



## Beethoven's V Markolino Dimond & Frankie Dante. Cotique, 1975. Una aproximación al análisis intertextual del álbum Beethoven's V

Bibiana Delgado

2014-06-18

Este estudio pretende hacer un *acercamiento al análisis* de algunas relaciones intertextuales El concepto de intertextualidad, desarrollado en primera instancia por Julia Kristeva, es definido por Genette como «la relación de copresencia entre dos textos», y alude como caso más genérico a la *cita* (1989, 10). ');' onmouseout='tooltip.hide();'>1 del álbum *Beethoven's V*. Con base en la apreciación de Hatten (1994 [1985]:2) sobre intertextualidad, se considera la obra musical como *texto*; un texto que «se expande hasta abarcar la vastedad de sus interrelaciones con otros textos» Genette (1989) considera que una obra literaria puede tener diferentes estadios y niveles de textualidad. La teorización de Genette ha sido utilizada frecuentemente para explicar la textualidad de obras no literarias; Hatten, López Cano, entre otros han hecho uso de sus desarrollos para extrapolarlos al ámbito musical. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>2. Por ejemplo en *Beethoven's V* el concepto de *texto* traspasa las fronteras musicales poniendo en interacción diversas naturalezas textuales de tipo gráfico, literario, sociológico o histórico. Sin embargo, el juego de la intertextualidad implica que el oyente esté al tanto de los elementos que integran una obra, para que, desde el tejido intertextual, operen relaciones de tal forma que se elaboren nuevos sustratos de significación. Al respecto, López Cano (2007) aclara la noción de intertextualidad y citando a Rifatterre apunta: «la noción de intertextualidad no se refiere exclusivamente a la relación de una obra con otras obras anteriores que le pudieron servir de fuente o inspiración, sino a la “relación entre una obra y otras anteriores o incluso posteriores que detecta un lector competente”». Así, se pone de manifiesto que el oyente posee de antemano un bagaje que hará posible la operación intertextual, puesto que ese bagaje le hará consciente de los vínculos entre textos de diferente origen o naturaleza que le permitan una interpretación propia y autónoma de lo que está escuchando y asociando a esa escucha.



Para el caso de *Beethoven's V* se tienen en cuenta componentes como: el nombre del álbum, el tema número cuatro titulado «El Quinto de Beethoven», la citación del motivo inicial del primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de L. van Beethoven, el compositor alemán, los dos compositores e intérpretes del tema Markolino Dimond y Frankie Dante Frankie Dante sólo participó en la primera sesión de grabación; y aunque el disco se presenta con su nombre, tal cual era la idea original, para la segunda fue sustituido por el reputado cantante «Chivirico» Dávila. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>3, y la carátula -anverso y reverso- de esta producción. Ya que los elementos elegidos son una cantidad considerable y podrían arrojar información y planteamientos de gran envergadura, se advierte al lector/oyente, como claramente lo propone el título, que sólo se hará una «aproximación» al análisis intertextual de la obra; el cual no pretende ser exhaustivo ni definitivo. Dicha aproximación ha contemplado también una revisión contextual del momento y lugar en que se produjo el álbum: el año 1975 en Nueva York; en comparación con la de un Beethoven situado en la Europa del siglo XVIII-XIX. De tal revisión se abstraen referentes del ambiente musical y de algunas problemáticas comunes y particulares de los músicos de la *salsa* o clásico románticos de tales períodos.

### 1. De la producción del álbum y la música

*Beethoven's V* fue producido en 1975 por Larry Harlow bajo el sello *Cotique*. Los músicos protagónicos Markolino Dimond y Frankie Dante, uno estadounidense y otro dominicano, habían logrado un notorio reconocimiento en el ámbito salsístico neoyorquino. El primero como pianista y compositor y el segundo, también como cantante. Al parecer, el álbum generó una aceptación y simpatía significativas en el público de la *salsa*, y aún hoy continúa convocando interés en lo musical y ciertos interrogantes por su peculiar presentación. Aparte de los dos músicos, esta

producción fue inmediatamente aceptada debido a la excelsa nómina que participó en ella. La importancia que adquirió M. Dimond puede ser constatada en muchos apuntes. Por ahora copio uno de los comentarios más recordados en el medio, en el cual el percusionista Manny Oquendo le manifiesta al bajista Andy Gonzáles: «¡Rayos, Mark Dimond acaba de superar a Eddie!». Este comentario se encuentra en innumerables reseñas sobre M. Dimond; incluida la página oficial de la Fania. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>4. Quienes la conformaron, sin excepción alguna, contaban también con un recorrido bastante significativo en los campos salsístico y jazzero. Muestra de ello es que solo necesitaron dos sesiones de grabación para tener un disco que ha sido reputado por su excelencia. Desde lo musical, el primer elemento que viene a colación en el tratamiento intertextual, es la citación De acuerdo con López Cano (2007: 31) la cita debe cumplir cuatro condiciones. En resumen: remisión intertextual fuerte y evidente, con relación a una obra específica y reconocible; intencional, reconocida y dosificada y con cierta literalidad entre la obra original y su cita. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>5. del motivo característico que introduce el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de L. V. Beethoven.

### [Audio 1](#)

Este cuarto tema del álbum *Beethoven's V*, titulado «El Quinto de Beethoven», comienza, casi literalmente, con el motivo característico de tres corcheas + blanca de la quinta sinfonía Para hacer funcional el análisis, llamo «motivo sinfónico» (motivo sinf.) a la archiconocida célula rítmica de tres corcheas + blanca que presenta la *Quinta Sinfonía*. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>6. de hecho, utiliza las mismas notas: sol y mi bemol en una evidente realización armónica de do menor. Es presentado con el piano y el tres eléctrico En la nómina del álbum no se enumera ningún tres o guitarra eléctricos; sin embargo es perceptible la participación de un timbre similar que puede ser natural o sintetizado. En comunicación personal el experto en el género, José Arteaga, observa lo siguiente: «Ahora bien, como la Flamboyán [la orquesta de Dante] no era en esos años una orquesta de músicos habituales (dicen que Dante era un desordenado tenaz), pues casi todos los músicos se los conseguía Larry Harlow, productor del disco. Por eso yo creo que es Harry Viggiano, guitarrista y tresero habitual de Harlow» (sic. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>7. para abrir la canción, y es desarrollado en un solo pianístico al estilo improvisatorio del Latin Jazz como una sección introductoria. La secuencia melódica se desarrolla de la siguiente forma:

### [Tabla 1](#)

Después del 0'33" entra la percusión y continúa un despliegue musical característico del estilo. El mismo motivo se retoma luego de una manera variada pero evidente La presentación del estribillo rítmico melódico es evocada en el piano en el 1'59" - 2'04", y en general se presenta variada en otras partes de la pieza y con diferentes instrumentos; por ejemplo en el 3'18 en las trompetas. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>8. Si el oyente centra su atención en el recorrido rítmico-melódico de esta pequeña sección inicial, en la que se presenta el motivo sinfónico beethoveniano, se conducirá sin tropiezo alguno al desarrollo de la pieza. La conexión entre las dos partes es bastante elaborada y se integra «naturalmente» en la textura sonora del tema. No obstante, no se puede decir que la cita haya sido utilizada como la estrategia central de composición de la pieza, pues si se descartaran los instantes en que ella vuelve a asomarse, tal vez el oyente no podría hacer una conexión directa de los dos temas. ¿Cómo interpretar este tipo de referencia musical? El interés sobreviene, ante todo, por el altísimo grado de contraste entre los dos contextos de composición: Beethoven y Dimond, música clásica de principios del XIX y música popular urbana del XX, estilo sinfónico, clásico y estilo salsístico. Cabe obviar tal comparación. Podría decirse que es un *homenaje*; pero es una breve mención sin el suficiente tratamiento para categorizarse así. Por otro lado, es considerable e interesante el comentario de Hatten acerca de que “los compositores del siglo XX tienden a usar abiertamente material anterior sólo si se toma una actitud irónica” (1994:6). Aunque el autor teoriza desde la música clásica, la pregunta es pertinente: ¿Es una *ironía*? Cada cual puede sacar su propia conclusión, pero no parece que ése sea el caso. Especialmente en este tema, es la cita la que abre la pieza, lo que dota de gran importancia la referencia e instruye al oyente para que le dé un lugar preponderante en su proceso de escucha. Una de las respuestas menos pretenciosas que se pueden apostar, es que esta referencia enriquece sonoramente el entramado intertextual dotando de estructura y cohesión la obra musical. En resumidas cuentas, bastaría con afirmar que es uno de los elementos enriquecedores de la elaboración musical que además le confiere «peculiaridad» distintiva dentro de su género.

No obstante, Hatten resuelve que si las estructuras tomadas como referencia son distorsionadas o parodiadas, entonces «no es una absorción del material y/o de asociaciones acompañantes dentro de un nuevo contexto, sino más bien una colisión de dos contextos, que genera un tercer significado a partir de la interacción» (1994:6). Por lo tanto, la interpretación anterior que reduce el uso de la cita a un elemento de enriquecimiento y «peculiaridad» estaría totalmente incompleta. El motivo sinfónico se interconecta con diversos elementos de la pieza para operar como motor de interacciones sónicas que se convierten en un complejo entretejido de textualidades. Por ejemplo, entra a

jugar un papel vital para una nueva configuración signíca: la letra. La letra se presenta en una única frase a modo de coro y al vincularse con la introducción de la obra y el resto de componentes de la pieza, articula una posible función semántica de la misma; un sentido El asunto de la semántica musical ha sido bastante discutido y no es de mi interés profundizar en esa discusión por el momento, pues se desmarca de esta aproximación analítica. Naturalmente, podría considerarse que toda esta reflexión está enmarcada en el ámbito semántico, toda la reflexión sobre intertextualidad *per se*. Sin embargo, retomo la definición de semántica en su acepción más gramatical; como integrante lingüístico que estudia la interpretación de los significados abstraídos desde la sintaxis y el léxico, y la invierto en lo musical. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>9\_.

## Audio 2

Esta sencilla consigna con carácter comparativo, necesariamente, funge como elemento articulador de determinados paratextos Genette define el paratexto como ese elemento interno o externo del texto representado en «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, [...] y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendiente a la erudición externa no puede disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende» (1989: 11-12). ');' onmouseout='tooltip.hide()';>10\_

e intertextos que se disponen en la obra. Como lo menciono anteriormente, es un multi-articulador entre el título del álbum, el título del tema, la cita beethoveniana, el desarrollo rítmico melódico de toda la pieza, la interpretación pianística de M. Dimond y el evidente protagonismo del autor ante su obra Los lectores podrían encontrar más conexiones significantes dentro de la obra, estableciendo como eje articulador esta única y sencilla frase. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>11\_ : «Markolino toca como Beethoven». Esta frase constituida en un lenguaje tan sencillo y elemental, podría interpretarse de muchas formas. El disco fue producido por uno de sus grandes amigos; Larry Harlow. Evidentemente, la idea era que Markolino fuera el eje de la producción con el ánimo de contribuir a sacar adelante su carrera. Dicho texto, único en toda la pieza, particular y central, denota la importancia del compositor y pianista, y es tan protagónico como lo fuera Beethoven al componer la *Quinta Sinfonía*.

Naturalmente, es lógico asumir que tal referencia exalta las cualidades del intérprete al insinuar una comparación con el compositor alemán. Lo dicho, porque la historia universal de Occidente ha concedido al compositor clásico una fama y grandeza excepcionales. Y en este punto, es imprescindible detenerse en dos paratextos. En primer lugar, el título mismo de la producción que otorga a Beethoven el protagonismo oficial de la obra: *Beethoven's V*. En segundo lugar, el título del cuarto tema en cuestión: «El Quinto de Beethoven», en el cual se afianza la permanencia icónica del compositor y se potencia su lugar protagónico. Entonces, literariamente, estamos hablando de tres letras diferentes que referencian la figura de Beethoven y nos demandan diversísimas elaboraciones de sentido. Beethoven se ha erguido en símbolo Utilizo la voz *símbolo* en el sentido cotidiano de aquello que encarna y representa valores o evoca sentimientos. El *símbolo*, no solo como aportante de significados sino también como representación sublimada de una virtud o un mérito. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>12\_ . ¿Dimond se merece la misma suerte? Si fuese ésta la cuestión ¿por qué no plantearse que *Beethoven's V* fue una secuencia de interacciones musicales, psicológicas y sociales dentro de un orden colectivo, que buscaban exaltar la celebrada interpretación pianística de Dimond en aras de conceder a una personalidad decadente otro impulso para evitar el hundimiento? Es lamentablemente conocido que el músico vivía desafortunados impases a causa de las drogas. Al igual que el compositor alemán, tuvo una vida trágica y un final desdichado. Ver Arteaga (2013), Rondón (2007) y otros sobre la historia de Dimond. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>13\_

Por lo tanto, ¿es posible comprender tales interacciones con «otros» como texto? García Canclini (2009 [1989]: 37-38) al referirse a la autonomía del Campo del Arte, recurre a Howard S. Becker para referirse al «carácter colectivo y cooperativo de la producción artística». La sociología del arte de Becker confirma la autonomía creadora, pero sin dejar de reconocer la participación de los diversos lazos sociales que están inmersos en la obra, ante todo manifiestos en la creación musical, en la cual gracias a la presencia de un «otro» se hace posible la realización de la obra misma: un concierto, una sinfonía, una obra coral. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>14

## Tabla 2

A la considerable calidad pianística de Dimond acompaña su talento la forma en que compone y arregla. Al respecto, la crítica emite juicios de la siguiente talla:

*En ese disco lo más resaltante es el piano de Markolino Dimond, otro músico rebelde y 'extraño' que venía de tocar con Willie Colón, donde además de sus extravagancias impuso una forma de tocar sorpresivamente genial y diferente. Tomó las pautas de la experimentación de Eddie Palmieri en el piano, sobre todo sus silencios y el minimalismo gozón del creador de La Perfecta. Markolino se soltó a tocar unos solos que pasaron a la posteridad caribeña, y que consagró en este disco, que cuenta con unos arreglos fuera de lo común para esa época, además de dos sesiones de grabación con diferentes músicos...* (Sarabia 2012).

Es una coincidencia notable el hecho de que la obra del músico alemán se haya reconocido desde siempre como genial y que *Beethoven's V* sea declarado también una unidad imprescindible en el decálogo salsístico de los setenta (Arteaga, José 2010). Si bien es cierto, que los dos músicos -Dimond y Dante- gozaban de prestigio en ese momento, el resto de la plantilla parecía ser inmejorable. Cuando volvemos a la idea de que la producción debía ser magnífica a

beneficio de Dimond, es natural que la nómina contratada tuviera que ser de la mejor calidad y reputación musical. La participación de aquellos «otros» reditúa en el enriquecimiento del entorno musical de Dimond y en la opinión generalizada que, posteriormente, se tendría de ese disco. En palabras de Carlos Aranzazu: «una nómina histórica» (2009). Al mirar con distancia tal tipo de metatextos Tercer tipo de trascendencia textual (transtextualidad), expuesta por Genette (1989:13) como una relación de «comentario». Un texto que habla de otro, establece una relación metatextual con él, sin que necesariamente lo cite, o incluso sin que lo mencione. La relación que se establece por este tipo de discurso es «crítica», y considera así que la teoría y crítica literarias son el metatexto por excelencia. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>15.

vemos que los comentarios en torno al tema van sumándose entre sí para conformar un supra estadio de comprensión que, por cierto, asigue dilatándose. Pues este supra estadio de comprensión crece paulatinamente; y trasciende a orden temporal. El metatexto puede propiciar el ocaso de una obra o su perpetuación histórica. Cada nueva generación va tomando los metatextos pre-construidos y va configurando los suyos propios. Una muestra, por cierto interesante y escasamente contemplada, de la trascendencia histórica de una obra y de la configuración de nuevos metatextos, se puede ver claramente en la elaboración que los públicos de diversas músicas hacen a través de los comentarios en las redes sociales de Internet, los cuales se exponen debajo de una muestra musical, visual o audiovisual determinada Los contenidos de *Youtube* son claras muestras de dichas elaboraciones. Obsérvese, por ejemplo, el que aparece en: <https://www.youtube.com/watch?v=YkpVtJIC8V8> sobre «El Quinto de Beethoven». ');' onmouseout='tooltip.hide();'>16.

## 2. La peculiar carátula de *Beethoven's V*.

### [Imagen 1](#)

Si nos fijamos en la carátula, los pormenores del diseño se antojan como francos interrogantes. Diseñada por Ron Levine, con fotografía de Lee Marshall, en ella se recrea una atmósfera cortesana del siglo XVIII con dos personajes en aparente disposición de entregar el uno y recibir el otro un documento. Hay un pequeño comentario sobre la carátula aportado por Arteaga (2012), que dice los siguiente:

*Ron Levine le contó a Pablo Yglesias en su excelente blog Bongohead que la carátula de Beethoven's V de Mark Dimond y Frankie Dante se planeó con rapidez porque era una época de mucha producción en Fania y sus filiales. En todo caso, Levine la creó uniendo los conceptos Quinto (instrumento de percusión afrocaribeño, variante de la conga) y Ludwig Van Beethoven por toda la connotación de música sinfónica europea. Es decir, lo negro y lo blanco, lo clásico y lo moderno, la salsa de los 70 del siglo XX envuelta en trajes de comienzos del siglo XVIII. La sesión fotográfica la hizo Lee Marshall y la foto que ilustra esta nota es cortesía de Fania Records.*

Levine se consagró como diseñador de la Fania y su producción gráfica es importante. Cabe señalar que no fue la primera vez que combinó elementos de ambientes de época para recrear atmósferas especiales en las que se conjugaran componentes anacrónicos También recrea ese tipo de ambientes en producciones como: *El pirata del caribe* de Joe Cuba, 1979, *Los dos mosqueteros* de Pupi y Pacheco 1977, o *Cada loco con su tema*, de La Conspiración 1974. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>17.

En este caso, puede ser que la intención haya sido evocar un posible escenario en el cual un músico entregaba una partitura a su mecenas. Para empezar, es preciso detenerse en el cambio de roles sociales cuando uno de los personajes, sin disimular su tez negra, viste de manera semejante a un cortesano blanco de la época. Esa actitud podría reivindicar un sentimiento de igualdad por medio de un demarcado tono irreverente y contestatario. No era habitual que un afrodescendiente tuviera acceso a la educación y que participara del mundo de las cortes europeas de los siglos XVIII y XIX, a no ser en condiciones de esclavitud Valga recordar, a manera de excepción, el caso de Ángelo Soliman. El africano, comerciado como esclavo llegó a las cortes europeas donde tuvo la oportunidad de acceder a educación de las más altas calidades. Al parecer, poseía una memoria prodigiosa que le permitió aprender idiomas y abastecerse de una amplia cultura. Socialmente ascendió al punto de contraer matrimonio con una dama europea y terminó su vida en Austria. Obras como *La Flauta Mágica* han inspirado los personajes «de color» en su figura. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>18.

Los metatextos continúan. Verbigracia el blog de Pablo Yglesias, *Bongohead* (2012), dedicado a la producción gráfica de Ron Levine y mencionado atrás, donde se lee el siguiente comentario: «This idea of an Afro-Latin cultural take over is reinforced because Dimond, an African American player of popular Latin dance music, is himself dressed as the 'distinguished' white European classical composer (he holds and points to the musical score), and so this form of reverse black-face serves to politically charge the situation with the role reversal». Naturalmente, no es posible imaginar a Dimond en una corte dieciochesca, pero este reversamiento de «negro» a «blanco» sumergido en una total anacronía, como dice Yglesias, confiere un matiz político a cualquier tipo de interpretación sobre ese cambio de roles.

Por la misma ruta, hay que detenerse en la postura del personaje sentado, que parece no mirar a quien pretende entregarle la partitura, (tal vez ría); ¿debería esto interpretarse como un gesto de menosprecio hacia su interlocutor?

tema que era plausible mientras que los músicos fueran considerados como parte de la servidumbre y se conservara cierta connotación servil hasta principios de la era clásica. El asunto es que el personaje que entrega la partitura hace lo propio; parece estar impregnado por un aire de extraña ironía y displicencia. Retornando al genio alemán, se sabe que Beethoven no rendía pleitesía a príncipes o mecenas, y el parangón es válido ante la actitud que se pinta en el retrato presentado. Por otra parte, al observar esta fotografía, parecería que los dos personajes posaran para la foto de la carátula, como si fuera algo natural; pero históricamente, no se referencian pinturas de la época en las que amo y esclavo posen precisamente para algún artista, aunque sí hay retratos colectivos en los que amos se retrataban con sus sirvientes. Algo cercano a esta referencia es, por ejemplo, la pintura de Velázquez: *Las Meninas*, que aunque no eran esclavas, eran cortesanías al servicio de la infanta Margarita de Austria y por tanto había un cariz de servidumbre en su desempeño. No puede faltar tampoco la *Olympia* de Manet del siglo XIX. Pintura basada en la *Venus de Urbino* en la cual *Olympia* aparece como una «fulana» con su sirvienta negra. También en los territorios coloniales, a veces, se usaba retratarse con los sirvientes; algunos ejemplos los proporciona el pintor Arthur William Davis, que retrató *caballeros* con sus sirvientes indios. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>19.

Para seguir, un detalle bastante peculiar: el atuendo del caballero sentado caracterizado por Frankie Dante. El personaje tiene una patente inconsistencia de forma: las zapatillas deportivas; la derecha en especial, enfocada casi en un primer plano. Dante es el componente perfecto para consumir toda esta transtextualidad. Genette asocia lo *transtextual* con lo *transcendental* (1989: 9, 13) en relación con lo que une al texto con una realidad *extratextual*. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>20. Aunque sólo participó en la primera sesión de grabación, su presencia icónica en la carátula y parte de la música, radica en la carga de significados que aporta su imagen: la insurrección hecha figura. Fue reconocido en el medio como un verdadero rebelde que detonó discusión por su aspecto alborotador, sus composiciones subversivas y su personalidad provocadora. Alex Díaz refiere apartes de una entrevista que concede Arturo Campa en la cual recuerda la particular personalidad de Dante: «“Frankie era sin duda un excéntrico”, dice Arturo Campa, el colega de Dante que trabajó como sonero para Eddie Palmieri de 1969 a 1974, [...] “Recuerdo las ocasiones en que salió al escenario vestido de capa y zapatos deportivos durante algunos de sus conciertos. Tenía un traje que llamaba su capa de Batman, y era difícil ignorar u olvidar a este cantante vestido de capa negra”, comenta con humor» (2012). Entonces, ¿cómo no entender la participación de Dante en relación con todo este constructo transtextual, como una de las ruedas del engranaje de aquel supra estadio de sentido?

## [Imagen 2](#)

En el reverso de la carátula pueden encontrar otra serie de fotos. Un retrato individual de cada músico y otras que hacen parte del estudio fotográfico que hizo R. Levin para el disco. En la primera edición del álbum el reverso de la carátula sólo muestra las fotos individuales de cada músico, pero en ediciones posteriores, suelen incluirse otras imágenes que hicieron parte del estudio fotográfico mencionado. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>21. En una de ellas intercambian el papel que inscriben en el anverso. El intercambio de roles es una metáfora que implica, simbólicamente hablando, el desvanecimiento de los límites entre las jerarquías. Como si no pasara nada, ahora el sirviente es el amo, y el amo es el sirviente. El gesto de Dante sugiere un *¡Voilà!*, un *¡Ya está!* como si la batalla por el sentido no tuviera lugar, y conseguir una identidad social, o étnica, fuese cuestión de deseo.

### **3. Culturas en migración: Nueva York, la problemática social de los latinos, el reencuentro con las raíces y la nueva criatura de la hibridación.**

Al remontarse a la fecha de composición de este álbum, sería incongruente no hacer hincapié en la coyuntura social de ese momento para los emigrantes en Nueva York. Muchas de las circunstancias históricas que alimentaron los setenta son recreadas en las letras de las canciones de aquel entonces. La población boricua llegada y establecida en «El Barrio» “El Barrio”, conjunto de zonas urbanas de Nueva York denominado el Spanish Harlem. A él llegaron los primeros inmigrantes puertorriqueños desde la década del veinte. Alejandro Ulloa (2009, 81) al citar a Clara Rodríguez comenta que el primer foco de migración latina, generado entre 1900 y 1945, se asentó en Brooklyn, el East Harlem (El Barrio) y el South Bronx. ');' onmouseout='tooltip.hide()';>22 y luego expandida en el Bronx, y su descendencia nacida allí, empieza a sufrir los efectos sociales comunes de los movimientos migratorios; entretanto buscan sus raíces culturales, se reencuentran con su música tradicional y se encuentran también con la influencia cubana, el jazz y el blues. Héctor García (2009) comenta al respecto: «Simultáneamente a este apareamiento musical, las esquinas de El Barrio fueron tomadas por las primeras y segundas generaciones de los emigrantes *boricuas*. La marginación socioeconómica y la discriminación racial potenciaban la identidad entre los *hispanos*, a la vez que la rabia contra la discriminación y los valores socioculturales del Tío Sam». El inmigrante latino visto como ciudadano de segunda categoría fue la causa para que muchos artistas se revelaran y manifestaran su inconformidad. Frankie Dante compuso letras de corte protesta en las cuales vierte su posición personal, letras con una gran carga de crítica y denuncia. Por ejemplo las canciones “Si yo fuera presidente”, “Me quieren crucificar”, “Venceremos”. Pero no sólo

compuso letras de corte protesta quizás en un intento de reivindicar el estatus igualitario de los latinos en EEUU, sino que también adoptó una actitud procaz en su manera de presentarse ante el gremio salsístico y ante el mismo público que lo seguía y que era conocedor de sus estrambóticas presentaciones. Sobre su *manera* al presentarse en la escena cultural del momento, César Rondón (2007:224) resuelve: «Dante, que es una de las tantas víctimas de las famosas “listas negras” del ambiente latino de Nueva York, siempre se caracterizó por un espíritu rebelde e irreverente que no dejó de ser consecuente con algo que la salsa arrastraba en el fondo: el desesperado sentimiento del ser marginado que exige ser oído. Sin embargo, Frankie nunca llegó muy lejos, no podía hacerlo. Y no tanto por su rebeldía y las “listas negras” [...]».

Apreciable de este comentario es el reconocimiento de lo rebelde y lo irreverente del cantante; ya mencionado anteriormente. Aunque por otro lado, inquietante la afirmación de ese sujeto marginado que exige ser oído. El mencionado metatexto es una muestra de aquellas historias que se van fundiendo en el relato y que en afortunadas ocasiones hacen surgir el mito. Esto nos conduce inmediatamente a la personalidad de Beethoven. No tenemos la seguridad de afirmar que Beethoven haya sido un marginado; de hecho, la historia cuenta lo contrario. Sin embargo, como la mayoría de los compositores de su época, era de extracción humilde y de familia pobre; atormentado por el desamor; rehuido en ciertos menesteres sociales debido a su procedencia; afectado en el bien máspreciado que puede poseer un músico, su oído; confinado al aislamiento que le produjo la sordera, en principio parcial, luego absoluta; pero con ciertos dones que la naturaleza humana sólo depara a algunos pocos. Beethoven poseía además, la inteligencia, la rectitud, la determinación, y unas habilidades musicales que desarrollaría en extremo hasta volverse genio, y la lista podría seguir. Semejante personalidad «capaz de agarrar al destino por las fauces, seguro de que no podría doblegarlo del todo», también se hizo escuchar y cómo se hizo escuchar; no sólo con la magnificencia de su obra, sino con lo que su figura representó en su época y representa ahora. Por lo tanto, que la irreverencia, la rebeldía, el tono contestatario, son las características que validan la comparación con el músico caribeño. Desde esta perspectiva que problematiza las relaciones de ambos músicos con su momento histórico y su demarcación contextual, se comprende fácilmente el proceso de su música tal como se dio. El estilo clásico romántico evolucionó con Beethoven: por ejemplo, las estructuras sonoras progresaron fuerte y contundente en el desarrollo de la sinfonía. Igualmente, el carácter expresivo y dramático, por decirlo fácilmente, de las líneas melódicas y armónicas. En el caso neoyorquino, el encuentro multiétnico, transgeneracional, multidimensional en tantos aspectos, y el choque con la realidad local solo podrían haber generado esta nueva criatura social: *la salsa*; hibridación de hibridaciones que concatena un ser cultural e histórico mediado por los ajustes de la modernidad. Los dos contextos de los músicos se prestarían para múltiples interpretaciones, pero encuentro en las características expuestas un eje representacional cargado de sedimentaciones históricas que explican el porqué de la evolución musical de ambos estilos.

#### 4. Una aparente contradicción

Si el presente análisis puntualiza que la citación musical del tema en cuestión no es en absoluto una ironía en contra de Beethoven o de la música clásica, y que más bien podría representar una comparación grandilocuente del músico estadounidense con el alemán, parecería haber una contradicción con uno de los paratextos: la imagen de la carátula. Anteriormente, hacía énfasis en la actitud gestual de los dos personajes, la cual obliga a una lectura crítica que recae en los siguientes hechos: actitud displicente de ambos personajes, posible apatía del uno al otro e ironía en el estilo de vestir. Entonces, ¿es posible entender esto como un real desprecio por el mundo musical clásico?, ¿por Beethoven?, ¿por la forma en que está jerarquizada la sociedad?, ¿por la manera en que se ha historizado la evolución de la música? Un etcétera muy extenso acudiría a este interrogatorio, pero considero que lo interesante no son tan solo las preguntas, sino la posible contradicción entre lo que fuera la intertextualidad en «El Quinto de Beethoven» y la transtextualidad en la imagen de carátula que presenta *Beethoven's V*. Levine explica brevemente el asunto de la premura con que se elaboró el concepto y se realizó la sesión fotográfica; con lo cual, es posible comprender ciertas incoherencias en el resultado final de toda la producción. Por lo tanto, ¿es factible que una configuración intertextual con un posible significado contradiga a otra dentro de la misma obra? Podríamos contar con múltiples conjeturas, una opción interesante es que tales imágenes se asuman como una burla a la modernidad. Aquel transcurrir intertextual que además de recorrer el espacio físico transgrede múltiples dimensiones temporales, nos invita a pensar en los diversos artilugios que la modernidad ha diseñado para ejercer resistencias a los cambios socioculturales que deberían haber operado en consecuencia con el devenir histórico de las sociedades. Markolino Dimond y Frankie Dante caricaturizan ese paso que el mundo moderno se niega a dar decididamente, y que solo es posible a través de las batallas que se dan para imponer y ostentar el sentido. Ciertamente, en *Beethoven's V* más de un detalle se convierte en texto. Tales textos conllevan particularidades que van más allá de ser interpretadas como evidentes correlaciones intertextuales, ante lo cual el detalle deja de ser simple y obvio y se convierte en un punto de partida generador de sutiles semejanzas o de profundas diferencias.

Bibiana Delgado  
Barcelona, mayo de 2013.

## Bibliografía

Aránzazu, Carlos. (2009). «Frankie Dante. Me quieren crucificar». *Salsa Jazz: Biografías*. <http://www.salsajazz.com/>.

Arteaga, José. (2010). «Markolino Dimond & Frankie Dante: Beethoven's V». [Programa radial versión en línea]. En *La Hora Faniática. Radio Gladys Palmera*. <http://lahorafaniatica.gladyspalmera.com/markolino-dimond-frankie-dante-beethovens-v-9-de-julio/>.

———. (2012). «Markolino toca como Beethoven». [Programa radial versión en línea]. En *La Hora Faniática*. <http://lahorafaniatica.gladyspalmera.com/markolino-toca-como-beethoven/>.

———. (2013). «Markolino Dimond - Beethoven's V» [Programa radial versión en línea]. En *La Hora Faniática. Radio Gladys Palmera SoundCloud*. <https://soundcloud.com/tags/markolino>.

Díaz, Alex. (2012). «Sobre Markolino Dimond y Frankie Dante». *Salchicha con huevos*. <http://salchichaconhuevos-huacho.blogspot.com/2012/03/mark-alexander-dimond-markolino-como-lo.html>.

Dimond, Markolino. 1975. «El Quinto de Beethoven». [LP]. En *Beethoven's V*. Nueva York: Cotique.

García Canclini, Néstor. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Primera edición en formato Debolsillo. México: Random House Mondadori.

García, Héctor. (2009). Salsa. La verdadera historia. *El Portal Educativo*. [http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia\\_Ilustrada/Salsa.htm](http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Salsa.htm).

Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

López Cano, Rubén. (2007). Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. 104, pp. 30 - 36.

Robert S. Hatten. (1994). El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. *Criterios. Revista y colección editorial internacionales de pensamiento teórico sobre literatura, artes, cultura y sociedad*

Rondón, César Miguel. (2007). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. 3a ed. Ediciones B. Grupo Z.

Sarabia, Xariell. (2012). Markolino Dimond. Imprescindibles. *Anapapaya: Imprescindibles*. [http://www.anapapaya.com/impres/i\\_mdbeet.html](http://www.anapapaya.com/impres/i_mdbeet.html).

Ulloa, Alejandro. (2009). *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Segunda Edición. Cáliz: Universidad del Valle.

Yglesias, Pablo. (2012). «Bongohead: Rock'n'Salsa Fantasy». *Bongohead*. <http://bongohead.blogspot.com/2012/02/rocknsalsa-fantasy.html>.

## IMÁGENES

*Imagen 1:* Carátula anverso. Fuente [www.fania.com](http://www.fania.com)

*Imagen 2:* Reverso de la carátula del álbum *Beethoven's V*. Fuente: [www.fania.com](http://www.fania.com).

## AUDIOS

*Audio 1* Fragmento introductorio del cuarto tema de *Beethoven's V*, titulado «El Quinto de Beethoven». Autor: Dimond (1975).

*Audio 2* Sección con la letra del cuarto tema de *Beethoven's V*, titulado «El Quinto de Beethoven». Autor: Dimond (1975).

1. El concepto de intertextualidad, desarrollado en primera instancia por Julia Kristeva, es definido por Genette como «la relación de copresencia entre dos textos», y alude como caso más genérico a la *cita* (1989, 10).
2. Genette (1989) considera que una obra literaria puede tener diferentes estadios y niveles de textualidad. La teorización de Genette ha sido utilizada frecuentemente para explicar la textualidad de obras no literarias; Hatten, López Cano, entre otros han hecho uso de sus desarrollos para extrapolarlos al ámbito musical.
3. Frankie Dante sólo participó en la primera sesión de grabación; y aunque el disco se presenta con su nombre, tal cual era la idea original, para la segunda fue sustituido por el reputado cantante «Chivirico» Dávila.
4. La importancia que adquirió M. Dimond puede ser constatada en muchos apuntes. Por ahora copio uno de los comentarios más recordados en el medio, en el cual el percusionista Manny Oquendo le manifiesta al bajista Andy González: «¡Rayos, Mark Dimond acaba de superar a Eddie!». Este comentario se encuentra en innumerables reseñas sobre M. Dimond; incluida la página oficial de la Fania.
5. De acuerdo con López Cano (2007: 31) la cita debe cumplir cuatro condiciones. En resumen: remisión intertextual fuerte y evidente, con relación a una obra específica y reconocible; intencional, reconocida y dosificada y con cierta literalidad entre la obra original y su cita.
6. Para hacer funcional el análisis, llamo «motivo sinfónico» (motivo *sinf.*) a la archiconocida célula rítmica de tres corcheas + blanca que presenta la *Quinta Sinfonía*.
7. En la nómina del álbum no se enumera ningún tres o guitarra eléctricos; sin embargo es perceptible la participación de un timbre similar que puede ser natural o sintetizado. En comunicación personal el experto en el género, José Arteaga, observa lo siguiente: «Ahora bien, como la Flamboyán [la orquesta de Dante] no era en esos años una orquesta de músicos habituales (dicen que Dante era un desordenado tenaz), pues casi todos los músicos se los conseguía Larry Harlow, productor del disco. Por eso yo creo que es Harry Viggiano, guitarrista y tresero habitual de Harlow» (sic).
8. La presentación del estribillo rítmico melódico es evocada en el piano en el 1'59" - 2'04", y en general se presenta variada en otras partes de la pieza y con diferentes instrumentos; por ejemplo en el 3'18 en las trompetas.
9. El asunto de la semántica musical ha sido bastante discutido y no es de mi interés profundizar en esa discusión por el momento, pues se desmarca de esta aproximación analítica. Naturalmente, podría considerarse que toda esta reflexión está enmarcada en el ámbito semántico, toda la reflexión sobre intertextualidad *per se*. Sin embargo, retomo la definición de semántica en su acepción más gramatical; como integrante lingüístico que estudia la interpretación de los significados abstraídos desde la sintaxis y el léxico, y la invierto en lo musical.
10. Genette define el paratexto como ese elemento interno o externo del texto representado en «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, [...] y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendiente a la erudición externa no puede disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende» (1989: 11-12).
11. Los lectores podrían encontrar más conexiones significantes dentro de la obra, estableciendo como eje articulador esta única y sencilla frase.
12. Utilizo la voz *símbolo* en el sentido cotidiano de aquello que encarna y representa valores o evoca sentimientos. El *símbolo*, no solo como aportante de significados sino también como representación sublimada de una virtud o un mérito.
13. Es lamentablemente conocido que el músico vivía desafortunados impases a causa de las drogas. Al igual que el compositor alemán, tuvo una vida trágica y un final desdichado. Ver Arteaga (2013), Rondón (2007) y otros sobre la historia de Dimond.
14. García Canclini (2009 [1989]: 37-38) al referirse a la autonomía del Campo del Arte, recurre a Howard S. Becker para referirse al «carácter colectivo y cooperativo de la producción artística». La sociología del arte de Becker

confirma la autonomía creadora, pero sin dejar de reconocer la participación de los diversos lazos sociales que están inmersos en la obra, ante todo manifiestos en la creación musical, en la cual gracias a la presencia de un «otro» se hace posible la realización de la obra misma: un concierto, una sinfonía, una obra coral.

15. Tercer tipo de trascendencia textual (transtextualidad), expuesta por Genette (1989:13) como una relación de «comentario». Un texto que habla de otro, establece una relación metatextual con él, sin que necesariamente lo cite, o incluso sin que lo mencione. La relación que se establece por este tipo de discurso es «crítica», y considera así que la teoría y crítica literarias son el metatexto por excelencia.

16. Los contenidos de *Youtube* son claras muestras de dichas elaboraciones. Obsérvese, por ejemplo, el que aparece en: <https://www.youtube.com/watch?v=YkpVtJIC8V8> sobre «El Quinto de Beethoven».

17. También recrea ese tipo de ambientes en producciones como: *El pirata del caribe* de Joe Cuba, 1979, *Los dos mosqueteros* de Pupi y Pacheco 1977, o *Cada loco con su tema*, de La Conspiración 1974.

18. Valga recordar, a manera de excepción, el caso de Ángel Soliman. El africano, comerciado como esclavo llegó a las cortes europeas donde tuvo la oportunidad de acceder a educación de las más altas calidades. Al parecer, poseía una memoria prodigiosa que le permitió aprender idiomas y abastecerse de una amplia cultura. Socialmente ascendió al punto de contraer matrimonio con una dama europea y terminó su vida en Austria. Obras como *La Flauta Mágica* han inspirado los personajes «de color» en su figura.

19. Algo cercano a esta referencia es, por ejemplo, la pintura de Velázquez: *Las Meninas*, que aunque no eran esclavas, eran cortesanas al servicio de la infanta Margarita de Austria y por tanto había un cariz de servidumbre en su desempeño. No puede faltar tampoco la *Olympia* de Manet del siglo XIX. Pintura basada en la *Venus* de Urbino en la cual *Olympia* aparece como una «fulana» con su sirvienta negra. También en los territorios coloniales, a veces, se usaba retratarse con los sirvientes; algunos ejemplos los proporciona el pintor Arthur William Davis, que retrató *caballeros* con sus sirvientes indios.

20. Genette asocia lo *transtextual* con lo *transcendental* (1989: 9, 13) en relación con lo que une al texto con una realidad *extratextual*.

21. “El Barrio”, conjunto de zonas urbanas de Nueva York denominado el Spanish Harlem. A él llegaron los primeros inmigrantes puertorriqueños desde la década del veinte. Alejandro Ulloa (2009, 81) citando a Clara Rodríguez comenta que el primer foco de migración latina, generado entre 1900 y 1945, se asentó en Brooklyn, el East Harlem (El Barrio) y el South Bronx.

22. “El Barrio”, conjunto de zonas urbanas de Nueva York denominado el Spanish Harlem. A él llegaron los primeros inmigrantes puertorriqueños desde la década del veinte. Alejandro Ulloa (2009, 81) al citar a Clara Rodríguez comenta que el primer foco de migración latina, generado entre 1900 y 1945, se asentó en Brooklyn, el East Harlem (El Barrio) y el South Bronx.

---

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958