 139-141). La integración en la estructura musical de diversas citas y la consecución de un sentido unificado para todas ellas son objetivos constantes entre compositores de finales de los sesenta y principio de los setenta. En este sentido, son paradigmáticas las obras *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio o *Hymnen* (1967) de Karlheinz Stockhausen.

La cita puede ser explícita y literal. También puede aparecer variada o modificada en cualquiera de los parámetros musicales (textura, instrumentación, armonización, tesitura). Requiere atención por parte del oyente tanto para su identificación, como para su interpretación; adquiere el sentido que el nuevo contexto le confiere (Gan 2003, 308). Considera como cita narrativa aquella que ejerce «como guía semántica de escucha o vehículo de una intención programática o ideológica más o menos precisa» (Gan 2003, 312).

Si la intertextualidad ha existido desde siempre en música, lo intertextual no ha de ser postmoderno de manera imprescindible. Para que así sea, tiene que desempeñar una función relevante desde el punto de vista de la articulación o del significado. En este sentido, para que la propia intertextualidad sea significativa tiene que condicionar de alguna manera el resultado de la obra. Dicho de otro modo: ha de haber una voluntad expresiva con unas consecuencias de significado distintas a las que habría en caso de no existir tales elementos. La descontextualización de las citas –así como de otras tipologías intertextuales que se suceden a lo largo de una obra– reconceptualiza el sentido original de estos «objetos» al estar insertos en un contexto diferente. Oír un extracto musical en su contexto original (en este caso, la obra que lo contiene) puede verse como un acto de naturalización en el que su sentido es observado desde dentro de su lenguaje (estructura armónica y rítmica, por ejemplo) y su función semántica dentro del nuevo contexto.

Sin embargo, y por fortuna, el espectro de la tipología intertextual no se reduce a la cita –literal, manipulada o distorsionada–, sino que se amplía a otras técnicas.

Primeramente, es necesario advertir que la terminología utilizada cuando se trata la reutilización de material musical de tiempos pasados es variada y puede ser origen de confusión. Es necesario distinguir la intertextualidad propia de la modernidad y aquella específica de la postmodernidad. La primera reúne diversas citas en torno a una idea: son fragmentos musicales con identidad clara, que se proyectan para lograr un nuevo lenguaje y que, sin embargo, conservan su significado original. Por el contrario, la intertextualidad propia de la postmodernidad opera con pasajes periféricos que desvirtúan la identidad de las obras de procedencia y desarticulan un sentido total y último, haciendo necesario, para ello, la transformación de la cita a diferentes niveles o la ampliación de la tipología intertextual.

Sumándome a J. Peter Burkholder, gran parte de las tipologías intertextuales literarias ya estarían musicalmente incluidas semántica, teórica y conceptualmente desde los comienzos de la composición occidental en procedimientos de variación o transcripción, o dentro de las técnicas del contrapunto imitativo o invertido (Burkholder 2001, 89-91).

De la pluralidad de voces dialogantes en música surgen fenómenos como la parodia, la ironía o la cita, antes mencionadas. La intertextualidad establece relaciones y significados desde fuera de la obra hacia su interior (Ulrich 1998, 549). Por ejemplo, mediante la cita y el *collage* se amplían las dimensiones psicológicas internas, puesto que tiempos y espacios diferentes se encuentran en el presente. En primer lugar, citaré la gran contribución de J. P. Burkholder en *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing*, donde enumera catorce procedimientos diferentes de préstamo musical en la obra de Ives, junto a sus respectivas definiciones (Burkholder 1995, 4).

1. Modelar una obra o sección sobre una pieza existente, asumiendo su estructura, incorporando parte de su material melódico, imitando su forma o procedimientos, o usarlo como modelo de alguna otra manera.
2. Variaciones sobre una melodía determinada.
3. Parafrasear una melodía existente para formar una nueva melodía, tema o motivo.
4. Ajuste de una melodía existente con un nuevo acompañamiento.
5. *Cantus firmus*, presentando una melodía dada en notas largas contra un tono más textura que se mueve rápidamente.

6. *Medley* (mezcla, popurrí), que indica dos o más melodías existentes, relativamente completas, una tras otra en un solo movimiento.
7. *Quodlibet* (mezcla), combinando dos o más melodías o fragmentos existentes en contrapunto o en rápida sucesión, la mayoría de las veces como una broma o técnica tour de force.
8. Alusión estilística, aludiendo no a una obra específica sino a un estilo general o tipo de música.
9. Transcripción de una obra para un nuevo medio.
10. Citación programática, cumpliendo un programa extramusical o ilustrando parte de un texto.
11. Escenario acumulativo, una forma compleja en la que el tema, ya sea una melodía prestada o una melodía parafraseada de uno o más existentes melodías, se presenta completo sólo cerca del final de un movimiento, precedido por el desarrollo de motivos a partir del tema, fragmentarios o presentación alterada del tema y exposición de importantes contra-melodías.
12. *Collage*, en el que se añade un remolino de melodías citadas y parafraseadas a una estructura musical basada en modelado, paráfrasis, escenario acumulativo, o un programa narrativo.
13. *Patchworky* (retazos) en que se cosen fragmentos de dos o más melodías juntos, a veces eludidos mediante paráfrasis.
14. Paráfrasis extendida en la que la melodía de una obra completa o sección está parafraseada de una melodía existente. Además, varios de estos procedimientos se basan en uno o más de los anteriores, y muchas categorías posteriores dependen del modelado o la paráfrasis (*The Fíousatonic at Stockbridge*, ca. 1908-19)¹²

¹² Traducción propia:

1. *Modeling* a work or section on an existing piece, assuming its structure, incorporating part of its melodic material, imitating its form or procedures, or using it as a model in some other way (Holiday Quickstep; SlowMarch; the Polonaise; and others, ca. 1887-88)
2. *Variations* on a given tune (*Fantasia* on «Jerusalem the Golden». 1888-89)
3. *Paraphrasing* an existing tune to form a new melody, theme, or motive (*Fantasia* on “Jerusalem the Golden” variation 2)
4. *Setting* an existing tune with a new accompaniment (*March No. 1*, ca. 1890-92)
5. *Cantus firmus*, presenting a given tune in long notes against a more quickly moving texture (*March No. 1*)

De los catorce procedimientos establecidos por Burkholder, a pesar de las posibles confusiones en que se puede incurrir debido a la traducción lingüística, pueden extraerse algunas conclusiones que permiten sintetizarlas en un número menor de técnicas intertextuales. Hay que tener en cuenta que estos procedimientos son fruto del análisis de la intertextualidad en un compositor concreto. La teoría siempre va por detrás de los creadores y, por lo tanto, la intertextualidad de otros compositores puede dar como resultado nuevas o diferentes tipologías intertextuales. En el caso de Burkholder, el procedimiento 1 sugiere, de una manera un tanto vaga, el mantenimiento de la apariencia formal: esquemas o *schemata*. Los procedimientos 2 al 7 y los números 10, 13 y 14 se pueden englobar en la cita. La diferencia esencial estriba en su tratamiento, que depende de su extensión, manipulación o textura (si aparecen en acumulación). El procedimiento 8 es la alusión, el 9 sugiere ser la parodia y el 12 el *collage*. Por lo tanto, finalmente estas tipologías se pueden sintetizar en: cita, alusión, parodia, *collage* y, de una manera velada, *schemata*.

El siguiente trabajo digno de mención donde se ve reflejada la tipología intertextual es *Intertextuality in Western Art Music*, de Michael Klein (2005). Partiendo de las estrategias de diversos compositores (especialmente polacos, como Karol Szymanowski y Witold Lutoslawski), adapta y filtra los estilos propios de ciertos

6. *Medley*, stating two or more existing tunes, relatively complete, one after another in a single movement (*March No. 1*)
7. *Quodlibet*, combining two or more existing tunes or fragments in counterpoint or in quick succession, most often as a joke or technical tour de force (sketch, ca. 1892)
8. *Stylistic allusion* alluding not to a specific work but to a general style or type of music (*Memories*, 1897; *Psalm 67*, ca.1898)
9. *Transcribing* a work for a new medium (arrangement for string quartet of the second movement of Beethoven's Piano Sonata in F minor, Op. 2, No. 1, ca.1898)
10. *Programmatic quotation*, fulfilling an extramusical program or illustrating part of a text (*Yale-Princeton Football Game*, ca. 1899)
11. *Cumulative setting*, a complex form in which the theme, either a borrowed tune or a melody paraphrased from one or more existing tunes, is presented complete only near the end of a movement, preceded by development of motives from the theme, fragmentary or altered presentation of the theme, and exposition of important countermelodies (*Fugue in Four Keys on "The Shining Shore"*, ca. 1902)
12. *Collage*, in which a swirl of quoted and paraphrased tunes is added to a musical structure based on modeling, paraphrase, cumulative setting, or a narrative program (*Overture and March "1776"* ca. 1903-8; *Country Band March* ca. 1905-14)
13. Patchwork in which fragments of two or more tunes are stitched together, sometimes elided through paraphrase and sometimes linked by Ives's interpolations (*Largo cantabile (Hymn)*, ca.1904-14)
14. *Extended paraphrase* in which the melody for an entire work or section is paraphrased from an existing tune

compositores, como Béla Bartók o Claude Debussy. Reconoce y nombra citas, alusiones y tópicos como tipologías intertextuales (Klein 2005, 20).

Además, vislumbramos la manera en que una pequeña pieza musical puede hacer referencia a lo que Bakhtin habría llamado múltiples tipos de discursos, desde temas pastorales y caminantes, hasta la evocación del pasado a través de la modalidad, al anhelo y al deseo que significa una tonalidad mayor que se desvía hacia su relativo menor (el complejo de doble tónico en la sección inicial). Esta la mezcla de alusiones, tópicos, citas es, creo, lo que Bakhtin tenía en mente cuando describió el dialogismo de la novela, y es lo que tengo en mente cuando tomo prestadas las teorías literarias de la intertextualidad.¹³

Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives (2010), editado por Max Paddison e Irène Deliège, aborda dos tipologías intertextuales que requieren una clarificación en un breve comentario. La primera de ellas es el «bricolaje», un término que fue acuñado por Claude Lévi-Strauss en su obra *La pensée sauvage* (1962). La definición de bricolaje se puede inferir a partir del término *bricoleur*, que no tiene traducción al castellano, pero se refiere a alguien que trabaja sin un plan previo y con medios y procedimientos ajenos a los usos tecnológicos habituales. En lugar de utilizar materias primas, emplea fragmentos de obras ya elaboradas, partes sobrantes, trozos:

El *bricoleur* es capaz de realizar una amplia variedad de tareas; pero, a diferencia del ingeniero, no se subordina cada uno de ellos para obtener materias primas y herramientas, diseñado y procurado en la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado, y la regla de su juego es siempre haciendo arreglos con los “medios disponibles”, es decir un conjunto de herramientas y materiales finitos en cada instante, heterogéneos además, porque la composición del conjunto no está relacionado con el proyecto del momento, ni mucho menos con ningún proyecto en particular, sino que es el resultado contingente de todas las oportunidades que han surgido para renovar o enriquecer el

¹³ Traducción propia: «Further, we glimpse the way that a short piece of music can reference what Bakhtin would have called multiple speech types, from pastoral and walking topics, to the evocation of the past through modality, to the longing and desire signified by a major tonality that veers toward its relative minor (the double-tonic complex in the opening section). This mixing of allusions, topics, citations is, I believe, what Bakhtin had in mind when he described the dialogism of the novel, and it is what I have in mind when borrowing literary theories of intertextuality».

stock, o para mantenerlo con los residuos de construcciones y destrucciones anteriores (Lévi-Strauss, 1962: 27).¹⁴

Posteriormente, es posible encontrar una definición, aunque algo vaga e imprecisa, en las palabras del filósofo Jean-François Lyotard:

[...] there is no longer a horizon of universalization, of general emancipation before the eyes of postmodern man... the disappearance of this idea of progress within rationality and freedom would explain a certain tone, style or modus which are specific to postmodern architecture. I would say a sort of bricolage: the high frequency of quotations of elements from previous styles or periods (classical or modern), giving up the consideration of environment, and so on [...] (Lyotard, 1986: 7).¹⁵

La segunda tipología, denominada «montaje» (Paddison y Deliège, 2010: 84, 100, 221, 222), hace referencia a Elmar Budde, quien la introdujo por primera vez en su artículo «Zitat, Collage, Montage» en 1972. Budde aborda el grado de integración de la cita en términos de asimilación, así como los «procesos de yuxtaposición y superposición en forma de *collage*, que considera como la principal novedad citante en la música contemporánea y una expresión de la realidad circundante, no sólo en el ámbito musical» (Gan, 2003: 291).

Ambas tipologías, montaje y bricolaje, pertenecen al primer estadio de la investigación sobre intertextualidad y están vinculadas a las artes de la pintura, la fotografía o la escultura. No obstante, conceptualmente han sido ampliamente superadas por otras tipologías que se presentan en este marco teórico, como el caso del *collage*. En

¹⁴ Traducción propia: «Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les «moyens du bord», c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures ».

¹⁵ Traducción propia: «ya no hay un horizonte de universalización, de emancipación general ante los ojos del hombre postmoderno... la desaparición de esta idea de progreso dentro de la racionalidad y la libertad explicaría un cierto tono, estilo o modo que son específicos de la arquitectura postmoderna. Yo diría una especie de bricolaje: la alta frecuencia de citas de elementos de estilos o períodos anteriores (clásico o moderno), renunciando a la consideración del entorno, etc».

este sentido, comparto la opinión de Tomás Marco en cuanto a que la música emplea sus propios recursos para establecer referencias, citas, parodias o cualquier otra forma de conexión intertextual.

Los fenómenos intertextuales se dan también en música, pero lo hacen desde su propia óptica y además como un haz de posibilidades bastante diversas que no pueden obviar ciertas diferencias dentro de una dirección común. Eso viene no sólo de la distinta naturaleza del material con que la música trabaja, sino también de la manera en que la música se percibe, que es una manera muy distinta de la de las demás artes (Marco, 2007: 79).

En el ámbito hispano, quiero destacar a autores como Julio Ogas, Rubén López Cano y Carlos Villar-Taboada. Julio Ogas, partiendo de la clasificación de los procesos e interrelaciones intertextuales de Jesús Camarero (2008), clasifica las tipologías entre las que considera de copresencia (divididas, a su vez, en explícitas e implícitas) y las tipologías por derivación (Ogas, 2010: 233-252), al igual que Genette. De copresencia explícita son la cita y la referencia. La cita

es el uso literal de un fragmento de otra obra del mismo compositor, de otro compositor o de un autor anónimo, que a veces se explica en el título de la obra, otras requieren de la competencia identificadora del receptor, y en todos los casos induce al juego intertextual (Ogas, 2010: 235).

En la referencia, por su parte «[...] no se reproduce el texto referenciado, sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o el relato de una situación concreta» (Ogas, 2010: 235). Así, entre las tipologías de copresencia implícita, está la alusión, emparentada con la referencia, pero no tan directa, no tan clara. La alusión se muestra más sutil e integrada dentro de la obra. Otras tipologías que comenta Julio Ogas por derivación son el pastiche (imitación de estilo en la que se intenta realizar una cita sin tomar elementos de un compositor), el *collage* (obra creada a partir de fragmentos de muchas) y la parodia.

Rubén López-Cano, en su artículo en «Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales y esquemas narrativos en la hibridación de la era global» (López-Cano 2005,



59-76), presenta una revisión actualizada de las relaciones intertextuales, centrándose en la noción de tópico:

Desde la perspectiva de la semiótica musical cognitivo-enactivista que yo practico, el tópico musical no se reduce a un tipo de signo. Se trata del espacio semiótico a partir del cual la escucha produce los signos que requiere para comprender la música. Un tópico emerge cuando un escucha inserta el objeto sonoro en un mundo de sentido accesible a su competencia. Cuando esto ocurre, el escucha articula en su mente una compleja red de información que puede adquirir el formato de esquemas cognitivos (marcos o guiones), tipos cognitivos, formas y estructuras musicales, *affordances*, fragmentos de discurso, historias o situaciones dramáticas, complejos sistemas de expectativas, posibilidades de interacción física con la música (baile u otra actividad corporal), capacidades de construir afectos, etc. Esta información forma parte de su competencia sobre el género en el que inserta la música. El escucha, conoce de antemano los elementos que integran cada género y los puede poner en acción sin necesidad que aparezcan explícitamente en el objeto musical que escucha: los activa *in absentia*: La acción de los tópicos se basa en una sinécdoque *pars pro toto* (López Cano 2005, 66).

El mismo autor, en su artículo «Música e intertextualidad» (López Cano 2007, 30-36) explica y desarrolla el concepto de intertextual musical, para el que distingue como tipologías las siguientes: cita, parodia, transformación, tópico, alusión, paratexto y metatexto (López Cano 2007: 31-34). Respecto a la «cita», comenta cuatro interesantes condiciones que ha de cumplir para validarse:

1) la remisión intertextual debe ser fuerte y evidente (en la mayoría de las veces la cita contrasta con el resto de la música); 2) se debe realizar hacia una obra específica y reconocible aunque se desconozca su nombre o autor; 3) tiene que ser intencional, reconocida y dosificada pues de lo contrario se incurriría en plagio y 4) debe existir cierta «literalidad» entre la obra original y su cita pues la transformación fuerte de un original deviene otro caso de intertextualidad (López Cano 2007: 31).

La «parodia», a pesar de su connotación satírica o burlona, es un procedimiento antiguo y «se refiere a la reelaboración de un material original». López Cano otorga al oyente su reconocimiento mediante el contraste entre lo novedoso y lo conocido:

La historia de la composición es la del reciclaje de fragmentos de himnos, cantos religiosos o canciones populares para componer nuevas obras... La remisión a partes o aires de canciones bien conocidas facilitaban la escucha del oyente común y aseguraban su apropiación a partir de balancear lo conocido y lo novedoso (López Cano 2007: 32).

Por diversos motivos, bien sea por revisión, rescritura del propio autor, arreglos o realización de versiones, se produce lo que López Cano denomina «transformación de un original», pudiendo ser de dos tipos: correctivas-sustitutivas y acumulativas.

En las transformaciones *correctivas-sustitutivas* el autor o arreglista pretende enmendar los «errores» de las versiones anteriores de tal suerte que la nueva versión debe sustituirlas. En términos estrictos no existe relación intertextual entre las versiones pues éstas son negadas. Es el caso las *obras en proceso* (*work in progress*) en las que el trabajo compositivo se prolonga por años y todas las ejecuciones se consideran versiones preliminares como *Le Visage nuptial* de Pierre Boulez compuesta en 1946, orquestada en 1952 y modificada en 1990 [...]. Las transformaciones *acumulativas* se originan cuando la nueva versión se suma a las anteriores sin negarlas, amplificando las posibilidades de manifestación de la misma obra (López Cano 2007: 33-34).

Reconoce el «tópico» como uno de los procesos más interesantes y lo define como la remisión no a una obra específica, sino a todo un estilo o todo un género. Por otra parte, las referencias vagas o latentes las denomina «alusiones» y cree necesario el señalamiento de su existencia por parte del autor o de un especialista (López Cano 2007: 35-36). Por último, mira hacia Genette para concluir que los títulos, subtítulos, indicaciones de tempo y carácter –todo aquello que influye en la comprensión de la obra–, se denominan «paratexto»; y que «el “metatexto”, por su parte, es el texto (incluyendo los gráficos) que

produce un comentarista o analista para desarrollar un discurso teórico sobre una obra (el texto)» (López Cano 2007: 36).

Más recientemente, Carlos Villar-Taboada, en su artículo «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina», presenta un modelo teórico-analítico propio, el paradigma de la logoestructura, con una primera demostración práctica, mediante su aplicación al análisis de la obra musical de José Luis Turina de Santos. En dicho artículo nombra recursos técnicos como la cita, la alusión estilística, la paráfrasis, la variación o la deconstrucción, además del tópico (Villar-Taboada, 2018a: 273-275).

Como colofón de la terminología utilizada, cuando se trata de la reutilización de material musical de tiempos pasados, es necesario mencionar de nuevo a J. Peter Burkholder, quien en su artículo «Making old Music new. Performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality» nombra seis prácticas de la contemporaneidad dialogantes con el pasado y los campos que las abordan (Burkholder, 2021: 70):

- Interpretación: interpretar una pieza musical existente, incluida la improvisación de variantes o material añadido como parte de la interpretación.
- Arreglos: crear una nueva versión de una pieza, incluida la transcripción para nuevas fuerzas interpretativas o configurarla con un nuevo acompañamiento.
- Préstamo: incorporación de elementos de una o más piezas existentes en una nueva pieza.
- Esquemas: usar un repertorio común de esquemas o fórmulas para hacer una nueva pieza.
- Tópicos: incorporar o hacer referencia a estilos y tipos de música reconocibles para delinear la forma y crear significado a través de asociaciones llevadas por esos estilos y tipos.

- Intertextualidad: que abarca estas y otras relaciones entre piezas musicales.¹⁶

Como he comentado, y tal como ha quedado reflejado, la terminología utilizada cuando se trata la reutilización de material musical de tiempos pasados es variada y puede ser causa de confusión. Por eso creo necesaria la aportación de una tabla 1, explicativa de las tipologías divididas entre las formas de intertextualidad más fuertes y las más débiles, tomando el concepto de Kramer seguido también por Julio Ogas.

	Ramout-Chevassus (1998)	Burckholder (1995, 2021)	Klein (2005)	Kramer (2005)	López Cano (2005, 2007)	Ogas (2010)	Villar-Taboada (2018, 2020, 2021)
Cita	x	x	x	x	x	x	x
<i>Collage</i>	x	x				x	
Alusión	x	x	x	x	x	x	x
Parodia	x	x				x	
Referencia						x	x
Pastiche						x	
Tópicos (<i>Topoi</i>)		x	x	x	x		x
Esquemas (<i>Schemata</i>)		x					
Tansformación		x			x		
Paratexto		x			x		
Metatexto		x			x		
Variación	x	x					
Deconstrucción	x						
Paráfrasis	x	x					

Tabla 1. Cuadro marco teórico tipologías (elaboración propia)

¹⁶ Traducción propia:

- Performance: performing an existing piece of music, including improvising variants or added material as part of the performance.
- Arranging: creating a new version of a piece, including transcribing it for new performing forces or setting it with a new accompaniment.
- Borrowing: incorporating elements from one or more existing pieces into a new piece.
- Schemas: using a common repertoire of schemas or formulas to make a new piece.
- Topics: incorporating or referring to recognizable styles and types of music to delineate the form and create meaning through associations carried by those styles and types.
- Intertextuality, which encompasses these and other relationships between and among pieces of music».

De manera general, es posible afirmar que la cita es la tipología intertextual más directa y explícita. Su significado y fuerza intertextual varía en cuanto a su transformación, manipulación, presentación textural o tímbrica, por ejemplo. Derivadas de la cita se pueden considerar al *collage*, la paráfrasis y la parodia. Dentro de tipología intertextual con un carácter sutil e implícito, nombro la alusión, la referencia, el tópico y el *schema*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aintzane CÁMARA IZAGIRRE, Itziar LARRINAGA CUADRA, Daniel MORO VALLINA. 2011. «Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51». *Bibliografía temática*. Musiker: cuadernos de música, ISSN 1137-4470, N°. 18, (Ejemplar dedicado a: Música y creación actual).
- AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. 2015. «Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo: el proceso de conformación técnica e intelectual de una poética propia». Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- BAJTÍN, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. Título original: *Problemy poetiki Dostoievskogo* 1979, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, Moskva.
- BERROJALBIZ, Idoia. 2017. «Evolución Estilística de la Obra de Leonardo Balada». Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.
- BOULEZ, P. 1984. *Puntos de referencia*. Editorial: Gedisa.
- BURKHOLDER, John P. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan. "Quotation".
- CHARLES SOLER, Agustín. 2002. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51*. Valencia: Rivera Editores.
- DECROUPET, Pascal. 2010. Heterogeneity: or, on the Choice of Being omnivorous». *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate Publishing.
- DELGADO ROMO, Josué. 2012. «Cita y collage, literatura e intertextualidad en Berio. Tercer movimiento de Sinfonía (1968) ». *Espacio sonoro* n° 28: 2-12.
- DELIEGE, Celestin. 1986. *Invention musicale et idéologies*. París: Christian Bourgois éditeur. pp. 37-53.

- DELIEGE, Irène y Max PADDISON. 2010. *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate Publishing.
- EIGELDINGER, Marc. 1987. *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine.
- ESCAL, Françoise. 1984. *Le compositeur et ses modèles*. Paris: P.U.F.
- FISH, Stanley. 1970. Journal Article Literature in the Reader: Affective Stylistics *New Literary History*. Vol. 2, No. 1, A Symposium on Literary History (Autumn,1970). Published by: The Johns Hopkins University Press.
- FRISIUS, Rudolf. 2010. «In Search of lost Harmony». *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate Publishing.
- GAN QUESADA, Germán. 2003. «La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos». Tesis doctoral, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte.
- GAN QUESADA, Germán. 2013. «A la altura de las circunstancias: continuidad y pautas de renovación en la música española», *Historia de la música española e hispanoamericana. 7 La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego. 2011. «Josep María Mestres Quadreny: Sinestesia y Azar en la composición Musical». Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil. [1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.]
- GLOAG, Kenneth. 2012. *Postmodernism in Music*. Cambridge Introductions to Music, Cambridge and New York: Cambridge University Press: 1-27.
- GOLDMANN, Lucien. 1971. «La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método». *Sociología de la creación literaria*, Lucien Goldmann et al., pp. 11-43. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. 2013. «Hacia la heterogénea realidad presente». *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 7. La música en España en el siglo xx. Alberto González Lapuente (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica., pp. 233-334.
- GRUBER, Gernot. 1994. «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel Stuttgart.
- HABERMAS, Jürgen. 1989. *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus, Madrid.
- HATTEN, Robert S. 1994. «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales». *Criterios* (La Habana, nº 32).
- KLEIN, Michael L. 2005. «Intertextuality in Western Art Music». Series: *Musical Meaning and Interpretation*. Distribution: Global.
- KRAMER, Jonathan. 2002. «The nature and origin of Musical Postmodernism». In *Postmodern Music/Postmodern thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Aunder. New York: Routledge.
- KRAMER, Lawrence. 2021. «What is (is there) musical intertextuality? ». *Intertextuality in Music. Dialogic Composition*, editado por Violetta Kotska, Paulo F. De Castro y William A. Everett. New York and London: Routledge.
- KRISTEVA, Julia. 1969. *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia. 1986. «Word, Dialogue and Novel» [1966]. Translated by Margaret Waller. In *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, 34–61. Oxford: Blackwell.
- LACASSE, Serge. 2000. Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music». *The Musical Work: Reality or Invention?*, edited by Michael Talbot, 35–58. Liverpool: Liverpool University Press
- LISSA, Zofia. 1966. «Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats». *Die Musikforschung* 19. Jahrg., H. 4 (OKTOBER/DEZEMBER).

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1962. *La pensee savage*. Paris: Librairie Plon.

LÓPEZ-CANO, Rubén. 2005. «Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales y esquemas narrativos en la hibridación de la era global». *Revista Nasarre. REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA XXI* Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: 59-76.

LÓPEZ ESTELCHE, Isrrael. 2013. «Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX». Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia de Arte y Musicología.

LYOTARD, Jean-François. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. París: Minuit.

LYOTARD, Jean-François. (1986). *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. París: Éditions Galilée.

LYOTARD, Jean-François. 1986. «Defining the Postmodern». *Postmodernism: ICA Documents 4*. Lisa Appignanesi (ed.), London.

MARCO, Tomás. 1970. *Música española de vanguardia*. Ediciones Guadarrama, s. a. Madrid.

MARCO, Tomás. 1976. *Carmelo A. Bernaola*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

MARCO, Tomás. 2017. *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA. Ed Moonbook.

MOLINO, Jean. 1975. «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en Jeu*, 17.

MOLINO, Jean. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, París, Éditions 10/18.

MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.

MORO VALLINA, Daniel. 2012. «Aleatoriedad y Flexibilidad en la Vanguardia Musical Española». *Actas del I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Tagus Atlanticus.

- MUSSAT, Marie-Claire. 1995. *Trajectoires de la musique au XXe Siècle*. Paris: Klincksieck.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1990. *Music and Discourse: toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1986. «La sémiologie musicale dix ans après». *Analyse musicale* n° 5.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 2001. «Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne?», *Il Saggiatore Musicale*, Anno VIII, n. 1.
- NYCZ, Ryszard. 2005. «Intertextual Poetics: Traditions and Outlooks». In *Krzysztof Penderecki – Music in Kraków*: Akademia Muzyczna.
- NOMMICK, Yvan. 2005. «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX». *Revista de Musicología*, vol 28, 1.
- PADDISON, Max. 2010. «Introduction». *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate Publishing.
- PADDISON, Max. 2010. «Postmodernism and the survival of the avant-garde». *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate Publishing.
- OGAS, Julio. 2010. «El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura», *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU: pp 233-252.
- PLETT, Heinrich F. 1991. «Intertextualities». In *Intertextuality*, edited by Heinrich F. Plett. Berlin: Walter de Gruyter.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. 1998. *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France.

- RIFFATERRE, Michael. 1979a. *La Production du texte*. Paris: Seuil [1983. *Text Production*. Translated by Terese Lyons. New York: Columbia University Press.]
- RIFFATERRE, Michael. 1979b. «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant». *Revue d'Esthétique* (1-2): 128-50.
- RUWET, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- SABBE, Hermán. 1988. "Esquisse d'une sociologie de certaines musiques contemporaines". *Musique et société*, eds. Henri Vanhuslt y Malou Haine, pp. 213-227. Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles.
- TARUSKIN, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 4, *Music in the early Twentieth century*. Vol. 5, *Music in the late Twentieth century*. Oxford University Press.
- MARCO, Tomás. 2002. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid. SGAE-Fundación Autor.
- ULRICH, Michels. 1998. *Atlas de música 2*. Ed. Alianza Atlas.
- VALLS GORINA, Manuel. 1962. *La música española después de Falla*. Revista de occidente, Madrid.
- VATTIMO, Gianni. 1998. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VILLAR TABOADA, Carlos. «Modelos divergentes en el repertorio bandístico gallego actual: A pedra da liberdade (2002) de Groba y Na Galiza (2011) de Pereiro». *La banda de música en foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España* (Isabel M^a Ayala Herrera y Virginia Sánchez López, eds.). Jaén: Universidad de Jaén.
- VILLAR TABOADA, Carlos. 2013. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica*

durante el siglo XX (Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, col. «Música y musicología».

- VILLAR TABOADA, Carlos. 2014. «Problemáticas sobre el análisis musical y su enseñanza universitaria». En: *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (María Nagore y Víctor Sánchez, eds.) Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- VILLAR TABOADA, Carlos. 2018. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (eds.). Madrid. Sociedad Española de Musicología: 261-281.
- VILLAR TABOADA, Carlos. 2018. «"Canto humano a media voz": la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto» *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*. Nº 13: 52-83.
- VILLAR TABOADA, Carlos. 2020. «Variation in Paulino Pereiro's piano music: Variacións Beiras (1990) and Branca, no desxeo das tebras (2000)». *Contemporary Piano Music: Performance and Creativity*. Edited by Madalena Soveral. Cambridge Scholars Publishing: 225-246.
- VILLAR TABOADA, Carlos. 2020. «Códigos de música, silencio y danza en *Timecode* (2016), de Giménez Peña: signos narrativos en un análisis de la logoestructura audiovisual». *El cortometraje. Valoración y grandeza del formato*. Edita: Tirant Humanidades. Valencia: 107-122.
- KOSTKA, Violetta, DE CASTRO Paulo F., A. EVERETT. William. 2021. *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. Routledge. New York.
- LISSA, Zofia. 1966. «Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats», *Die Musikforschung*, XIX, nº 4. Traducción inglesa en: *Sign, Language, Culture*. The Hague: Mouton (1970).



JOSUÉ DELGADO ROMO. Doctor en Musicología por la Universidad de Valladolid, con Mención Cum Laude, dentro del Programa conjunto de Doctorado en Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de La Rioja y la Universidad de Valladolid. Es Máster en Interpretación e Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia (VIU).

Su formación superior comprende estudios de Composición e Instrumentación, Pedagogía Musical y Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, cursados en el Conservatorio Superior Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao, así como estudios de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Zaragoza. Posee, asimismo, los títulos profesionales de Piano y Guitarra, configurando una trayectoria formativa de carácter multidisciplinar que integra la creación, la interpretación, la pedagogía y la dirección musical.

Ha desarrollado una dilatada trayectoria docente en los conservatorios profesionales de Elda (Alicante) y Mossén Francesc de La Vall d'Uixó, y actualmente ejerce su labor académica en el Conservatorio Superior de Música Salvador Seguí de Castellón de la Plana. A lo largo de su actividad docente ha impartido diversas materias vinculadas con la formación teórica y creativa, entre ellas Composición, Armonía, Contrapunto, Análisis, Instrumentación y diferentes asignaturas optativas, atendiendo tanto a la formación técnica como al desarrollo del pensamiento musical del alumnado.

Su actividad profesional articula de manera complementaria las dimensiones docente, investigadora y compositiva. En el ámbito de la investigación musicológica, ha publicado artículos dedicados a distintas cuestiones relacionadas con la música, el análisis, la creación contemporánea y el estudio del lenguaje musical.

josuedelgadoromo@gmail.com

josueromo@yahoo.es