

## Intertextualidad rizomática en la obra de Juan Carlos Tolosa

Eva García Fernández

### Resumen

En este escrito se analiza el uso de la intertextualidad en la obra del compositor Juan Carlos Tolosa. Partiendo de la premisa de que el paradigma artístico subyacente en la obra se refleja en el uso de la intertextualidad, se aplica una metodología que analiza el objeto, la forma y la función de las relaciones intertextuales con el objetivo de desentrañar los conceptos y sistemas de valores que conforman dicho paradigma. Mediante el análisis se descubre una intertextualidad rizomática que teje el sentido en el cual autor y espectador se insertan y dialogan; una noción de sujeto deconstruido que se relaciona con el otro desde la alteridad; un autor que es cuestionado y desautorizado; una idea de estructura con ausencia de centro; un sentido que se construye en el juego, desde su previa condición de ausencia; un posicionamiento dentro de la historia y una incorporación de la historia dentro de la obra; un descreimiento de los metarrelatos; y un Otro que es visto como un conjunto rizomático y sin jerarquías.

**Palabras clave:** música contemporánea argentina - paradigma artístico del siglo XXI - objetos / intertextos - formas intertextuales - funciones intertextuales

### Abstract

In this writing, the use of intertextuality in the work of the composer Juan Carlos Tolosa is analyzed, starting from the premise that the artistic paradigm of the work is reflected in the use of intertextuality. The applied methodology analyzes the object, the form and the intertextual function with the aim of unraveling the concepts and value systems that make up this paradigm. The analysis discovers a rhizomatic intertextuality; a deconstructed subject that relates to the other from alterity; an author who is questioned, and unauthorized; an idea of structure with absence of center; a meaning that is built in play, from its previous condition of absence; a positioning within the history and an incorporation of history within the work; a disbelief regarding metanarratives; and an Other that is seen as a rhizomatic and non-hierarchical set.

**Key words:** contemporary Argentine music - artistic paradigm of the 21st century - objects / intertexts - intertextual forms - intertextual functions

## **1. Introducción**

En esta época, en la cual estamos atravesando la era digital y formamos parte de la llamada sociedad de la información, es inevitable que ciertos tipos de enlaces de información; como la intertextualidad, el hipertexto, la hipermedia o los hipervínculos; estén cada vez más presentes, proliferados y extendidos. No es extraño, entonces, encontrar que diversos artistas reflejen en sus obras este fenómeno al hacer uso de la intertextualidad como herramienta estética en sus obras.

Si bien, en otros trabajos anteriores (García Fernández, 2015), se ha abarcado el análisis de la intertextualidad moderna y postmoderna en obras de música contemporánea de diversos autores, la intención en este escrito es analizar el uso de la intertextualidad en la obra del reconocido compositor argentino Juan Carlos Tolosa. Lo que el presente escrito comparte con el anterior trabajo es la intención de desentrañar, mediante el análisis de la intertextualidad, el paradigma artístico del cual surge la obra. Este paradigma se va conformando a medida que encontramos los sistemas de valores y conceptos que subyacen en la misma, a saber: cuál es la noción de sujeto y cómo se vincula con el otro, qué lugar ocupa la figura del autor, cuál es la idea de estructura y su consecuente relación con la construcción de sentido, cuál es el posicionamiento que adopta la obra en relación a la historia (al corpus musical), como es visto el Otro, etc.

Para poder comprender en profundidad el uso de la intertextualidad en la obra del compositor, no solo se ha realizado un análisis de su obra, sino que también, se ha complementado este estudio con una entrevista a Tolosa, basada en determinadas preguntas puntuales, con el objetivo de poder profundizar en su pensamiento estético y en las motivaciones personales que lo han llevado a trabajar la intertextualidad como uno de sus recursos estéticos primordiales.

Juan Carlos Tolosa es un compositor, director, pianista y docente de amplia trayectoria nacido en Córdoba, Argentina en el año 1966. Ha realizado sus estudios en Argentina y en Bruselas. Como compositor y director ha colaborado con gran cantidad de ensambles reconocidos del país y del exterior. Sus obras han sido interpretadas tanto en América

como en Europa, en prestigiosos festivales internacionales. Su dedicación a la enseñanza, la cual ha ejercido en diversas instituciones de Córdoba y Bélgica, se mantiene desde 1998 hasta la fecha. Paralelamente, ha continuado su actividad como pianista.

## **2. Marco teórico**

### **2.1 El concepto de intertextualidad**

Si bien el concepto de intertextualidad ha sido abarcado por diversos teóricos y en la actualidad cada vez hay más estudios al respecto, no hay un real consenso en cuanto al término intertextualidad, sino que es un término en constante construcción. Algunos teóricos, como Julia Kristeva y Roland Barthes, prefieren adoptar una acepción más amplia del término en sintonía con los postulados del postestructuralismo, mientras que otros teóricos, como Tzvetan Todorov, Cesare Segre, Heinrich Plett, Claudio Guillén, Michael Riffaterre y Gerard Genette<sup>1</sup>, optan por una acepción más restringida para fortalecer la operatividad crítica (Nogales Baena, 2017). En este escrito optamos por una visión similar a la adoptada por Martínez Fernández (2001) que no niega la amplitud del término, pero tampoco anula la posibilidad de restringir su aplicación en función de encuadrar determinado contexto de análisis.

La intertextualidad es concebida por Kristeva como un atributo esencial que conforma todo texto. Por otro lado, algunos de los teóricos que adoptan una visión más restringida, suelen entenderla como la presencia concreta de un texto en otro texto de igual naturaleza, lo cual suele reducirse a citas y alusiones de carácter intrasemiótico. Sin embargo, otros entendemos que dentro de la intertextualidad también pueden darse relaciones intersemióticas, es decir, con otros tipos de expresiones artísticas; ya sean reales o virtuales, individuales o generales; e incluso con elementos propios de los medios de comunicación o de la cultura en general. Esta óptica es imprescindible teniendo en cuenta que en la actualidad se están creando continuamente nuevas formas de generar intertextualidad y, por lo tanto, las formas tradicionales no son las únicas vigentes y resultan limitadas para abarcar los nuevos textos artísticos.

---

<sup>1</sup> Es importante aclarar que, como señala Nogales Baena, Genette llama transtextualidad a lo que ampliamente se entiende por intertextualidad, mientras que este último término ha sido empleado por él (de forma más restrictiva) para definir una de las cinco posibles relaciones de la transtextualidad, la presencia efectiva de un texto en otro: cita, plagio y alusión. (Nogales Baena, 2017: 43-44)

Otro de los debates acerca del término, que también está relacionado a esta tendencia restrictiva, es si el análisis de la intertextualidad debe restringirse solo a aquellos casos en los que la misma deriva de la intención consciente del autor, como postulan Ulrich Broich y Michał Głowiński, o si deberían entenderse por intertextualidad todas aquellas relaciones que se establecen en la consciencia del lector, ya sea que provengan o no de elecciones conscientes del autor, como postulan Barthes, Kristeva y Pablo Fessel. Por otro lado, también se debate, en qué medida, la intertextualidad depende de la competencia o conocimiento previo del lector (debate entre Riffaterre y Genette). En relación a esta restricción, entendemos que la posición a adoptar obedece a cual sea la visión que se tenga del sentido del texto; ya que la relevancia que adopte la competencia del lector o la intención consciente del autor, depende, en última instancia, de si se tiene una concepción abierta o cerrada del texto. En este aspecto, si bien en este escrito nos posicionamos más cerca de Kristeva y del postestructuralismo francés; quienes cuestionan el racionalismo estructuralista, el sentido unívoco del texto, la autoridad del autor y la unidad del sujeto; también nos interesa cuestionar ‘el nacimiento del lector’ como lugar de realización del sentido y preferimos arriesgarnos a proponer la variante de que el sentido de la intertextualidad se da en sí misma. El sentido proviene y se completa en el lenguaje mismo, en el ‘entre’, en el juego, en la condición de posibilidad ante la ausencia de sentido. La intertextualidad produce sentido mediante el tejido de diferencias en el cual los sujetos se insertan y dialogan. Esta visión no cierra la posibilidad de analizar la intertextualidad desde la óptica del autor o desde la del lector (esto depende, en última instancia, del contexto en el cual el análisis se realice) sino que las abarca y las integra posicionando a los sujetos (autor y lector) como partícipes necesarios para que el juego del sentido se legitime en la construcción de realidad.

## **2.2 La intertextualidad y el paradigma artístico**

El investigador, historiador y escritor Pavao Pavlicic, en su escrito *La intertextualidad moderna y la postmoderna*, establece una metodología para analizar, identificar y diferenciar estos dos tipos de intertextualidad en el arte, basándose en los paradigmas del modernismo y el postmodernismo. Dicha metodología parte de identificar tres niveles en base a los cuales puede analizarse el fenómeno: el objeto con el cual se establece la relación intertextual, la forma en que se desarrolla esta relación y la función de los vínculos intertextuales. Si bien el propósito del escrito no es etiquetar el tipo de

intertextualidad utilizada por el compositor, la metodología de Pavlicic resulta muy útil a la hora analizar e intentar comprender el trasfondo del tratamiento de la intertextualidad en las obras artísticas.

Los objetos, son los intertextos, es decir, aquellos ‘textos’ otros que se presentan en la obra. En el nivel de objeto corresponde distinguir con qué tipo de objeto se establece relación intertextual, es decir; si el objeto es reconocible o no, si el objeto está entero o es un fragmento, si el objeto es musical o extramusical (intersemiótico o intrasemiótico), si el objeto es del autor (intratextual) o de otro autor (intertextual), si es individual o general, si es real o virtual, etc.

En el nivel de la forma corresponde analizar de qué manera se relaciona la obra con el intertexto, en este aspecto, Pavlicic distingue la forma sintagmática de la forma paradigmática; en la primera se combinan diferentes elementos (de otros textos) para crear estructura y no hay una relación jerárquica entre los mismos, mientras que en la segunda se eligen diferentes elementos (de otros textos) para desempeñar un papel particular en la estructura de la obra y la relación es jerárquica. Si bien Pavlicic propone estos dos análisis formales, está claro que las formas concretas en las que se presenta el objeto pueden ser varias. Algunas de las que a continuación mencionaremos son propias del lenguaje escrito, estas son: cita, pseudocita, alusión, paráfrasis, ironía, parodia, polémica, mistificación, metáfora y metonimia; las otras surgieron dentro del contexto del presente análisis y son las siguientes: mímica (vaciado de su materialidad original), anonimato, falsificación, imitación y reminiscencia. Si bien pueden distinguirse varias formas que serán tenidas en cuenta, el análisis de las mismas puede enmarcarse en el binario propuesto por Pavlicic (no descartando en un futuro abrir otras posibilidades).

Por último, tenemos el nivel de la función. En Pavlicic este nivel está muy condicionado por el de la forma y establece dos funciones: la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes y la adición de nuevos significados a un nuevo texto. En este nivel, corresponde analizar para qué se establece la relación intertextual. Cabe aclarar, para evitar confusiones, que no se refiere a que función cumple el objeto (intertexto) en relación a la estructura; sino a que función cumple la relación intertextual una vez establecida (el tejido resultante) en relación al cuerpo artístico. Se parte de la hipótesis de que según como se relacione el objeto con la estructura, se puede inferir la posición de la obra en relación a lo externo, a la historia, al Otro. Por lo tanto, se analiza como dialoga

la obra con todo el texto artístico por fuera de ella, es decir, con los diversos movimientos artísticos y sus paradigmas.

En los escritos de análisis y crítica de música contemporánea que abordan la intertextualidad, no se ha aplicado la metodología de Pavlicic, por lo general se opta por otros referentes más conocidos o difundidos. Por otro lado, en estos escritos, suele apuntarse a establecer criterios de clasificación y a identificar la intertextualidad en el contexto musical, es decir, son mayormente estudios de carácter técnico-musical. Sin embargo, consideramos que los postulados de Pavlicic permiten trascender ese ámbito e indagar en los paradigmas que subyacen en toda creación artística y es por eso que elegimos este marco para abordar nuestro análisis.

### **2.3 Análisis de la intertextualidad en la música contemporánea argentina**

Hay varios autores que han analizado el uso de la intertextualidad en la música contemporánea argentina desde diversas ópticas, contribuyendo al estudio y difusión de este recurso compositivo; como es el caso de Antonieta Sottile (2016), Pablo Fessel (2014), Omar Corrado (2001) y Camila Juárez (2007). Sin embargo, es escaso el estudio en relación a la utilización de este recurso en compositores actuales de la escena musical contemporánea argentina. En este sentido, el análisis de la obra de Tolosa es imprescindible, ya que, en lo que a intertextualidad se refiere, es uno de los compositores más sustanciosos de la escena musical contemporánea actual porque este recurso compositivo es un aspecto fundamental de su obra y, por ende, hay mucho material plausible de ser analizado. A pesar de este contexto, hay solo dos artículos que abordan el uso de la intertextualidad en la obra de Tolosa; uno de ellos, escrito por el reconocido compositor Marcos Franciosi, publicado en el libro *Lecturas I - escuchas periféricas* y el otro, escrito por el mismo Tolosa, en el libro *Poéticas I - en torno a suono mobile*.

El uso de la intertextualidad en la escena de música contemporánea argentina proviene desde larga data y la encontramos, ya sea, con el arribo de Manuel de Falla a la Argentina, como posteriormente en compositores nacionales como Alberto Ginastera y Gerardo Gandini. Es por esto que consideramos que el análisis de la obra de Tolosa puede aportar información valiosa para estudios posteriores que deseen comprender o analizar las modificaciones y variaciones que tuvo este recurso compositivo a lo largo de los años en

la escena musical argentina, sobre todo teniendo en cuenta que también compositores de las nuevas generaciones; como Valentín Pelisch, Alma Laprida, Diego Taranto, Cecilia Castro, Luciano Giambastiani, Florencia Sgandurra y Eva García Fernández; han utilizado este recurso en mayor o menor medida, ya sea de manera intersemiótica o intrasemiótica, en sus composiciones.

## **2. Intertextualidad en la obra de Juan Carlos Tolosa**

### **2.2 Metodología**

En este escrito analizaremos los vínculos intertextuales utilizados por Tolosa en cinco de sus obras: *Relatos breves*, *Los pasajes*, *Los túneles*, *Gente que canta de espaldas* y *Dimmi chi fosti*. Se seleccionaron estas obras porque son las más representativas del tratamiento de la intertextualidad en la obra de Tolosa hasta la fecha.

En una primera instancia vincularemos el uso de la intertextualidad con conceptos de los filósofos Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Emmanuel Lévinas y Roland Barthes y el psicoanalista Félix Guattari; así como con fragmentos extraídos de la entrevista realizada a Tolosa exclusivamente para este trabajo.

En una segunda instancia realizaremos un análisis que surge de la metodología desarrollada por Pavlicic, mencionada anteriormente, que distingue tres niveles: el objeto con el cual se establece la relación intertextual, la forma en que se desarrolla esta relación y la función de los vínculos intertextuales.

Aunque la metodología es la propuesta por Pavlicic no restringiremos el análisis solo a sus postulados, ya que consideramos que la vinculación con otros textos de orden filosófico, así como con la entrevista de Tolosa, proveen conceptos y fundamentos sólidos para abordar el contenido que subyace en las relaciones intertextuales y este trasfondo es a lo que apunta el tipo de análisis propuesto por Pavlicic.

### **2.3 Enfoque del presente análisis**

Si bien a lo largo del escrito utilizaremos ciertos criterios de clasificación, el enfoque de este análisis no está centrado en establecer la tipología o clasificación de la

intertextualidad que utiliza Tolosa en su obra, sino en analizar qué es lo que nos revela el uso de la intertextualidad en relación a los paradigmas de los cuales surge la obra.

Los paradigmas serían los conceptos o sistemas de valores que inciden en una obra y en su conjunto conforman el paradigma artístico del cual surge la obra. Estos conceptos o valores que en concreto podríamos identificar son, por ejemplo: la noción de sujeto y su vínculo con el otro, la figura del autor, la concepción de estructura y su consecuente relación con la construcción de sentido, la idea de verdad, el posicionamiento de la obra en relación a la historia, como es visto el Otro, etc.

Toda obra proviene de un paradigma artístico y en este escrito, en línea con Pavlicic, se sostiene que ese paradigma puede ser revelado mediante el análisis del uso de la intertextualidad. Teniendo en cuenta que el diálogo intertextual siempre es con el Otro, se parte de la hipótesis de que según como se establezca ese diálogo, es decir, según como se utilice la intertextualidad, la obra se posiciona con respecto al Otro y a sí misma; o sea, se posiciona en relación a ciertos conceptos y sistemas de valores y de esta manera se revela su posición dentro de determinado paradigma artístico.

Como entendemos que el análisis de la intertextualidad puede ser una de las puertas que nos permitan abarcar la obra en su profundidad y trascender el análisis meramente musical y técnico, nos serviremos de esta herramienta para vincularla con postulados del orden filosófico en función de tratar de desentrañar sus paradigmas subyacentes mediante bases sólidas. Es por esto que este escrito se enfoca en intentar deducir qué ‘significan’, en la obra, las relaciones intertextuales que en ella se presentan. Esto lo haremos identificando cuáles son los objetos (intertextos) y que características tienen, de qué forma se integran a la estructura de la obra y qué función desempeñan en relación al Otro, al texto artístico por fuera de la obra.

## **2.4 Obras**

### ***Relatos Breves (2013)***

Link hacia *Relatos Breves*: <https://youtu.be/DDveTVceo-g>

*Relatos breves* es una obra para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y contrabajo; conformada por once relatos musicales. En esta obra podemos encontrar diversos tipos de vínculos intertextuales. Algunos de ellos son intratextuales internos, es decir,



establecen enlaces hacia sí misma; otros son intratextuales externos, es decir se dan con otras obras de Tolosa; y otros son plenamente intertextuales, éstos se dan con obras de otros autores.

Uno de los puntos a considerar es que muchos de los vínculos intertextuales obra son a través de la mímica. Por lo general se trata de citas que conservan su integridad pero vaciadas de su materialidad sonora, como si fuesen huellas. La huella conserva la estructura de aquello que la produjo, pero no su materialidad. Con la mímica ocurre algo similar, se conserva la estructura del gesto pero no su materialidad sonora. Por lo tanto, la mímica, en este caso utilizada como herramienta estética, aborda (aún sin proponérselo) la dialéctica presencia-ausencia, ya que solo podemos notar la ausencia sonora a partir de la presencia del gesto mímico. Derrida (1989) toma la metáfora del *Wunderblock* o bloc mágico que Sigmund Freud usa para dar cuenta del funcionamiento de la memoria y en relación al proceso de inscripción del *Wunderblock* Derrida señala:

Las huellas sólo producen el espacio de su inscripción dándose a sí mismas el período de su desaparición. Desde el origen, en el «presente» de su primera impresión, aquéllas se constituyen por medio de la doble fuerza de repetición y de desaparición, de legibilidad y de ilegibilidad (Derrida, 1989: 310).

Según la lectura que Derrida (1989) hace sobre Freud, la memoria solo puede construirse mediante huellas que, producto de un doble accionar, al tiempo que son inscriptas desaparecen. Por lo tanto, este tipo de intertextualidad mímica, que implica por un lado una repetición del gesto y por el otro una desaparición de su materialidad, podría ser leída como una metáfora de la memoria, ya que su comportamiento está íntimamente relacionado a esta última. Si bien para Derrida la huella no necesita de una presencia para inscribirse, él indica que si hay una presencia efectiva que imprima una huella sobre un otro, esta presencia está a su vez formada por otras huellas. Lo cual en el contexto de este análisis adquiere sentido, ya que, en este caso, las huellas (las mímicas) son producto de otras obras que están en sí mismas construidas por huellas psíquicas.

El sujeto y sus construcciones de sentido se constituyen desde la escritura psíquica de la memoria en el encuentro con lo otro. Según Derrida (1989), los fundamentos de nuestra memoria se producen mediante sistemas de suplencia, por lo que el origen está siempre ausente. Es decir, estamos atravesados por la dialéctica presencia-ausencia, ya que todo aquello que se inscribe en nuestra consciencia implica una pérdida, la repetición es elíptica. Por lo tanto, podría pensarse que este tipo de intertextualidad, basado en la

mímica (una ausencia que revela una presencia), pone de manifiesto este sistema de suplencias que nos es propio, al tiempo que cuestiona los valores de verdad absolutos y cerrados; ya que, si nuestras construcciones de sentido están constituidas mediante un sistema de suplencias, la verdad se manifiesta mediante suplementos que no son ella, que revelan su ausencia última y su carácter inaprehensible.

Este tipo de intertextualidad mímica es intratextual y lo encontraremos en varios de los relatos. En *Decadencia del ventrílocuo*, el piano y el xilofón hacen la mímica del comienzo de *Ráfaga*. En *La voz encontrada* la flauta y el clarinete en un pasaje realizan la mímica de un fragmento de *Decadencia del ventrílocuo*. En *Y más o menos así en la vida del mundo* se realiza la mímica de diversos fragmentos de *La voz encontrada*, *Karaoke*, *Yastay, desde abajo* y *Ráfaga*. Y por último, en *Karaoke*, el clarinete debe hacer la mímica de tocar lo que está escrito, que consiste en el epílogo de *Focos*, que es otra obra de Tolosa.

Link a la obra *Focos*: <https://soundcloud.com/juan-c-tolosa/juan-carlos-tolosa-focos-2008>

*Karaoke* también establece vínculos indirectos con *Notas al pie de un texto antiguo*, ya que este relato también establece relación intratextual externa con *Focos*, pero en este último relato, el clarinete efectivamente toca el epílogo de *Focos*. Aquí podemos ver nuevamente esta idea de dualidad presencia y ausencia. Por un lado, la ausencia del sonido en *Karaoke* y por el otro la presencia del mismo en *Notas al pie de un texto antiguo*.

Otra de las relaciones intertextuales que aparecen en esta obra se da en forma de anonimato o falsificación. Las ideas de falsificación y de anonimato podrían leerse como estrategias ligadas a la deconstrucción del sujeto, ya que corren a la identidad del eje para colocar en su lugar al devenir, a la alteridad. El anonimato implica el borramiento del nombre del sujeto, mientras que la falsificación implica la apropiación de un nombre. Pero llevados al terreno del arte, lo que se apropia en la falsificación no es solo un nombre sino la identidad ligada a ese nombre, aquello que conforma la identidad estética del otro. De la misma manera, en el anonimato no se borra solo el nombre, sino la posibilidad de unir una identidad a ese nombre. La falsificación deconstruye toda idea de un original que encarna una presencia y una identidad invariables e inconfundibles que descansan en sí mismas. El anonimato, por su parte, al borrarse su nombre deviene en lo otro y deconstruye así su propia identidad, su propio nombre. Tanto en la falsificación como en

el anonimato hay una alteridad, una condición de ser otro, una no-identidad consigo mismo.

Este tipo de intertextualidad se da en *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*. En esta obra, el compositor plantea la idea de “construir un falso Tolosa, como quien hace un falso cuadro”. Para lograrlo, el compositor indica que se debe realizar una improvisación en base a determinados materiales de alturas, armonías y gestualidades que él utiliza en varias de sus obras, por eso la consideramos intratextual. En este caso la falsificación la construye el intérprete a partir de la identidad del compositor, pero es el compositor el que impulsa su propia deconstrucción en tanto sujeto-artista. En esta propuesta se puede leer también una suerte de intención de desmitificar el mito del artista en tanto héroe iluminado que desciende a lo mundano para guiarlo, relato propio del modernismo. Desde el momento en que se borra o se suplanta el nombre, este es cuestionado en su valor de verdad y por ende es cuestionada la figura del autor. De esta manera, se pone de manifiesto que no es el nombre el que le otorga valor de verdad a una obra sino la obra misma. Con lo cual, uniendo ambos conceptos se podría hablar de una deconstrucción del autor en tanto héroe mítico y en tanto premisa necesaria para determinar el valor de una obra.

Por último, veremos un tipo de intertextualidad plenamente intertextual en donde se conserva de forma literal la cita a otra obra. Esta cita es articulada de manera tal que la identidad de la pieza queda distorsionada. Al comienzo de la partitura Tolosa indica que “la obra puede iniciarse con el comienzo de una composición de otra persona que esté programada en ese concierto”. El primer relato de la obra es *Desde* y al escucharlo nos encontraremos con el comienzo de otra obra hasta que, en determinado momento, esa obra se articula con una composición de Tolosa realizada en relación a la obra con la cual se establecerá la relación intertextual. Por lo tanto, la partitura *Desde* es relativa, ya que nunca será igual porque siempre estará compuesta en relación a la obra del concierto. La intención de Tolosa, en este relato, es la de crear una bifurcación a partir de la obra del otro compositor. En la versión de *Relatos Breves*, compartida anteriormente en el link, la obra con la cual se establece esta relación es *Historia de la mecánica celeste, vol. I* de Lucas Luján.

Link hacia la obra de Lucas Luján: <https://soundcloud.com/lucas-luj-n/historia-de-la-mec-nica>

Al respecto, Tolosa en la entrevista nos explicaba el motivo por el cual había decidido establecer este tipo de relación intertextual:

Es por el rol que tiene en nuestra memoria el comienzo de una obra, el momento del comienzo y el final de una obra; cómo tenemos esos puntos culturalmente tan marcados. [...] Entonces, el hecho de esa primera imagen que queda en nuestra memoria. Y yo decía bueno, ¿Qué pasa si la primera imagen de la obra no es mi obra?

Por un lado, aquí se vuelve al tema de la memoria como uno de los impulsores centrales del uso de la intertextualidad en la obra de Tolosa. Por el otro, esta idea está ligada a la construcción de lo otro, que se conforma en nuestra psique a partir de la memoria. La forma en la que se establece la relación intertextual distorsiona la identidad de la pieza, justamente por la pregnancia que el comienzo de la misma tiene en la memoria del oyente y, por tanto, en la reconstrucción de la identidad de la misma en la psique. De esta forma, la identidad estética de la obra, aquello que nos revela su sentido, se muestra abierta. Pero no es solo el sentido de la obra lo que se manifiesta abierto. La identidad de la obra nos permite reconocer la identidad del sujeto que compuso la obra, con lo cual, al distorsionarse la obra, se distorsiona también su identidad. Por lo tanto, podría leerse este tipo de intertextualidad no solo como una estrategia para revelar el descentramiento del sentido de la obra, sino también como otra estrategia deconstructiva del autor.

Por otro lado, la obra con la cual se establece la relación intertextual en *Desde* es variable y depende del contexto y del momento en el cual sea interpretada. La pieza entonces no es estática sino que deviene mutable en el tiempo. Al respecto del ser y el devenir Emmanuel Lévinas señala; “al articular el existir como tiempo en lugar de paralizarlo en la permanencia de lo estable [...] El existir se libera de la unidad de lo existente. Sustituir el Ser por el Devenir, es, ante todo, considerar el ser fuera del ente” (Lévinas, 2002: 283). La pieza revelaría entonces una identidad que no se define por lo Uno sino que lo trasciende, no se cierra sobre sí misma en su sentido, sino que se manifiesta abierta.

### **Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Relatos Breves***

*Relatos breves* utiliza diferentes objetos para establecer la relación intertextual. Por un lado, cuando utiliza la mímica, establece relación intratextual, ya sea interna (entre las piezas que la conforman) o externa. Estas citas no son fácilmente reconocibles, por lo cual no tienen la capacidad de funcionar como símbolos, sean negativos o positivos, en

un relato totalizador o absolutista. La relación intratextual se da en forma de mímica, de huella. Su forma de relacionarse es sintagmática, es decir, no hay una noción de jerarquía, sino que se relaciona en igualdad de condiciones con los otros materiales musicales y no hay sustitución que altere el significado sino combinación que lo produce. Esta relación de igualdad, vinculada al hecho de que son obras de él mismo escritas en otro tiempo, revela una noción de sujeto como algo que no es estático sino más bien mutable y manifiesta una aceptación del devenir de ese sujeto como verdad múltiple. Así mismo, el sujeto crea representaciones de sus verdades epocales en forma de obra, con lo cual esta aceptación de verdad en tanto devenir o errancia también concierne a su producción artística. Por lo tanto, la función no es la de resignificar las obras anteriores, sino más bien la de crear un nuevo significado en ese devenir por medio de la combinación de las diversas obras con las que se vincula.

Algo similar ocurre en *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*, la relación intratextual se establece con su identidad como sujeto-artista pero desde un lugar fantasmático, ya que el resultado sonoro no es la cita de una obra del pasado del compositor, sino de un Tolosa virtual que llega al presente sin haber existido nunca en el pasado, a través de rastros que lo señalan. En este caso el objeto es virtual y esto puede vincularse con la idea de Derrida de “un sentido que no ha estado nunca presente, cuyo presente significado es siempre reconstituido, [...] a destiempo, suplementariamente” (Derrida, 1989: 291). Basándonos en esta premisa podríamos leer en *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa* un sentido reconstituido y no absoluto, un sentido abierto y no cerrado.

En *Desde* el objeto con el que se establece la relación intertextual se presenta sin sufrir modificaciones, es decir, es una cita textual. Como se encuentra aislado al comienzo de la obra, no se presenta inmerso dentro de otra semántica sino que se percibe perfectamente la identidad de la obra con la cual se establece la cita. Por lo tanto, la forma en que se establece la relación intertextual se da de manera sintagmática, ya que la nueva obra no le impone significados a la vieja obra (no hay intención de reelaboración), ni la censura, sino que esta última participa con todos sus significados en la relación intertextual. Por otro lado, ésta no establece una relación con lo individual, sino con lo general; no se vincula a una obra en concreto, sino a un grupo de obras que corresponderán al programa específico de ese concierto. Esta intertextualidad con lo supraindividual funciona para dar cuenta de la constante presencia de la historia y del constante cambio de la valoración de esa historia de época en época.

Por último, también vale la pena analizar el nombre de la obra: *Relatos breves*, ya que este nombre también puede ser relacionado con la idea de anular los metarrelatos, propios del modernismo, en donde el pasado es visto como antagonista. Según Jean-François Lyotard (1987), si bien el postmodernismo descrea de los grandes relatos, los pequeños relatos se mantienen. Esta idea de pequeños relatos hace referencia al hecho de que no son relatos totalizadores o absolutistas, como lo eran en el modernismo, sino verdades relativas, que dependen de la época y del ser en la historia. Derrida, por su parte, aborda esta idea de metarrelatos portadores de una verdad única y le da mayor valor a la “errancia del lenguaje” que al saber, al cual refiere como “certeza apacible y sedentaria” (Derrida, 1989: 100).

### ***Los pasajes (2019/20)***

Link hacia *Los pasajes*: <https://youtu.be/jRQ4YnXO7KU>

*Los pasajes* es una obra para percusión que está conformada por cuatro diálogos que se establecen con otros tres compositores y con el intérprete. La obra fue compuesta especialmente para el concierto en el cual fue estrenada, en la edición 23 del Ciclo de conciertos de música contemporánea (concierto IV).

*Los pasajes*, en tres de sus piezas, generan diálogos a partir de similitudes en relación a las obras de otros compositores que formaron parte del programa del concierto en el cual se estrenó la obra. En cada uno de los diálogos se escucha una suerte de imitación de los gestos y sonoridades de las otras obras; imitaciones que en realidad son reflejos, rastros que las obras dejaron en la memoria del compositor.

Tolosa en la entrevista cuenta que el proceso compositivo de tres de las piezas consistió en escuchar una sola vez cada una de las obras que estuvieron programadas en el concierto, para luego improvisar en base a su recuerdo de esas obras y luego señala que sus tres piezas “son transcripciones prácticamente exactas de esas improvisaciones que yo hice”. Por lo tanto, podría decirse que estas tres piezas son una exteriorización de la imagen acústica que esas obras dejaron inscripta en su psique. Por otro lado, cuando la obra es tocada fuera de su instancia de estreno, en otro programa, transporta con ella la

imagen acústica de las obras que se presentaron junto con ella en su primera interpretación.

La primera pieza es un diálogo con Bruno Lo Bianco, que fue el intérprete de la obra en su instancia de estreno. La segunda pieza establece diálogo con *Traces IV* de Matalón. La tercera pieza establece un diálogo con *Study #1* de Baroni. La cuarta pieza establece el diálogo con *B&LB* de Santero.

Link a *Traces IV*: <https://youtu.be/bbWLY-K7zqM>

Link a *B&LB*: <https://youtu.be/hlhkfiQpCJs>

Estas relaciones intertextuales se dan desde la imitación, desde la repetición ‘puro disfraz’ de la memoria, desde la reproducción de la huella psíquica. ¿Cómo se puede leer este uso de la intertextualidad? ¿Qué nos dice de la obra, de su pensamiento estético? Podríamos leerla en dos direcciones complementarias. Por un lado, Derrida señala que “el texto inconsciente está ya tejido con huellas puras, [...] constituido por archivos que son ya desde siempre transcripciones” (Derrida, 1989: 291). Esta idea de transcripción eterna implica en sí misma una ausencia del sentido originario en la estructura del sujeto, una verdad última que siempre se escapa, que no puede ser contenida sino por un movimiento de diferencia, es decir, por suplementos que le otorgan a ese centro diferentes significados. Esta visión de estructura del sujeto sin centro puede ser extrapolada a estructuras del orden artístico. Por lo tanto, si el sentido ausente es reconstituido mediante suplementos, en este caso, los suplementos serían las diversas músicas que desde su verdad anuncian ese sentido de forma rizomática. Si la constitución del sujeto está hecha en base a transcripciones y el sentido es siempre reconstituido suplementariamente, podríamos preguntarnos ¿Dónde está la identidad y donde está el sentido? Quizás esta obra de cierta forma plantea esta pregunta. Podríamos leer en ella un tipo de intertextualidad que pone de manifiesto una estructura con ausencia de centro, de sentido último que debe ser dicho y que coloca en su lugar la idea de sentido abierto, mediante un centro que puede recibir indiferentemente y mediante sustituciones diversas músicas que dan cuenta de esa verdad.

Por otro lado, Derrida también plantea que “un idioma puro no es un lenguaje, sólo llega a serlo repitiéndose: la repetición desdobra ya desde siempre la punta de la primera vez” (Derrida, 1989: 293). Por lo tanto, la segunda lectura que puede hacerse de este uso de la

intertextualidad, si tomamos esta premisa, es que la repetición o imitación de esas músicas, de alguna forma llevan la intención de crear lenguaje, de unir puntos y crear tejido.

Quizás alguien pueda observar que en realidad no hay repetición en tanto repetición exacta. Por lo cual tomaremos la idea de repetición de Deleuze en donde la repetición no es repetición de lo mismo sino repetición de una diferencia interna que ella contiene en cada uno de sus momentos, ya que la repetición se constituye disfrazándose “Los disfraces y las variantes, las máscaras o las simulaciones no se colocan ‘por encima’, sino que son, por el contrario, los elementos genéticos internos de la repetición misma, sus partes integrantes y constituyentes” (Deleuze, 2002: 43). Es decir, Deleuze coincide con Derrida en que la repetición implica en sí misma una diferencia, según Derrida (1989), una elipsis, algo que falta; eso que falta es aquello que al repetirse, y por tanto diferenciarse, genera el disfraz en Deleuze.

### **Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Los pasajes***

En esta obra, los objetos con los que se establece la relación intertextual también son de carácter general, ya que si hubiesen sido otras las obras que se presentaban en el estreno las citas no serían las mismas. Al establecer relación con lo general, propio de su época, y con obras que no son ampliamente conocidas, estas no ocupan el lugar de símbolos, sino que las obras individuales se insertan en la síntesis del presente de su estreno, en una especie de fotografía sonora de la época, y esta síntesis será trasladada cuando se toque la obra en otro contexto dando lugar a un arte que hablará de sí y de su contexto. La forma en la que se da la relación es nuevamente sintagmática. No hay un diálogo de oposición o de sustitución de centro, sino más bien un diálogo de imitación, de repetición que pone de relieve una estructura con ausencia de centro en donde todas las obras se relacionan combinándose de manera igualitaria, sin jerarquías que condicionen o resignifiquen su contenido. Por lo tanto, su función es la de confirmar la existencia de relatos simultáneos con igual valor de verdad mediante la incorporación de estos en un juego de descentralización, al tiempo que guarda en sí misma la síntesis de su presente, que en el futuro será síntesis del pasado.



## Los túneles (2018)

Link a *Los túneles*:

<https://soundcloud.com/movimiento-paralelo/juan-carlos-tolosa-los-tuneles-2018>

Los túneles es una obra para flauta baja y flauta contrabajo. En esta obra se establece relación intertextual intersemiótica con una escena de la película *El tercer hombre*, y relación intersemiótica e intrasemiótica con la música de la serie *El túnel del tiempo*.

El texto de *El tercer hombre* se corresponde con los últimos momentos con vida de Harry Lime, el protagonista de la película. A continuación podemos ver el fragmento en el cual se establece la cita con el texto.

The musical score for 'Los Túneles' (2018) by Juan Carlos Tolosa, measures 10-12, is presented in a complex, multi-measure format. It features a mix of time signatures: 4/4, 3/4, and 2/4. The score is written for flute and bass flute. The lyrics are: 'Ha rry! Is that you? You're through Ha rry give up! [SH]'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks. Dynamic markings include *sfz*, *sffz*, *f*, *mf*, *pp*, and *ff*. The score is marked with a '1' in a box at the beginning of the first measure.

Figura 1: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 10 - 12.

Link hacia la escena de *El tercer hombre*: <https://youtu.be/WCgDZQSwJEE>

En la entrevista, a raíz de una consulta que se le realizó al compositor en relación a un material de la obra, surgió un dato que resulta muy curioso para poder profundizar en las estrategias de articulación entre las dos citas y en las referencias que sirven de inspiración para componer. En el compás 30 aparece por primera vez un material en la flauta baja, un bisbigliando sobre la nota Re, y Tolosa señaló que ese material proviene de un sonido que se escucha en la película. Ese sonido aparece luego del segundo disparo. En sus propias palabras:

En la película se escucha un ruido como del exterior del túnel, un ruido completamente parásito, es ese Re y se escucha como una especie de *bisbigliando*. Y eso es lo que yo tomo. [...] Finalmente es material musical. Es un elemento secundario que lo uso como articulador para entrar al otro túnel.

A raíz de esto, también obtuvimos otro dato igual de revelador; el balazo representado en la música tiene la misma duración que el balazo, más su reverberación, en la película. A continuación podemos ver el fragmento al cual nos referimos:

Fl. bajo

Fl. Paetz. cb.

26

(Balazo 2)

[KH (a) → (o) → (u)]

fff mp

Air Diag.

ppp

Bisb.

pppp

sacar la boquilla

Figura 2: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 26 – 30.

Este material del *bisbigliando* vuelve a aparecer en el compás 82, para articular con los materiales que conformarán la otra cita, como lo podemos ver a continuación:

Fl. bajo

Paetz. cb.

82

♩ = 140

7

pppp quasi inaudibile

Figura 3: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 82 – 85.

La cita con la música de *El túnel del tiempo* se da a partir del compás 99, si bien algunos materiales derivados aparecen ya desde el compás 85.

Fl. bajo

Paetz. cb.

98

8

(Piccola variazione su "Time Tunnel Theme" di John Williams)

fff p f

slap ord

Figura 4: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 98 – 101.

Link hacia la música de *El túnel del tiempo*: <https://youtu.be/mDowitqL1Rc?t=29>

Una vez brindados los datos de vital importancia para poder encontrar las citas en la obra podemos pasar a analizar su contenido. *Los túneles* comienza con la escena antes mencionada. Es interesante notar que la cita del diálogo, que en la película es entre dos personajes, el compositor se la da a un solo instrumentista. Por lo tanto, el que escucha la obra percibe que es un solo sujeto el que se habla a sí mismo, percibe un sujeto escindido. Es el mismo sujeto el que se nombra y el que también se pregunta *Is that you?*, es el mismo sujeto el que se mata a sí mismo al no reconocerse en su nombre, al no reconocerse en su ser presente *Is that you?*. Esta muerte suicida del sujeto es articulada, mediante el sonido residual que queda después del disparo, con una cita a *El túnel del tiempo* que se encuentra hacia el final de la obra. Esta última cita hace referencia a la posibilidad de habitar otros tiempos, otros espacios.

Basándonos en estas consideraciones y jugando a ingresar como espectadores en este mundo de intertextualidades que plantea la obra; de sentidos abiertos que podrían ser, pero que no necesariamente son; podríamos leer en ella un recorrido que parte de un sujeto estático, clausurado en su ser presente y que, al atravesar los túneles de su estructura, termina en un sujeto devenir, atravesado por la historia. La primera parte de la obra nos presenta a un sujeto escindido que se pregunta “¿Eres tú?”, un sujeto que intenta, por los medios más terminales, desalojarse de las ilusiones de la conciencia inmediata, de aquello que lo constituye, pero en lo que no se reconoce. Un sujeto que finalmente logra despojarse de su clausura, de su Yo cerrado, ilusoriamente completo y absoluto del ser presente, para dar paso a un sujeto que se construye en el interior de la historia, en el túnel del tiempo, de manera fragmentada, desde otros túneles que lo encarnan; y que es, en cada momento, fundado y refundado por la historia. Por supuesto que es solo una interpretación poética y así como la obra permite esta lectura, deja abierto su sentido para muchas otras más.

### **Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Los túneles***

En *Los túneles*, se establece relación intertextual con dos objetos concretos que tienen su origen en el arte audiovisual. Si bien la primera cita se establece con un texto y la segunda con una música, ambas tienen su origen en el cine o la televisión, por eso la segunda es

considerada en su carácter de intertextualidad intersemiótica e intrasemiótica por igual. El primer objeto con el que se establece la relación, que consiste en un diálogo, se presenta entero. Si bien es un fragmento, este se encuentra completo e incluso está respetada la duración del disparo, lo cual revela la intención de que el objeto pueda participar con su propia estructura en la construcción de la estructura de la obra. Lo único que se modifica, que no es poco, es que las múltiples voces se unifican en un solo sujeto hablante. La cita musical se establece desde una variación, pero en donde no hay ironía ni parodia, sino más bien asimilación e incorporación en forma de paráfrasis. Por lo tanto, en ambos casos, el trabajo de la forma de la relación intertextual está puesto en la combinación y no en la sustitución de significados, ya que la paráfrasis no pretende cuestionar el valor de verdad del objeto sino incorporarlo como parte integral del sentido de la obra. Los objetos se vinculan en desde el concepto de ‘túnel’ que el compositor relaciona a los tubos de la flauta, con lo cual la relación se da desde lo conceptual y no desde su semejanza estética. De esta forma, *Los túneles* nos muestra que el cine de 1949, la televisión de 1966 y la música del 2018 pueden convivir en una misma obra y que la ciencia ficción, el cine negro y la nueva música no son incompatibles; como en el rizoma de Deleuze y Guattari (2002), hay eslabones semióticos de diversas áreas, en este caso artísticas: cine, televisión, música. Estos vínculos intersemióticos cumplen la función de afirmar la constante participación del pasado en la creación del presente, al tiempo que integran el pluralismo estético.

### ***Gente que canta de espaldas (2010)***

Links hacia las cuatro piezas de la obra:

*Deux notions*: <https://youtu.be/L-weWWHYV-4>

*Uno degli altri*: <https://youtu.be/pfrPPYetna0>

*Todo lo que queda*: <https://youtu.be/dszsZw8ndy8>

*Epic chant*: <https://youtu.be/xMv8O6Rckz4>

Esta obra es para octeto vocal y está conformada por cuatro piezas que abordan y se vinculan a partir del concepto de anonimato.

*Deux notions* utiliza un texto en francés del compositor Pierre Kolp. *Uno degli altri* utiliza texto en italiano del director de cine Giovanni Cioni. *Todo lo que queda* es un motete

politextual e intertextual que utiliza fragmentos de los textos de las otras piezas que conforman la obra y otros textos en diversos idiomas; además de los autores ya nombrados se agrega un texto en español de Roxana Carrizo, un *haiku* en alemán de Eduardo Spinelli y el monólogo en inglés de Orson Welles frente a la catedral del Chartres en el documental *F for fake. Epic chant* está basado en el ya mencionado texto de Orson Welles.

Link al monólogo de Welles en *F for fake*: <https://youtu.be/F6gyXbOLaMg>

En *Gente que canta de espaldas* podemos encontrar diversos tipos de relación intertextual. En todas las piezas que la conforman se establece relación intersemiótica con diversos textos. Por otro lado, *Todo lo que queda* es la pieza que claramente interrelaciona los textos, así como también la que establece vínculos intratextuales internos e intrasemióticos hacia las otras piezas de la obra. Por poner un ejemplo, el comienzo de esta pieza es el mismo que el de *Deux notions*, que luego se bifurca en los otros textos. Esta bifurcación se produce en el segundo compás a partir de la palabra *première*, ya que ambos textos tienen en común esta palabra: *La première, The premier*. La misma red politextual, en *Todo lo que queda*, está finamente tejida a partir de ciertos nodos en común que tienen los textos. Al ser un trabajo con diferentes textos y en diversos idiomas, el compositor buscó nodos, ya sean fonéticos o conceptuales que le permitieron articular los textos. Por ejemplo, el compositor se dio cuenta de que en todos los textos había alguna frase relacionada a lo temporal y entonces tomó este concepto como nodo para realizar las intersecciones. En sus propias palabras: “Hay momentos en que uno está [...] hablando de décadas; otro, [...] hablando en otro idioma, está diciendo ‘un día’; y Welles que dice, en un momento dado, ‘un milenio o dos’”.

Esto que señala el compositor lo podemos encontrar en el compás 13, en donde las voces soprano II y alto II comienzan a cantar “un día”. Continúa en los compases siguientes, articulándose en el compás 19 con el bajo I y bajo II que cantan *few decades or milleniom* y con la voz del tenor I en el compás 21 que canta *tages* (día o diario en alemán). Por último en el compás 23 mientras que los bajos I y II cantan: *for centuries*, las voces alto I y II y la soprano II continúan cantando “un día”. A continuación podemos ver el fragmento de la obra en donde se encuentra este trabajo.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. The score is divided into eight parts: S. I, S. II, A. I, A. II, T. I, T. II, B. I, and B. II. The music is written in 4/4 time and includes various musical notations such as gliss., ord., sfz, pp, dolce, and Trémolo labial (nasal). The lyrics are in Spanish and English. The Spanish lyrics are: "de vo sa pe re chi so no sta se rom pió tant en cas de dé noncia tion que de frau un di end lo se so mer wie Ta ges Aus bruch Tant en cas que de frau". The English lyrics are: "few [dec] or [mil] [niom] two Now this has been stand ing here few dec ades or a [len] or two Now this has been stand ing here".

Figura 5: Juan Carlos Tolosa, *Gente que canta de espaldas, Todo lo que queda* (2010), compases 19 – 22.

El concepto de anonimato, que fue abordado anteriormente al analizar *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*, vuelve a aparecer y se establece como un tema recurrente en la obra del compositor. Ya se había planteado que la idea de anonimato podría leerse como una estrategia ligada a la deconstrucción del sujeto y que, al mismo tiempo, también podría leerse como una deconstrucción del autor en tanto premisa necesaria para determinar el valor de una obra. El mismo documental del cual proviene el texto de Welles, cuestiona la figura del artista en tanto premisa para establecer el valor de la obra. En el monólogo; frente a la Catedral de Chartres, cuyo autor se desconoce; Welles reflexiona ante la muerte y la destrucción que inevitablemente en algún momento le llegará a todas las cosas y señala que “quizás el nombre de un hombre no importe tanto”.

En este sentido, Barthes (1994), en su texto *La muerte del autor*, plantea que la figura del autor es un personaje propio del modernismo, que da lugar a la pretensión de un texto que debe ser descifrado, como si el sentido fuese unilateral y cerrado. Partiendo de la idea de que la voz del autor es, en realidad, una voz construida por muchas voces que provienen de la cultura, señala que no es el autor quien escribe sino el lenguaje mismo. Así como plantea la muerte del autor, habla del nacimiento del lector que es en donde esa multiplicidad de voces y sentido podrán ser combinadas. Lector que, sin embargo, tampoco tiene en sí mismo una identidad, sino que es un destinatario impersonal,

múltiple, que no permite la clausura del texto. Por su parte, Derrida (1998) habla de “la muerte del destinatario”, según él la escritura seguirá su camino de *différance* de repetición en repetición y seguirá produciendo sentido aún si el escritor y el destinatario se encuentran ausentes.

Para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama el autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente ya esté muerto, o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito «en su nombre» (Derrida, 1998: 356).

Para realizar el necesario movimiento de descentramiento del texto en relación al autor, Barthes (1994) proclama que la unidad del texto no está en su origen (en el autor), sino en su destino (el lector). Sin embargo, es válido preguntarse si en la unidad recogida por el lector no se corre el mismo riesgo que con el autor, de generar no un sentido, sino múltiples sentidos cerrados y unilaterales. Si como indica Barthes “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo” (Barthes, 1994: 71), ¿por qué sería necesario unificar esta multiplicidad?, ya sea en el autor o en el lector, ¿no se corre el riesgo de reducir las diferencias en un relato globalizante y totalizador?

En *Todo lo que queda* la atención no está puesta ni en el autor ni en el destinatario, sino en el tejido del texto y de la música, en las intertextualidades que dialogan y que en sí mismas construyen sentido mediante su propio tejido. El compositor, en este caso, se encuentra al servicio del texto. La multiplicidad de textos lleva en sí misma los nodos, los puntos de unión que se llaman unos a otros. Tolosa en la entrevista, en relación a los textos indica:

Yo les pedí, salvo a ella [Carrizo] y salvo a Welles, [...] les pedí por favor; ‘escribanme algo sobre el anonimato’, sin tener ninguna relación entre ellos y cuando después me mandan [los textos], yo me doy cuenta los vínculos que hay entre los textos. [...] No sé por qué, hablan en todos los textos de una cuestión temporal, sin saberlo.

El compositor es el hábil tejedor que encuentra los nodos y los entrelaza, pero no es el que los crea, estos están ya inscriptos. En este caso, es la multiplicidad la que crea el sentido de la obra, no al autor o el destinatario, sino la propia multiplicidad, que contiene

en ella los nodos que la unen, sin que por ello se deje de percibir su carácter polifónico y politextual. Si, como indica Derrida, “la escritura seguirá produciendo sentido aún si el escritor y el destinatario se encuentran ausentes” (Derrida, 1998: 356), es el tejido de signos el que escribe y el que se escribe, el que nos inscribe en él, como ya lo ha señalado Barthes, “es el lenguaje, y no es el autor, el que habla” (Barthes, 1994: 66), pero el tejido de signos no solo se escribe a sí mismo sino que nos inscribe en él, nos inserta en un sentido rizomático y nos constituye.

Entonces, podríamos inferir que, por un lado, *Gente que canta de espaldas* cuestiona la figura del autor en tanto premisa necesaria para determinar el valor de una obra; por otro lado, el tratamiento de las relaciones intertextuales en *Todo lo que queda* nos revela, desde su construcción estética, que ante la muerte del autor el sentido debe ser buscado en la propia multiplicidad que conforma el texto, ya que en todos y cada uno de los pequeños relatos hay nodos que los unen, que generan sentido aunque este sea incierto, inaprehensible, ambiguo y politextual.

### **Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Gente que canta de espaldas***

En esta obra hay diferentes tipos de objetos con los que se establece relación intertextual. Por un lado, se toman diversos textos de diferentes autores. Por otro lado, en *Todo lo que queda* se establecen relaciones intratextuales internas a las otras piezas y se toman como objetos, tanto textos como materiales musicales. Los textos son en su mayoría desconocidos, el único texto conocido es el de Welles, y su relación es metonímica, ya que se vinculan desde el concepto de ‘anonimato’, pero cada texto lo refiere desde sus propias palabras. Si bien es inevitable que los textos sean alterados al entrar en un contexto musical, no hay una intención de reelaborar los significados de los textos, sino de que estos participen con su propio sentido en el tejido del discurso musical. Incluso, son los textos y sus diversos idiomas los que, en parte, definen también la música. A este respecto, en la entrevista Tolosa señala: “por otro lado está el elemento de cómo se dice [el texto], como se dice en cada idioma. Entonces el hecho de la palabra hablada tiene un ritmo y tiene una entonación y eso está respetado casi literalmente”. No solo el texto,



también su contenido condicionó finalmente la sonoridad musical. En relación a esto, Tolosa en otro fragmento de la entrevista indica:

Por ejemplo, el texto en francés [...] tenés que ser como un catedrático francés o [...] un filósofo [...] que [estuviese diciendo] ese texto, porque el texto de Kolp era totalmente filosófico [...] y pensé en hacer que hablen todos [tararea una de las frases musicales de *Deux notions* a modo de ejemplo] realmente como si estuvieran hablando de corrido [dando cátedra, sin fisuras].

Por lo tanto, la obra no modifica los significados de los objetos con los cuales establece la relación intertextual, sino que es el texto el que condiciona a la obra, ya que ésta se construye a partir de él de forma rizomática.

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras (Deleuze y Guattari, 2002: 14).

La forma en la que se relacionan los textos y las músicas con las cuales se vincula, no es paradigmática sino sintagmática. Es decir, los elementos no son elegidos para desempeñar un papel particular en la estructura de la obra, sino que se combinan para crear estructura. Por todo lo antedicho, el objetivo de los vínculos intertextuales en esta obra es la adición de una nueva obra, un nuevo entramado construido a partir de los significados ya existentes.

### ***Dimmi chi fosti (2004/09)***

Link a *Dimmi chi fosti*: <https://youtu.be/BULGhNr9S4c>

*Dimmi chi fosti* es una obra para orquesta que está basada en un verso de *La divina comedia* en el que se interpela a un espíritu que aparece entre las sombras con esta frase: *dimmi chi fosti* (dime quién fuiste).

En el texto escrito para el programa del concierto del estreno de la obra, Tolosa señala que “esa pregunta, en pasado, apela directamente a la memoria: uno es su pasado”. En el mismo texto, el compositor indica que esta obra trabaja con citas, pero no literales, sino “a partir de la gestualidad del otro -como una citación apócrifa- en las cuales uno asume que, de alguna forma, ha sido un poco todos ellos, pero también como una distorsión de esos discursos, el sedimento, lo que recuerda de ellos”. Entre las citas, construidas a partir

de la memoria, podemos encontrar referencias a Berio, Boulez, Ligeti, Duke Ellington, los espectralistas, Messiaen, Xenakis, Stravinsky y el Pop. Nuevamente vemos la estrecha relación que el compositor establece entre el uso de la intertextualidad, la memoria y la constitución del sujeto.

Estos intertextos se interrelacionan en forma rizomática y se revelan como metáfora de lo que sucede en nuestra memoria mediante la escritura psíquica del orden de lo simbólico. Escritura psíquica que nos constituye y, al mismo tiempo, nos brinda la posibilidad de deconstruirnos; de preguntarnos, como lo hacía Harry: *Is that you?* Como señala Tolosa “uno asume que, de alguna forma, ha sido un poco todos ellos”. De esta manera se pone de manifiesto que el sujeto se constituye en el diálogo con el otro, así como el presente lo hace en el diálogo con su pasado. Pero el otro no es el otro, sino que es una ausencia que se revela por medio de una presencia que está siempre distorsionada por la memoria, por la *différance* que nos atraviesa en nuestro devenir constitutivo.

En esta obra el centro de la atención está en el pasado, pero este pasado no es estático, no está muerto, sino que es mutable y se constituye nuevamente en el presente a través de nuestra memoria. Es un pasado que actúa vivamente en el presente y lo modifica. La memoria es uno de los ejes de esta obra y esto también se evidencia en su forma, con elementos que vuelven, se repiten e implican la participación activa de la memoria del oyente.

En relación a las reminiscencias de otras músicas, podemos ver que la escritura en bloques y la repetición de ciertas ideas musicales recuerdan a la construcción por yuxtaposición de bloques temáticos de la *Turangalila Symphonie* de Oliver Messiaen, así como a otras obras del compositor. Esta técnica de oposición de bloques es también utilizada por Stravinsky en varias de sus obras, entre ellas *Symphonies of Wind Instruments*. Los cambios de métrica también nos llevan hacia Stravinsky y Messiaen.

En el tratamiento de los metales con sordina, al estilo *Jungle*, podemos distinguir las reminiscencias a Duke Ellington. Este material se encuentra al comienzo de la pieza y formará parte del material estructural de la obra que se repite al comienzo de cada movimiento.

1st Trumpet in Bb (plunger) *ff*

2nd Trumpet in Bb (plunger) *ff*

3rd Trumpet in Bb (plunger) *ff*

1st Trombone (plunger) *ff*

2nd Trombone

Bass Trombone (plunger) *ff*

Figura 6: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compás 1 (fragmento, solo algunos metales).

Las reminiscencias a Boulez las encontramos en los gestos rápidos ascendentes que terminan en trinos, que recuerdan a *Dérive*.

3

4

5

4

Picc.

1st FL. *mp*

2nd FL. *mp*

1st Ob. *mp*

2nd Ob. *mp*

C. A. *mp*

1st Cl. *mp*

2nd Cl. *mp*

Figura 7: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 31-34 (fragmento, solo maderas).

También encontramos a Boulez en los gestos ascendentes rápidos realizados por el piano, el arpa y las placas que recuerdan al comienzo de *Répons*.

The image shows a musical score for three instruments: Glockenspiel, piano, and percussion. The Glockenspiel part is in the top staff, marked with a box and the word 'Glockenspiel'. It begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a slur. The piano part is in the middle staff, marked with *ff*, and includes a complex texture with multiple slurs and dynamic markings. The percussion part is in the bottom staff, also marked with *ff*, and features a rhythmic pattern with slurs. The score is written in a single system with four staves.

Figura 8: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 224-228 (fragmento, solo arpa, piano y percusión).

La reminiscencia a Berio es muy sutil y se encuentra en relación a la orquestación del segundo movimiento de la *Sinfonía* de Berio: *O King*. El homenaje a Berio comienza en la página 34, en donde se ve un trabajo sobre la idea las resonancias, basado en reproducir con los sonidos de la orquesta el pedal de *sustain* del piano.

The image shows a musical score for a woodwind section, percussion, arpa, piano, and violins. The score is written in a single system with seven staves. The woodwinds (1st Fl., 2nd Fl., 1st Ob., and Clarinet) are in the top four staves. The percussion is in the fifth staff. The arpa and piano are in the sixth staff. The violins are in the seventh staff. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *p*, and *f*, as well as performance instructions like 'Poco espress.' and 'flaut'. There are also box numbers '25' and '25' indicating specific measures. The score is written in a single system with seven staves.

Figura 9: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 238-247 (fragmento, solo algunas maderas, percusión, arpa, piano y violines).

Las reminiscencias a los espectrales las podemos encontrar en el tratamiento orquestal de los *delays*, en esta idea de transferir procedimientos que vienen de la música electrónica hacia la música acústica. Esta idea de *delay* se presenta primero en el compás 37, para luego reaparecer a una escala mucho mayor en el compás 96 con distintas velocidades y distintos grupos de ataque.

Figura 10: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 94-96 (fragmento, solo cuerdas y madera).

En el compás 30 podemos ver que aparece un nuevo material, que recuerda a los comienzos del Pop, en donde los metales tienen un rol fundamental. Esta línea melódica; que comienza con flauta, oboe, corno inglés, trompeta y cuerdas; se nutre de diversos colores de la orquesta e incluye también la idea de *delay*.

Figura 11: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 130-131 (fragmento, solo metales).

En el compás 212 hay un breve fragmento que recuerda desde su figura melódica y su carácter al solo de clarinete del movimiento *L'adoration de la Terre* de *Le sacre du printemps*. Esta rememoración se refuerza mediante el uso de los *pizzicatos* de las cuerdas en el ataque, elemento que también es utilizado por Stravinsky en el mismo movimiento, pero en otro gesto anterior.

Figura 12: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 212-214 (fragmento, solo clarinetes y cuerdas).

El primer movimiento contiene todos los materiales que luego serán trabajados a lo largo de la obra. Es el movimiento en el cual conviven y se interrelacionan todas las músicas, todos los tiempos. Después, en cada movimiento, algunos elementos reaparecerán a una escala mucho mayor, como si se los estuviese viendo mediante un zum. Estas diversas músicas se relacionan de forma rizomática, no hay una relación jerárquica entre ellas, ya que los materiales que se seleccionaron para el tratamiento en mayor escala, bien podrían haber sido otros.

### **Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Dimmi chi fosti***

En esta obra, los objetos con los que se establece la relación intertextual son de carácter general, ya que hacen referencia a géneros, como en el caso del Pop; a movimientos, como en el caso de los espectralistas; e incluso a músicas de una época, como en el caso de los compositores del siglo XX. No establece relaciones con ningún objeto en particular, cuando realiza la referencia a un compositor lo abarca desde algunas de sus características, con lo cual los objetos se presentan como mistificaciones. La forma en la que se da la relación es rizomática, todas las músicas conviven entre ellas y con las sonoridades propias del compositor en igualdad de condiciones. No se perciben jerarquías que condicionen a otros materiales y los resignifiquen, sino que se escuchan las diversas reminiscencias a otras músicas, con sus características particulares; es decir, la forma en que se establece la relación intertextual, permite que los objetos participen con todos sus significados dentro de la obra. El énfasis está puesto en la combinación de estos materiales y sonoridades, con el objetivo de generar forma a partir de éstos. Al establecer intertextualidad con diversos géneros, movimientos y épocas, *Dimmi chi fosti* pone de manifiesto la aceptación de estas diversas verdades que transcurren a lo largo de la historia; al tiempo que muestra, mediante su estética, que estas diversidades pueden convivir entre ellas y ser parte de una misma obra sin necesidad de negarse unas a otras. Con lo cual, estas relaciones intertextuales cumplen la función de afirmar la constante presencia de la historia en la constitución del presente, al tiempo que evidencian un sentido que está desde siempre suplementado, al igual que nuestra inscripción psíquica. Evidencian un sentido que se nos presenta mediante suplementos en forma de obra, a lo largo de la historia, y que, en tanto suplementos, tienen igual valor de verdad.

### 3. Consideraciones finales

Rizoma, multiplicidad, memoria, distorsión, anonimato, falsificación, virtualidad, devenir; estos conceptos se articulan y construyen los trayectos por los cuales se entreteje la intertextualidad de la obra del compositor.

Al momento de tener el honor y el placer de entrevistar al compositor, Tolosa se disculpa por tener un tipo de discurso que él gusta en llamar arborescente e inmediatamente relaciona esto con la intertextualidad y nos señala:

Más que hablar de cuestiones como la interreferencialidad yo hablaría de hipervínculos y de arborescencia. Como un pensamiento en el que constantemente hay ramas [...] Ese tipo de organización del pensamiento me parece fascinante, no la cuestión de lo lineal.

Cuando Tolosa habla, sus pensamientos y palabras se ramifican, crecen y se expanden; nos llevan por caminos inusitados, algunos llamarían a esto coloquialmente ‘irse por las ramas’; pero el punto en cuestión es que no son ramas de un árbol, sino más bien brotes que surgen en un juego de asociaciones. Lo importante, lo nutritivo del discurso no está en una raíz perdida, de la cual uno se aleja cuando se va por las ramas; sino en la propia multiplicidad, en los brotes que surgen y que brindan los nutrientes del discurso. Por lo tanto, aunque Tolosa prefiera hablar de arborescencia, nos permitiremos disentir y plantear otra palabra.

A lo largo de este escrito pudimos ver como las intertextualidades se ramifican, crecen y se expanden sin jerarquía; en una forma de organización y asociación que tiende más hacia lo rizomático, sin un centro que las funda y que limite su multiplicidad. Esta forma acentrada, sin raíz ni clausura, se percibe en todas y cada una de las relaciones intertextuales; en su forma de tejerse entre la materia sonora, de forma transversal. Podríamos llamarlo “gran arte del inconsciente, arte de las multiplicidades moleculares” (Deleuze y Guattari, 2002: 34). En relación a su forma de tejer la intertextualidad, en la entrevista, Tolosa señala que su proceso no proviene de un estado plenamente consciente. En sus propias palabras: “no estoy pensando ‘ah! voy a hacer esta operación’, no es una cosa que sea realmente consciente, [...] me gusta hablar mucho de que, como que estoy habitado por un montón de músicas, [...] y soy parte del río”.



Por lo tanto, en su trabajo sobre la intertextualidad podemos ver un tejido que es producto de asociaciones de la memoria que provienen de las profundidades del inconsciente “el rizoma es precisamente esa producción del inconsciente” (Deleuze y Guattari, 2002: 23). Deleuze y Guattari (2002) plantean que el inconsciente es acentrado y está fuertemente relacionado a la multiplicidad; “varios lobos”, “un montón de músicas”. Ellos plantean que no se debe intentar reducir el inconsciente a lo Uno, sino fomentarse la producción inconsciente y con él nuevos deseos y enunciados; nuevas máscaras. Producción y no recuerdo desnudo, no repetición bruta, mecánica de lo mismo sino lo que Deleuze llamaría “repetición puro disfraz” en donde “el verdadero sujeto de la repetición es la máscara” (Deleuze, 2002: 45), es decir, una repetición atravesada por la *différance*.

Pero detengámonos unos segundos a pensar en esta idea de ‘producción’ en contraposición a la de recuerdo desnudo. Esta idea es central para comprender la intertextualidad en la obra de Tolosa. Cuando el compositor presenta las “músicas que lo habitan”; las reminiscencias en *Dimmi chi fosti* o la imitación de gestos y sonoridades en *Los pasajes*; está claro que lo que allí se encuentra es producción del inconsciente y no repetición bruta. Producción justamente porque no hay una cita textual, una repetición mecánica de lo mismo; sino un recuerdo ‘disfrazado’, atravesado por la propia producción inconsciente del sujeto compositor.

Precisamente, otro de los ejes que atraviesa la intertextualidad en la obra de Tolosa es la memoria. En el análisis de *Relatos breves*, pudimos ver que las huellas que inscriben la memoria, al tiempo que son inscriptas desaparecen. Este desaparecer no es más que su paso al inconsciente. Con lo cual, la memoria no es pura conciencia, algunos de nuestros recuerdos más potentes se encuentran ausentes y si se presentan, muchas de esas veces, lo hacen desde máscaras y disfraces, o incluso distorsionados. En la obra de Tolosa, podemos escuchar estos disfraces, estas distorsiones de la memoria. Incluso el compositor también plantea este juego de la memoria en el oyente. Esto claramente puede percibirse en *Relatos Breves* y *Los pasajes* en donde escuchamos sonoridades que remiten a un pasado cercano, a obras de otros compositores que se presentaron en el mismo concierto; también podemos percibirlo en *Dimmi chi fosti*, en donde escuchamos reminiscencias que vienen al presente desde el pasado de la historia y sonoridades que vuelven como un *déjà vu*. Todas ellas se presentan desde un recuerdo fantasmático y virtual, un recuerdo producido por el inconsciente del compositor. La huella se imprime y desaparece, pero cuando reaparece trae algo consigo, una *différance*, una creación, una nueva máscara.

Este juego con la memoria también se relaciona al juego de deconstrucción de la identidad del sujeto. Ya que es la memoria la que nos permite reconstruir al otro en nuestra psique. Cuando el otro se nos presenta disfrazado, multiplicado, fuera de lo Uno; esa identidad que construimos del otro se deconstruye. Como ocurre en *Los pasajes* con las imitaciones de otras estéticas o en *Relatos Breves* con la inclusión de otra obra que no es suya dentro de su propia estructura y con la construcción del ‘falso Tolosa’. La obra del compositor permite escuchar la multiplicidad de voces y músicas que la habitan y por ende plantea una deconstrucción de la figura del sujeto-artista o del autor. Por eso Harry en *Los túneles* se pregunta *Is that you?* para después devenir en el túnel del tiempo y habitar otros tiempos y otros espacios. Esta idea de anonimato, de virtualidad y de multiplicidades es otro de los grandes ejes que atraviesan la intertextualidad en la obra de Tolosa.

Deleuze y Guattari en relación a devenir otro y, más precisamente, devenir lobo, en tanto éste es indivisible de la manada, señalan:

Lo importante en el devenir-lobo es la posición de masa, y, en primer lugar, la posición del propio sujeto respecto a la manada, respecto a la multiplicidad-lobo, la manera de formar o no parte de ella, la distancia a la que se mantiene, la manera de estar o no unido a la multiplicidad. (Deleuze y Guattari, 2002: 35-36)

En este sentido y basados en declaraciones del propio compositor podemos inferir que Tolosa asume una posición dentro de la manada, es parte de ella. En el programa de *Dimmi chi fosti*, en relación a los compositores que habitan la obra, Tolosa indica “uno asume que, de alguna forma, ha sido un poco todos ellos”. En relación a las intertextualidades de su obra, el compositor señala que es “habitado por un montón de músicas, [...] soy parte del río”.

Este río del que habla Tolosa, es el río de la historia del cual todos formamos parte, el cual todos construimos en manada. Este concepto de río, es visto como un sentido que se construye en el devenir mismo, en el ser-lobo y no jalón. En observar la historia como líneas y no como puntos aislados que provienen de la nada; como una construcción rizomática y no jerárquica o arborescente. Por eso el anonimato o la falsificación en *Relatos breves* o en *Gente que canta de espaldas*, porque anulan la jerarquía del autor, al tiempo que anulan los jalones y dan cuenta del río, de esas voces que construyen historia y son olvidadas. “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden”

(Deleuze y Guattari, 2002: 13). Su música refleja esta visión de la historia, una historia río, una historia manada. Un sentido de la historia que se construye desde la multiplicidad y no desde la reducción a lo Uno, en donde el sentido está en el trayecto, en el devenir otro, en la articulación.

### **3.1 Síntesis de las consideraciones**

Como dijimos al comienzo del escrito, nuestra idea no es etiquetar la obra de Tolosa dentro de un paradigma artístico, sino desentrañar aquellos conceptos y sistemas de valores que subyacen en la obra y conforman el paradigma; para que, en todo caso, cada uno saque sus propias conclusiones.

A lo largo del análisis, pudimos ver que la noción de sujeto que se manifiesta es la de un sujeto deconstruido, que corre a la identidad del eje para colocar en su lugar al devenir. Un sujeto que no es estático, sino mutable; que se construye en el interior de la historia, en el dialogo con el otro. La noción de sujeto y de otro se funden en la alteridad.

También pudimos ver que la figura del autor, en tanto, identidad invariable e inconfundible, es cuestionada mediante las ideas de anonimato, falsificación y virtualidad. De igual manera, es cuestionada su figura en tanto premisa para determinar el valor de una obra. Es decir, la figura del autor está deconstruida y desautorizada.

Por otro lado, en el análisis quedó expuesta una idea de estructura rizomática con ausencia de centro que permite el juego de sustitución de sentido. No hay verdad, sino errancias; no hay metarrelato, sino relatos breves. De igual manera, se revela un sentido que se produce en el tejido de las diferencias, en el trayecto, en la articulación; es decir, en la propia intertextualidad, en el 'entre' que crea sentido al legitimarse en la construcción de realidad en la cual autor y espectador dialogan.

La obra se posiciona dentro de la historia (del corpus musical), al tiempo que posiciona a la historia como parte de sí misma. El Otro es visto en su totalidad, sin recortes; como un río que teje el sentido desde la multiplicidad, en la continuidad de su devenir y se anuncia en la obra como un conjunto rizomático sin jerarquías, en donde todas las voces pueden ser oídas con igual valor de verdad desde su diferencia.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1994).** (Trabajo original publicado en 1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Corrado, O. (2001).** “De museos, máquinas y esperas. *La ciudad ausente* (1994), de Gerardo Gandini”. [Online] Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html> (último acceso 30-10-2020).
- Deleuze G. (2002).** (Trabajo original publicado en 1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2002).** (Trabajo original publicado en 1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1989).** (Trabajo original publicado en 1967). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1998).** (Trabajo original publicado en 1971). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Fessel, P. (2014).** “Una retórica de la inmediatez: los *Diarios* de Gerardo Gandini”. *Resonancias* 19 (35): 135-156.
- Franciosi, M. (2018).** “Relatos Breves. La inter-referencialidad en la obra de Juan Carlos Tolosa”. En *Lecturas I - escuchas periféricas*, compilado por Natalia Solomonoff, 127-153. Córdoba: Suono Mobile.
- García Fernández, E. (2015).** *Intertextualidad moderna y posmoderna en la música*. [Archivo PDF]. Disponible en: <https://acortar.link/hMBC9> (último acceso 30-10-2020).
- Genette, G. (1989).** (Trabajo original publicado 1962). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Juárez, C. (2007).** “La pieza de Franz, un film musical”. *Revista Argentina de Musicología* 8: 89-109.
- Lévinas, E. (2002).** (Trabajo original publicado en 1971). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Lyotard, J.F. (1987).** (Trabajo original publicado en 1979). *La condición Postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Fernández, J. E. (2001).** *La intertextualidad literaria: Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Nogales Baena, J. L. (2017).** “La intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitó”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- Pavlicic, P. (1993).** “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. *Revista Criterios*. Traducción Desiderio Navarro. (Publicado originalmente como “Moderna i postmoderna intertekstualnost”. *Umjetnost rijeci* 33 (1): 35-50).

**Sottile, A. (2016).** “La práctica de la cita en Alberto Ginastera”. *Revista Del ISM* (16): 131-156. [E-journal] Disponible en: <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087> (último acceso 30-10-2020).

**Tolosa, J.C. (2015).** “Uno de los otros”. En *Poéticas I - en torno a suono mobile*, compilado por Eduardo Spinelli, 29-53. Córdoba: Suono Mobile.