

# Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto, como paradigma compositivo

(Eclecticism in contemporary art music: David del Puerto's *Carmen replay* as composite paradigm)

López Estelche, Israel

Univ. de Oviedo. Fac. de Geografía e Historia. Dpto. de Historia del Arte y Musicología. Campus del Milán. C/ Teniente Alfonso Martínez, s/n. 33001 Oviedo  
israel.estelche@gmail.com

Recep.: 14.11.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2013), 20; 115-142] Acep.: 13.05.2013

---

*La llegada del posmodernismo a la música supone una revitalización de diferentes aspectos históricos y populares. Gracias a esto surgen líneas compositivas como el eclecticismo, que se verá reflejado en las generaciones de compositores más jóvenes de la música española. Tomamos la obra Carmen replay (2009), de David del Puerto (1964), como paradigma de composición ecléctica.*

*Palabras Clave: David del Puerto. Eclecticismo. Posmodernismo. Mezcla música popular música académica.*

*Postmodernismoa musikara iristean hainbat alderdi historiko eta herrikoï indarberritu egin ziren. Horrela, konposizio-ildo berriak sortu ziren, esate baterako, eklektizismoa. Eragin hori konpositore gazteenetan islatzen da Espainiako musikaren kasuan. David del Puertoren (1964) Carmen replay (2009) obra hartzen dugu konposizio eklektikoaren paradigmatzat.*

*Giltza-Hitzak: David del Puerto. Eklektizismoa. Postmodernismoa. Herri-musikaren eta musika akademikoaren arteko nahasketak.*

*L'arrivée du postmodernisme en musique suppose une revitalisation de différents aspects historiques et populaires. Grâce à ceci surgissent des voies de composition comme l'électisme, qui se voit reflété dans les générations de compositeurs les plus jeunes de la musique espagnole. Nous prendrons l'œuvre Carmen replay (2009), de David del Puerto (1964), comme paradigme de composition éleclétique.*

*Mots-Clés : David del Puerto. Électicisme. Postmodernisme. Mélange musique populaire musique académique.*

## 1. INTRODUCCIÓN

La aparición del posmodernismo, tanto dentro de la música española como internacional, así como sus consecuencias estéticas, sociales, económicas y culturales, abre nuevas vías de relación con el elemento histórico (tradición musical occidental) y el elemento popular (folclórico y urbano). Se romperán las barreras entre los estratos culturales (*high, middle and low culture*); y los nuevos procesos de globalización y los *mass media* orientarán las nuevas concepciones de la creación artística, así como los procesos de significación dentro de la obra.

Si nos centramos en la música popular, vamos a seguir encontrando su tratamiento como objeto a nivel superficial –melódico y rítmico, principalmente– muy visible en el entramado de la obra en algunas vías antimodernistas. Sin embargo, aparece de forma cada vez más clara un acercamiento al elemento popular (e histórico) como un objeto procedimental, en donde la obra absorbe, asimila y transforma de manera profunda la influencia externa, lo que provoca, en su forma más desarrollada, una dislocación de los límites de cada estilo, en donde su ubicación depende del espectador. Una nebulosa signica donde, como alude Zygmunt Bauman, “el significado de la obra de arte reside en el espacio entre el artista y el espectador” (Bauman, 2009: 134). Es en este punto en donde situamos el eclecticismo: una vía estilística que surge de la confluencia de mundos y estratos musicales diferenciados bajo una perspectiva estilística común.

En este artículo vamos a tratar el tema del eclecticismo desde el punto de vista de la creación (o recreación) y reubicación de los elementos populares dentro de la música contemporánea. Delimitaremos sus características y campo de acción –con especial atención a la música española–, demostrando, así, cómo el eclecticismo es una consecuencia del posmodernismo musical aplicado a la consecución de una vía estilísticamente unitaria a través de la confusión de los límites entre la música popular y académica. Para ello, nos centraremos en el caso español y tomaremos la obra *Carmen replay* (2009), de David del Puerto (1964), como creación paradigmática del eclecticismo ibérico.

## 2. ECLECTICISMO

Dentro del origen del propio término (*eklektikós*: escoger), el eclecticismo ya se nos presenta como una línea de pensamiento que intenta unificar diferentes vías de pensamiento, religiosas y –añadiríamos– artísticas, en ocasiones divergentes, siempre conciliadora para desarrollar un pensamiento original, lógico y afín, entre todas las opciones. Como consecuencia, el eclecticismo no se puede identificar como una corriente que nos lleve hacia unos parámetros de comportamiento estandarizados y de homogeneización artística, de ahí su riqueza –y complejidad–.

La introducción del fenómeno del eclecticismo se presenta siempre en tiempos artísticos y estéticos de incertidumbre y/o de transición, sin una definición estilística clara. Ante esto, se recuperan elementos, procedimientos y estructuras antiguas con una clara intención de unión de los diferentes entramados artísticos. Estas recuperaciones materiales se suceden por una clara oposición al encorsetamiento estético de la época precedente, tal y como ocurrió, por ejemplo, en la arquitectura española del siglo XIX respecto al Neoclasicismo (Navascués, 1971: 113 y ss.).

Las nuevas líneas de pensamiento posmoderno surgidas a finales del siglo XX abogan por nuevas vías de creación que toman, introducen y asimilan elementos de diferentes fuentes para crear una obra original. Así, encontramos en el eclecticismo una importante herramienta para crear nuevas vertientes creativas y, con ello, conseguir un espacio singular para la creación de nuevas obras. Aunque, siguiendo a Jonathan D. Kramer, es necesario separar el eclecticismo de la posición antimodernista de buena parte del posmodernismo, por la falta de búsqueda de originalidad y su actitud netamente conservadora respecto al siglo XIX<sup>1</sup> (Kramer, 2002: 13 y ss.). Ante esto, lo que se busca en el eclecticismo es la intención globalizadora e integradora de varios estilos y/o géneros, históricos o no, dentro de la propia obra. Por lo tanto, “aunque se nutra de los restos o de los sistemas formales históricos, no desemboca necesariamente en un neohistoricismo y puede desentenderse de la historia hasta desbordarla” (Marchant, 1987:151).

Igualmente, encontramos posturas contrarias a la falta de homogeneización estilística. Especial es el caso de Pierre Boulez (1925), quien ve la pluralidad como un peligro, ya que, según afirma: “la reticencia de hoy en día a tomar postura, la aceptación incondicional del pluralismo y una cierta generosidad liberal que caracteriza a nuestro tiempo crean una situación en la que “todo es bueno, nada es malo; no hay valores, pero todo el mundo es feliz” (Bauman, 2009: 131). Esto provoca que se creen guetos que, sin embargo, solo ayudan a aislar más la música, en gran parte por culpa de la falta de referentes dentro del público, como consecuencia de la individualidad constructiva de cada obra. “La intolerancia puede matar, pero la tolerancia, incluso aunque se haya reconocido que es menos cruel, aísla: a un tipo de música de otro, a un artista de otro, a la música y al artista de su público” (Bauman, 2009: 131).

Como se observa, P. Boulez (quien ha tachado el eclecticismo de “incoherencia irresponsable”) reclama una idea de homogeneización estilística, a través de la cual, desarrollar un discurso evolutivo dentro de la línea creativa del compositor. Punto que comparte con el compositor inglés Brian Ferneyhough (Ferneyhough, 1995: 27). Por otra parte, esta búsqueda de la evolución continua, la visión individualizada de la obra y la creación cons-

---

1. Danuser comparte la afirmación de J. D. Kramer, para el que el rechazo del modernismo tiene como consecuencia inevitable la negación del posmodernismo, ya que éste se constituye como continuidad del primero, destruyendo sus bases a partir de su utilización (véase Tillman, 2002: 76).

tante de nuevos códigos compositivos promueven un gueto individual que advoca al compositor a la búsqueda de un “lenguaje privado” –que Ludwig Wittgenstein ha calificado de imposible– que se auto-aisla y rompe el proceso de comunicación, tal y como alude Z. Bauman (Bauman, 2009: 132).

El eclecticismo, por su parte, acepta de lleno esa imposibilidad del lenguaje privado, así como la gran cantidad de lenguajes existentes a diferentes niveles culturales, para, a partir de todos ellos, tomar una postura firme y definida en la selección de propuestas y unificarlas en una sola obra. De esta forma, el eclecticismo puede ser evolutivo, estático o atemporal, pero siempre desde una postura globalizadora, modificadora y unitaria, lo que provoca una inmersión en el mundo sígnico propio de cada autor.

Por lo general, en música se relaciona eclecticismo con poliestilismo o con la vertiente creadora del *borrowing* (música sobre música), por las características que comparten como consecuentes posmodernos. Sin embargo, siguiendo a Simon Emmerson, el eclecticismo se basa en la asimilación del elemento prestado (Emmerson, 2007: s.p.), de manera que pasa a formar parte indiferenciada de la propia obra. El poliestilismo es un estilo surgido en los países soviéticos, asignado principalmente a Alfred Schnittke (1934-1998) y a algunos casos de Arvo Pärt (1935) o Henry Gorecki (1933-2010), entre otros. Su idea se basa en la eliminación de las barreras históricas a través de la recuperación de los estilos históricos, especialmente el último Barroco<sup>2</sup>. Hay que advertir un hecho importante: este “pluriestilo” hace recreaciones estilísticas de época, es decir, citas de estilo, nunca citas textuales. En este caso, la estructura de las obras se construye a través del contraste entre objetos de época. El *borrowing*, por su parte, toma pequeñas células, frases o secciones de obras ya hechas. Por lo tanto, la cita es el procedimiento principal para configurar los materiales de una obra. Estos elementos, dependiendo de la obra, serán tratados, desconfigurados, superpuestos, etc., lo que permite, bien desligarlos de su origen, bien formar un *collage* musical, en el que la continuidad estructural esté basada en la discontinuidad estilística del objeto<sup>3</sup>. Por su parte, el *borrowing* no nace únicamente como rescatador de la historia, sino que, por el contrario, incluye nuevas líneas de la música contemporánea en su creación.

Si nos centramos en las características de las vertientes compositivas mencionadas, el poliestilismo y la música sobre músicas basan su funcionamiento, principalmente, en el hecho *post-histórico*, tal y como lo propone A. Kaiero (Kaiero, 2008: s.p). La concepción de la Historia musical deja de ser lineal y se convierte en circular, poniendo en el mismo plano cada una de las épocas. De esta forma, los compositores juegan y crean nuevos significados culturales a través del contraste entre objetos musicales. Esta concepción

---

2. Posteriormente veremos derivaciones y nuevas inclusiones de estilos diversos, como el caso de la música renacentista o del Ars Nova, e incluso de la música popular (como el tango en la obra de A. Schnittke).

3. Ejemplo de ello es el tercer movimiento de la *Sinfonía* (1968), de Luciano Berio (1925-2003).

compositiva tiene una intención de reivindicación histórica dentro de la propia obra que, por otro lado, tiende hacia el aislamiento de cada uno de los estilos –en el caso del poliestilismo–. Por su parte, Hermann Danuser ve como la integración del *Otro* desde el modernismo heredado, no posmoderno (véase Tillman, 2002: 79). Así, la visión *post-histórica* de la composición musical tiene, como hecho posmoderno, una intención desmitificadora de los monumentos musicales de nuestra sociedad, mediante la objetivación del elemento histórico, su manipulación y su consecuente descontextualización, todo regido por una doble intencionalidad: la ideológica, que se deshace de los puntos culturales –generalmente occidentales– referenciales, por rechazo del elitismo cultural que eso supone; y la estética, que usa la tradición –con autoridad artística– como puente hacia un cambio de visión de la música.

La diferencia con el eclecticismo radica en que éste ve la creación como un proceso selectivo dentro de un mundo globalizado, donde se “escogen repertorio y lenguajes preexistentes con objeto de des-sedimentar los significados originales de estos materiales y reutilizarlos para producir nuevos textos musicales que nada retienen de un mensaje primero y esencial” (Kaiero, 2008: s.p.)<sup>4</sup>, diseñando, así, su propia tradición. De esta forma, la composición ecléctica crea una red de referencias que diluyen los límites propios de la obra académica y popular, siempre bajo un prisma de unidad estilística y formal<sup>5</sup>. Como consecuencia, la intencionalidad desmitificadora contenida en el poliestilismo y el *borrowing* carece de validez en el eclecticismo. Ya que, como consecuencia de la universalización de la música, las nuevas generaciones de compositores carecen de esas dos vertientes intencionales –ideológica y estética– primigenias respecto al uso de materiales musicales.

El carácter intertextual es compartido por cada uno de los procesos. Sin embargo, tanto el cerco referencial, como el nivel de profundidad respecto a la asimilación de los lenguajes de diversa procedencia son diferentes. Mientras el poliestilismo y el *borrowing* delimitan los recursos y estilos que utilizan, circunscribiéndolos mayoritariamente a la música académica occidental, el eclecticismo es el resultado de un proceso selectivo dentro de un entramado referencial global. Esto incluye, como hecho significativo, una inclinación hacia el tratamiento artístico de la música popular (folclórica y urbana)<sup>6</sup>, gracias al derrumbamiento de las barreras entre los estratos creados por el modernismo, lo que lleva a nuevos modelos de significación e identidad culturales. El auge que la música popular urbana ha sufrido durante el siglo XX ha aportado dentro del posmodernismo una nueva vía de diálogo no histórico, ni tradicional, sino coetáneo. Para definir el eclecticismo

---

4. A. Kaiero asigna este tipo de pensamiento creador a la música de EE.UU. por no tener tantas implicaciones históricas respecto a la tradición.

5. Es aquí donde actúa el *nivel genético* de John Blacking, respecto a la creación musical del ser humano, donde los estilos musicales se convierten en constructos culturales.

6. Esta nueva forma de asimilación de corrientes y estratos musicales se produce a través de una nueva forma de asimilar la información: rápida y, por lo general, superficial por el simple hecho que Kenneth Gergen emparenta con la era posmoderna: la saturación del individuo (véase Kramer, 2002: 21).

cismo como hecho plenamente posmoderno, podemos tomar la expresión de Z. Bauman respecto a la concepción y cohabitación de estilos artísticos, en el que “La multitud de estilos y de géneros ya no es una proyección de la flecha del tiempo sobre el espacio de cohabitación” (Bauman 2009: 127). De esta forma, es posible definir el eclecticismo como una línea de composición sincrónica y de copresencia, no de sucesión. Una vía creativa en la que la Historia es sustituida por el “perpetuo presente”, a lo que nosotros añadimos el sentido transversal de la creación, ya que pone al mismo nivel cada uno de los géneros artístico/musicales, cambiando el eje de coordenadas de la música y su historia.

Uno de los fenómenos más determinantes dentro del eclecticismo es la globalización, así como los procesos multiculturales que provoca. Hay una conciencia del *Otro* como un igual –en los mismos términos–, creándose una obra en la que los dos mundos están visibles desde la raíz de la composición: “un estado de predisposición a la descentralización cultural de Occidente” (Noya, 2011: 104).

Podemos concluir que el eclecticismo es una vertiente artística, consecuencia de la condición posmoderna, que supone la consecución de los procesos de hibridación cultural a través de la unión de diferentes elementos culturales, sincrónicos, copresenciales y transversales, mediante los cuales se crean obras musicales con una intención clara hacia la unidad formal y estilística.

Las características que podemos resumir respecto al eclecticismo son:

1. Visión global de la música e integración total de procedimientos: el compositor (o creador artístico) parte del proceso de “universalidad”, propuesta por Javier Noya (Noya, 2011: 46), como base para la aceptación de referentes culturales dispares de manera natural (casi inconsciente, por formar parte del proceso). El compositor deja de “jugar con” los géneros musicales para “mezclarlos y cambiarlos” en igualdad (Emmerson, 2007: s.p.).
2. La rotura definitiva de la distinción entre *high and low culture*: retoma, asimila y reconstruye los grandes monumentos culturales desde un posicionamiento, *a priori* no ideológico, consiguiendo integrarlos y modificarlos. La superposición de elementos culturales de diversa procedencia dentro del contexto –generalmente occidental– en el que se mueven los creadores es consecuencia de la indiscriminación estilística de sus obras. No excluye ni aísla o supedita una música a otra, lo que, siguiendo a Z. Bauman, supone que el autor reflexione en su obra sobre la rotura o diseminación de los “esquemas de conexión necesaria” –lenguajes– de cada una de los niveles, géneros y estilos musicales. Así, el eclecticismo convierte los significados culturalmente unidimensionales de cada estilo en signos polisémicos, tejiendo una red referencial variada que traspasa las barreras del propio género (Bauman, 2009: 132). El eclec-

ticismo se convierte, por lo tanto, en un indicativo de la moderna situación multicultural, así como una herramienta para renovar la cultura (Richardson: 2007, 240).

3. Procesos intertextuales: siguen apareciendo y empleándose, pero de forma homogénea respecto a la estructura y la expresión. La integración de los procesos intertextuales dentro del eclecticismo se acerca más a la tipología de la alusión (Ogas, 2011: 233-252). Así, esta línea creativa se aproxima más al pensamiento posmoderno que propone J. Kramer, en el que distingue la visión moderna de intertextualidad, en donde las músicas no se integran; y la visión posmoderna, que ve como más contenida a la hora de dejar ver el material prestado sin haber sido manipulado “sin una distorsión o comentario musical” (Kramer, 2002: 15). Esta misma idea está presente en la clasificación propuesta por Julio Ogas respecto a la cita y su relación con la música huésped: de simultaneidad; y de continuidad (Ogas, 2011: 236).
4. Eclecticismo como deconstrucción: relacionamos la línea de pensamiento ecléctica siguiendo a Jacques Derrida y su teoría de la deconstrucción. A partir de esta idea, vamos a ver la corriente ecléctica como una estética productiva, no reproductiva, que reorienta los significados originales de los materiales utilizados (al contrario que las líneas historicistas) a través de la estructura de oposiciones sobre un texto referencia, para pasar a crear nuevos significados desubicados de su contexto original (Kaiero, 2008: s.p). De esta manera, el eclecticismo como deconstrucción cultural desmonta por completo el esquema tradicional de la cultura occidental y no occidental, popular e histórica, y descubre que en todas las creaciones residen opciones previas y juicios de valor implícitos al sistema de pensamiento y cultural en el que se desarrollan (De Peretti, 1989:128). Desde este punto de vista, el eclecticismo aparece como una fuerza subversiva y experimental por negarse a “reafirmar los cánones de significados socialmente legitimados y sus expresiones”, convirtiendo el “arte posmoderno [ecléctico, en este caso] en la deconstrucción del significado” (Bauman, 2009: 133 y ss.). Por lo tanto, el eclecticismo se convierte en una vía de creación que reorienta los significados o asignaciones de valor arraigados en una sociedad, respecto a la obra académica y popular, para crear una tensión estética a través de la confrontación y eliminación de los límites entre categorías.

Centrándonos en las décadas finales de la música del siglo XX, la proliferación de estilos, la aparición de la posmodernidad y todas sus consecuentes líneas de composición nos han dejado una gran cantidad de creaciones que toman el elemento popular (folklórico y urbano) y la tradición occidental de diferentes maneras, adaptándolo al discurso de una u otra forma. Sin embargo, no todas estas tendencias son eclécticas ya que, desde nuestro

punto de vista, deben tener unas características concretas, que unen situación cultural, estética, artística y de temporalidad específicas.

Desde las estrategias de la música proveniente de EE.UU, donde las barreras están mucho más difusas, vemos que ya hay intentos de integración del elemento popular. Tal es el caso de una obra cumbre de la corriente *minimal*, *Drumming* (1970-71), de Steve Reich (1937). Como sabemos, esta obra para percusión<sup>7</sup>, voces y *piccolo* fue creada tras un estudio de música africana en Ghana. S. Reich integró las enseñanzas de Gideon Alorworye (maestro de la tribu *Ewe*) en sus nuevos modos de composición repetitiva, creando una obra que, alejándose del folklorismo directo, hace partícipes las dos vías en igualdad de condiciones. Otros ejemplos del mismo compositor en la que se acusa una negación de los límites entre músicas son obras como *Electric Counterpoint*, para guitarra eléctrica y cinta (1987), o *City live* (1995), en las que no se distinguen las fronteras entre música popular urbana y música académica<sup>8</sup>. El compositor americano incorpora a esta partitura, para *ensemble* y cinta, ruidos propios de la ciudad como cláxones de coches o portazos, de forma que incluye la urbe como un elemento musical más dentro de la partitura. Por su parte, el grupo de compositores-intérpretes *Bang on a can* funden las diferentes tendencias para crear un ente musical ecléctico, una agrupación más propia de un grupo de *rock*, con orientación hacia la música académica de vanguardia.

Encontramos en el lado europeo una compartimentación mucho mayor de las tendencias y del diálogo intertextual dentro del medio musical. Una idea mucho más ligada a la tradición y subordinada a ésta, ya sea para contradecirla o apoyarse en ella para evolucionar hacia otra vertiente. A pesar de la reticencia de la composición vanguardista de los años cuarenta y cincuenta hacia cualquier tipo de referencia fuera de la estructura hermética y autosuficiente de la obra, encontramos acercamientos hacia el *Otro*, especialmente desde la visión orientalista, sucesora de Claude Debussy. Así, observamos cómo obras como *Le marteau sans maître* (1955) o *Pli selon pli* (1957-1962), de P. Boulez, integran en su orquestación diseños renovados, que intentan imitar la sonoridad de la música japonesa (en el caso de *Le marteau*) y el Gamelán (en *Pli selon pli*). Sin embargo, a pesar del indicio de integración de la música popular dentro de la música académica occidental, este diálogo se desarrolla en sentido etnocéntrico. No conlleva un cambio real dentro de la estética serial del compositor. Por lo tanto, siguiendo a Edward Said, no deja de representarse la cultura occidental a través de reconstrucciones (y por ende, artificiales) del "Otro" que, sin embargo, no se ve reflejado en esa diatriba cultural (Said, 2002).

---

7. Obra dividida en cuatro movimientos en el que cada uno lleva una instrumentación diferente: primer movimiento: 4 pares de bongós afinados; segundo movimiento: 3 marimbas (6 ejecutantes) y 2 voces femeninas; tercer movimiento: 3 *glockenspiels* (4 ejecutantes) y *piccolo*; cuarto movimiento: *tutti*.

8. Respecto a esto la figura de Steve Reich se nos presenta paradigmática, ya que ha llegado a ser invitado al festival de música electrónica *Sonar*, o participar en festivales junto a estrellas del *hip-hop*, como Snoop Dog.

Igualmente, vemos cómo Bruno Maderna (1929-1973) se basa en la tradición policolor veneciana para crear un nuevo tipo de agrupación instrumental, mediante la diseminación de la orquesta en grupos camerísticos, lo que propició nuevos tipos de efectos orquestales. También encontraremos en la década posterior nuevos acercamientos de clara intención dialógante en obras que se acercan más al *borrowing*, como *Telemusik* (1966) de Karlheinz Stockhausen (1928-2008), *Música para la cena del rey Ubú* (1966) de Bernd A. Zimmermann (1918-1970), o la *Sinfonía* (1968) de Luciano Berio. Estos primeros pasos de la música de vanguardia –especialmente de la europea– no distan mucho del enfoque modernista que llevaban desarrollando durante varias décadas. Es decir, como una línea histórica recuperada, mediante la que se apela a la memoria colectiva. Se comienza, por lo tanto, a crear un diálogo entre épocas, “con objeto de rescatar una identidad originaria que ha quedado relegada en el olvido” (Kaiero, 2008: s.p.). La ruta circular en torno a la tradición y la cultura popular ya se comienza a gestar, aunque la orientación estructuralista y el enfoque eurocentrista de la música de vanguardia –principalmente respecto a la música no occidental– siga vigente.

El cambio definitivo es provocado en la década de 1970, con la nueva ola de pensamiento y los procesos socioeconómicos que influyen de forma determinante en la creación musical. El caso más conocido de adaptación es la figura de Alfred Schnittke, como representante de lo que Wolfgang Iser ha llamado posmodernismo soviético (véase Tillman, 2002: 84). En obras, como sus *Concerti Grossi 1-6* (1977-1990), encontramos un diálogo con la música del último Barroco. La línea que claramente sigue el compositor es el poliestilismo. En ésta las dos vías de expresión no se integran en diálogo conjunto, sino que, por el contrario, se superponen, causando una ruptura en la unidad estilística de la obra, lo que elimina su posible carácter ecléctico. Algo diferente pasa con Arvo Pärt en su última etapa. Después de representar a finales de los años sesenta la vertiente poliestilística, a partir de la década de 1970 desarrolla una música de corte minimalista a la que añade misticismo y una expansión del elemento temporal, a través de estructuras armónicas hieráticas, bajo un prisma de unidad estilística y formal<sup>9</sup>. Las alusiones intertextuales hacen que los estilos externos se asimilen dentro del entramado musical, lo que provoca un desvío de la atención del propio proceso, para pasar a formar parte de la obra, un claro ejemplo de eclecticismo musical<sup>10</sup>. Encontramos, por otra parte, incursiones en el eclecticismo en manifestaciones musicales de compositores como Tristan Murail (1947). Si nos remitimos a su obra *Vampyr!* (1984), para guitarra eléctrica, vemos una clara influencia de los solos de la música de Jimi Hendrix y King Crimson, desde la perspectiva de la música espectral. En esta pieza, el compositor rompe las barreras, des-sedimenta cada uno de los estilos para voltear

---

9. Muestra de ello son sus composiciones corales como *Passio* (1982), *Magnificat* (1989) o *Sieben Magnificat-Antiphonem* (1991).

10. Su relación con la música popular se desarrolla en la década de 1980, al convertirse su música en producto de consumo de masas. Es ahí donde rompe la barrera y se pierde la idea de música popular-académica.

sus implicaciones culturales, creando nuevas lecturas por su aproximación a oyentes del mundo popular, desde una música heredera del estructuralismo serial (entroncando, así, con las estrategias de lectura-escritura de J. Derrida).

En España, será la generación de compositores nacidos en torno a la décadas de 1950 y 1960 los que desarrollarán de forma más palpable esta nueva forma de integrar elementos populares en su música, aunque no todos eclécticos. Ésta es una generación que incorpora los avances de las nuevas tecnologías y técnicas musicales, a la vez que introducen elementos provenientes de otras tradiciones culturales, adaptándolas al discurso de manera integral y normalizada. Toman como precedente –a nivel nacional– las incursiones de compositores de generaciones anteriores, como Luis de Pablo (1930)<sup>11</sup>, Cristóbal Halffter (1930)<sup>12</sup> o Carmelo Bernaola<sup>13</sup> (1929-2002) que, en la década de 1960, practicaron una vanguardia de corte europeo, utilizando la música ajena para promover un cambio estético en una época “en que culmina [...] una manera de concebir la música desde el más extremoso formalismo, al tiempo que se extienden prácticas compositivas o poéticas de muy distinta significación o encarnación” (Barber, 2001: 179). Por otro lado, su base musical bebe de las técnicas y experimentos de compositores internacionales, como Luigi Nono (1924-1990), Wolfgang Rihm (1952) o Helmut Lachenmann (1935), entre otros. Así, estas últimas generaciones de compositores resaltarán por su versatilidad en cuanto a nuevos referentes musicales. Encontramos compositores como José María Sánchez-Verdú (1968), que va desde una integración tímbrica de instrumentos de origen árabe, en *Arquitecturas del vacío* (2009), donde introduce el *ʿud*<sup>14</sup>; o *Rosa de alquimia* (1999), para almuédano y conjunto instrumental; hasta la asimilación de procesos religiosos extáticos de las tradiciones sufíes, en *Qasid 7* (2001). En este caso, las líneas multifocales dentro de la obra de Sánchez-Verdú, que Pedro Ordóñez reclama como “palimpsesto estético” (Ordóñez, 2010: 195-208), no conllevan un eclecticismo en su obra, ya que los límites están bien definidos. Así, el elemento popular queda supeditado al lenguaje académico en el que se inserta.

También vemos en Mauricio Sotelo (1961) un intento de integración híbrida entre el flamenco y la música de vanguardia de influencia germana. En este caso, se observa una mayor separación entre los dos polos, siempre dependiendo de la obra a la que hagamos referencia, lo que conlleva una relación mayor con el poliestilismo, no desde el hecho del historicismo, sino

---

11. En obras como *Vielleicht* (1970), para percusión, sobre la bagatela nº 11 de las *Once Bagatelas en SibM op.119* de Beethoven o la obra electroacústica *Chamán* (1975) sobre diferentes cantos tradicionales no occidentales. El caso de Luis de Pablo es un caso curioso, por atípico, en cuanto al uso de elementos populares no occidentales.

12. *Debla* (1980) para flauta sola, que utiliza como base el flamenco; o *Siete cantos de España* (1991-92), para solistas y orquesta, sobre cantos populares españoles.

13. *Sinfonía en Do* (1972), para orquesta; *Rondó* (1992), para orquesta; *¡Imita!, imita, que algo queda* (1995), para clarinete y orquesta.

14. Laúd árabe.

de la superposición de elementos culturales diversos, no híbridos. En sus trabajos instrumentales<sup>15</sup> se comprueba de forma fehaciente que consigue esa rotura de los límites de los dos géneros musicales. Un buen ejemplo de eclecticismo musical dentro de la obra de M. Sotelo se encuentra en la composición *Como llora el agua* (2008), en la que rompe la barrera entre el flamenco y la música de vanguardia. Una obra para guitarra (clásica-flamenca) que únicamente pueden interpretar guitarristas flamencos, que, a su vez, deben tener un alto componente académico en su formación. Este tipo de manifestaciones juegan con el nivel identitario de la partitura a partir de la creación de una serie de símbolos que, de forma ambigua pero tremendamente eficaz, crean una imagen subjetiva de una cultura (tanto desde dentro, como desde fuera), en lo que Josep Martí ha denominado “cultura representativa” (Martí, 1998: 136 y ss.).

Dentro de este nuevo torrente de compositores, debemos destacar a Polo Vallejo (1959) como cultivador de una vía que bebe de su condición de etnomusicólogo. Si tomamos como referencia su obra *Tactus* (2003), para un percusionista con seis bongós afinados, es evidente la influencia de la música africana, junto a valores propios de la música académica, en una línea de composición que podemos denominar ecléctica. Igualmente, la efectividad de esta composición reside en la neutralización de alturas de los instrumentos de percusión (aunque estén afinados), bajo una misma unidad estructural y estilística.

Explicamos el eclecticismo, por lo tanto, como una línea estética inserta en la continuación del proyecto del modernismo (Danuser en Tilman, 2002) que, a su vez, se alía con las concepciones posmodernas de abrazar contradicciones (Kramer, 2002). Una corriente cuya base constructiva se centra en romper las fronteras entre estilos, géneros, tradición y cultura a través del estado líquido (Bauman, 2010) de los signos que la obra propone.

Vamos a pasar al análisis de una obra paradigmática del eclecticismo musical español, *Carmen Replay* (2009), de David del Puerto (1964). Definiremos en cada uno de sus parámetros las formas de integración de los diferentes géneros, creando un nuevo tipo de música ecléctica como consecuencia de tal unión, bajo un prisma de unidad formal y estilística. Veremos cómo deconstruye los límites de la definición entre música popular y académica; y señalaremos los procesos intertextuales, así como su comportamiento dentro de la obra, lo que nos llevará por diferentes itinerarios dentro de la composición.

---

15. *Argos* (1997), para saxofón solo; o el *Cuarteto de cuerdas n°3*, *La Mémoire incendiée: la guitare* (2008-09).

### 3. ANÁLISIS DE CARMEN REPLAY

Antes de adentrarnos en la partitura queremos ahondar en ciertas características de David del Puerto, para poder contextualizar de manera más eficaz la obra que tratamos. Nuestro compositor nace en Madrid donde estudia guitarra y armonía. Con una vocación y talento bastante precoces, entra en el mundo de la composición de manos de Francisco Guerrero (1951-1997), con el que construye una técnica compositiva centrada en la abstracción matemática y las texturas abigarradas de referencia xenakiana. Posteriormente, estudiará con Luis de Pablo, quien le abrirá las puertas del marasmo de culturas musicales y le inculcará una apertura mental hacia el proceso compositivo. Esta dicotomía pedagógica le lleva a crear progresivamente una música en la que todas las influencias son posibles, pasando por un filtro compositivo que unifica estilísticamente todo lo recibido.

Su música pertenece a una línea que comenzó un pequeño grupo de compositores, entre los que encontramos a Jesús Torres (1965), Jesús Rueda (1961) o César Camarero (1962), que compartieron época de estudios con De Pablo y Guerrero, y se inclinaron hacia una renovación de la música alejándose de la concepción estructuralista, en favor de una vía expresiva que tenga en la renovación de la tradición su punto de anclaje. Por lo tanto, la línea compositiva de Del Puerto se ha desarrollado desde el estructuralismo matemático, en un cambio de posición progresivo –que podemos datar desde su *Concierto para marimba y 15 instrumentos* (1995)<sup>16</sup>— hacia una concreción instrumental, melódica y tímbrica, donde la tradición tiene un punto de importancia crucial. La melodía se convierte en el parámetro principal a desarrollar –especialmente visible a partir del 2000– y la clarificación textural hace que su música sea totalmente permeable a todas las influencias posibles, integrándolas de manera natural dentro de su “filtro” compositivo, en obras como su *Primera Sinfonía* (2004), por la que consiguió el Premio Nacional de Música 2004.

La búsqueda de referentes musicales externos para enriquecer su obra, ha hecho que en su última etapa se acerque a la interpretación a través de la guitarra eléctrica. Gracias a esto, aparecen una serie de composiciones en las que los géneros populares se entremezclan –especialmente el rock– creando una línea ecléctica de la que *Carmen replay* es su mejor muestra.

*Carmen Replay* es un ballet compuesto por encargo del Teatro Real de Madrid, para el proyecto pedagógico de la temporada de ópera 2010-2011, estrenado el 13 de mayo de 2010 en la Universidad Carlos III de Leganés, por la Compañía Nacional de Danza 2 –con coreografía de Tony Fabre–, junto al trío instrumental, *Rejoice!*, y el videoarte del italiano Luca Scarzella<sup>17</sup>. La partitura está destinada a un conjunto musical *sui generis*: guitarra eléctrica (David del Puerto), acordeón electrónico (Ángel Luis Castaño) y voz (Laila Falcón<sup>18</sup>).

---

16. Con esta partitura se hizo merecedor del premio Gaudeamus de composición, en 1995.

17. Actualmente realizan los conciertos con el vídeo creado por Jon Ruiz.

18. Sustituyendo a Carmen Gurriarán.

La peculiaridad de la formación parte de las propias premisas de elaboración para las que el compositor y Ángel Luis Castaño crearon el grupo en 2008: una música aglutinadora de influencias, en donde la música académica, la electrónica y la popular urbana (esencialmente el *rock*) den paso a nuevas formas de expresión en un contexto ecléctico. El compositor lo define así:

Es un nuevo concepto de grupo de música contemporánea. Intérpretes de su propia música, creadores e improvisadores, alían el trabajo riguroso sobre la partitura con la espontaneidad y la libertad creativa de los conjuntos de otras músicas no clásicas. El resultado es una música dinámica, inclasificable, que, lejos de géneros y fronteras, atrae por igual a públicos de muy diversa procedencia. *Rejoice!* tiene una vocación multidisciplinar y busca la fusión de la música con otras artes. En nuestros proyectos están presentes la danza, el video, la pintura o la poesía (Puerto, 2012).

Por lo tanto, en esta obra vamos a encontrar una salida a todas esas influencias bajo un prisma de unidad estilística.

Dentro de las composiciones de David del Puerto, especialmente en la obras dentro del nuevo milenio, siempre ha habido un claro acercamiento a las músicas no occidentales<sup>19</sup>. Ejemplos de ello son, como indica Belén Pérez Castillo, el uso de instrumentaciones cercanas a la sonoridad del gamelán, en *Mito* (1999), para 13 instrumentos, (Pérez Castillo, 2010: 431), el uso de escalas pentatónicas o recreaciones de escalas no occidentales, en *Sinfonía 2, Nusantara* (2005), para orquesta y piano solista, o de técnicas heterofónicas, como en su *Sinfonía 1, Boreas* (2004), para orquesta. Sin embargo, no es hasta la creación de *Rejoice!*, que el compositor se acerca de forma clara a la música popular urbana, lo que desemboca en la composición de *Carmen Replay*.

El argumento del ballet no difiere al de la ópera. El compositor parte de la base de *Carmen*, de Georges Bizet y libreto de Prosper Mérimée, sobre la que crea un mundo referencial al que el espectador puede *agarrarse* para seguir la trama. A esto ayudan, también, una serie de citas que sitúan al espectador en el contexto del argumento, entroncando, además, con la obra del compositor francés.

### 3.1. Aspectos formales

La obra se divide en cuatro espacios, con cinco partes en cada uno, interpretados sin solución de continuidad, que van relatando cada uno de los escenarios por los que pasa la acción.

---

19. Este acercamiento ha venido por influencia de uno de sus maestros de composición, Luis de Pablo. Quien a su vez, ha influido a varias una generaciones de compositores mediante sus clases de "Música no Occidental" impartidas en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

**Espacio I:** 1. Juego de Fuego (cc.1-128); 2. Flor de veneno dulce (cc.129-152); 3. El filo prisionero (cc.153-158); 4. Cárcel de amor (cc.159-192); 5. Risa en fuga (cc.193-260).

**Espacio II:** 1. Puerta del sentido (cc.261-280); 2. Danza de cobre y plata (cc.281-348); 3. Borrachera de llamas (cc.349-473); 4<sup>20</sup>. Flor muerta en carne viva (cc.474-547); 5. Senda de la noche libre (cc.548-615).

**Espacio III:** 1. Campo mudo (cc.616-630); Amor fiero sin luz (cc.631-693); 3. Tarot (cc.694-746); 4. Cuchillos cantando a la luna (cc.747-754); 5. Senda del destino (cc.755-817).

**Espacio IV:** 1. La pasión nueva (cc.818-822); 2. Corazón sin miedo (cc.823-856); 3. La pasión vieja (cc.857-887); 4. Hambre de sangre (888-924); 5. Canto de la doble muerte (cc.925-931).

Dentro de la estructura general de la obra –a gran escala– podemos observar dos grandes situaciones discursivas: la obra totalmente escrita; y la parte improvisatorio-electrónica. Así, el compositor dispone ciertos movimientos o secciones salteadas, a través de los cuales se difumina el aspecto rígido de la partitura.

Para abordar la obra, el compositor ha escogido varios elementos recurrentes que sitúen al oyente durante la escucha y que, a su vez, puedan hacer de guía estructural de la propia composición. De esta forma, observamos cómo reaparecen materiales que se han usado en diferentes momentos, en ocasiones inclinándose hacia un sentido dramático-circular de la obra. Es importante la reinserción de pasajes completos dentro de diferentes secciones y espacios de la composición<sup>21</sup>. Debemos aludir que estos materiales no son utilizados a modo de células motívicas, no se desarrollan, sino que, por el contrario, aparecen como objetos musicales que se implantan en el discurso. Para el propio compositor “[...] se trata de una especie de antidesarrollo: desde ese punto de vista soy un compositor, digamos más meridional que germánico. Un compositor de mosaico” (Pérez Castillo, 2010: 429). Este mosaico al que se refiere el creador no es melódico, sino textural y/o armónico.

---

20. En la partitura está numerado con un 3.

21. Si tomásemos el movimiento I-1 (Juegos de fuego) como elemento principal del que salen gran parte de los objetos musicales recurrentes de la obra, casi se podría asemejar a un rondó, ya que aparece en cada uno de los movimientos, con más o menos presencia. Los emparentamientos de material dentro de la forma general quedan así: Grupo material A (I-1, I-5, III-3, IV-3); material B (I-2, II-4); material C (II-1, II-2, IV-4, I-4 [solo por la cita]); material D (II-3, III-2); material E (III-4, IV-4); material F (electrónica) (I-3, II-2, III-1, IV-1, IV-5).



Fig. 1: *Carmen Replay*, 2009, David del Puerto, sección I-1 cc.5-6

En el ejemplo de la Fig. 1 observamos un pequeño *pattern* cuya desintegración rítmica nos dará la pauta de actuación de gran parte de los siguientes elementos que aparecerán en la obra, evitando el pulso simétrico (de negras) a nivel microestructural, pero confiriendo una continuidad métrica a nivel formal (desde el pulso de semicorchea a la estructura conjunta de la sección). Éste será el punto discursivo de gran parte de la obra: el juego con patrones de diferente medida, siempre fluidos, gracias a la pulsación interna de la semicorchea. El ejemplo de la Fig.1 nos lleva, además, a una doble actuación dentro de la textura general: comienza con una posición principal dentro de la textura, como creador del punto melódico, armónico y de densidad, para convertirse, a partir del compás 27, en sustento armónico y rítmico de la melodía del acordeón. En la Fig. 2 vemos una derivación de este principio discursivo. En este caso la guitarra realiza un *pattern* de  $3/4+5/8$  en un continuo fluir de corcheas.

Musical score for Fig. 2, showing guitar (E.Gtr.) and accordion (Acc.) parts. The guitar part is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The accordion part is in 5/8 time and features a simpler rhythmic pattern of eighth notes. The two parts are written on separate staves.

Fig. 2: *Carmen Replay*, 2009, sección II-5- c.550-551

Si nos fijamos en las partes improvisatorio-electrónicas, vemos que se construyen como un contrapunto, tanto rítmico, como textural y melódico, dentro de la partitura. Formalmente están acotadas a ciertos modos de desarrollo. Encontramos tres tipos de actuación de la improvisación dentro de la partitura:

1. Jerarquizada: mediante la superposición de *loops* que sirven como base para la improvisación del instrumento solista. Se crea una clara jerarquización de los niveles musicales. Un ejemplo de ello lo tenemos en el movimiento I-3 (El filo del prisionero), donde se crea una textura de dos niveles superpuestos (ver Fig.3) y, a su vez, la guitarra improvisa sobre un modo impuesto por el compositor.

The musical score for *Carmen Replay*, section I-3, measures 153-156, is presented in two systems. The first system (measures 153-154) is in 7/4 time and features a 'LOOP I 15-4' marked with a bracket. The second system (measures 155-156) is in 3/4 time and includes an improvisation section labeled 'IMPRO: a) I 15-3' with a duration of 'ca. 50''.

Fig. 3: *Carmen Replay*, 2009, sección I-3- cc.153-156

2. Textural: en este tipo de improvisación, Del Puerto desarrolla una superposición de capas (*loops* o densidades) texturales sobre una serie de sonidos manipulados que, a su vez, se interpretan sobre células o modos predeterminados. La ausencia de pulso, con una intención clara de crear un fluido musical, un paisaje sonoro, evita las jerarquías discursivas del primer tipo.

The musical score for *Carmen Replay*, section III-1, measures 620-623, is presented in two systems in 4/4 time. The first system (measures 620-621) features three overlapping loops: 'LOOP 1 (ca. 20'') I 16-2 Ped. abto.', 'LOOP 2 (ca. 20'') I 16-2 + Ped.', and 'LOOP 3 (ca. 20'') I 16-3'. The notation includes 'Impro' and 'simile' markings. The second system (measures 622-623) is marked 'Tacet' in both staves. A duration of '(ca. 1')' is indicated for the first system.

Fig. 4: *Carmen Replay*, 2009, sección III-1- cc.620-623

3. Mixta: encontramos en algunas secciones una improvisación cuya base está bien delimitada, pero que, sin embargo, pasa a formar parte ineludible de la textura creada. La aplicación de efectos electrónicos hace que el fragmento se integre mucho más dentro de la textura general, aplicando, por otra parte, un pulso constante al discurso. En la Figura 5 se muestra el movimiento II-2, donde se crea un *loop*, en 15/16, sobre una escala pentatónica (con base Re) en la guitarra (con *delay*), que se integra dentro de la improvisación textural realizada por los tres instrumentos.

The image shows a musical score for section II-2 of *Carmen Replay*, starting at measure 294. The score is written in 15/16 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a bracket labeled "LOOP" above it, spanning several measures. An arrow labeled "(LOOP)" points to the right above the staff, with "ca. 30''" written below it. To the right of the loop, there is a musical notation for improvisation: "IMPRO: a) I 16-1" followed by a single eighth note. The grand staff below shows accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Fig. 5: *Carmen Replay*, 2009, sección II-2- cc.294 y ss.

Todos estos tipos de improvisación que Del Puerto integra en la obra pueden ser, a su vez, colectivos e individuales.

Podemos, a su vez, clasificar la relación que tienen cada una de las improvisaciones con la parte escrita:

1. Integrada: hacemos referencia a una relación de continuidad discursiva, bien dentro de un movimiento, bien en movimientos diferentes. No hay una ruptura en el *tempo*, ni en la intencionalidad textural ni melódica. Ejemplo de ello es el movimiento I-3 (El filo prisionero).
2. Autónoma: en este tipo de relación se establece una ruptura textural y de pulso dentro de secciones o entre movimientos. Sin embargo, las interrupciones no son bruscas, sino enlazadas, lo que confiere unidad formal a la partitura. Como muestra, podemos hacer referencia al movimiento IV-4 (Cuchillos cantando a la luna), en el que un enlace del acordeón crea un *continuum* que da coherencia formal a dos movimientos, que en lo musical y lo dramático, son diferentes.

Por lo tanto, ninguno de estos tipos de relaciones a nivel microestructural anula la coherencia buscada por el compositor dentro de la unidad estilístico-formal de la composición.

### 3.2. Aspectos melódicos y armónicos

A nivel armónico, Del Puerto juega con su propio sistema de modos tetracordales<sup>22</sup> intercambiables, que utiliza bajo un criterio de centros tonales. La idea del compositor es la de usar los modos como una manera de ampliación del concepto de jerarquía tonal. Distribuye una serie de centros y *modulaciones* a través de los cuales se puede construir la forma. El objetivo principal de este método es “la búsqueda de una sonoridad determinada que sea reconocible, en la que la armonía tenga capacidad de generar colores y contrastes que puedan ser usados dramáticamente” (Pérez Castillo, 2010: 429). Como consecuencia, el compositor orienta su música hacia una relajación de la densidad dentro de la textura, para conseguir delimitar los *perfiles* de la obra. Esto también le lleva a descubrir nuevos recursos que, a la vez, asumen y rechazan la tradición. El tipo de utilización del método hace emerger la melodía y la armonía de la misma base (el modo) emparentable con la utilización del acorde *Prometeo* de Scriabin, los modos de trasposición limitada de Olivier Messiaen, o vincularnos con la teoría que A. Schoenberg expone en su *Harmonielehre* sobre la utilización de la tonalidad expandida.

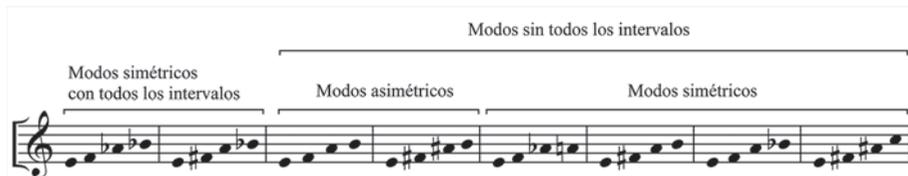


Fig. 6: Mapa de modos

El compositor crea dos modos principales, que contienen en su interior todos los intervalos posibles. A su vez, construye una serie de modos secundarios, a los que les falta algún intervalo, pero que son igualmente utilizables por tener una sonoridad característica. De esta forma, el compositor, bien mezcla los modos con una clara intención diatónica, bien hace uso explícito de escalas modales-tonales, con una finalidad de unión de las dos líneas compositivas cruzadas escogidas para esta composición: la tonalidad y la construcción de células atonales.

---

22. “La primera idea surge de la escucha y análisis del “*Concierto para nueve instrumentos*, op. 24, de A. Webern” en el que hace un uso modal de la serie, haciendo que sean recurrentes los intervalos de 2<sup>º</sup>m y 3<sup>º</sup>m. De esta manera crea una sonoridad familiar de toda la obra” [Entrevista con el compositor 15-8-2011].



Fig. 7: *Carmen Replay*, 2009, sección II-1- cc.276-278

Vemos cómo en el ejemplo Del Puerto usa varios elementos armónico-melódicos diferentes, en una mezcla en la que superpone por estratos cada uno de los recursos melódicos armónicos.

### 3.3. Aspectos texturales

Cada uno de los movimientos presenta una serie de texturas que, bien están relacionadas con una textura de corte clásico, desde el punto de vista de su clasificación (encontramos secciones y movimientos con textura contrapuntística; otros con textura coral; melodía acompañada y monodía), bien debemos clasificar por superposición de densidades o por texturas diferentes.

## 4. CARMEN REPLAY COMO OBRA ECLÉCTICA

Vamos a pasar a describir cada una de las facetas de *Carmen Replay* por las que podemos clasificarla como una obra ecléctica. Veremos de qué manera toma la música popular urbana, centrándonos en el rock, para pasar a formar parte de esa indeterminación estilística en la que transcurre la obra.

### 4.1. Intertextualidad

La intertextualidad forma parte de esa pléyade de lecturas de un solo texto al que un solo lector puede tener acceso. Las nuevas vías de creación posmoderna que integran elementos externos a su música proponen una gran cantidad de visiones del fenómeno intertextual y diversas maneras de integrarlo. Vamos a pasar a definir las diferentes tipologías de las que hace uso David del Puerto en su obra y demostrar su visión ecléctica, al integrar procedimientos específicos de músicas populares –en este caso, urbana– no como un elemento externo, sino integrado en el entramado de la obra.

Para ello, vamos a utilizar la metodología propuesta por Julio Ogas respecto a la clasificación de las tipologías intertextuales (Ogas, 2011: 233-251). J. Ogas expone su metodología siguiendo a Jesús Camarero, limitando la aparición de ciertas tipologías, ya que es posible encontrar una menor

variedad de las mismas o, por lo menos, algunas tienen muy escasos ejemplos. De los dos tipos generales que expone J. Ogas –de “copresencia” y “derivación”– nosotros vamos a clasificar las de “copresencia”: explícita (cita y referencia); e implícita (alusión y plagio [que no vamos a tratar por no contener]).

Dentro del eclecticismo como línea creativa, el compositor acude de forma más asidua a las tipologías de copresencia implícita –a la alusión en concreto–, como parte de esa línea posmoderna de continuación de la modernidad, mediante la integración del *Otro* a nivel interno. Las disrupciones liminares que se producen en el eclecticismo son mucho más directas dentro de la alusión, aunque la referencia puede llegar a tener mucha importancia (como en este caso). La des-sedimentación de los niveles musicales y su posterior deconstrucción son mucho más aplicables desde la asimilación estilística o icónica que propone tal tipología. Sin embargo, en muchas ocasiones, las tipologías de copresencia explícita suponen un punto de arranque hacia la expectativa del auditor-lector, siempre que éste maneje los mismos códigos y niveles culturales que el compositor. La referencia, por su parte, puede servir de elemento-texto referencial para poder articular la des-sedimentación deconstructiva.

En la obra encontramos dos citas, la dos provenientes de la ópera *Carmen*, de G. Bizet, como elementos base para el discurrir del argumento del ballet. La primera de las citas pertenece a la “seguidilla”, *Près de ram-parts de Seville*, del acto I, que aparece en la partitura de Del Puerto en el movimiento I-2, cc.139-140.



The image shows a musical score for two instruments: Soprano and Accordion. The Soprano part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are "Près des rem-parts de Sé - vi - - - lle". The Accordion part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music consists of two measures. In the first measure, the Soprano has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and then a dotted quarter note on C5. The Accordion accompaniment features a series of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, and B4-D5-F#5. In the second measure, the Soprano has a melodic line starting on B4, moving up to C5, D5, and then a dotted quarter note on E5. The Accordion accompaniment features a series of chords: C5-E5-G5, D5-F#5-A5, and B4-D5-F#5.

Fig. 8: *Carmen Replay*, 2009, sección I-2- cc.139-140

Como se puede observar en el ejemplo, los elementos modificadores se encuentran a nivel armónico, de registro y tímbrico. Estos hacen que la cita se inserte de forma menos distanciada del contexto propio de la composición. Este hecho, además, crea una relación de simultaneidad entre la cita y la obra a dos niveles: musical –por lo ya expuesto–; y dramático, porque la cita nos inserta dentro de la trama que propone el libreto. Esta cita volverá a

aparecer en el movimiento II-4, cc.484-488, en donde se extiende hasta acabar la primera frase.

Una segunda cita pertenece a los dos primeros compases de intervención vocal de la habanera, *L'amour est un oiseau rebelle*, que compuso G. Bizet (plagio, además, de la pieza de Sebastián Iradier, *El arreglito*, tal como apunta Celsa Alonso [Alonso, 2011: 98]) y que David del Puerto hace aparecer en I-4 y II-1. Los elementos modificadores en sendas apariciones están a nivel tímbrico, armónico y de *tempo*, siendo en la segunda más evidente, por la asignación de la melodía a la guitarra. En las dos citas la relación respecto a la obra en la que se inserta es de simultaneidad, es decir, la cita pasa a formar parte de la obra, partícipe de sus modificaciones y estilo musical (cita proceso) (Ogas, 2011: 236), precisamente por el valor simbólico y dramático que conlleva dentro de la composición.

The image shows a musical score for section II H2, measures 270-271. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a triplet of sixteenth notes (G4, A4, B4). The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A 'dim.' marking is present in the right hand of the piano part.

Fig. 9: *Carmen Replay*, 2009, sección II-1- cc.270-271

Si nos centramos en la segunda tipología de copresencia explícita, la referencia<sup>23</sup>, encontramos una buena muestra, que nos servirá para trazar un mapa de elementos que nos ayuden a discernir la condición ecléctica de la pieza. La primera referencia se nos presenta en el título de la obra, *Carmen replay*. El primer término nos crea unas expectativas que nos sitúan en una búsqueda de relaciones entre las dos obras, que se resuelven a través de las citas y el argumento. El segundo, *replay*, nos lleva hacia un tipo de música actual, relacionado con la música popular urbana. Esta expectativa se resolverá con la siguiente referencia, la instrumental.

23. Una tipología en la que no se cita un texto musical específico, sino que se remite a él mediante diferentes estrategias, ya sea por un título, instrumentación, técnica específica, etc. Pero que implican una conversación potencial con el auditor.

La referencia instrumental, específicamente, la utilización de la guitarra eléctrica (y, en menor medida, el acordeón electrónico), nos aparece como un elemento que traspasa fronteras. El elemento principal a través del cual se diluyen las fronteras entre los géneros musicales. A pesar de que la guitarra eléctrica se haya incluido dentro de algunas composiciones académicas<sup>24</sup>, ha sido en el mundo de la música popular urbana donde ha tenido mayor acogida, formando parte del ensemble más famoso y multitudinario de la segunda mitad del siglo XX, la agrupación rock (guitarra, bajo, batería, voz y teclados). Por lo tanto, la sonoridad e incluso la disposición de la guitarra eléctrica dentro de un grupo, se nos presentan como un símbolo de la música popular urbana, que dialoga con la música académica dentro un contexto ecléctico.

Entre las referencias técnicas y melódicas, encontramos diversos puntos importantes. A nivel melódico vemos varias referencias al mundo español a través de la escala frigia y cadencias andaluzas. En este caso, David del Puerto juega con una referencialidad del exotismo decimonónico, heredada del libreto y la partitura que toma como punto de partida G. Bizet para “*Carmen*”. Del Puerto adopta ese uso simbólico estereotipado de la música española, haciendo hincapié en el proceso metonímico respecto a la música andaluza<sup>25</sup>. Ejemplo de ello lo tenemos, entre otros, en la sección II-1, en la que el compositor despliega un solo de guitarra que termina con una cadencia frigia.



Fig. 10: *Carmen Replay*, 2009, sección II-1- cc.261-264

24. *Gruppen* (1957), de K. Stockhausen; *Requiem* (1975), de A. Schnittke; *Partita* (1971/1991), de K. Penderecki, etc.

25. Celsa Alonso desarrolla extensamente la creación de la imagen de España desde y para la visión ajena. Lo que provocó una asunción por parte de los músicos españoles de esa imagen prefabricada de Andalucía, convirtiendo Andalucía en lo que Josep Martí ha venido a llamar “cultura representativa” (Alonso, 2011: 83-104).

Dentro de la tipología de la alusión<sup>26</sup>, encontramos varios índices indexicales o alusiones estilísticas dentro de la obra. A nivel formal vemos que la partitura se estructura como un rondó a gran escala, donde cada uno de los elementos del primer movimiento se convierte en un tema que toma más o menos relieve en cada intervención.

Encontramos una alusión estilística al último barroco en los movimientos II-3, para acordeón solo, y su réplica en III-2, para guitarra solista. Formalmente, estos movimientos se desarrollan como un rondó-tema con variaciones, en una especie de estilo de *tocatta* barroca. El bajo describe una progresión cromática, que puede relacionarse con un ciclo de quintas. El estilo del desarrollo de la música, las líneas, el fraseo, etc. nos llevan a relacionar los movimientos, por lo tanto, con la música barroca.



Fig. 11: *Carmen Replay*, 2009, sección II-3- cc.349-352

Sin embargo, la alusión, en este caso, se acerca a la integración de los elementos de la música popular en la música académica. Desde este punto de vista, vemos una gran cantidad de concordancias técnicas dentro de la partitura, sustraídas de la música popular urbana. Estos son:

1. El uso de *loops*<sup>27</sup>: si ya el minimalismo americano ha utilizado este tipo de recursos como elemento constructivo, el uso que Del Puerto dispone en la obra se asemeja más al del rock o la música electrónica.
2. La utilización de sonoridades propias del rock, como la saturación controlada del sonido (distorsión), *delay*, *reverb*, etc. que consideramos alusión por la relación cultural que se le ha atribuido a la guitarra eléctrica, como hemos señalado anteriormente. En el ejemplo I-3, la guitarra usa distorsión para realizar su solo.
3. Creación de texturas propias de la música electrónica: en este caso están muy relacionadas con el rock progresivo y esa necesidad de

26. Es relacionable a la cita, pero de una manera más profunda, es decir, a través del plano estilístico o el plano icónico. En este caso, el autor integra dentro de su discurso un tipo de recurso compositivo, unificándolo y asimilándolo dentro de su propia estética. El plano icónico nos sitúa en la representación de objetos a través de la música (Ogas, 2011: 242-243).

27. Bucles sonoros sobre los que el compositor puede superponer nuevos *loops* o desarrollar melodías, solos, etc.

romper las barreras de clasificación de géneros. Tales sonoridades, además, están surgidas desde los propios dispositivos y pedaleras del intérprete, no del trabajo con programas informáticos. Por lo tanto, es más un trabajo eléctrico que electroacústico, emparentable con los grupos de *rock*. Este tipo de creación textural –que tenemos en la improvisación del movimiento II-2– se puede relacionar con las experimentaciones de Robert Fripp en discos como *A Blessing of tears* (1995) o *At the end of time: Churchscapes*<sup>28</sup> from *England and Estonia* (2007).

4. La improvisación: un elemento que se presenta muy importante dentro de la obra. Esta técnica está muy unida a todas las manifestaciones musicales dentro de la música del siglo XX, indistintamente del género al que invoquemos. Cada una de ellas, por otro lado, tiene una forma de manifestarse, explicarse o realizarse. En el caso de *Carmen replay*, la improvisación técnicamente está dispuesta a modo de grupo de *rock-jazz*. El compositor ofrece unos patrones melódicos sobre los que moverse, dependiendo de la destreza de cada intérprete el resultado estético final. Es muy importante la jerarquización de los instrumentos dentro de los solos, ya que en cada uno, un instrumento (voz, guitarra o acordeón) tiene prioridad, como en un grupo de *rock* o *jazz*. Podemos ver en el movimiento IV-4 esa improvisación grupal-mixta, en la que la voz tiene un papel predominante sobre los otros instrumentos.
5. Presencia de la música barroca dentro del *rock*: como hemos descrito anteriormente, algunos movimientos específicos de la obra nos llevan a una alusión de la música barroca. Sin embargo, esta alusión nos enlaza con una segunda vía dentro del *rock-heavy metal*. Este género musical, especialmente el estilo guitarrístico, ha tenido una gran influencia de la música del último barroco y el estilo virtuoso de Paganini<sup>29</sup>, tal como indica John Covach (Covach, 1998). Por lo tanto, el movimiento III-2, en la guitarra, nos lleva, en una doble, alusión al mundo de la música virtuosa dentro del *rock-heavy metal*.

## 4.2. Deconstrucción

Una vez des-sedimentados los estratos musicales de la obra a través de sus referencias intertextuales, pasamos a analizar la deconstrucción de los estilos contenidos en ella, observando la manera en que David del Puerto trastoca los significados implícitos de la composición en cuanto a instru-

---

28. Término usado por Robert Fripp para referirse a la creación e interpretación de *soundscapes* en iglesias.

29. Ejemplo de ello son guitarristas como Ritchie Blackmore, Yngwie Malmsteen (creador del llamado “Metal neoclásico”), Michael Romeo, Luca Turilli, Walter Giardino, etc.

mentación y recursos técnicos. Para poder pasar a la deconstrucción de un objeto –en este caso, artístico–, debemos localizar el texto referencial al que J. Derrida hace alusión, para poder realizar su lectura de opuestos. Ese texto (musical) referencial, se nos presenta dividido en dos: a nivel estructural; y a nivel instrumental. El nivel estructural viene determinado por el estilo musical de Del Puerto. Su base compositiva (modos, ritmos y texturas claras), así como la orientación melódico-armónica de su música es compatible con la música popular urbana, por su proclividad al diatonismo (y/o escalas que pueda acercarse a ella). En el nivel instrumental de la obra como texto referencial, podemos tomar la guitarra eléctrica como un instrumento simbólico de la música popular urbana, que es trastocado para orientarlo hacia la música académica.

A partir de estos textos (objetos) referenciales, vemos cómo los símbolos propios de cada género musical se trastocan y pierden su orientación artístico-estética. Como explica A. Kaiero, actúa a nivel de significante. Se toman elementos propios de un contexto<sup>30</sup> y se insertan en otros, lo que conlleva un cambio de filtro al escucharlo. Se deconstruye su significado a través de la reubicación del significante, en este caso, la música popular urbana, unificándolo estética y estilísticamente a la música académica. Tenemos un ejemplo claro en la sección I-3, donde el compositor inserta una improvisación propiamente *rockera* como resolución y continuación de un movimiento escrito, sin provocar discontinuidad formal, ni estilística. Así, la música popular se convierte en académica y viceversa. A partir de aquí el significado referencial de cada estilo reside en su intérprete, es decir, que “el significado existe solamente en el proceso de interpretación y crítica (...)” (Bauman, 2009: 136). Por consiguiente, cada oyente toma sus propios caminos de resignificación a través de sus referentes culturales. Con esto, la situación liminar del eclecticismo se nos sitúa dentro del “paradigma posmoderno”, en cuanto a indefinición estilística se refiere, que reside “no tanto en la elaboración de un artefacto, sino en una nueva dimensión conceptual y reflexiva en la que el arte se torna una práctica de creación y asignación de sentido” (Kaiero, 2008). De forma que la obra pierde su referencialidad genérica, trasladándose cada uno de los valores (artísticos, estéticos, culturales y antropológicos) dependiendo del plano estético en el que se encuentre el receptor.

## 5. CONCLUSIONES

Hemos visto diferentes estrategias de inserción de la música popular en la música contemporánea desde el punto de vista del eclecticismo. Esta línea compositiva, partiendo de premisas posmodernas, acepta el componente popular e histórico desde el sentido universal de la música, participando en su (re)integración desde la (re)ubicación de procedimientos

---

30. Kaiero habla sobre la traslación entre manifestaciones musicales, nosotros hablamos de diferentes géneros de una misma manifestación.

en diferentes estratos de la música. El eclecticismo, además, propone un nuevo punto de partida para la supresión de las líneas de valoración artística mediante la deconstrucción –tomando siempre su intención constructiva, no reconstructiva de otras líneas posmodernas– de sus significados a través de sus significantes, en donde la intertextualidad toma un papel muy importante, con una especial relevancia en la tipología de la alusión, debido a un objetivo de unidad estilística y formal como base de la composición.

El eclecticismo nos ofrece una nueva forma de escucha a partir del “tiempo/espacio cultural” de cada música, nos aleja de la intertextualidad histórica, no unitaria; y nos lleva por vericuetos compositivos que rompen definitivamente la línea cultural entre *high and low culture*, adentrándose en el nivel estésico<sup>31</sup> de la creación, para una definición del género, condicionada culturalmente, siempre bajo una necesidad de unidad formal y estilística. De esta forma, la composición rompe las barreras elitistas de separación entre géneros. A partir de ello, los significados de la obra van a pasar a ser definidos por cada interpretación. No será el compositor el que cree a partir de signos aceptados y definidos culturalmente, sino que la obra será un ente autónomo que pone en “estado líquido” cada uno de los signos para su significación y solidificación en cada una de las interpretaciones individuales.

La obra de David del Puerto, *Carmen replay*, nos ha servido para observar los niveles en los que opera el eclecticismo en una partitura, así como su aplicación musical. El texto de referencia para proceder a la deconstrucción –que encontramos a dos niveles– nos sirve para desdibujar las fronteras estilísticas entre las diferentes músicas. Tanto la guitarra eléctrica (ésta, especialmente), como el acordeón (también muy vinculado a la música popular folclórica), son el nexo de unión en cuestión de sonoridades y recursos que se trasladan de un género a otro sin ruptura. El estilo vocal también se nos presenta como un punto intermedio debido al uso que algunos grupos de *heavy metal* (especialmente en ramas del género como el *Gothic*, *Doom*, *Black*, etc.) hacen de la voz impostada. La música electrónica emparenta con diferentes vertientes de la música popular urbana, así como experimental; y hemos visto la improvisación como reflejo popular en un contexto académico.

De esta forma, *Carmen replay* se convierte en una obra paradigmática del eclecticismo español. Una línea compositiva con muchas ramificaciones, en donde la barrera entre música popular y académica (histórica y contemporánea) se disipa, para formar un conglomerado unitario, con una intencionalidad estética y estilística clara. Encontramos, así, una corriente compositiva posmoderna, producto de una situación cultural globalizada en la que el creador (compositor) asume el concepto de universalidad, para delimitar, de forma experimental –casi especulativa–, su campo de actuación en cada obra, igualando el valor artístico de cada uno de los elementos, unificados

---

31. Dentro de la tripartición Molino/Nattiez, el nivel estésico hace referencia a la percepción de la obra por parte del auditor, lo que, dentro del eclecticismo, conduce al reconocimiento de ciertos parámetros con los que el oyente esté familiarizado.

bajo un mismo criterio formal y estilístico, creando, a partir de la deconstrucción de los significados impuestos cultural y socialmente, un entramado intertextual en “estado líquido”, que cada intérprete (lector/oyente) solidificará.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Celsa et al. (2011). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- BARBER CABALLERO, Llorenç (2001). “Música española de los años setenta”. In: *Los setenta. Una década multicolor*. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Marcelino Botín, del 7 de junio al 15 de julio de 2001. Santander: Fundación Marcelino Botín; pp. 178-200.
- BAUMAN, Zygmunt (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid: Akal.
- (2010). *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.
- COVACH, John (1998). “Going for Baroque”, *Guitar World*. On line in: <http://www.yngwiealmsteen.com/interviews/johnkovach.html> (consultado el 7-9-2012).
- EMMERSON, Simon (2007). “Where next?, New Music, New Musicology”. In: *Electroacoustic Music studies network*. On line in: [http://www.ems-network.org/IMG/pdf\\_EmmersonEMS07.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EmmersonEMS07.pdf) (consultado el 3-5-2012).
- FERNEYHOUGH, Brian (1995). “Form – Figure – Style: An Intermediate Assesment”. In: BOROS, James; TOOP, Richard (ed.). *Brian Ferneyhough. Collected writings*, Amsterdam: Hardwood academic publishers.
- KAIERO, Ainhoa (2008). “De-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética posmoderna”. On line in: *Trans: revista transcultural de música*; <http://www.sibetrans.com/trans/a103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna> (consultado el 12-3-2012).
- KRAMER, Jonathan D. (2002). “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. In: LOCHHEAD, Judy; AUNER, Joseph. *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. New York: Routledge; pp. 13-26.
- LOCHHEAD, Judy; AUNER, Joseph (2002). *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. New York: Routledge.
- MARCHAN FIZ, Simón (1987). *La Estética en la Cultura Moderna — De la Ilustración a la Crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARTÍ, Josep (1998). “Culturas en contacto en nuestra sociedad actual: Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través de la música”. In: *Música Oral del Sur*, nº3; pp. 127-146.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1971). “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”. In: *Revista de Ideas Estéticas*, 114; pp. 111-125.
- NOYA, Javier (2011). *Armonía Universal: música, globalización y política internacional*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.

- OGAS JOFRE, Julio (2011). "El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura". In: ALONSO, Celsa et al. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: ICCMU; pp. 233-251.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro (2010). "La creación musical como palimpsesto estético". In: *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII Madrid, nº 1-2, 2010, Madrid; pp. 195-208.
- PERETTI, Cristina de (1989). *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- PÉREZ CASTILLO, Belén (2010). "Modalismo y heterofonías como recursos de la clarificación en la música española desde los años noventa". In: *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2; pp.427-446.
- PUERTO, David del. página web, [www.daviddelpuerto.com](http://www.daviddelpuerto.com) (consultado 10-8-2012).
- RICHARDSON, Margaret (2007). "Understanding the Importance of Eclecticism: K. G. Subramanyan and Twentieth-Century Indian Art". In: *Southeast Review of Asian Studies*, Volume 29; pp. 240–47.
- SAID, Edward (2002). *Orientalismo*. Madrid: Debate.
- TILLMAN, Joakim (2002). "Postmodern art music in the German Debate". In: LOCHHEAD, Judy and AUNER Joseph. *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. New York: Routledge; pp. 75-92.