

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departament d'Art
2007

**Creación musical e ideologías: la
estética de la postmodernidad
frente a la estética moderna**

Tesis doctoral

Realizada por:

Ainhoa Kaiero Claver

Becaria del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación,
Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

Dirigida por:

Francesc Cortès i Mir

Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Los fragmentos de partituras que en este trabajo se citan, han sido reproducidos con la amable autorización de los siguientes editores:

Con la amable autorización de la **Universal Edition**:

Arnold Schoenberg, *Pierrot Lunaire*, op. 11. © Copyright 1914, 1941 by Universal Edition (A. G., Wien/UE 5336)

Anton Webern, *Symphony*, op. 21. © Copyright 1929 by Universal Edition (A. G., Wien/PH 368)

Alban Berg, *4 Stücke für Klarinette und Klavier*, op. 5. © Copyright 1924 by Universal Edition (A. G., Wien/UE 7485)

Alban Berg, *Violinkonzert*. © Copyright 1936, 1996 by Universal Edition (A. G., Wien/PH 537)

Steve Reich, *Piano Phase*. © Copyright 1980 by Universal Edition (London) Ltd. (London/UE 16156)

Claude Debussy: todos los extractos procedentes de *Préludes, 1er Livre* (Editio Musica Budapest, Z. 6057), han sido reproducidos con la amable autorización de **Editio Musica Budapest**.

Igor Stravinsky: los extractos procedentes de las siguientes obras han sido reproducidos con la amable autorización de **Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.**:

Three Pieces for String Quartet. © Copyright 1923 by Hawkes & Son (London) Ltd.

The Rite of Spring. © Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd.

John Cage: los extractos procedentes de las siguientes obras han sido reproducidos con la amable autorización de **Peters Edition Ltd., London**:

Music of Changes. © Copyright 1961 by Henmar Press, New York (Peters 6256)

Concert for Piano and Orchestra. © Copyright 1960 by Henmar Press, New York (Peters 6705)

Cheap Imitation. © Copyright 1970 by Henmar Press, New York (Peters 6805)

Fontana Mix. © Copyright 1960 by Henmar Press, New York (Peters 6712)

Agradecemos igualmente la amable autorización de las editoriales para reproducir algunos ejemplos de los siguientes volúmenes:

Cross, Jonathan. 1998. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press; **Grant, M. J.** 2001. *Serial Music, Serial Aesthetics. (Compositional Theory in Post-War Europe)*. Cambridge: Cambridge University Press; **Lanza, Andrea**. 1986. *Historia de la música 12. El siglo XX. III Parte*. Madrid: Turner Música; **Morgan, Robert P.** 1994. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal; **Olive, Jean-Paul**. 1998. *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*. París/Montreal: Éditions L'Harmattan; **Pritchett, James**. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press; **Schoenberg, Arnold**. 2005. *El estilo y la idea*. Llobregat: Idea Books.

agradecimientos

a mis padres y mi familia

a Rubén por su apoyo

a Paty y David

a Odeiti, Cula, Lauri, Haru, Nere y la compañía de la deriva

ÍNDICE DE MATERIAS

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo I. La música en el mercado y su incidencia en el material..... | 22 |
| 1. Condiciones de creación y recepción de la música anteriores. | 22 |
| 2. La tecnología de la escritura..... | 24 |
| 3. La sociedad de mercado: el cambio en el régimen de la propiedad y en la concepción de las identidades. | 26 |
| 4. Condiciones de creación y recepción de la música en el mercado..... | 29 |
| 4.1. El paso del Antiguo Régimen a las nuevas condiciones implantadas por la burguesía. | 29 |
| 4.2. La propiedad de la música: la obra como mercancía y los derechos de autor. | 31 |
| 4.3. La acumulación del repertorio musical. | 33 |
| 5. La evolución del material musical en la sociedad de mercado. | 36 |
| 5.1. Reificación y fragmentación de los materiales..... | 36 |
| 5.2. La innovación artística y la crisis del lenguaje tonal. | 39 |
| Capítulo II. La estética moderna en la música | 44 |
| 1. La modernidad y la ideología dialéctica..... | 45 |
| 1.1. La mediación dialéctica como respuesta a las contradicciones de la sociedad moderna. | 45 |
| 1.2. La dialéctica positiva e idealista de Hegel..... | 47 |
| 1.3. La dialéctica negativa y materialista en la filosofía de los primeros románticos. | 49 |
| 1.4. Las dos vertientes estéticas de la dialéctica: la obra clásica y el fragmento romántico..... | 53 |

| | | |
|--------|---|----|
| 2. | El pensamiento dialéctico en la música moderna..... | 58 |
| 2.1. | <i>La aparición de distintos ámbitos autónomos y los diferentes niveles de mediación.</i> | 58 |
| 2.2. | La estética clásica en la música: la vertiente positiva e idealista de la dialéctica. | 63 |
| 2.2.1. | <i>Los procedimientos dialécticos de la forma clásica.</i> | 63 |
| 2.2.2. | <i>La deriva sistemática de la forma clásica.</i> | 67 |
| 2.2.3. | <i>El progreso histórico del material musical y la dialéctica hegeliana.</i> | 71 |
| 2.2.4. | <i>El callejón sin salida del serialismo.</i> | 74 |
| 2.2.5. | <i>La racionalización de los mundos de vida y la articulación del resto de los ámbitos autónomos.</i> | 77 |
| 2.3. | La estética modernista en la música: la vertiente negativa y materialista de la dialéctica..... | 80 |
| 2.3.1. | <i>Jankélévitch y la vía alternativa de la música moderna....</i> | 80 |
| 2.3.2. | <i>La música informal de Adorno.</i> | 85 |
| 2.3.3. | <i>La autonomía de la esfera artística frente al mundo social.</i> 89 | |
| 2.3.4. | <i>La revitalización de los materiales pasados o el contra relato del progreso del material.</i> | 90 |
| 2.3.5. | <i>Una nueva continuidad histórica: el paradigma de la "narratividad".</i> | 94 |
| 2.3.6. | <i>La forma fragmentaria de la música informal.</i> | 95 |
| 2.3.7. | <i>La dialéctica negativa y la articulación de los diferentes ámbitos autónomos.</i> | 99 |

Capítulo III. Tendencias clasicistas y tendencias informales en la música atonal: Schoenberg, Webern, Berg, y el serialismo de Darmstadt101

| | | |
|------|--|-----|
| 1. | La atonalidad como vía históricamente necesaria de la música en la modernidad. | 102 |
| 1.1. | <i>Schoenberg, el héroe hegeliano.</i> | 102 |
| 1.2. | <i>La escala cromática y el avance histórico en la comprensión racional del material sonoro.</i> | 106 |
| 2. | La atonalidad libre como música informal. | 109 |
| 2.1. | <i>La Idea: una conexión latente entre fragmentos discordantes...</i> 109 | |
| 2.2. | <i>El despliegue de una sonoridad indeterminada.....</i> | 113 |
| 3. | El dodecafonismo y la vertiente constructiva..... | 118 |

| | |
|---|------------|
| 3.1. La Idea representable y su desarrollo sistemático..... | 118 |
| 3.2. Webern: la forma clásica en un universo cromático perfectamente regulado..... | 120 |
| 4. Berg: la vertiente expresiva e informal..... | 124 |
| 4.1. La “microtécnica” o la proliferación de figuras musicales en un universo en expansión..... | 124 |
| 4.2. La transformación polimorfa de la serie dodecafónica y la proliferación de citas musicales..... | 129 |
| 5. El serialismo integral de posguerra..... | 133 |
| 5.1. La controversia de interpretaciones..... | 133 |
| 5.2. De la organización minuciosa a la forma estadística abierta e imprevisible..... | 135 |
| Capítulo IV. La forma fragmentaria en la estética simbolista de Debussy | 141 |
| 1. Debussy: la <i>otra</i> vía alternativa de la música moderna..... | 141 |
| 1.1. Una interpretación sobre su obra: Debussy y la recreación superficial en la belleza sonora..... | 141 |
| 1.2. Debussy y la renovación simbólica de los materiales musicales: una revisión sobre su obra..... | 146 |
| 2. La poesía simbolista, heredera de la estética de los primeros románticos..... | 150 |
| 2.1. El símbolo: de la imagen concreta a la Idea infinita..... | 150 |
| 2.2. El simbolismo frente a la poesía indeterminada..... | 154 |
| 3. Debussy y la evocación de un contenido poético indeterminado a través de una forma musical fragmentaria. | 157 |
| 3.1. El fragmento musical de Schumann a Debussy. | 157 |
| 3.2. “Voiles”: el despliegue de imágenes efímeras y fragmentarias a través del movimiento contrastante de diferentes planos musicales. | 163 |
| 3.3. “La catedral sumergida”: la creación de nuevas asociaciones poéticas y la renovación simbólica de los materiales musicales. | 170 |

Capítulo V. Los procedimientos paródicos de Stravinsky: una crítica inmanente a los lenguajes musicales 177

| | | |
|------|--|-----|
| 1. | Stravinsky, ¿compositor moderno o antesala de una estética postmoderna?..... | 177 |
| 1.1. | Stravinsky como compositor anti-moderno y como antecesor de la música postmoderna..... | 177 |
| 1.2. | La crítica de Adorno: la negación de la música como proceso temporal y el rechazo de la evolución histórica de los lenguajes. | 180 |
| 1.3. | Nuevas interpretaciones sobre la modernidad de Stravinsky. | 185 |
| 2. | El montaje rítmico como articulación concreta de los fragmentos musicales. | 188 |
| 2.1. | El cubismo y el montaje rítmico de una figura fragmentaria.... | 188 |
| 2.2. | La “microtécnica” de Stravinsky o el montaje flexible de pequeñas células melódicas. | 190 |
| 2.3. | La mediación dialéctica entre diferentes estratos y secuencias contrastantes. | 196 |
| 3. | Los procedimientos paródicos y la crítica inmanente a los lenguajes musicales preexistentes..... | 203 |
| 3.1. | La relación dialéctica de Stravinsky con la tradición y el pasado. | 203 |
| 3.2. | La “ironía” en el periodo neoclásico: negación determinada y apertura de los modelos tonales heredados..... | 206 |

Capítulo VI. La música experimental como estética postmoderna..... 210

| | | |
|--------|--|-----|
| 1. | La lógica anti-dialéctica del pensamiento postmoderno..... | 210 |
| 2. | Las tendencias de la música experimental. | 214 |
| 3. | Coordenadas de la estética experimental en relación al pensamiento postmoderno. | 220 |
| 3.1. | La pérdida del “logo-fonocentrismo”..... | 220 |
| 3.1.1. | <i>La ausencia de Idea musical en la estética experimental...</i> | 220 |
| 3.1.2. | <i>La pérdida del “logo-fonocentrismo” en tres ejemplos: la música conceptual, la indeterminación y el minimal.</i> | 225 |

| | |
|--|------------|
| 3.2. La lógica anti-dialéctica de la diferencia y la repetición en la música experimental | 233 |
| 3.2.1. <i>La “différance” de Derrida y los procesos indeterminados de John Cage.</i> | 233 |
| 3.2.2. <i>La lógica de la diferencia y la repetición en la música minimal.</i> | 239 |
| 3.2.3. <i>La inmanencia o la desarticulación del paradigma de la representación, y la nueva temporalidad no narrativa.....</i> | 242 |
| 3.3. La desarticulación de la mediación dialéctica en las diferentes categorías modernas: la obra, la historia de la música, la autonomía musical y la esfera artística, y el ámbito social. | 247 |
| 3.3.1. <i>La disolución de la obra como objeto o entidad.</i> | 247 |
| 3.3.2. <i>La de-construcción de una tradición histórica fundamental.</i> | 251 |
| 3.3.3. <i>El descentramiento de los sonidos respecto al paradigma musical: el fenómeno intermedia.</i> | 258 |
| 3.3.4. <i>La de-construcción del arte autónomo: la estética experimental en la brecha entre arte y vida.....</i> | 262 |

Capítulo VII. La diseminación del objeto musical en el espacio, su proyección en el contexto urbano y el multiperspectivismo: los conciertos de campanas de Llorenç Barber 267

| | |
|--|-----|
| 1. La postmodernidad de Llorenç Barber y el panorama musical del Estado español. | 267 |
| 1.1. La evolución de las tendencias experimentales desde 1950 en el Estado español. | 267 |
| 1.2. La contribución de la trayectoria experimental de Llorenç Barber. | 271 |
| 2. Los conciertos de campanas y la concepción del espacio urbano postmoderno. | 273 |
| 2.1. La ciudad como entramado de infinitas reflexiones. | 273 |
| 2.1.1. <i>Los dispositivos de un concierto plurifocal y la nueva articulación de los espacios en la “sociedad de la información”.</i> | 273 |
| 2.1.2. <i>El descentramiento y la dispersión del enunciado musical en el espacio y en el entorno ciudadano.....</i> | 276 |
| 2.2. La ciudad como no-lugar..... | 282 |

| | |
|---|------------|
| 2.2.1. <i>Los no-lugares en el espacio urbano y en el espacio de la música.</i> | 282 |
| 2.2.2. <i>La redefinición perpetua de los espacios: el arte de la instalación y los conciertos de campanas.</i> | 284 |
| 2.3. La ciudad como espacio virtual..... | 288 |
| 2.3.1. <i>El espacio virtual o el continuo desplazamiento de lugares.</i> 288 | |
| 2.3.2. <i>El horizonte del paisaje sonoro: un intersticio entre diferentes perspectivas.</i> | 290 |
| 2.4. La ciudad como lugar de memoria..... | 292 |
| 2.4.1. <i>La temporalidad en la estética postmoderna: el arte de los lugares de paso.</i> | 292 |
| 2.4.2. <i>La resimbolización desarraigada en los conciertos de campanas.</i> | 294 |

**Capítulo VIII. El cuerpo y la disciplina musical:
performance art y de-construcción de los lenguajes
musicales, de los medios artísticos y del discurso del
arte en los espectáculos de Carles Santos298**

| | |
|--|-----|
| 1. La producción multidireccional de Carles Santos. | 298 |
| 2. El imaginario de Santos: la de-construcción de las metáforas sobre el cuerpo humano. | 301 |
| 2.1. Algunos conceptos en torno al erotismo de Bataille: la metáfora y la parodia, el impulso libidinal y el inconsciente productor..... | 302 |
| 2.2. La de-construcción del logos en los espectáculos de Santos: la desarticulación de la trama, de los diálogos y del discurso musical. | 305 |
| 2.2.1. <i>La desarticulación del discurso literario y la inmersión en un espacio sin referencias e indeterminado.</i> | 305 |
| 2.2.2. <i>La desarticulación del discurso musical y la inmersión en una atonalidad libre de referencias e indeterminada.</i> | 310 |
| 3. El <i>body art</i> y la música como disciplina corporal: la desarticulación de la voz y del gesto. | 315 |
| 4. La <i>performance</i> : una apertura de sentido. | 322 |
| 4.1. La inmanencia o la explicitación de las lógicas procedimentales.322 | |
| 4.2. La ontología performativa y la redefinición de los objetos. | 324 |

| | | |
|------|---|-----|
| 5. | De-construcción e hibridación de las categorías artísticas y musicales: estilos, géneros, medios y discurso artístico..... | 328 |
| 5.1. | La desarticulación de las categorías de medio y género en el arte postmoderno y la creación de un nuevo espacio híbrido e indeterminado..... | 328 |
| 5.2. | La hibridación de los estilos y de los géneros musicales..... | 330 |
| 5.3. | El espacio intermedia o la hibridación de los diferentes medios artísticos, y la de-construcción de la perspectiva sublime del arte. | |
| | | 334 |

Capítulo IX. Arte sonoro y tecnología electrónica: la pérdida del referente original, la recodificación del significante sonoro y la inmersión en un espacio de interferencias en la obra radiofónica de José Iges ... 341

| | | |
|------|--|-----|
| 1. | El discurso postmoderno sobre la tecnología de la reproducción y telecomunicación sonora. | 342 |
| 1.1. | El impacto de la tecnología y la reconfiguración de nuestro paisaje sonoro. | 342 |
| 1.2. | La radio y la creación artística de José Iges. | 344 |
| 2. | La nueva escucha del mundo posibilitada por la tecnología.347 | |
| 2.1. | La captación de “imágenes sonoras” y la pérdida del referente. 347 | |
| 2.2. | La percepción objetiva de Schaeffer frente a la dispersión postmoderna de las modalidades de escucha. | 351 |
| 2.3. | El paisaje sonoro de José Iges: la de-construcción de la identidad de la ciudad y su dispersión en un magma caótico de sensaciones. 354 | |
| 2.4. | El “detritus” ambivalente frente al objeto sonoro: la redefinición de los sonidos en función de las modalidades de escucha. | 357 |
| 3. | El fonógrafo: la muerte del habla y la libre recodificación de los mensajes a partir de una escritura pura. | 360 |
| 3.1. | La exteriorización de la voz, de la expresión y del pensamiento, y su reconfiguración al nivel del significante. | 360 |
| 3.2. | Las “tierras de nadie” de José Iges: la apertura de hiatos o espacios “entre” territorios y discursos. | 364 |
| 4. | La transmisión sonora y las nuevas redes de telecomunicación. | |
| | | 370 |

| | |
|---|-----|
| 4.1. Interferencia, contracción y expansión de tiempos y lugares, en el espacio virtual de la telecomunicación..... | 370 |
| 4.2. La sincronicidad y el despliegue de sistemas interactivos en la música experimental..... | 373 |
| 4.3. Los modelos ciberneticos en la improvisación libre y en las instalaciones electrónicas..... | 376 |
| Conclusiones | 382 |
| Bibliografía | 398 |
| ANNEXO | 426 |

Introducción

La aparición en las últimas décadas de una ingente cantidad de literatura sobre la postmodernidad, ha suscitado un vivo debate en numerosas disciplinas académicas pertenecientes al campo de las humanidades. El *boom* postmoderno recibe un diagnóstico diferente, dependiendo del posicionamiento adoptado en relación a esta controvertida categoría: para unos señala la entrada en un nuevo escenario radicalmente distinto al de la era moderna; para otros, un término de moda y de divulgación periodística, carente de cualquier clase de rigor científico, y del cual debiera, por tanto, prescindirse; para los menos, un discurso ideológico que cobra cierto predominio en la clase intelectual, principalmente a partir de finales de los años 70, y que merece, por eso mismo, ser digno de un análisis serio y pormenorizado.

La postmodernidad se erige como un fenómeno global estudiado desde numerosas disciplinas o campos de estudio (sociología, antropología, arte...). La categoría pretende dar cuenta de las presuntas transformaciones acontecidas desde la segunda mitad de siglo, tanto en el terreno socio-económico, como en el plano cultural y artístico. Las etiquetas de “sociedad postindustrial”, “sociedad de la información”, “capitalismo tardío” o “capitalismo transnacional”, se refieren a algunos de los modelos que se han esgrimido con objeto de dar cuenta de estos cambios en el dominio económico y social. Estas diferentes teorías analizan la reconversión y dinamización de la economía, tras el colapso sufrido por la inviabilidad de los modelos pertenecientes al “viejo” paradigma de la sociedad industrial (como el modelo de producción y distribución *fordista*, la importancia del papel del Estado nacional, el *keynesianismo* y su modelo de una economía

basada en la incentivación de la demanda, la articulación clara de una clase obrera...).

Dentro de las nuevas coordenadas que articulan esta nueva etapa “postindustrial” destacan: la importancia creciente, en la economía, de la producción y distribución de bienes inmateriales (gracias al incremento del sector servicios y de las telecomunicaciones) e incluso, más allá, la emergencia de una “sociedad de la información” (teorizada por Manuel Castells¹), basada principalmente en la producción, intercambio y circulación generalizada de conocimientos y de toda clase de bienes simbólicos y no “materiales”; el carácter transnacional de una economía dominada por la deslocalización de las empresas multinacionales, posibilitada igualmente por las nuevas redes de información; un nuevo modelo “postfordista” que flexibiliza la producción y distribución, para responder con mayor celeridad a los cambios de unos mercados cada vez más dinámicos y plurales (Scott Lash y John Urry²); la creación de nuevos modelos de gestión empresarial (Ève Chiapello y Luc Boltanski³) que contribuyen a una reorganización más flexible del mundo laboral, gracias a la diversificación de las tareas y los proyectos, el fomento de la circulación y el continuo intercambio del capital humano, la precarización y flexibilidad en todos los terrenos (horarios, salarios, despidos...) y, consiguientemente, un proceso de fragmentación e individualización que conduce a una pérdida gradual de la conciencia unitaria de clase.

El análisis de estos cambios operados principalmente a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, produce una división entre aquellos que hacen hincapié en la emergencia de una nueva era o un nuevo paradigma, y aquellos que relativizan el

¹ Castells, Manuel. 2000. *La era de la información, vol.1, La sociedad red.* Madrid: Alianza. Para una visión general del modelo ofrecido por Castells, véase “Conclusión: La sociedad en red”, pp. 547-558.

² Lash, Scott y Urry, John. 1987. *The end of Organized Capital.* Madison: University of Wisconsin Press.

³ Boltanski, Luc y Chiapello, Ève. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo.* Madrid: Ediciones Akal.

alcance y calado de estas transformaciones. Si los primeros tratan de elaborar modelos y herramientas teóricas originales que describan un nuevo paradigma socio-económico postmoderno, para el cual las “viejas” categorías de la sociología clásica han quedado completamente obsoletas (noción de clase...), los segundos defienden, por el contrario, la validez actual de estos modelos clásicos en una sociedad contemporánea en la que, pese a ciertos cambios y a una reconfiguración reciente del capitalismo por el momento desorientadora, siguen vigentes los mismos principios que han articulado la sociedad moderna⁴.

Paralelamente a las mutaciones acontecidas en el terreno socio-económico, otros autores⁵ han constatado la emergencia de un nuevo tipo de cultura, de la mano de la ascensión y expansión de una clase media educada en el seno de una sociedad consumista. Diversos estudios señalan así la creciente privatización de la existencia, con la consiguiente ruptura de los lazos y valores de la sociabilidad tradicional, y la estetización de los “estilos” de vida que acompaña la mercantilización de los atributos simbólicos y de las identidades empaquetadas como productos fetichistas de consumo (el cuerpo ideal...). Ya sea desde una posición afirmativa o desde una condena pesimista (como es el caso de Lipovetsky en su *Era del vacío*⁶), los estudios dirigidos al análisis de la cultura postmoderna resaltan las nuevas pautas de socialización “libidinal” entre una cada vez más atomizada masa de individuos, socialización que se caracteriza por el incremento y la diversificación de las ocasiones de encuentro, la búsqueda “promiscua” de excitaciones inmediatas y pasajeras, la condición efímera y superficial de los contactos, la virtualidad creciente de las relaciones...

Junto a esta conformación de un nuevo tipo de experiencias humanas y,

⁴ Como exponente de esta última perspectiva contraria a la postmodernidad, véase Callinicos, Alex. 2002. *Against postmodernism. A marxist critique*. Cambridge: Polity Press.

⁵ Véase, por ejemplo, Featherstone, Mike. 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage. O también: Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford and Cambridge, MA: Blackwell.

⁶ Lipovetsky, Gilles. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

consiguientemente, de unas nuevas formas de pensar, algunos autores también encuentran la huella de esta mentalidad cultural dominante, tanto en las manifestaciones del pensamiento (la filosofía postestructuralista), como en las del arte: la literatura, el cine, artes plásticas, arquitectura, música... El libro de Jameson *La postmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío*⁷, representa un ensayo “clásico” a este respecto, en el que su autor analiza y liga las nuevas manifestaciones del arte a partir de la segunda mitad de siglo (arte pop, cine retro...), con la mentalidad y experiencia humana característica de esta sociedad del “capitalismo tardío” (siguiendo la periodización del capitalismo de Mandel).

Dentro de esta definición de un arte postmoderno, suele además establecerse una separación entre dos tipos de tendencias antagónicas⁸: por un lado, se encuentran las manifestaciones artísticas estrechamente vinculadas a los simulacros de una cultura complaciente de consumo (menospreciadas como *arte kitsch* o *pastiches*), y por otro, las manifestaciones más críticas (en la línea de las vanguardias históricas), cuyo juego con los atributos simbólicos de la sociedad se dirige a socavar la estabilidad de las armónicas imágenes desplegadas por el poder fáctico, y a cuestionar radicalmente toda posibilidad de representación. Dentro de esta teorización de un arte postmoderno, por último, también encontramos una polémica entre aquellos autores que, como Jameson, creen en el hecho diferencial de unas nuevas manifestaciones que abandonan el canon modernista, y aquellos otros que, por el contrario, encuentran en muchos de los rasgos y experiencias adscritas al arte y la cultura postmoderna, una reedición (e incluso intensificación) de aspectos ya presentes en la cultura y el arte moderno desde hace más de un siglo (el reflejo de las experiencias de un modo vida contingente y fragmentado en la obra de Baudelaire, suelen ofrecerse como ejemplo).

⁷ Véase “La lógica cultural del capitalismo tardío” en Jameson, Fredric. 2001. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 23-72. Sobre la periodización del capitalismo de Mandel: *Ibid.*, pp. 54-55.

⁸ Véase Foster, Hal. 1988. “Polémicas (post)modernas”. En *Modernidad y postmodernidad*, compilado por Josep Picó, pp. 249-262. Madrid: Alianza Editorial.

En lo que concierne al campo específico de la música, hemos de destacar primeramente que la incorporación de esta categoría de reflexión en el ámbito musicológico se ha producido con cierto retraso, en comparación con otras disciplinas (en los años 60 Ihab Hassan ya señalaba un arte postmoderno en el ámbito de las artes plásticas y otros autores como Leslie Fiedler lo hacían en la literatura, mientras que en los años 70 el término se vulgariza principalmente gracias a su impacto en el dominio de la arquitectura)⁹. Tal como hemos podido observar en las definiciones concernientes a otros ámbitos socio-económicos, culturales y artísticos, el carácter ambiguo e impreciso de la categoría ha contribuido a generar intensas polémicas. El caso de la música no es una excepción: la proliferación de definiciones confusas y contradictorias sobre el fenómeno musical postmoderno, revela que la aplicación de dicha categoría está resultando problemática.

Uno de los problemas más evidentes es que en numerosas ocasiones se han trasladado esquemas externos pertenecientes a otras áreas artísticas, principalmente provenientes de la arquitectura, a la hora de establecer las características que supuestamente definen la música postmoderna. Algunos autores abogan así por crear una lista de rasgos estilísticos capaz de identificar una obra postmoderna, de manera semejante a la lista de rasgos contrapuestos (modernos/postmodernos) esgrimida por Ihab Hassan en el campo de la literatura¹⁰. La lista de Jonathan D. Kramer¹¹ ofrece un claro ejemplo de las dificultades que este tipo de procedimiento presenta, como método para identificar una composición postmoderna y diferenciarla netamente de otra perteneciente al modernismo (el

⁹ Véase Bertens, Hans. 1997. "The Debate on Postmodernism". En *International Postmodernism. Theory and literary practice*, eds. Hans Bertens y Douwe Fokkema, pp. 3-14. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Para el origen y la cronología del término en diferentes áreas, véase Anderson, Perry. 2000. *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

¹⁰ Esta lista de Ihab Hassan se halla igualmente recogida en Auner, Joseph y Lochhead, Judy (eds.). 2002. *Postmodern Music. Postmodern Thought*. London-New York: Routledge, p. 95.

¹¹ Véase Kramer, Jonathan D. 2002. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". En *Postmodern Music. Postmodern Thought*, opus cit., pp. 16-17.

propio autor se ve obligado a admitir la imposibilidad de esta identificación y el carácter impreciso de esta categoría). Dicha lista presenta numerosos aspectos tomados del discurso postmoderno referente a la arquitectura, entre otros: el eclecticismo y el pluralismo, la fragmentación y las discontinuidades, la mezcla de elementos cultos y populares (y también de materiales actuales y de otros pertenecientes al pasado), el empleo de citaciones, el recurso a la ironía y la doble codificación... El problema estriba en que estos rasgos pueden aplicarse tanto a una música pretendidamente postmoderna, como a las obras de autores cumbre de la modernidad: Stravinsky, Mahler, Berg, Debussy... (una solución posible, aunque ampliamente discutible, adoptada por algunos musicólogos, es la de considerar la obra de estos autores impregnada por un “espíritu postmoderno”, tan vago como indefinido).

La dificultad de caracterizar una obra postmoderna de manera más precisa y coherente, se encuentra principalmente en el empleo extendido de esta *vulgata* de términos postmodernos, sumamente vagos y genéricos. La mayor parte de ellos fueron extraídos y alejados de unos contextos discursivos, en los que poseían una funcionalidad y una definición mucho más determinada: es el caso de la “intertextualidad” de Derrida o de la “ironía” en la teoría estética de Schlegel, conceptos con un significado concreto. El problema es que, una vez desvinculados del sentido específico de sus contextos originales (o de cualquier discurso científicamente competente y riguroso), dichos términos tampoco son recontextualizados en el seno de una nueva teoría estética coherente que pudiera otorgarles una plaza, una funcionalidad y una definición más precisa. Tal como señala Fubini¹², este hecho se corresponde con la renuncia e incapacidad de construir un discurso estético globalizante, una vez “agotada” la época de las grandes teorizaciones sobre la música moderna, elaboradas por Adorno. En ausencia de este marco, esta *vulgata* de términos sueltos se torna sumamente imprecisa y

¹² Véase el capítulo “¿Qué estética musical hay después de Adorno?”, en Fubini, Enrico. 2004. *El siglo XX: entre música y filosofía*. 19. Valencia: Universitat de València, pp. 119-128.

actúa como un conjunto de rasgos “comodín”, que bien pudieran aplicarse a casi cualquier tipo de obra y a cualquier campo artístico, debido a su significación esencialmente indeterminada y ambigua.

En la mayor parte de los escritos sobre la postmodernidad musical, estos rasgos no reciben una articulación precisa en el seno de una teoría estética postmoderna y, mucho menos, se explicita su funcionamiento concreto en el campo de la composición musical, de manera que permanecen como un compendio abstracto de características superficialmente aplicables a cualquier tipo de disciplina (la arquitectura, la música... ¿pero qué significa concretamente que una obra de música sea irónica y cómo se articula esto musicalmente?). De ahí que la asignación de este tipo de listas con atributos imprecisos, no contribuya en absoluto a aclarar qué tipo de obras y tendencias musicales merecen ser calificadas como postmodernas y, consiguientemente, tomadas como un fenómeno distintivo respecto al conjunto de la música moderna (aunque se contemple una continuidad con la modernidad, si desea ser operativa, la categoría postmoderna debiera servir al menos para indicar algún tipo de identidad diferencial).

Esta debilidad argumentativa puede verse claramente reflejada en la falta de consenso que caracteriza el debate musicológico sobre la postmodernidad, llevada a cabo en suelo alemán. En él, autores y corrientes que algunos musicólogos adscriben a la postmodernidad, caen sin embargo del lado de la modernidad para otros. O incluso un mismo musicólogo puede considerar que la obra de un compositor posee rasgos sueltos pertenecientes a cada una de las dos estéticas y, por tanto, situarlo simultáneamente en los dos lados. Es el caso del compositor Mauricio Kagel, al que Danuser relaciona con la postmodernidad por su pluralismo, y al mismo tiempo, con el modernismo en virtud de su reflexividad¹³; pero, ¿acaso la modernidad de Mahler no es pluralista?, ¿una música postmoderna carece de toda reflexividad?, y en todo caso, ¿cuál es la articulación concreta que estos rasgos reciben en cada una

¹³ Este debate se encuentra recogido en Tillman, Joakim. 2002. “Postmodernism and Art Music in the German Debate”. En *Postmodern Music. Postmodern Thought*, opus cit., pp. 75-93.

de las dos estéticas?, o lo que es lo mismo, ¿existe un tipo de pluralidad moderna que reciba un tratamiento diferente del de la postmodernidad?

Más allá de esta enumeración dispersa de unos rasgos estilísticos, también encontramos en el debate musicológico otra clase de relatos que pretenden dar una visión más global y completa de la música postmoderna. En la mayor parte de estos casos, más que elaborar una teoría estética consistente, la postmodernidad musical viene a ser caracterizada como una “actitud” o un “espíritu” un tanto difuso. Como señala Gianfranco Vinay a propósito de la perspectiva desarrollada por Ramaut-Chevassus¹⁴, este tipo de definición globalizante corre el riesgo de convertirse en una “nebulosa”, en la que se ven atrapados autores que han mostrado a lo largo de su trayectoria artística una fidelidad hacia los principios de la música moderna (caso de Boulez, por ejemplo). Este y otros relatos parecidos¹⁵ presentan la postmodernidad como una tendencia que propugna una vuelta a la comunicación, lo figurativo y la tradición, después de un periodo de abstracción y aridez intelectual exemplificado por el serialismo integral de posguerra. Algunos incluso ven en esta actitud una clara abdicación del espíritu progresista y contestatario de las vanguardias, con el consiguiente sometimiento de la música a criterios de accesibilidad de índole comercial.

No obstante, este retorno a un discurso más convencional y “realista” (es decir, a la postmodernidad *kitsch*), tampoco se corresponde exactamente con la caracterización estética de la postmodernidad ofrecida por destacados teóricos como Lyotard (quien la vincula más con la crítica de las vanguardias al mundo de la representación¹⁶). La contraposición entre una modernidad rupturista y una

¹⁴ Véase el capítulo “Zelig a remplacé Ulysse. Réflexion sur la musique d’aujourd’hui et la Nouvelle Économie”, en Vinay, Gianfranco. 2001. *Charles Ives et l’utopie sonore américaine*. Éditions Tum/Michel de Maule, pp. 275-294.

¹⁵ Véase Ramaut-Chevassus, Béatrice. 1998. *Musique et postmodernité*. París: P.U.F. Como otro ejemplo de este tipo de relato, véase igualmente, Pasler, Jann. 1993. “Postmodernism, narrativity, and the art of memory”. *Contemporary Music Review*, vol. 7, pp. 3-32.

¹⁶ Lyotard, Jean-François. 2003. *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa. En concreto, véase el capítulo “Lo postmoderno”, pp. 23-26.

postmodernidad que vuelve a la tradición y al pasado, resulta en realidad bastante cuestionable y poco operativa. No sólo porque invalida la existencia de una postmodernidad crítica y rupturista, sino principalmente porque ofrece una imagen bastante distorsionada y empobrecida acerca de la modernidad en la música. En algunos de estos relatos¹⁷, la modernidad acaba siendo reducida al discurso unidimensional y ultra ortodoxo de un progreso ascético que acaba liquidando todo rastro de la riqueza cultural de la humanidad (progreso que se asocia con la evolución de la música serial), mientras que la postmodernidad se caracteriza como todo aquello que ha quedado al margen de este proceso devastador.

Caracterizar la postmodernidad como un “saco rato” donde se ubican todas aquellas tendencias que NO optaron por seguir el ciego fervor progresista del paradigma serial (incluyendo aquí tanto a la música de Mahler, como a otros compositores más recientes de una etapa “post-serial”), tampoco es ofrecer una definición positiva de la categoría. La imagen de la modernidad queda además gravemente distorsionada cuando se la muestra como una clase de estalinismo cultural totalitario y unificador (la postmodernidad, por el contrario, representaría los valores saludables de la diversidad y el pluralismo (neo)-liberal), negando así la existencia de otros planteamientos alternativos, críticos con ciertas tendencias totalizadoras de la música moderna, que no obstante tratan de reorientarla, sin renunciar necesariamente a sus principios. Como abordaremos en nuestro estudio, es éste el caso de la “última” etapa de Adorno en la que formula una nueva visión de la modernidad (tomando precisamente como modelo la música de Mahler), compatible con la reutilización de materiales del pasado y con una revisión de la tradición.

En consecuencia, debiéramos plantear, más bien, que una relación

¹⁷ Así parece desprenderse de algunas declaraciones de José Evangelista y otros compositores, participantes en un coloquio recogido en el número dedicado a la postmodernidad de la revista canadiense *Circuit*. Véase “Qu'est-ce que le postmodernisme musical?”, en *Circuit. Revue Nord-américaine de musique du XXe siècle*. 1990. Vol. 1, n°1. Titulado: *Postmodernisme*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 9-26.

problemática con la tradición, constituye un eje central tanto de la estética moderna, como de la postmodernidad. De manera que, en todo caso, sería necesario preguntarnos cuál es la actitud específicamente postmoderna frente a esta herencia colectiva, por contraposición a la perspectiva moderna. En este sentido, cuando estos relatos aluden a la centralidad de la narratividad y de la memoria en la música postmoderna, sería conveniente explicitar bastante más cuál es el sentido de esta afirmación, dado que la perspectiva nihilista que Vattimo adjudica a la “rememoración” de la tradición en Heidegger¹⁸ (término que vuelve a utilizarse nuevamente de manera vaga en la *vulgata* postmoderna), nada tiene que ver con el rescate del pasado y la “narratividad” propuestas por Walter Benjamin y por Adorno en el contexto de la modernidad.

Nuestra percepción es que muchas de las perspectivas desplegadas hasta el momento son confusas y no contribuyen a esclarecer la situación, de manera que se precisaría crear nuevas construcciones teóricas que aportaran, al menos, una visión más consistente acerca de lo postmoderno como fenómeno musical. Si las definiciones sobre la postmodernidad se muestran a menudo tan cuestionables en todos los terrenos, lo que primeramente cabe preguntarse es si realmente creemos en la existencia de dicho fenómeno (o si, siguiendo la segunda opción que señalamos en un principio, preferimos invalidar e ignorar dicha categoría). La opción que nos ha parecido más correcta frente a este dilema, es la de aferrarnos a una definición filosófica del concepto, dado que es precisamente en este terreno donde se encuentra articulado de manera más clara y consistente; la postmodernidad resulta además menos problemática, si se concibe como una ideología o un cuerpo de ideas, que si pretendemos afirmar que se trata de una realidad que atestigua un cambio sustancial y dominante en el terreno socio-

¹⁸ Para algunas consideraciones sobre este sentido de la “rememoración” en Heidegger, véase Vattimo, Gianni. 1998. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, pp. 155-156. Para una mayor profundización en la perspectiva de Vattimo sobre la obra de Heidegger, véase Vattimo, Gianni. 2000. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.

económico y cultural. La existencia de una ideología postmoderna, de un *corpus* de ideas que conforman una determinada visión o un discurso sobre la realidad, nos parece un fenómeno incuestionable.

Siguiendo las directrices de filósofos como Habermas o Vattimo¹⁹, localizamos el núcleo central del pensamiento postmoderno en determinados autores y corrientes filosóficas desarrolladas desde finales del siglo XIX (en una trayectoria que engloba a Nietzsche, a Heidegger, y a autores destacados del postestructuralismo). Vattimo caracteriza principalmente este pensamiento, como una proyección nihilista que cuestiona la existencia de un fundamento final o de una realidad primera (ya se trate de Dios, del sujeto racional...), sobre la cual ha venido a asentarse y construirse tradicionalmente el resto del edificio de la filosofía y de la cultura occidental²⁰. El filósofo italiano define igualmente el nihilismo postmoderno como una reducción del ser a valor de cambio: la negación de una presencia fundamental por parte de este pensamiento, es así relacionada con las transformaciones operadas en el ámbito de las identidades individuales y colectivas, por efecto de la transmisión de sus atributos simbólicos a través de los canales del mercado. Vattimo contempla, por tanto, la postmodernidad como una interpretación determinada de los procesos desplegados a raíz de la instauración de una sociedad capitalista, la cual es contraria a la perspectiva defendida por el discurso de la modernidad. De esta manera, ambas ideologías compartirían un mismo sustrato socio-económico, caracterizado por la implantación de un nuevo régimen de mercado y por el alejamiento respecto a una sociedad de tipo tradicional (si cada una de estas dos visiones corresponde a una fase distinta del capitalismo, con una extensión mayor o menor de sus dinámicas en la realidad socio-económica, es algo que excede de momento nuestro estudio y queda aún por

¹⁹ Recogemos aquí las reflexiones de Vattimo (Vattimo: 1998); también la caracterización del pensamiento postmoderno esgrimida por Habermas en su obra *El discurso filosófico de la modernidad* (Habermas: 1989).

²⁰ Véase concretamente el capítulo “Apología del nihilismo”, en Vattimo, 1998, *opus cit.*, pp. 23-32.

determinar²¹). Consideramos que la aplicación de esta idea al campo de la música, puede aportarnos una clave para eliminar confusiones, y desentrañar cuál es la semejanza y diferencia existente entre la música postmoderna y aquella otra vinculada a la modernidad.

El objeto de nuestra investigación no es sino elaborar una perspectiva teórica que nos permita establecer, tanto una separación efectiva entre una estética musical moderna y otra postmoderna, como identificar concretamente, hasta donde sea posible, los atributos característicos de una obra moderna, por contraposición a los que pudiéramos hallar en otra perteneciente a la postmodernidad. Nuestra hipótesis es que, si en las perspectivas desgranadas hasta ahora las dos estéticas tienden a confundirse y existe una dificultad para diferenciar una obra postmoderna, se debe probablemente a que ambos momentos se inscriben en el seno de una misma coyuntura. La citación del pasado, el pluralismo o la discontinuidad (por incluir algunos de los aspectos recogidos en la *vulgata* postmoderna), son así fenómenos estrechamente vinculados con el proceso global de desenraizamiento y fragmentación que sufre el material sonoro, desde que la música comienza a circular en el nuevo régimen de producción y distribución de la economía de mercado. Nuestro propósito es discernir primeramente cuáles son las alteraciones que esta nueva situación inflige en la transmisión del material musical y, consiguientemente, las problemáticas a las que se enfrentan los compositores desde el siglo XIX, para poder determinar, en un segundo momento, la diferencia entre las soluciones aportadas por las corrientes modernas y la visión desplegada por la postmodernidad.

Como puede apreciarse, nuestra perspectiva teórica encierra un modelo específico sobre la relación entre el orden socio-económico, el ámbito de la cultura, las mentalidades y la ideología, y la creación artística. Los estudios de Lucien

²¹ Es esta precisamente la idea defendida por Jameson, siguiendo la periodización del capitalismo de Mandel.

Goldmann²² sobre el reflejo en el arte de las estructuras mentales derivadas de una determinada condición social objetiva, que este autor desarrolla inicialmente en el ámbito de la literatura y, posteriormente, Hermann Sabbe²³ traslada al ámbito de la música, nos han servido de referencia metodológica. Hemos encontrado así mismo inspiración en el modelo para una sociología de la creación musical de Celestin Deliège²⁴, el cual adapta al terreno de la música ciertos aspectos de la metodología de Francastel.

En este último modelo, Deliège encuentra en las representaciones mentales imperantes en una época, la mediación necesaria a la hora de establecer una relación entre la música y una determinada realidad social (dicha relación no es, por tanto, directa y pasa necesariamente por la mediación del pensamiento histórico). En realidad, el musicólogo belga señala la existencia de dos niveles distintos en el puente que media entre las circunstancias sociales de un periodo histórico y los hechos de creación artística: en un primer nivel se sitúa aquello que Francastel conoce como “valores nacionales”, una suerte de referentes inconscientes vinculados con la experiencia y la percepción, que pertenecen a un plano más vivencial (las nociones de espacio y tiempo); en un segundo nivel encontramos el pensamiento o las representaciones mentales conscientes, concretamente la ciencia y el conocimiento filosófico. Deliège propone el análisis de las estructuras musicales para estudiar el funcionamiento de estos “valores nacionales” (las configuraciones espaciales y temporales), y ver su convergencia con las representaciones mentales más conscientes y elaboradas de la filosofía o de la ciencia del momento (la relación

²² Véase Goldmann, Lucien. 1971. “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”. En *Sociología de la creación literaria*, Lucien Goldmann et al., pp. 11-43. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Para consultar estudios concretos sobre algunas creaciones literarias, véase también, Goldmann, Lucien. 1970. *Structures mentales et création culturelle*. París: Éditions Anthropos.

²³ Sabbe, Herman. 1988. “Esquisse d’une sociologie de certaines musiques contemporaines”. En *Musique et société*, eds. Henri Vanhuslt y Malou Haine, pp. 213-227. Bruselas: Éditions de l’Université de Bruxelles.

²⁴ Deliège, Celestin. 1986. *Invention musicale et idéologies*. París: Christian Bourgois éditeur. Véase en concreto el capítulo primero “Prémices méthodologiques”, pp. 37-53.

entre ciertos aspectos del serialismo y determinados modelos de la ciencia contemporánea como la física cuántica, resulta muy interesante a este respecto²⁵).

No obstante, creemos que los modelos propuestos adolecen de una comparación en cierta medida tanto “exterior” entre la música y el contexto socio-cultural (a través del despliegue de analogías y convergencias). Al igual que Adorno, entendemos que la música no es una actividad que refleje desde el margen las experiencias y representaciones mentales predominantes en una sociedad, sino, todo lo contrario, una actividad que participa de estos procesos sociales y es capaz de desarrollarlos inmanentemente desde su propio interior. La música se halla inserta en las propias dinámicas socio-económicas, como bien simbólico que se produce y distribuye a través de las redes del mercado.

En nuestro esquema partimos, por tanto, de una condición social objetiva como es la instauración de un nuevo régimen capitalista de mercado, y a continuación vemos la incidencia directa que esta estructura tiene en la propia dinámica del campo musical. La alteración de las condiciones de producción y distribución de la música en el paso de una sociedad tradicional a otra capitalista, genera un importante cambio en la transmisión del patrimonio musical y, consiguientemente, en la vehiculación de los atributos simbólicos que articulan la identidad. Los compositores tienen que hacer frente desde un inicio a nuevas problemáticas vinculadas con procesos identitarios, como es el caso de la fragmentación del material común en idiolectos cada vez más particulares, o el alejamiento progresivo respecto al origen en una tradición pasada y fundamental. Las problemáticas planteadas guardan así mismo una estrecha relación con los “valores nocionales” espacio-temporales descritos por Francastel a un nivel vivencial e inconsciente. El compositor constituye una personalidad artística que necesita ubicarse en relación a una tradición musical, tanto a nivel sincrónico, como dentro de una dimensión diacrónica o histórica. La praxis compositiva precisa así de una

²⁵ Véase el capítulo “Théorie sérielle et épistémologie”, en Deliège, 1986, *opus cit.*, pp. 315- 325.

respuesta y de una articulación concreta de las coordenadas espacio-temporales que condicionan el material musical: por un lado, la relación sincrónica entre la emergencia de un pluralismo de lenguajes particulares y la necesidad de una comunión o de una unidad simbólica (el eje espacial); por otro lado, la relación diacrónica entre la formación del presente y la transmisión de un lenguaje preformado, heredado del pasado (el eje temporal). Podríamos afirmar, por tanto, que el compositor no capta de su entorno socio-cultural determinadas problemáticas y luego las traslada y refleja en una composición, sino que, muy al contrario, las encuentra, trabaja y desarrolla desde el interior de la propia disciplina musical.

Si la praxis compositiva comienza por un manejo experimental e inconsciente de estas coordenadas espacio-temporales, posteriormente contribuye a la emergencia de teorías estéticas más conscientes y elaboradas. La mayor parte de las veces, el discurso estético se inicia a partir de una reflexión consciente sobre la propia labor compositiva. Las problemáticas presentes en el campo musical se trabajan a través de una dialéctica entre la praxis musical y la reflexión que ésta suscita y, a su vez, vuelve a nutrirla: tal como puede apreciarse en la actividad musical de la mayor parte de los compositores del siglo XX (siendo un fenómeno que podríamos retrotraer al siglo que le precede), existe un *feed-back* continuo entre los hallazgos compositivos y la reflexión de carácter discursivo. Esta práctica racionalizada contribuirá posteriormente a la creación de una estética o de un discurso filosófico de carácter más elaborado, como es el caso de la teoría de Adorno en relación a la música moderna. La reflexión estética y la práctica musical siguen retroalimentándose, desde el momento en que gran parte de las consideraciones de Adorno sobre la música moderna derivan de las ideas estéticas expresadas por ciertos compositores (principalmente Schoenberg y su escuela) y del análisis de los procedimientos compositivos puestos en práctica en estas obras, y, a su vez, sirven posteriormente a determinar, en su condición de teoría normativa y prescriptiva, la evolución de la música venidera (sobre todo a partir de 1950). La

praxis reflexiva en torno a estos valores nacionales más intuitivos e inconscientes, acaba así por cristalizar en un discurso estético trabajado, en una representación mental o ideológica, que muestra una determinada visión de las problemáticas en curso.

Es en este nivel de elaboración discursiva donde la música recibe la aportación e influencia de otros campos de conocimiento como la ciencia, la filosofía o las teorías estéticas desplegadas en otras prácticas artísticas (literatura, artes plásticas, cine...). La influencia de estos dominios es patente, tanto en las construcciones teóricas de los compositores (pongamos por caso la incidencia del discurso científico en los planteamientos musicales esgrimidos por Boulez²⁶), como en la de los musicólogos y teóricos. Hemos de señalar, no obstante, que bajo ningún concepto se trata de una traslación al campo de la música de unas ideas externas pertenecientes a otras disciplinas. Los planteamientos estéticos surgen a partir de la propia praxis musical y del desarrollo concreto de las problemáticas en este campo específico, aunque posteriormente se busque una convergencia con los modelos surgidos a partir del despliegue paralelo de estos mismos problemas en otras áreas de la cultura (de la ciencia, del arte o de la filosofía).

Resumiendo, nuestro estudio contempla la posible emergencia de dos universos discursivos o de dos estéticas distintas, como respuesta a las problemáticas generadas por la transmisión vía mercado de los materiales musicales, a raíz de la implantación de un nuevo orden socio-económico. La necesidad de configurar nuevos referentes espacio-temporales (a través de los cuales se articulan, como vimos, valores identitarios), da lugar al despliegue de dos prácticas musicales diferentes, cada una con unos procedimientos compositivos y con un discurso estético distinto: el perteneciente a la música moderna y aquel correspondiente a la postmodernidad. Cada una de estas dos estéticas se desarrolla a partir de las problemáticas surgidas dentro del propio dominio de la música, pero a su vez se

²⁶ Esta visión científica se pone claramente de manifiesto en Boulez, Pierre. 1987. *Penser la Musique Aujourd'hui*. París: Gallimard.

vincula y converge con las representaciones mentales o discursos desarrollados en otras disciplinas (especialmente con el mundo de la filosofía).

De esta manera, nuestro estudio comienza con un análisis de los cambios esenciales producidos en el régimen de la propiedad y, consiguientemente, de las identidades (la identidad es lo “propio” de cada uno), desde la implantación de una nueva sociedad regida por los valores de cambio del mercado. El primer capítulo analiza esta coyuntura y la aplicada al terreno musical: el nuevo régimen de propiedad de la música, la circulación de las obras a través de los cauces del mercado, la evolución y mutación sufrida por el material dentro de este contexto, y las problemáticas a las que se enfrentan los compositores desde inicios del siglo XIX. Posteriormente, nuestro trabajo se divide en dos apartados principales, uno dedicado a las respuestas a estas problemáticas por parte de la música moderna, y otro a las soluciones aportadas desde la postmodernidad. En ambos apartados seguimos un mismo esquema: un capítulo principal en el que exponemos el discurso estético perteneciente a cada una de las dos prácticas, y tres capítulos posteriores en los que analizamos la encarnación concreta de estos principios en la praxis musical y en la obra de tres compositores.

En el caso de los discursos estéticos, mostramos la convergencia o imbricación de estas teorías musicales con las ideas filosóficas, ya sean pertenecientes al pensamiento moderno o a la visión del mundo desplegada en la postmodernidad. Siguiendo la cronología de Habermas en su obra *El discurso filosófico de la modernidad*, hemos situado el inicio de nuestra reflexión acerca del pensamiento moderno a finales del siglo XVIII. En opinión de esta autor, es precisamente en esta época en la que se produce la caída del Antiguo Régimen y se instaura el nuevo orden social defendido por la burguesía, cuando se inaugura en el pensamiento filosófico una auto-conciencia y una reflexión sobre las condiciones que vertebran y

definen la era moderna²⁷. De ahí que este estudio parta del pensamiento de Hegel y de los primeros románticos, para caracterizar las dos vertientes estéticas antagónicas que, en nuestra opinión, articulan principalmente en la modernidad el desarrollo de la música. El pensamiento de los primeros románticos está siendo objeto de un creciente interés en estudios recientes, dada su influencia en los planteamientos estéticos de las corrientes modernistas (simbolismo...). Si para el presente estudio hemos seleccionado de manera específica las ideas de los primeros románticos y, en concreto, de Schlegel, dejando de lado otros planteamientos que, como el de Schopenhauer, han contribuido a definir la música de un Romanticismo posterior, ha sido precisamente en virtud de su utilidad para caracterizar una estética modernista de amplio alcance (no solamente adscrita al periodo romántico, en ella hemos englobado igualmente a diversas tendencias de la música del siglo XX), frente a la otra vertiente clasicista derivada de la filosofía hegeliana.

A la hora de definir una estética de la música moderna, nos hemos servido igualmente de determinados discursos teóricos centrados específicamente en el ámbito musical, como es el caso de Jankélévitch y, principalmente, el de Adorno²⁸. Puede resultar extraño nuestro decantamiento por el filósofo alemán Theodor W. Adorno, en un momento en el que muchas de sus perspectivas sobre la música han sido ampliamente “superadas”. Existen, sin embargo, estudios recientes donde se plantea una revisión de su obra, alejada de las críticas “ortodoxas” vertidas en contra de su pensamiento, y donde se abren nuevas direcciones a través de las cuales sus ideas pueden servir a nutrir una reflexión sobre la música moderna. Nuestro estudio toma precisamente como punto de referencia estas nuevas

²⁷ Véase Habermas, Jürgen. 1989. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus-Alfaguara. Pese a que las problemáticas que articulan el discurso de la modernidad se encuentran perfiladas en pensadores pertenecientes a épocas anteriores (con la aparición de una razón anclada en el sujeto en la filosofía de Descartes), Habermas considera que no es hasta finales del siglo XVIII, cuando se toma auto-conciencia de las coordenadas culturales que definen la época moderna y se comienza a reflexionar críticamente sobre ellas (de la mano de filósofos como Hegel).

²⁸ En lo que respecta a Jankélévitch, nos basaremos en las reflexiones que sobre este autor desarrolla Enrico Fubini (Fubini: 2004); en el caso de Adorno nos apoyaremos, tanto en algunos de sus escritos más sobresalientes, como en la recepción por parte de otros musicólogos de su teoría estética.

perspectivas, desarrolladas a partir de una revisión de la filosofía estética y musical de Adorno (Anne Boissière principalmente)²⁹. Estos planteamientos nos han conducido a establecer así mismo una aproximación entre las consideraciones estéticas del filósofo alemán y las ideas desplegadas por los primeros románticos.

En lo que concierne a la postmodernidad, carecemos aún de una reflexión o de una teoría estética sobre la música lo suficientemente consistente, de ahí nuestro intento de contribuir, en la medida de lo posible, a la definición del discurso que le corresponde. Para ello, hemos tomado apoyo en las ideas de determinados autores y corrientes filosóficas postmodernas (sobre todo del postestructuralismo), con el objeto de dar con los discursos y prácticas que en el campo de la música más se identifican con esta ideología. Hemos encontrado en la praxis e ideas de John Cage sobre la música experimental (cuya estética Michael Nyman ha tratado de sistematizar en parte³⁰), un referente esencial en este sentido. Nos hemos focalizado en la estética cageana y en un desarrollo de las implicaciones que de ella se desprenden, para llegar a articular el discurso musical de la postmodernidad. Recogemos, igualmente, las ideas estéticas “sueltas” que los agentes adscritos a este tipo de prácticas experimentales (compositores, críticos, público...) manejan de manera poco sistemática y desordenada³¹. Tratamos, por tanto, de dar forma al discurso ideológico que subyace en este (sub-)campo experimental, a través de este *corpus* de ideas recurrentes, de la articulación más coherente que reciben en la estética cageana, y de la relación de ésta con los ejes principales del pensamiento postmoderno (tomando como referencia ciertos conceptos desarrollados en la filosofía de Derrida y de Deleuze).

²⁹ Principalmente, tomamos como referencia a: Gómez, Vicente. 1998. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra; y Boissière, Anne. 1999. *Adorno. La vérité de la musique moderne*. París: Presses Universitaires du Septentrion.

³⁰ Nyman, Michael. 1999. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.

³¹ En este empeño, hemos recogido las ideas desplegadas en libros de compositores, como *Musiques plurielles* de Bruno Letort (Letort: 1998), o de algunos críticos conocidos, como *Ocean of sound* de David Toop (Toop: 1995); hemos rastreado igualmente este tipo de ideología en artículos de compositores experimentales (Barber, Iges...), así como en crónicas y programas de conciertos o festivales, entrevistas...

Como señalamos, en un segundo momento analizamos la implicación de cada una de las dos estéticas en la obra musical de tres compositores. Nuestro propósito es el de ver reflejadas estas premisas estéticas en la praxis musical de un determinado autor, dando una visión global de su obra a través del análisis de algunas composiciones, de sus escritos, y también de la recepción e interpretaciones (en ocasiones contradictorias y polémicas, como en el caso de Stravinsky) acerca de su labor creativa. En el caso de la modernidad hemos seleccionado a Schoenberg (y su escuela), a Debussy y a Stravinsky, tres compositores exponentes de tres tendencias musicales contrastantes y aparentemente contradictorias, bajo las cuales subyacen, no obstante, los mismos principios que articulan la música moderna. Nos interesa mostrar así, la diversidad de prácticas que pueden reflejar unas mismas premisas estéticas (haciendo frente a la concepción de una visión monolítica y uniforme de la modernidad musical).

Por lo que respecta a los tres autores seleccionados en el apartado de la postmodernidad, no hemos tomado referentes tan claros y conocidos a nivel internacional como pueden ser John Cage o ciertos músicos minimalistas. Hemos preferido optar por ver la repercusión de este tipo de estética en ciertos compositores cercanos a nuestra área geográfica (el Estado español), analizando la obra de tres autores que, aunque menos conocidos, son sin duda igualmente representativos. Con este traslado a lo local, obedecemos así mismo a un paradigma de descentramiento típico de la postmodernidad. Por descontado que nuestra intención no es la de crear un mapa exhaustivo de las tendencias y compositores postmodernos en la música española. Hemos dejado de lado ciertos autores que otros relatos han vinculado a la postmodernidad, pero que en nuestra opinión no cuestionan radicalmente los principios de la música moderna (el neosinfonismo de Tomás Marco...)³², y nos hemos centrado en los músicos que más se adecuan a una

³² En el capítulo dedicado a Barber, autor que ha diseñado un panorama de la música postmoderna en el Estado español, retomaremos y profundizaremos algunas de las consideraciones a este respecto.

estética experimental: Llorenç Barber, Carles Santos y Pepe Iges. Cada uno de estos autores ha sido seleccionado, además, porque su obra explota o desarrolla una temática distinta en relación a la estética postmoderna: la cuestión del espacio y la música (Barber), la música y la tecnología (Pepe Iges), y la *performance* y la deconstrucción de las disciplinas artísticas (Carles Santos).

Hemos de insistir nuevamente en que, de igual manera, en nuestro estudio no hemos incluido un amplio elenco de autores y corrientes que otros relatos adscriben a la postmodernidad (Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Wolfgang Rihm...). Nuestro trabajo no pretende dibujar un mapa, estableciendo uno a uno qué autores y qué corrientes son o no postmodernas; esta labor sería interminable, porque, dada la ingente cantidad de compositores a los que se ha vinculado con la postmodernidad, es imposible recogerlos a todos y siempre cabría reprochar que se ha dejado fuera de examen a tal o tal músico supuestamente representativo. Puesto que el objeto central de nuestra investigación es ofrecer una perspectiva consistente acerca de lo que puede calificarse como música postmoderna, la función del análisis y discusión de la obra de estos creadores seleccionados, es la de contribuir, como ejemplos particulares y concretos, a una definición y un esclarecimiento del concepto.

~ ~ ~

Las conclusiones que extraigamos de esta indagación las expondremos al final del trabajo. Por el momento, iniciamos un recorrido por la estética musical moderna y por aquella perteneciente a la postmodernidad, con una breve introducción sobre la música y el mercado que exponemos a continuación...

Capítulo I. La música en el mercado y su incidencia en el material

En el capítulo que ahora iniciamos, trataremos de poner de manifiesto las profundas transformaciones operadas en el ámbito de la producción y distribución de la música, con la llegada e implantación de un orden socio-económico capitalista. Nuestro propósito es dar cuenta de los nuevos paradigmas de creación y recepción que comienzan a estar vigentes (autoría, autonomía de la música y de la obra...), así como de la evolución sufrida por el material musical, fruto de su vehiculación a través de los cauces del mercado. Comenzaremos por analizar primeramente las condiciones de creación y recepción pertenecientes a la música tradicional, con objeto de poder dilucidar más claramente las mutaciones que el nuevo régimen socio-económico inflinge sobre el ámbito musical.

1. Condiciones de creación y recepción de la música anteriores.

La música tradicional, entendiendo por ésta aquella no encauzada a través de los canales del mercado, se halla indisolublemente ligada a un contexto específico y a una función social que es inherente a su misma constitución e identidad: la música viene definida por su valor de uso colectivo o social. El músico crea al servicio de una función (el ritual religioso o cortesano, la danza de la élite o del entorno popular...) y para un contexto y un grupo determinado. Tanto el productor como el receptor pertenecen a un mismo horizonte cultural, de ahí que la creación se realice dentro de unos cauces delimitados que facultan la comunicación: géneros específicos, un repertorio compartido de materiales o fórmulas musicales (como

pautas melódicas y armónicas, o modelos rítmicos y formales)... El músico suele improvisar sobre un lenguaje compartido, canalizando su expresión personal a través de estas fórmulas comunes heredadas. La identidad del grupo viene de esta manera a ser transmitida a través de este bagaje musical colectivo, que se prolonga en la memoria de generaciones sucesivas. La constitución de este *corpus* musical, con sus normas y limitaciones, no implica necesariamente el estancamiento en una tradición rígida e inamovible, porque esta herencia compartida puede ser renovada y adaptarse a las circunstancias y experiencias de generaciones venideras.

La tradición musical (como propiedad portadora de la identidad de un grupo) es una memoria viva que se transmite oralmente, a través de actos efímeros y originales concebidos para una ocasión específica. Una improvisación, por ejemplo, constituye un acto de palabra espontáneo y radicalmente inédito que se realiza en un contexto determinado, con ocasión de una celebración señalada y con una presencia delimitada de receptores. Fuera de la circunstancia presente que la alumbra, la música carece de una existencia trascendente en una obra que la prolongue más allá de su contexto. Incluso en la época del Antiguo Régimen en la que la composición se fija como obra en una partitura, la música se dirige a revestir ceremonias o actos puntuales y concretos. En su calidad de maestro de capilla de Leipzig, Bach, por ejemplo, se ve obligado a elaborar puntualmente una cantata distinta para cada domingo. La música, en estos casos, nunca vuelve a reinterpretarse por su valor estético intrínseco y, en todo caso, su repetición ocasional se encuentra determinada por su función o valor de uso (como pieza dentro del calendario litúrgico...). Añadamos a esto que pese a tratarse de composiciones fijadas en partitura, se cuenta todavía con numerosos elementos musicales que es necesario improvisar durante la interpretación (bajo continuo, adornos...). El hecho de que la música se halle inextricablemente ligada al contexto presente en la que se produce, así como su fuerte dependencia respecto a un repertorio de fórmulas “estereotipadas” que circulan de un autor a otro, hace que la adscripción de un sentido de “obra original y autónoma” a este periodo, sea en

numerosas ocasiones conflictiva.

2. La tecnología de la escritura.

Dos aspectos correlacionados señalan el abandono gradual de la música de su estatus tradicional y su entrada en una nueva era moderna: la tecnología de la escritura y el régimen de producción y distribución de mercado. En primer lugar, encontramos el desarrollo de tecnologías sucesivas que arrancan a la música de la oralidad, para permitir su fijación en soportes diversos. Algunos de los hitos históricos que Sabbe³³ señala a este respecto son: la invención de la notación musical alrededor del siglo IX; la invención de la imprenta y la creación de las primeras ediciones musicales a cargo de la librería Petrucci en Venecia (1501); en 1877 Edison crea el fonograma o la manera de registrar gráficamente el sonido en un soporte, para poder después reproducirlo: éste último invento se desarrollará a través de la creación de distintos soportes (discos de cera, vinilo, bandas magnéticas...) y de diferentes maneras de codificar la escritura del sonido (reproduciendo la onda sonora de manera analógica o codificando numéricamente esta misma onda en la tecnología digital); por último, la tecnología electrónica permite la evolución paralela de la transmisión del sonido a distancia, gracias a la invención del teléfono, posteriormente la radio, y finalmente Internet.

La fijación de la música en un soporte externo escrito, permite una emancipación gradual de ésta respecto a su transmisión necesaria a través de la oralidad y de la memoria. La escritura, desde el inicio de sus tiempos se presenta como un arma de doble filo. Por un lado, la capacidad de re-presentar la música conduce a una sistematización y racionalización cada vez mayor de la misma. De esta manera, contemplamos cómo a lo largo de una evolución histórica paulatina, la tecnología de la escritura avanza desde una inscripción sumaria (los neumas), hacia

³³ Sabbe, Herman. 1998. *La musique et l'occident. Démocratie et capitalisme (post-)industriel: incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*. París: Pierre Mardaga éditeur, pp. 8-9.

una fijación cada vez más detallada y exacta de los parámetros musicales: en el siglo XII se alcanza un registro más preciso de las alturas, y en el siglo XIV de las duraciones, alejándose gradualmente así de la reproducción de unos giros melódicos (neumas) y de unas fórmulas declamatorias (la notación mensural), de carácter oral; a ello se añade la fijación de los timbres en el barroco y, posteriormente, de las dinámicas, los acentos, los tempos, los ataques y las articulaciones, en el periodo del clasicismo; finalmente en el siglo XX, la tecnología electrónica permite crear una escritura detallada del propio diseño de la onda sonora y de todos sus parámetros (el ataque y la caída de la onda...).

En opinión de Dufourt³⁴, es el periodo del Ars Nova el que marca la transición de una creación musical anclada en la oralidad y en la reproducción de unas fórmulas tradicionales, a una construcción sonora racional y artificiosa principalmente basada en la escritura. Es precisamente la notación la que permite ir fijando y sistematizando cada parámetro, y nos conduce a una composición en la que se imagina (se *piensa* la música antes de realizarla), se prescribe, se calcula y se proyecta, más que reproducir instantáneamente lo que nos dicta la memoria. Dufourt habla en este sentido de la emergencia de un nuevo tipo de “memoria proyectiva”, que no se contenta con una repetición perenne del pasado, sino que lo conserva con objeto de prever y proyectar una evolución futura. Tal como señala Adorno, el despliegue de la escritura se halla igualmente unido a la aparición de una conciencia individual o de un sujeto. Este autor propone a Bach como primer ejemplo importante de un verdadero sujeto musical que inflinge un desarrollo sobre un material heredado (a través de los procedimientos de variación), en lugar de adecuarse fielmente a los modelos formales canónicos establecidos³⁵.

Resumiendo, para todos estos autores, la representación de la música marca el

³⁴ Dufourt, Hugues. 1991. *Musique, pouvoir, écriture*. París: Cristian Bourgois éditeur. Véase el capítulo titulado “La mémoire créatrice”, pp. 199-239.

³⁵ Véase Hurard, François. 1991. “L’histoire de la musique selon Adorno: aperçus sur une théorie du <sujet musical>”. En *La musique: du théorie au politique*, bajo dirección de Hugues Dufourt y Joël-Marie Fauquet, pp. 131-150. París: Klincksieck.

inicio de un proceso de reflexión y racionalización que la aparta de la simple reproducción de unas pautas tradicionales, de unos hábitos asimilados inconscientemente como naturales. Es además en este momento cuando observamos que la composición se concibe cada vez menos en función de un ensamblaje de figuras musicales concretas (etimológicamente la palabra “componer” señala la acción de poner diferentes entidades sonoras juntas y armonizarlas)³⁶, y pasa progresivamente a basarse en un sistema más abstracto (como el artificio tonal), desde el que el compositor “proyecta” su inventiva.

Sin embargo, la escritura posee igualmente un reverso temido. La notación permite la emancipación de la música respecto a este núcleo tradicional fundamental, a riesgo de perderlo. La música es extraída de la interioridad de la memoria, para ser recogida en unos soportes exteriores que viajan. De esta manera, se la arranca del contexto de producción en el que se inscribía y que le proporcionaba su función y su significado, para circular por diversos nuevos contextos, alienando gradualmente su sentido de identidad originario. Como veremos en el capítulo dedicado a la estética experimental de la segunda parte, la postmodernidad aplaude la pérdida de este sentido original, y se concentra en las múltiples identidades que el texto musical reviste en función de los distintos usuarios.

3. La sociedad de mercado: el cambio en el régimen de la propiedad y en la concepción de las identidades.

Sin embargo, el pleno desarrollo de las posibilidades abiertas por la tecnología de la escritura, se ve constreñido mientras la música se encauza dentro del circuito de producción y recepción del Antiguo Régimen. Paralelamente a esta evolución técnica y racional que veíamos, se opera una transformación de las condiciones

³⁶ Ramaut-Chevassus recoge las definiciones del término “composición” ofrecidas por teóricos de la música, desde el siglo XI (Guido d’Arezzo) hasta el siglo XVIII (Rousseau). Ramaut-Chevassus, Béatrice. 1991. *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Universidad de Tours, tesis doctoral inédita, pp. 23-24.

sociales y económicas que conducen paulatinamente a la música hacia un nuevo régimen liderado por la burguesía. Nos interesa, en primer lugar, destacar los cambios fundamentales que la nueva mentalidad imprime sobre las cuestiones relacionadas con la propiedad y la identidad³⁷ (volvemos a insistir en la estrecha relación existente entre estos dos conceptos, dado que la identidad es lo “propio” de una persona individual o de un grupo).

Hemos de poner de relieve que en cualquier sociedad tradicional, tanto la persona, como sus propiedades, se hallan enmarcadas dentro de unas obligaciones y funciones sociales determinadas, de las cuales no se pueden abstraer. El nuevo régimen burgués, sin embargo, defiende la autonomía de un sujeto propietario de sí mismo y de sus bienes, de los cuales dispone en exclusivo y libremente sin tener ningún tipo de atadura. En el caso de la tierra, por ejemplo, la nobleza se considera obligada a cuidar y conservar para generaciones futuras ese patrimonio heredado, velando por las gentes que las cultivan dentro de unas relaciones patriarcales de vasallaje. La mentalidad burguesa, sin embargo, no comprende ningún tipo de obligación moral y tradicional hacia sus posesiones, y contempla la tierra como un bien del cual puede disponer con entera libertad, para poder alienarlo y venderlo, cambiarlo por otro... Desde una mentalidad tradicional, la venta de la tierra heredada de los antepasados supone una alienación respecto a lo más propio de cada uno (respecto a una identidad fundamental).

Lo mismo sucede con la condición del individuo. En el Antiguo Régimen, la persona no se posee a sí misma en exclusivo, sino que pertenece más bien a un contexto colectivo que le impone unos derechos y unas obligaciones, conforme a su distinto rango. En esta nueva mentalidad moderna, el individuo se contempla como un sujeto autónomo que no pertenece a nadie y es dueño, por tanto, de sí mismo,

³⁷ Para desarrollar este apartado sobre el reflejo de la sociedad de mercado en el ámbito de las mentalidades, nos hemos basado en algunas consideraciones desarrolladas por Macpherson en su obra *La teoría política del individualismo positivo: de Hobbes a Locke* (Macpherson: 1970). También hemos tomado como referencia las consideraciones desplegadas por Goldmann en el capítulo “La Réification” del libro *Recherches dialectiques* (Goldmann: 1959).

pudiendo así disponer libremente de sus aptitudes físicas y mentales para venderlas, si desea, a cambio de un salario. Se reivindica el valor de uso privado y exclusivo, tanto de la persona, como de sus bienes. Pero dado que para mantenerlos o incrementarlos precisa ceder a otros la capacidad de su disfrute, no le queda otro remedio que proyectar estos bienes como mercancías que aliena y vende en un nuevo régimen de intercambio. El empresario cede o alquila así sus bienes (los medios de producción...) para que los trabajadores puedan aumentar su valor al usarlos, y el trabajador vende una fuerza de trabajo que el capitalista utiliza en su provecho: de esta manera, empresario y trabajador firman un contrato para que cada cual pueda acceder al disfrute de un bien ajeno. La nueva sociedad de mercado, por tanto, se basa en un concepto privado y exclusivo del valor de uso, y en un valor de cambio que faculta la utilización de la propiedad ajena de un extraño.

Como señala Heilbroner³⁸, se opera así mismo una transformación que nos conduce de una concepción tradicional de la riqueza a otra más moderna del capital. La riqueza, entendida en un sentido tradicional, se fija en un atributo físico concreto con valor de uso (la tierra...). Heilbroner caracteriza, por el contrario, la naturaleza del capital, como un proceso expansivo o un circuito dinámico que se despliega gracias a la reducción de todo objeto concreto a un régimen de equivalencias (valor de cambio), transformando continuamente el dinero en mercancía y ésta en más dinero. Mirado desde este punto de vista, un patrimonio dotado de atributos físicos concretos se convierte en un capital, que al ponerse a disposición de otros cuando se intercambia como mercancía, aumenta su valor. Es así como el circuito del capital retrasa y vuelve indirecto el acceso al valor de uso final de un objeto, dado que el bien ha de pasar primero, como valor de cambio, por un cúmulo de mediaciones y de intermediarios.

Y es que con la instauración de una sociedad de mercado, se produce el paso

³⁸ Heilbroner, Robert L. 1990. *Naturaleza y lógica del capitalismo*. Barcelona: Península.

de una producción directamente orientada a generar bienes con valor de uso, a una producción orientada al valor de cambio. Se crea así un orden socio-económico en el que el mercado actúa como intermediario entre la producción y el consumo. De esta manera, todo bien producido ingresa en un mercado, donde se compara e intercambia con otras mercancías sobre el ángulo estrictamente cuantitativo del valor de cambio (haciendo, por tanto, abstracción de toda cualidad concreta del objeto). El bien se desliga de su contexto original de producción y, tras ser intercambiado como objeto autónomo y abstracto bajo un régimen de equivalencias, llega a manos de un consumidor desconocido (que lo selecciona entre un abanico de posibilidades): es aquí donde el valor de uso de un producto sin origen, se realiza finalmente en el ámbito de la esfera privada.

4. Condiciones de creación y recepción de la música en el mercado.

4.1. El paso del Antiguo Régimen a las nuevas condiciones implantadas por la burguesía.

Esta radical transformación que afecta al régimen de la propiedad (y de manera correlativa al de las identidades) se observa igualmente en la esfera de la música, conforme ésta ingresa paulatinamente en el nuevo circuito económico establecido por la burguesía. En el Antiguo Régimen, la condición del músico es el de un servidor asalariado al servicio de la Iglesia o de la Corte. Entre otras obligaciones (suele ser también intérprete, instructor...), el compositor está obligado a abastecer de música actos puntuales, rituales religiosos o ceremonias cortesanas, para un público concreto perteneciente a un grupo social delimitado. El músico asalariado se contempla como una suerte de servidor doméstico, de ahí que posea la obligación de realizar diferentes tareas, en lugar de concebirse como un especialista profesional de la composición, cuya figura no emergerá hasta más tarde. Esta condición de servidor doméstico implica que su persona pertenece a una entidad más amplia, como la Corte o la Iglesia, que le asigna sus obligaciones y privilegios correspondientes. Ni su persona, ni mucho menos su obra, le pertenecen en

exclusivo. Como atestiguan los numerosos testimonios recogidos acerca de las condiciones laborales de estos músicos, las autoridades como el Cabildo ejercían un fuerte control moral y personal sobre sus vidas (no podían desplazarse a su conveniencia...). Igualmente, la obra musical que ellos realizan no les pertenece, sino que es propiedad de la Iglesia o del príncipe que se la encomienda. Pero éstas instituciones carecen de toda mentalidad empresarial y estas piezas las poseen únicamente por su función o valor de uso, es decir, para revestir y engalanar de música ceremoniales específicos, sin que tengan ningún propósito de alienarla, venderla y comerciar con ella para obtener un beneficio económico.

En su libro *Bruits*, Attali³⁹ destaca algunos de los acontecimientos que señalan la inserción paulatina de la música, en los nuevos circuitos de mercado establecidos por la burguesía. Menciona, en primer lugar, la gradual implantación del concierto de pago, por parte de una clase burguesa que va acaparando cada vez un mayor porcentaje de la producción de la música. Comienza así una comercialización de la actuación musical como espectáculo de pago. En opinión de Attali, la institución del concierto refleja claramente el nuevo régimen de la representación democrática y censataria de la burguesía: se trata de una ceremonia en la que cada ciudadano se representa en función de sus ingresos. Pero el cambio más acusado, se observa con la transformación de la obra musical en una mercancía que se comercializa.

Concurren en esta transformación, numerosos aspectos estrechamente vinculados con esta implantación de una nueva sociedad moderna de mercado. Primeramente, encontramos la figura de un compositor que se emancipa de su condición servil respecto a la Corte y a la Iglesia. El músico se desliga de las obligaciones a las que se hallaba sometido, y pasa a concebirse como un sujeto autónomo dueño de sí mismo, de sus capacidades creativas y de su obra. Las actitudes rebeldes de Beethoven, muestran claramente la figura de un sujeto que se libera del control ejercido por las autoridades cortesanas sobre su vida. El

³⁹ Attali, Jacques. 2001. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Fayard/PUF. Véase el capítulo “La représentation et la salle de concert”, pp. 92-97.

compositor gana en libertad personal y también en libertad creativa: su producción musical deja de estar condicionada por toda una serie de funciones y delimitaciones comunicativas (géneros, fórmulas musicales...), que anteriormente se imponían. El compositor se afirma, entonces, como un sujeto musical libre para desarrollar sus capacidades creativas más allá de todas estas determinaciones colectivas. Dado que la composición ya no se proyecta con la funcionalidad de nutrir de música un ritual religioso o cortesano, surge igualmente el concepto de una música autónoma que rechaza la heteronomía de las reglas sociales, y se concibe, cada vez más, como indagación y experimentación libre de índole puramente musical y estética. De manera parecida, dado que el compositor no crea música para un entorno concreto y específico, surge la noción de una obra autónoma que trasciende la circunstancialidad de su contexto de emergencia, y se proyecta universalmente en una multiplicidad de espacios y de épocas, y frente a públicos diversos (Beethoven es un músico que “habla” a la humanidad entera).

4.2. La propiedad de la música: la obra como mercancía y los derechos de autor.

Con la llegada del nuevo régimen, el compositor se libera de su condición de asalariado al servicio de la Corte o de la Iglesia, y se concibe como un sujeto autónomo cuya obra le pertenece en exclusivo. Por primera vez en la historia, el compositor es dueño tanto de su obra, como de sí mismo. Debido a esta propiedad privada de la obra musical, el compositor se ve en la obligación de alienarla o venderla, con objeto de que otras personas puedan tener un acceso, uso y disfrute de la misma. Es así como el autor cede su creación a toda una serie de intermediarios que la comercializan y difunden para obtener beneficios económicos: editores de partituras, discográficas, promotores de conciertos... La edición de partituras se inicia en el siglo XVI de la mano de la librería Petrucci en Venecia, y es el momento en que surgen los primeros editores empresarios que hacen negocio de la venta de la música. Sin embargo, no es hasta el siglo XIX cuando la música ingresa plenamente en la economía de mercado, y se acomete una producción

industrial y masiva de partituras gracias a los adelantos de las nuevas imprentas (en metal y a vapor). El empresario Ricordi se convierte en uno de los más importantes editores de música europeos, gracias a la posesión de derechos de explotación comercial de las obras pertenecientes a los archivos de diferentes teatros (como la Scala de Milán, por ejemplo)⁴⁰.

En el nuevo régimen de mercado, la obra musical deja de ser un evento efímero destinado a un determinado contexto, y pasa a contemplarse como un capital susceptible de generar mayores beneficios (una plusvalía), cada vez que se comercializa en forma de partitura o se representa. Desde el siglo XVIII se inicia en Francia una legislación que contempla y defiende los derechos de propiedad de las obras musicales⁴¹. Se trata así de asegurar al compositor y al editor de que serán remunerados cada vez que se haga uso de su creación artística, y de que se perseguirán los actos delictivos de la “piratería”. En un inicio, el único que se beneficiaba de la comercialización de las partituras era el editor. El compositor debía renunciar a todo derecho de propiedad, una vez vendía la obra al empresario que la editaba y que se convertía en el nuevo propietario a perpetuidad. Sin embargo, como señala Attali a propósito del caso francés, en 1703 se derogan los privilegios eternos de edición de estos impresores, y se pasa a una nueva concepción en la que el autor “alquila” por un periodo limitado (50 años) su obra al editor, con objeto de que éste la comercialice. Se da, por tanto, una clara separación entre la obra y su plasmación en partitura: la obra pertenece al autor y el editor tan sólo es propietario de la partitura impresa. De esta manera, una obra puede darse a más de un editor para que la imprima y, además, por un periodo de explotación delimitado.

Los derechos de autor van así consolidándose poco a poco. El derecho de propiedad garantiza el control sobre el disfrute ajeno de la obra musical, tanto a

⁴⁰ Sabbe, 1998, *opus cit.*, p. 11.

⁴¹ Véase el capítulo “L’émergence de la musique marchandise”, en Attali, 2001, *opus cit.*, pp. 100-107.

efectos de su explotación económica, como de preservar su identidad y protegerla de posibles usos impropios. Es en este último caso donde, al margen de la propiedad estrictamente económica, se reconoce un derecho moral. Y es que desde que el compositor aliena su obra como mercancía, ésta puede ser adquirida por cualquier usuario desconocido y empleada en un contexto ajeno, donde se reviste de significaciones que nada tienen en común con su sentido original. Este derecho moral contempla al autor como la fuente legítima que determina la identidad de la obra, y a todo uso impropio como una agresión que vulnera o pervierte su esencia fundamental. Como señalamos en un principio, en el Antiguo Régimen la producción musical circula en el seno de una comunidad que comparte un mismo mundo de vida y un mismo horizonte simbólico. Dado que el lenguaje musical consiste en un cúmulo de materiales de propiedad colectiva, no existe el riesgo de un uso completamente ajeno o impropio. Incluso las parodias que ridiculizan ciertos valores dominantes, juegan a crear un doble sentido sobre un significado fundamental primero que es ampliamente reconocido y compartido colectivamente. Pero desde la implantación de un régimen de mercado, la obra musical deviene una propiedad privada del autor, que sólo se comparte y socializa a riesgo de alienarse y de perder completamente su identidad original. La difusión mercantil permite el disfrute de la obra por parte de un receptor desconocido, que bien puede situarse en otra área geográfica o en otra época distinta, desconociendo por completo los valores culturales que le dieron origen y, por tanto, haciendo un uso impropio de la misma.

4.3. La acumulación del repertorio musical.

El hecho de que la música deje de constituir únicamente el revestimiento de un acto efímero y pase a contemplarse como un bien que produce beneficios, conduce a la generación paulatina de un repertorio de obras musicales. Las piezas que en su día se escucharon tan sólo una o dos veces como parte integrante de un ceremonial religioso o cortesano, comienzan ahora a conservarse y acumularse con el propósito

de ser infinitamente repetidas, creando beneficios económicos cada vez que cada una de ellas se representa. Esta acumulación progresiva conlleva la creación de un repertorio, un “museo imaginario” compuesto por obras musicales descontextualizadas de diferentes épocas y culturas, que se reproducen en nuevas situaciones y contextos completamente ajenos y dispersos (salas de concierto, hogar privado, televisión...). Inicialmente, los editores comienzan por adquirir las obras pertenecientes a compositores contemporáneos como Beethoven, etcétera... Pero más tarde, se inicia la edición y comercialización de partituras provenientes de épocas anteriores. A las obras del siglo XIX, se añaden primeramente las del siglo XVIII, posteriormente las de la época barroca, seguidas de la polifonía de los siglos XVI y XV, para desembocar finalmente en la Edad Media con las obras polifónicas del siglo XIV e incluso anteriores⁴². Estas obras pasan a engrosar el repertorio de concierto y a ser interpretadas completamente desligadas de su función y significación de origen, siendo únicamente admiradas por su valor estético intrínseco.

Esta acumulación del repertorio pasado se encuentra estrechamente relacionada con los fenómenos del historicismo y de la musicología iniciados en el siglo XIX. El estudio de la música del pasado contribuye al rescate de obras de otras épocas, siendo susceptibles de pasar a engrosar la lista del repertorio concertístico. La labor musicológica contribuye de igual manera a la creación de ediciones críticas de obras del pasado conocidas, cuya comercialización genera importantes beneficios⁴³. La grabación de un repertorio de transmisión oral perteneciente al folklore europeo o a la música de otras culturas no occidentales, por su parte, presenta la doble posibilidad de servir a un estudio etnomusicológico o a una explotación comercial y discográfica. De esta manera, el legado musical del pasado y de otras culturas geográficas se repertoria y cataloga como parte de un

⁴² Sabbe, 1998, *opus cit.*, p. 92.

⁴³ Véase Guastoni, Mimma. 2003. “Aspects économiques de l'édition musicale”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1094-1107. París: Actes Sud.

saber acumulativo y enclopédico, creando un museo de obras musicales de las cuales pueden extraerse, además, réditos económicos. Lejos de transmitirse y renovarse en una tradición viva, los materiales musicales se almacenan como memoria que se exterioriza y objetiva en un *corpus* inmenso de productos.

Nos encontramos ante un fenómeno de extraordinaria importancia para la evolución de la música en el siglo XX, ya que desde finales del siglo XIX, la mayor parte de los compositores poseen un acceso a la música de otras épocas (remontándose hasta la Edad Media) y de otras culturas, algo que anteriormente habría sido inimaginable. Músicos como Debussy o Stravinsky se verán ampliamente influidos por la música de otros períodos históricos y también de otras áreas geográficas (ejemplo de ello son el jazz, o el impacto que la música balinesa ejerció en Debussy, tras haberla escuchado en la exposición universal de 1889). De igual manera, desde que en 1829 *La Pasión según San Mateo* de J. S. Bach es reinterpretada por la Singakademie⁴⁴ como objeto de contemplación estética para la sala de concierto, el repertorio histórico se irá imponiendo progresivamente sobre la creación musical contemporánea. Si observamos el porcentaje de obras antiguas y contemporáneas interpretadas en los conciertos a lo largo del siglo XIX, veremos cómo las primeras pasan del 10 % en 1790, a un 80 % en 1870⁴⁵, conforme la burguesía se asienta en gustos más clásicos y conservadores, y es incapaz de seguir los nuevos avances, cada vez más audaces, de la creación contemporánea (con frecuencia, se señala el famoso acorde disonante del *Tristan e Isolda* de Wagner como exponente de esta crisis).

⁴⁴ *La pasión según San Mateo* fue rescatada para el público en esta interpretación llevada a cabo bajo la dirección de Felix Mendelssohn. La Singakademie fue una de las primeras instituciones en organizar conciertos con repertorio histórico.

⁴⁵ Sabbe, 1998, *opus cit.*, p. 43.

5. La evolución del material musical en la sociedad de mercado.

5.1. Reificación y fragmentación de los materiales.

Todos los fenómenos descritos hasta el momento (el compositor emancipado de las instituciones del Antiguo Régimen, que oferta libremente sus servicios en el mercado; la afirmación de los derechos de propiedad sobre una obra que pasa a ser concebida como una mercancía; y la acumulación de un repertorio de obras que se comercializan y son infinitamente repetidas) contribuyen a una transformación esencial del material musical. Antes de la plena implantación de estos cambios revolucionarios, encontramos la circulación de mano en mano de un patrimonio colectivo, conformado por una colección limitada de materiales o fórmulas musicales. De ahí que el hecho de que Haendel utilizara materiales provenientes de otros compositores no resultara nada anormal, en una época en la que se depende de un lenguaje formulario que circula libremente, y donde aún no ha sido desarrollada la noción de plagio. Los materiales musicales se transmiten de compositor en compositor a través de diversas memorias vocales, digitales (debemos recordar que el compositor aún no se ha separado de la figura del intérprete)... o por asimilación escrita, y son renovados en cada nuevo acto de creación musical⁴⁶.

No obstante, los cambios operados a raíz de la implantación del nuevo régimen de mercado, fracturan el patrimonio musical común y además lo coagulan en una serie de fórmulas caducas y estereotipadas, incansablemente repetidas. Pasamos así de una tradición musical caracterizada por un patrimonio colectivo y por la renovación creativa de los materiales, a una nueva época marcada por la competencia de unos lenguajes individuales y por la repetición de las obras. El hecho de que las piezas musicales se conserven con el fin de obtener beneficios cada vez que se reproducen, conduce a que el lenguaje común de la tonalidad se fije

⁴⁶ Para más información sobre la circulación de los materiales musicales antes de la implantación de una sociedad de mercado, véase el capítulo “Fenêtre ouverte sur un monde clos: la circulation des objets musicaux jusqu’au XIXème siècle”, en Ramaut-Chevassus, 1991, *opus cit.*, pp. 18-54.

en una serie de obras monumentales, que se reinterpretan en innumerables ocasiones (como anteriormente señalamos, obras de Bach, Mozart o Beethoven que en su época se escucharon tan sólo una vez, pasan a ser reinterpretadas infinitas veces conforme se consolida el repertorio concertístico). Determinadas figuras melódicas, progresiones armónicas características... de la tonalidad, quedan fijadas en obras pertenecientes a unos autores individuales reconocidos que se escuchan incansablemente, de manera que la repetición exhaustiva lleva a un pronto hastío auditivo respecto a estos materiales. Es así como la mercantilización de la música, implica una reificación del material musical, es decir, su coagulación en unas fórmulas desgastadas que se tornan clichés o estereotipos repetidos sin solución de una renovación creativa. La repetición infinita de unos materiales sustraídos de su evolución vital en el seno de su contexto de origen, acaba vaciándolos y convirtiéndolos en fórmulas muertas. La industria musical que se inicia a finales del siglo XIX en Europa (con obras de café-concierto, operetas...), pero que se desarrolla plenamente con el despuntar de la industria discográfica y de la radio en Estados Unidos, la industria cultural a la que Adorno alude en reiteradas ocasiones, se vale de este tipo de materiales estereotipados, para fabricar rápidamente obras en serie dirigidas a un éxito fulminante y efímero.

Desde inicios del siglo XIX, numerosos compositores pertenecientes a las nuevas generaciones manifiestan una suerte de impotencia, una incapacidad de expresarse personalmente a través de estas fórmulas comunes heredadas. Es como si la fijación y repetición de unos actos de expresión realizados por sus predecesores inmediatos, minaran su capacidad de generar nuevos actos expresivos auténticos y originales reutilizando ese mismo material. De ahí que se vean impelidos a innovar el lenguaje musical, inventando nuevos giros melódicos y progresiones armónicas personales, que se alejan de la reproducción de unas pautas armónicas y cadenciales comunes, y contribuyen a una explotación gradual de los recursos anteriormente desconocidos del sistema tonal. Sin embargo, una vez estas aportaciones musicales novedosas se comercializan y pasan a ser reproducidas reiteradamente, se vuelven, a

su vez, un material obsoleto que fuerza nuevos avances lingüísticos.

A lo largo del siglo XIX, la vigencia de un repertorio de obras del pasado y la necesidad que sienten los nuevos compositores de ser originales, provocan una aceleración de los cambios que contrasta con el tranquilo avance de períodos musicales anteriores. A ello también contribuye que el compositor emancipado sea un sujeto autónomo que ofrece en el mercado sus servicios o vende sus trabajos, en una situación de extrema competencia respecto a otros músicos contemporáneos y, principalmente, respecto a autores pasados cuyas obras aún se siguen reproduciendo. Esta situación conduce a la imperiosa necesidad de destacar y hacerse hueco por la valía y originalidad de su voz personal. Si en épocas anteriores se impone la fidelidad a unos modelos tradicionales y a un patrimonio musical común, en la sociedad de mercado se promueve la propiedad individual y, con ello, la demarcación de unos rasgos personales distintivos.

Lejos de admitir la libre circulación de unos materiales colectivos entre obras que aún no se conciben como entidades separadas y esencialmente distintas (éste era el caso de Haendel anteriormente expuesto), la lógica de la privacidad compartimenta claramente los ámbitos de lo mío y de lo ajeno, del antes y del ahora, de manera que se favorece la ruptura de una continuidad entre compositores contemporáneos y entre diferentes generaciones. La propiedad privada de la obra trae consigo la condena del plagio y la prohibición de reutilizar materiales pertenecientes a *otra* obra, que pasa a concebirse como una alteridad claramente definida. Cada compositor trata de imprimir en su lenguaje musical una marca personal distintiva, y en caso de reemplazar un estilo perteneciente a un autor diferente o a otra época, éste material aparece como citación explícita que separa netamente el enunciado propio del ajeno, y el enunciado presente del de un pasado más o menos remoto. En épocas anteriores el carácter de citación de un material prestado se difumina, dada la dimensión colectiva del material en circulación, y la ausencia de una clara compartimentación entre diferentes estilos personales y entre

obras aún no dotadas de una clara identidad individual⁴⁷. En una sociedad de mercado, la total disponibilidad de materiales pertenecientes a distintas épocas y la clara demarcación que se establece entre generaciones pasadas y presentes, contribuye así mismo a agudizar la conciencia de la historia y de la diferencia entre diversos períodos históricos.

5.2. La innovación artística y la crisis del lenguaje tonal.

A lo largo del siglo XIX, la aceleración de los cambios en el ámbito de la música será justificada mediante la lógica de un avance histórico del material. Dicho relato parte de una nueva sociedad moderna de mercado, en la que emerge la figura de un sujeto musical emancipado respecto a las ligaduras tradicionales y a la reproducción de unos modelos comunes. Esta liberación alienta la iniciativa individual, fomentando la aparición de ideas novedosas que, no obstante, contribuyen a un avance de carácter general. El Romanticismo reclama la figura del individuo genial que innova y se adelanta a su tiempo, al romper con lo comúnmente establecido. Se trata de grandes hombres como Bach o Beethoven (son algunos de los que señala Adorno), cuya iniciativa rompedora sirve de guía a una emancipación progresiva de la humanidad respecto a las servidumbres impuestas tradicionalmente por la fuerza de la costumbre. De esta manera, estos genios rompen con la reproducción inmóvil de unas pautas musicales colectivas, e imprimen un desarrollo o un avance sobre el material a través de sus innovaciones; dichas aportaciones individuales son posteriormente asimiladas por el conjunto de la sociedad y contribuyen así a definir el lenguaje colectivo; en ese momento surgen en la próxima generación, individuos que establecen nuevas aportaciones rupturistas que, a su vez, son asimiladas... y así sucesivamente. Esta lógica de avance del material musical, que abordaremos con más detalle en el apartado concerniente a la modernidad, establece, por tanto, una

⁴⁷ Para más información sobre la circulación y la propiedad de los materiales musicales en un régimen anterior a la implantación de la sociedad de mercado, véase el mismo capítulo mencionado anteriormente de la tesis inédita de Ramaut-Chevassus.

clara mediación entre las iniciativas individuales y el progreso universal.

Sin embargo, esta armonía entre el compositor individual y los gustos musicales colectivos, comienza a quebrarse hacia finales del siglo XIX. El famoso acorde de *Tristan e Isolda* de Wagner, marca para algunos la ruptura definitiva entre una burguesía conservadora que se recrea cada vez más en los valores seguros del repertorio pasado, y una composición innovadora que se aleja definitivamente de los códigos musicales comunes. Es entonces cuando se produce una separación entre el público y la nueva música, que irá ensanchándose conforme el siglo XX transcurre. La música más avanzada queda cada vez más recluida en un estrecho cenáculo de especialistas e intelectuales, círculo que, ante su escasa repercusión en otros ámbitos sociales, no genera ninguna ganancia y precisa de subvenciones privadas y estatales⁴⁸ para poder subsistir. Frente a ella, las obras clásicas del repertorio encuentran más fácil cabida en un circuito de mercado que, sin embargo, se halla dominado por la industria de la música popular iniciada en Estados Unidos. Es ésta última la que difunde e impone en todo el globo el lenguaje de la música tonal (por lo general, en una versión estereotipada y simple). Por su lado, las subvenciones estatales a la creación más experimental, pretenden corregir las deficiencias creadas por el funcionamiento del mercado. Ello no debe conducirnos a suponer que estas obras deban contemplarse desde un ángulo meramente estético, alejado de todo valor económico: la música nueva aspira a reintegrarse en un futuro más o menos lejano en el repertorio común y, por tanto, se contempla como una inversión a largo plazo, una reserva de valor que más adelante puede generar beneficios⁴⁹.

La escisión más evidente entre la nueva música y el público sobreviene en los

⁴⁸ Para ver los distintos modelos de subvención y mecenazgo operantes en función de los diferentes países, véase Colber, François. 2003. "Subventions d'état et mécénat privé". En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1108-1121. París: Actes Sud.

⁴⁹ Véase Menger, Pierre-Michel. 2003. "Le public et la musique contemporaine". En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1169-1186. París: Actes Sud.

inicios del siglo XX, cuando el lenguaje común de la tonalidad que hasta ahora había logrado contener todas las innovaciones, se quiebra produciéndose una fragmentación de la música en idiolectos particulares. Esta crisis es la directa consecuencia de una mercantilización de la música que fuerza a una innovación constante, según la repetición exhaustiva de las mismas obras va generando un desgaste y una reificación de los materiales. Desde finales del siglo XIX, estas dos tendencias paralelas y complementarias se consolidan: por un lado, la creación original, a fuerza de innovaciones, conduce a una progresiva disolución del lenguaje común y a la constitución de lenguajes cada vez más privados y especializados; por otro, encontramos la acumulación gradual de todo un elenco de materiales colectivos que se conciben como fórmulas obsoletas, ruinas de un pasado reificado inservible para la nueva creación. A inicios del siglo XX, esta situación conducirá a dos vías distintas que plantean respuestas antagónicas frente al colapso de la tonalidad: si la Escuela de Viena decide continuar con la vía del progreso y propone una completa renovación del material a través de la atonalidad, la música próxima a la órbita parisina (Debussy, Stravinsky...) reutiliza, por el contrario, los materiales obsoletos heredados, y los reaviva a través de una recomposición absolutamente original⁵⁰.

No obstante, ambas vías parten de una completa fragmentación del material, ocasionada por el ingreso de la música en una dinámica de mercado. Esta fragmentación total representa la culminación de unas tendencias disgregadoras, desarrolladas en la música a lo largo de todo el siglo XIX. Por un lado, la propia evolución del lenguaje de la tonalidad marca una tendencia hacia la disolución de un centro tonal y, consiguientemente, hacia una dispersión y atomización de las sonoridades. En opinión de Philip Albèra⁵¹, la necesidad de expresión lleva a un

⁵⁰ Ésta es la tesis defendida por Jean-Paul Olive: Olive, Jean-Paul. 1998. *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*. París/Montréal: Éditions L'Harmattan.

⁵¹ Véase Albèra, Philippe. 2003. "Modernité – 1. Le matériau sonore". En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 213-233. París: Actes Sud. Véase en concreto el epígrafe "Repenser la musique", pp. 221-226.

incremento del cromatismo y de la disonancia y, por tanto, a unas relaciones armónicas cada vez más complejas, con acordes ambivalentes que poseen varias posibilidades de encadenamiento. Como resultado de todo ello, las funciones constructivas de la tonalidad se van debilitando, mientras las figuras sonoras se emancipan y cobran protagonismo como entidades individuales. Esta tendencia conducirá finalmente a una emancipación total del cromatismo y de la disonancia respecto a una jerarquía tonal. Por otro lado, conforme las funciones tonales se debilitan, se produce la incorporación de unos materiales fragmentarios provenientes del exterior, que contribuyen igualmente a dinamitar la estructura tonal. Se trata de toda una serie de materiales extraídos tanto de otros períodos históricos (Debussy, por ejemplo, hace uso de modos gregorianos), como de culturas lejanas (el gamelán balinés será igualmente decisivo en el compositor francés). Como señalamos, desde finales del siglo XIX, la movilidad de la música a través de los canales del mercado pone a disposición del compositor una ingente cantidad de materiales heterogéneos procedentes de diferentes épocas y culturas, arrancados de su contexto de producción y, consiguientemente, de su función y de su sentido original. Una vez la disolución de las relaciones tonales emancipa igualmente a las figuras y acordes de la tonalidad respecto a su funcionalidad e identidad de origen, se da la posibilidad de proyectar estas mismas sonoridades “sueltas” junto a otras provenientes de lenguajes exteriores más o menos contrastantes.

~ ~ ~

Resumiendo lo anteriormente expuesto, podríamos afirmar que la canalización de las obras musicales a través de las vías del mercado, trae como consecuencia una transformación radical del material disponible para la creación. En el Antiguo Régimen, la circulación de la música se produce dentro de un horizonte cultural delimitado por un mundo de vida, al que pertenecen tanto músicos como receptores. De ahí que el material musical se halle comprendido por un repertorio limitado de fórmulas que se integran en un lenguaje simbólico coherente, y que

poseen un valor de uso y unas significaciones precisas, en relación al contexto específico en el que se producen. La fijación externa de la música gracias al desarrollo de diversas tecnologías, y las nuevas condiciones de propiedad individual desplegadas bajo el nuevo régimen de mercado, permiten la circulación de los materiales fuera de los límites de un mundo de vida compartido. De ahí que esta dispersión de los materiales musicales vaya a largo plazo generando, tanto un alejamiento respecto a los valores de uso y las significaciones que revestían en un inicio, como una progresiva fragmentación que dificulta su posible integración en una totalidad simbólica coherente. La problemática a la cual se enfrentan los compositores desde el siglo XIX y que se radicaliza a medida que el tiempo transcurre, es la de enfrentarse a un material musical que pierde su unidad y se vacía de expresividad y sentido conforme se aleja de su contexto original de referencia. Partiendo de esta premisa, la modernidad y la postmodernidad nos ofrecen dos soluciones estéticas diametralmente opuestas. En los apartados siguientes, comenzaremos por exponer cuál es el punto de vista desplegado desde la modernidad musical, para pasar en el segundo apartado de nuestro trabajo a un examen de la vertiente postmoderna.

Capítulo II. La estética moderna en la música

A finales del siglo XVIII, el pensamiento europeo genera una rica variedad de reflexiones sobre las nuevas condiciones desplegadas desde el advenimiento de la sociedad moderna. Si bien el paso del orden feudal al régimen de mercado se realiza gradualmente a lo largo de siglos anteriores, es finalmente en esta época marcada por las grandes revoluciones, cuando se produce la caída del Antiguo Régimen y la entrada en un nuevo tipo de sociedad democrática y parlamentaria defendida por la burguesía. Frente a ciertas ideologías ilustradas que propugnan una fe en el progreso y en la emancipación del ser humano, gracias al desarrollo de una nueva mentalidad burguesa basada en la razón, encontramos otras corrientes de pensamiento que mantienen una actitud más crítica, aunque positiva, respecto a la modernidad. En suelo alemán, nos interesa resaltar la emergencia de autores cuyo pensamiento alimentará la reflexión estética, tanto general, como específicamente musical, de los siglos venideros: se trata de la filosofía de Hegel y de las reflexiones pertenecientes a los primeros románticos comprendidos en el Círculo de Jena (Schlegel, Novalis, Tieck...)⁵².

⁵² El primer romanticismo alemán se desarrolla entre 1795 y 1800, y se encuentra conformado por el círculo de artistas e intelectuales reunidos en Jena en torno a la figura central de Friedrich Schlegel (Novalis, Wackenroder, Tieck..., son algunos de sus integrantes). La revista *Athenäum* será su máximo órgano de expresión. La filosofía del primer romanticismo está tomando una creciente importancia en estudios recientes, dada su significación para el arte moderno. Ejemplo de ello es el estudio que hemos tomado como referencia para nuestro trabajo, Martínez Montalbán, Miguel Angel. 1992. *El camino romántico a la objetividad estética. (La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán)*. Murcia: Universidad de Murcia.

1. La modernidad y la ideología dialéctica.

1.1. *La mediación dialéctica como respuesta a las contradicciones de la sociedad moderna.*

Estos pensadores mantienen un doble balance, positivo y a la vez profundamente crítico, respecto a las transformaciones operadas desde la llegada de la modernidad. Para ellos, lo que caracteriza principalmente a la era moderna, es la capacidad de reflexión racional que aflora con la emergencia del sujeto. La sociedad tradicional se contempla como un “estado” natural de origen, constituido por una comunidad primera orgánicamente unida e inconsciente. La irrupción de la razón subjetiva, o de la conciencia individual que surge junto al nuevo régimen de la propiedad privada, permite el cuestionamiento de ciertos hábitos comunitarios “naturalizados” y el inicio de un proceso de reflexión. Sin embargo, la contrapartida de este avance o proceso evolutivo, es una creciente separación y desenraizamiento del individuo respecto a un plexo de vida compartido, y la consiguiente apertura de un abismo entre la conciencia individual y el mundo (o lo que es igual, entre el sujeto y el objeto, o entre el yo y los demás)⁵³.

Este pensamiento crítico afronta esta nueva situación desde una doble perspectiva: por un lado, contempla positivamente el desarrollo y la diversidad que la subjetividad reflexiva imprime en relación a una tradición inmóvil y homogénea; pero, por otro lado, observa con preocupación el riesgo de fragmentación y de alejamiento completo respecto a ese primer estado natural, al que se concibe como una totalidad originaria. Por lo que respecta a estos autores, no se trata de retornar a un primitivo estado de la naturaleza, sino más bien de encauzar el nuevo régimen moderno de la reflexividad, de manera que no conduzca a una completa pérdida del origen, ni de la totalidad social. De ahí el despliegue de un pensamiento dialéctico que tratará de establecer una mediación entre la razón y la naturaleza, y entre el

⁵³ Habermas establece la razón centrada en el sujeto como el eje que articula toda la filosofía moderna y también el “giro” acometido por el pensamiento postmoderno. La razón subjetiva constituiría, por tanto, la problemática principal en torno a la cual gravita la reflexión filosófica de los últimos dos siglos (Habermas: 1989).

fragmento individual y la totalidad.

La dialéctica pretende, por lo tanto, mediar entre los aspectos contradictorios en tensión de la sociedad moderna. Por un lado, se impulsa el movimiento y el proceso de cambio progresista que la razón pone en marcha, pero sin perder el referente primero de una naturaleza original. Por otro, se favorece la emergencia de una pluralidad enriquecedora de particularismos, aunque sin llegar nunca a abandonar el sentido inicial de una totalidad. Podríamos, de esta manera, diferenciar en la mediación dialéctica dos planos, que si bien se manifiestan indisolublemente unidos, no obstante, sirven a una mejor clarificación de nuestra exposición, ya que se corresponden con los dos procesos de la pérdida de origen y de la fragmentación a los que venimos aludiendo. Encontramos primeramente un plano transversal que establece una mediación entre el mundo de la representación y un referente original, entre la dimensión del significante y un significado fundamental, dentro de un proceso reflexivo diacrónico. En segundo lugar, podemos articular otro plano horizontal en el que se produce una mediación entre el fragmento particular y la totalidad, entre la no-identidad y la identidad, dentro de una dimensión formal sincrónica. El primer plano se correspondería con la tensión contradictoria entre razón y naturaleza que antes mencionamos, y el segundo con la establecida entre el fragmento y la totalidad.

Los pensadores a los que nos referimos, establecen igualmente dos modelos dialécticos distintos que tendrán una amplia repercusión en el terreno de la estética musical. En un lado, encontramos el modelo hegeliano con una dialéctica idealista y positiva, a la que corresponde una estética de índole clásico. En el otro, la dialéctica materialista y negativa que proponen los primeros románticos, contribuye a la construcción y consolidación paulatina de una estética modernista. Con esta afirmación, queremos dar a entender que en la estética de la modernidad, y dentro del dominio general de una ideología dialéctica, existen dos vertientes diferentes que inauguran dos momentos distintos: uno más clásico y otro más ambiguo que rechaza las certezas positivas del primero. A este último lo hemos calificado de

modernista, dado que los primeros románticos entienden esta vertiente estética como la que más se corresponde con la condición fragmentaria de la existencia moderna y que, por tanto, más se aleja necesariamente de los cánones clásicos a los que vinculan con un pensamiento perteneciente a una época anterior. Pero veamos paso a paso, cuáles son los planteamientos pertenecientes a cada una de estas dos propuestas.

1.2. *La dialéctica positiva e idealista de Hegel.*

El modelo de Hegel⁵⁴, parte de una totalidad, a la que califica como Espíritu Absoluto, que se encarna en lo concreto y particular a través de un proceso dialéctico. El Espíritu Absoluto es la Idea abstracta inicial, sencilla e inconsciente, que el sistema hegeliano toma como punto de partida. Esta Idea inconsciente primera precisa representarse en un objeto exterior y concreto, para poder contemplarse y devenir consciente de sí misma. La Idea es un Espíritu o Sujeto Absoluto que se aliena en el reino de la representación, con objeto de llegar a ser *para sí* lo que ya era *en sí* misma desde un inicio. Esta encarnación de la Idea en un cuerpo representativo, sin embargo, no se produce de manera directa e inmediata, sino a través de la mediación de un proceso dialéctico. Es en el mismo proceso de representarse o encarnarse en el mundo de lo concreto, donde la Idea abstracta que en un inicio era total y una, se escinde y fragmenta en múltiples determinaciones particulares.

En un primer momento, la Idea total se materializa en un fragmento particular y finito; esta primera determinación, sin embargo, no agota ni realiza plenamente las potencialidades inherentes a la Idea, de ahí que la totalidad puge por superar este primer momento concreto, produciendo nuevas encarnaciones. El movimiento inmanente de la totalidad genera entonces un encadenamiento sucesivo de

⁵⁴ Para más información sobre la dialéctica positiva de Hegel, véase el capítulo dedicado a este autor en Habermas, 1989, *opus cit.* Véase igualmente, Segura, Armando. 1976. *Marx y los neo-hegelianos. De la dialéctica de Hegel al materialismo dialéctico.* Barcelona: Luis MirACLE.

diferentes determinaciones parciales: cada momento niega y supera al precedente, a la vez que lo conserva. El proceso llega a su fin cuando la sucesión de diferentes momentos logran exteriorizar completamente las potencialidades de la Idea y, por tanto, se paraliza la dinámica creada por la contradicción existente entre la totalidad y el fragmento que la encarnaba de manera parcial e imperfecta. Es en este momento cuando se produce una reconciliación o síntesis final, en la que la Idea (el significado fundamental) se identifica plenamente con su representación concreta (el plano del significante), y la totalidad lo hace con los múltiples fragmentos. La Idea universal, en un principio simple y abstracta, se convierte gracias a la mediación dialéctica en un “universal concreto”, rico en determinaciones particulares.

La dialéctica hegeliana, así mismo, encuentra un claro reflejo en la sociedad moderna implantada tras la plena consolidación del régimen de mercado. Como señalamos anteriormente, el advenimiento de la propiedad privada crea el nuevo perfil de un intelecto individual y subjetivo que disgrega la totalidad orgánica de los mundos de vida tradicionales. Sin embargo, la filosofía de Hegel subsume el intelecto particular del individuo, bajo una Razón superior que se realiza progresivamente. Para este autor, los avances parciales generados por la iniciativa libre y autónoma de unos individuos determinados, genios o héroes destacados de la humanidad, no representan sino momentos particulares en el auto-despliegue de un Espíritu colectivo universal. De esta manera, Hegel pretende remitir la pluralidad de las iniciativas subjetivas a una totalidad de origen que sirve como referente de partida o fundamento. Pese a la apariencia de total independencia y autonomía, los individuos se conciben como instrumentos que una Razón total superior utiliza para su propia auto-realización. En realidad, el carácter sistemático de la dialéctica hegeliana, implica que los diversos momentos individuales desplegados en el curso de la historia, se hallen ya en parte predeterminados por este Espíritu Absoluto inicial (al igual que un Dios que condiciona de manera oculta e inconsciente nuestras propias acciones individuales). De ahí que, en dicha visión, la libertad y

autonomía subjetiva quede finalmente limitada y subsumida por las determinaciones que, desde arriba, impone el programa diseñado por un Espíritu superior y trascendente.

Este carácter sistemático de la filosofía de Hegel será ampliamente censurado por filósofos posteriores como Adorno⁵⁵. Lo que este autor denuncia precisamente es que el momento particular y concreto (el individuo de carne y hueso sufriente), quede finalmente reducido e instrumentalizado por el despliegue necesario y sistemático de una Razón totalitaria. No obstante, esta misma crítica al carácter de sistema del modelo hegeliano y la necesidad de reformular una nueva concepción de la dialéctica, negativa y materialista, en la que los fragmentos no queden subsumidos a una Razón total, se encuentra ya en la filosofía de los primeros románticos y, más en concreto, en el pensamiento estético de Friedrich Schlegel, en el cual nos centraremos principalmente⁵⁶.

1.3. La dialéctica negativa y materialista en la filosofía de los primeros románticos.

El sistema hegeliano, como vimos, parte inicialmente de la Idea total que se encarna en el reino de lo particular y lo concreto. El primer romanticismo, por el contrario, invierte este procedimiento: parte de un mundo escindido en múltiples fragmentos determinados y trata de superar esta ruptura, apuntando a la reconstitución de una totalidad originaria perdida, que actúa como un ideal inalcanzable nunca plenamente restituido.

Tanto la filosofía de Schiller, como la de Schlegel, concentran su reflexión en una comparación entre el mundo y el arte de la Antigüedad, y aquellos que se corresponden con una edad moderna. Según este punto de vista, el mundo antiguo

⁵⁵ Las críticas de Adorno a la dialéctica de Hegel se encuentran recogidas y explicadas en Gómez, Vicente. 1998. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra. Véase en concreto, "La idea de una dialéctica negativa. Sistema versus fragmento", pp. 132 y sucesivas.

⁵⁶ En lo que se refiere a la caracterización de esta dialéctica negativa nos basaremos tanto en la teorización de Adorno, como en las consideraciones recogidas por Montalbán (Montalbán: 1992) sobre la filosofía estética de los primeros románticos.

se caracteriza por un estado original en el que el ser humano se halla plenamente identificado con la totalidad de la naturaleza. El mundo de la Antigüedad es un universo cerrado y limitado donde lo mismo se repite de manera circular, debido al condicionamiento necesario de una naturaleza, ciega e inconsciente, que es incapaz de elevarse por encima de sí misma. El ideal clásico de un arte dotado de un sentido de clausura, completud y armonía interna, es el que se corresponde con este estado de la humanidad antiguo y primitivo. El arte clásico se basa sobre el principio de la imitación de la naturaleza (*imitatio natura*), y es el producto de un mundo en el que el artista ingenuo es capaz de expresar y exteriorizar directamente la totalidad natural en una obra artística, como un contenido vital que él mismo experimenta⁵⁷.

El advenimiento de la razón subjetiva inicia un proceso de desgarramiento que colapsa la perfección y armonía de este mundo originario. De manera semejante a Hegel, Schlegel cree que la era moderna se inicia con la temprana irrupción de la conciencia subjetiva e individual en el seno de la Reforma protestante, y culmina con el estallido de la revolución francesa, donde se liquidan los antiguos vínculos pertenecientes al Antiguo Régimen. A diferencia de una edad antigua completamente sometida a los condicionamientos de la naturaleza, la modernidad se encuentra situada bajo la égida de la autonomía y la libertad. El principio moderno de la reflexión afirma la autonomía de un ser humano capaz de crear e instituir sus propias normas culturales y sociales, en lugar de tener que reproducir obligatoriamente las determinaciones de un mundo necesario y natural. A la imitación de la naturaleza de los antiguos, los modernos oponen la autonomía de la invención y el artificio: es el ser humano quien construye libre y racionalmente su entorno y el mundo, y quien forja además las sendas de su propio destino.

Sin embargo, Schlegel cree que esta construcción libre y reflexiva, precisa de una dirección y de un proyecto objetivo que evite la caída de la modernidad dentro

⁵⁷ Véase el capítulo “Superación del clasicismo: lo antiguo y lo moderno”, en Montalbán, 1992, *opus cit.*, pp. 37-69.

de la más pura arbitrariedad. A la edad moderna disgregada por efecto de la razón subjetiva, le falta la unidad y objetividad del mundo antiguo. De ahí que los primeros románticos contemplen la naturaleza como un ideal objetivo, que debiera servir de guía al proceso reflexivo desplegado en la modernidad. La naturaleza no se contempla aquí como un modelo presente y determinado: en la edad moderna, la pérdida de la totalidad de origen se encuentra consumada y, por tanto, sólo puede erigirse como un ideal a alcanzar, lejano e indefinido. Para estos autores la totalidad objetiva de la naturaleza no es un principio dado, es un ideal que debe conquistarse gradualmente por la fuerza de la reflexión y de la libertad.

En el pensamiento de Schlegel, la historicidad de la era moderna se despliega en función de una dialéctica entre la razón-libertad subjetiva y la naturaleza objetiva (o entre el fragmento particular y la totalidad universal). La razón humana y subjetiva crea el mundo, pero al mismo tiempo debe ser consciente del carácter limitado de esta representación, de su condición de ser meramente una perspectiva finita y particular. La estrategia de la “ironía romántica”⁵⁸ contiene precisamente esta reflexión crítica sobre la propia obra construida: a la vez que se pone y autoafirma como creación absoluta, el mundo debe negarse y auto-limitarse denunciando así su carácter de ficción y de apariencia. Esta crítica inmanente realizada desde el propio fragmento subjetivo, es lo que le permite darse cuenta de su limitación y finitud y, consiguientemente, trascenderse elevándose hacia un ideal de objetividad infinito. Es así como partiendo del fragmento particular se inicia un proceso de reflexión interminable que nos aproxima gradualmente al ideal de la universalidad, sin alcanzarlo nunca plenamente.

Si en la dialéctica hegeliana partimos de una totalidad (la Idea) que se representa desplegando una serie de momentos concretos y particulares, según un curso lógico y predeterminado, una dialéctica negativa y materialista partirá, por el contrario, del otro extremo. Recordemos que una de las críticas esgrimidas contra

⁵⁸ Para profundizar en el concepto de “ironía” esbozado por los primeros románticos, véase el epígrafe “La ironía romántica”. *Ibid.*, pp. 125-140.

la dialéctica de Hegel, es precisamente la de su establecimiento primero de una totalidad ya dada, que proyecta e instrumentaliza los diversos momentos particulares y determinados, y acaba subsumiéndolos e integrándolos dentro de una síntesis o de una identidad forzada. Este carácter sistemático y cerrado de la dialéctica hegeliana, se supera al erradicar la Idea o totalidad inicial y comenzar el proceso desde el extremo contrario. En este caso, se parte de un fragmento concreto que trata de superar su condición limitada, remitiendo a una totalidad originaria desvanecida, a la que se erige como un ideal indeterminado e inalcanzable que nunca puede ser enteramente restituido.

El fragmento romántico, a la vez objeto autónomo finito y parte de una totalidad primera que se ha perdido, manifiesta en su misma constitución una contradicción irresoluble. La tendencia hacia el origen impulsa al fragmento a trascender su condición incompleta, en un movimiento de reflexión interminable que no llega a consumar una reconciliación de las contradicciones (entre el fragmento particular y la totalidad originaria). Esta tensión del fragmento finito hacia un ideal infinito, provoca así un proceso de reflexión dialéctico que despliega, dentro de un transcurso completamente imprevisible, una constelación sucesiva de fragmentos. La visión parcial y limitada del fragmento primero, es así superada (negada y conservada, al mismo tiempo) por la proliferación de nuevas determinaciones concretas y particulares: cada fragmento revela un nuevo matiz o perspectiva que enriquece nuestra visión de la Idea original e indeterminada, pero sin que ésta última llegue nunca a manifestarse plenamente. Dado que no se alcanza una identificación final entre el fragmento y la totalidad, y entre la representación concreta (plano del significante) y el significado infinito de la Idea, la permanencia de esta contradicción fecunda entre ambos polos nos proyecta en un proceso inagotable, que ofrece continuamente nuevas aproximaciones (o lo que es lo mismo, nuevas perspectivas fragmentarias).

1.4. Las dos vertientes estéticas de la dialéctica: la obra clásica y el fragmento romántico⁵⁹.

Como señalamos en un inicio, cada una de estas dos vertientes dialécticas inaugura dos tipos de estética y alumbra dos concepciones de la obra de arte esencialmente distintas. La dialéctica positiva e idealista hegeliana se vincula con los valores fuertes y seguros del clasicismo. Consiguientemente, el tipo de obra artística que propone será aquella propia de la belleza clásica, donde se expresa de manera clara y contundente un contenido, y se establece una clausura y un equilibrio interno sólido entre el todo y las diferentes partes. La dialéctica concreta y negativa, por su parte, ataca las certezas del clasicismo y suspende su carácter conclusivo, para abrirse a una estética de lo inefable e infinito. El modelo de obra que proponen los primeros románticos, es el de una forma abierta y fragmentaria que rechaza todo significado unívoco, y se abre a múltiples interpretaciones. En este último caso, la obra de arte se concibe como un fragmento delimitado que constituye un mundo subjetivo y autosuficiente y, al mismo tiempo, como parte y expresión de un contexto global, de un mundo exterior difuso que se ha tornado inabarcable.

El fragmento romántico renuncia al ideal clásico de imitar a la naturaleza, es decir, de reproducir el conjunto de hábitos que tradicionalmente constituyen la experiencia de la realidad (ya se trate de las leyes de la perspectiva, de las proporciones, o de la resonancia natural del sonido). El artista moderno se eleva así por encima de estas determinaciones naturales y es capaz de crear sus propias leyes artísticas. Es así como desde finales del siglo XVIII, surge una esfera estética autónoma que se aleja de los valores de uso y de los hábitos sociales tradicionales, y trata de crear desde sí misma su propia legislación independiente. De la misma manera el artista crea desde sí mismo la obra como un mundo subjetivo y autosuficiente, sin tratar de someterla a los cánones y reglas impuestas desde un

⁵⁹ Como ya apuntamos en la “Introducción”, en los siguientes apartados desarrollaremos el concepto de “fragmento romántico” de Schlegel, con objeto de contraponer la forma fragmentaria de la obra modernista al concepto de obra clásica.

contexto social y objetivo externo. Sin embargo, tal como señala Charles Rosen⁶⁰, pese a que la obra se alza como una construcción libre y autónoma, no por ello deja de referirse de manera indirecta al mundo exterior que la rodea. El fragmento romántico no remite a una realidad objetiva mediante su imitación o reflejo directo, sino a través de la inestabilidad que la propia obra manifiesta como construcción independiente.

En el caso de una obra clásica, las normas generales y los valores colectivos vienen a encarnarse o representarse en el objeto particular que constituye la obra de arte. El artista clásico se encuentra aún inmerso en un horizonte de experiencia o un mundo de vida delimitado y compartido, de manera que puede llegar a expresarlo de manera precisa en una obra de carácter concluso y estable. Como veremos en epígrafes posteriores, este principio perteneciente a una estética clasicista o al arte del realismo, se corresponde con el ideal de una primera burguesía que propugna una armonía e identidad perfecta entre la totalidad social, y el individuo y la obra autónoma que la refleja. En los inicios de la implantación de una sociedad moderna de mercado, los lazos de la sociabilidad tradicional dictados por la costumbre aún no se han desvanecido⁶¹, de ahí que la figura incipiente del individualismo se encuentre aún enmarcada y en concordancia con la existencia de una comunidad orgánica y articulada. Según el proceso de desintegración de la totalidad social avanza, esta imagen armoniosa entre el fragmento particular y el mundo, sin embargo, se torna problemática.

Para los primeros románticos, la presencia de una totalidad social se ha desvanecido y los valores transindividuales de un mundo de vida compartido se hallan cada vez más difuminados. De ahí que para ellos el mundo se haya vuelto

⁶⁰ Rosen, Charles. 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press. Véase el epígrafe “The emancipation of musical language”, pp. 68-78.

⁶¹ Hobsbawm señala a este propósito la necesidad que tiene el capitalismo de este tipo de lazos familiares o comunitarios, para el establecimiento de unas garantías y una confianza en los intercambios de mercado. La “mano invisible” de Adam Smith que permite el funcionamiento del régimen de mercado, se basa principalmente en este tipo de lazos comunitarios desapercibidos e inconscientes. Hobsbawm, Eric. 2002. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, pp. 339-340.

esencialmente infinito e irrepresentable. Los primeros románticos no creen en la capacidad de abarcar y de representar racionalmente el mundo en un objeto artístico delimitado y coherente. La obra artística se erige desde principios subjetivos, creando un mundo que obedece a sus propias leyes particulares e inmanentes; no obstante, evita caer en la absoluta arbitrariedad, y aún es capaz de remitir o apuntar de manera difusa hacia una realidad objetiva exterior o hacia un horizonte de experiencia común. Como señala Perloff a propósito de la literatura modernista, pese a que la imaginación del poeta construya un universo artificial y subjetivo, la referencia a un mundo real comúnmente percibido no se evacúa del todo, y tan sólo se refleja de manera más elíptica e indirecta (como ejemplo de ello, expone el pasaje “Unreal City” perteneciente a *The Waste Land* de T. S. Eliot, en el que, pese a la “arbitrariedad” subjetiva de la descripción, aún puede adivinarse el referente objetivo de un lugar experimentado colectivamente: la ciudad de Londres)⁶². La obra alude así al trasfondo de un mundo de experiencia compartido que se ha vuelto difuso y que, por tanto, no se logra expresar más que de forma incompleta. Dado que el artista moderno ha perdido la capacidad de percibir la totalidad social concretamente, el mundo se presenta a los ojos del romántico como un jeroglífico o un misterio insondable. La naturaleza, como totalidad originaria, ha devenido un ideal infinito que cada obra o fragmento concreto debe ir revelando paso a paso, sin llegar nunca a poder manifestarla plenamente.

Schlegel afirma: “Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos: muchas obras de los modernos se conciben ya como fragmentos”⁶³. Los primeros románticos se encuentran inmersos en un universo descompuesto, en el que la herencia del mundo antiguo se proyecta tan sólo en forma de fragmentos y ruinas. De ahí que partiendo de estos fragmentos aislados y dispersos, la labor del

⁶² Perloff, Marjorie. 1981. *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, pp. 11 y sucesivas. En el capítulo correspondiente a Debussy, profundizaremos en mayor medida en las ideas desplegadas por Perloff a este respecto.

⁶³ Cita recogida en Rosen, 1995, *opus cit.*, p. 50. He traducido la cita del inglés: “Many works of the ancients have become fragments: many works of the moderns are already conceived as fragments”.

poeta romántico sea la de recrear y reconstruir, a través de la imaginación, ese mundo clásico o ese contexto total y pleno ya desvanecido, al que las obras pertenecían en un origen. Igualmente podemos afirmar que la comercialización de las obras artísticas del pasado a lo largo del siglo XIX, hace que éstas se presenten como fragmentos autónomos que se deslindan del valor de uso y de las significaciones concretas que revestían en un inicio. En opinión de Baricco⁶⁴, la circulación de las obras musicales en forma de mercancía entraña el serio riesgo de que éstas se vacíen de su valor de uso y sentido original, y de que se acometa una perversión de su identidad. La solución propuesta por las nuevas generaciones, consiste en contemplar la obra clásica como una idea que deviene, y no como una consigna que se vacía con el paso del tiempo.

De esta manera, estas nuevas generaciones inauguran una labor hermenéutica que se dirige a restituir el mensaje original de la pieza: las interpretaciones musicológicas que reconstruyen la intención original del autor o el contexto cultural en la que la obra se inscribe, son herederas de este planteamiento. Sin embargo, este significado inicial es en realidad una idea que con el paso del tiempo se ha tornado vaga e indefinida, de ahí que las aproximaciones sucesivas que podemos establecer entorno a este núcleo fundamental, sean inagotables e infinitas. Si bien las obras clásicas cesan de tener el sentido más determinado y preciso que poseían en el contexto de origen, hemos de destacar que esta hermenéutica sigue contemplando una “verdad” de la obra y un horizonte delimitado de sentido, vinculado con un trasfondo cultural de experiencias compartidas⁶⁵. En el apartado correspondiente a la postmodernidad, veremos cómo ésta defiende la disolución de este trasfondo común que enmarca y restringe el margen de interpretación del texto, y favorece, por el contrario, una diseminación ilimitada de lecturas independientes.

⁶⁴ Baricco, Alejandro. 1999. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela, pp. 24-25.

⁶⁵ Véase a este respecto la diferencia establecida entre la hermenéutica de Gadamer que apunta hacia un horizonte de “verdad” y la hermenéutica nihilista de Heidegger; en Vattimo, 1998, *opus cit.*, pp. 101-114, dentro del capítulo titulado “Hermenéutica y nihilismo”.

Tal como señala la afirmación de Schlegel, las nuevas obras modernas presentan esta misma problemática desde el acto de su propia constitución. La obra moderna se concibe directamente como fragmento, es decir, como símbolo, alegoría o signo que remite a un contenido ideal infinito, sin llegar a presentarlo completamente (como sí era el caso de la obra clásica). Su condición problemática muestra unas contradicciones no resueltas: se trata de una obra a la vez cerrada y abierta, puesto que no alcanza una reconciliación entre el plano del significante y el significado fundamental, entre la presentación concreta y la Idea, mostrando así el sentido dinámico de un concepto que está en proceso de formalización. Su forma se revela fragmentaria, acabada e inconclusa al mismo tiempo, dado que la constelación de detalles que en ella se despliega no conduce a una totalización completa, ni tampoco logra presentar plenamente la Idea infinita e indeterminada. La obra moderna, se caracteriza así por esta doble condición de ser una entidad autónoma y cerrada, y a la vez inconclusa y abierta. En definitiva, se trata de una obra artística que, lejos de la precisión y claridad de presentación de la pieza clásica, se caracteriza por un núcleo ambiguo y una polisemia que genera lecturas múltiples y variadas.

~ ~ ~

En estos primeros epígrafes, hemos tratado de caracterizar el pensamiento dialéctico como la principal ideología que caracteriza a la modernidad, y seguidamente hemos querido dar cuenta de las dos vertientes en pugna, la hegeliana y la que deriva de las reflexiones de los primeros románticos. Finalmente hemos tratado de ver la aplicación de estos modelos en el dominio artístico y cómo contribuyen a definir dos paradigmas estéticos y dos concepciones de la obra radicalmente distintas: la obra clásica y la forma fragmentaria de la obra moderna. En los puntos que siguen, trataremos de trasladar esta reflexión desarrollada en un plano más general del arte y de la estética, al ámbito específico de la música. Para ello, conectaremos estas construcciones ideológicas, con las problemáticas que la inserción de la música en una dinámica de mercado había generado, y que ya

esbozamos en el capítulo precedente.

Hemos de reseñar que, a la hora de definir y caracterizar una estética moderna musical, nos centraremos principalmente en las consideraciones ofrecidas por una de las figuras filosóficas que domina el panorama de la música del siglo XX. Nos referimos a Theodor Adorno, filósofo y músico al mismo tiempo, personalidad que por un lado recoge las problemáticas y reflexiones planteadas por los propios compositores (básicamente de la Escuela de Viena, con la que mantuvo un estrecho contacto), y por otro crea unas consideraciones sobre la música moderna que servirán de referencia para futuras generaciones (sobre todo desde 1945 la importancia de este autor en la vanguardia musical ha sido decisiva). Adorno puede además ser considerado como uno de los pocos autores que trata de ofrecer una visión más global y normativa (y para algunos sistemática, aunque esto constituye tema de debate), es decir, como un pensador que intenta construir una teoría estética sobre la música moderna⁶⁶. Adorno se eleva por encima de la pluralidad de valores y propuestas artísticas que caracteriza el siglo XX, planteando la necesidad de establecer unos criterios verdaderos y objetivos a la hora de evaluar la nueva música. Aunque en algún momento de nuestra argumentación recurramos a consideraciones de otros autores con una lectura alternativa en relación a la música moderna (Jankélévitch...), consideraremos a Adorno como el principal autor que elabora y construye un discurso estético moderno en el ámbito de la música.

2. El pensamiento dialéctico en la música moderna.

2.1. *La aparición de distintos ámbitos autónomos y los diferentes niveles de mediación.*

En el capítulo primero, enumerábamos dos factores esenciales que señalan el ingreso de la música en la era moderna: por un lado la tecnología de la escritura, y por otro la emancipación del compositor respecto a la tutela de la Iglesia y de la

⁶⁶ Véase el capítulo “¿Qué estética musical hay después de Adorno?”. En, Fubini, 2004, *opus cit.*, pp. 119-128.

Corte, y su inserción en un nuevo régimen de mercado. Ambos fenómenos se hallan estrechamente vinculados con la emergencia de una subjetividad reflexiva.

Con la llegada de la escritura, la música deja progresivamente de estar vinculada a un lenguaje basado en fórmulas memorizadas que se recombinan (se con-ponen) en una creación momentánea, dentro de un acontecimiento específico. La composición comienza entonces a proyectarse como la labor reflexiva de un sujeto: surge así la figura del *pensamiento* musical o de una concepción previa que luego se trata de desarrollar a nivel de la escritura. El músico se emancipa respecto a la reproducción necesaria de unas pautas tradicionales y “naturales” establecidas, y se aventura en el dominio de lo desconocido a través de la invención. Conforme la música abandona esta condición de un lenguaje formulario, pasa a depender de un idioma cada vez más sistemático y abstracto (como es el caso de la tonalidad). Este nuevo tipo de lenguaje, se corresponde más claramente con la naturaleza lógica y deductiva de un *cogito* o sujeto que reflexiona (pongamos por caso las progresiones deductivas y extensivas que caracterizan la música en la época del barroco tardío). Como ya señalamos, Adorno tomaba a Bach como el primer ejemplo de un autor cuya labor compositiva hace avanzar los modelos que había heredado de la antigua polifonía. Bach se alza así como un sujeto que parte de una “naturaleza”, es decir, de unos materiales tradicionales que desarrolla desde su propia capacidad racional y reflexiva, principalmente a través de los procedimientos de variación. Sin embargo, este temprano ejemplo se encuentra todavía inmerso en un Antiguo Régimen en el que el sujeto musical aún no puede emanciparse plenamente y, por tanto, su producción se encuentra confinada bajo el imperativo de unos moldes estrechos y colectivos.

Hasta la llegada del nuevo régimen de mercado, no surge la figura de un sujeto que se libera completamente de este contexto primitivo “natural”, y crea una obra autónoma que puede alienar como mercancía. Es en este momento cuando surgen toda una serie de ámbitos autónomos que pretenden emancipar a la música de su inmersión original en un mundo de vida social y colectivo. Se trata no solamente de

las categorías del “sujeto musical” y de la “obra autónoma”, sino también de una “música pura” que se libera de su tradicional dependencia respecto a la poesía y a la *performance* ritual con la que venía revestida en su contexto social de origen (las disciplinas artísticas se separan), y, consiguientemente, de una “esfera autónoma del arte” que emancipa a la música de las funciones y significados impuestos desde ese mismo entorno (separación entre el ámbito artístico y la sociedad). Esta autonomización progresiva de la música respecto a un contexto global y natural de referencia, inicia un proceso de desarrollo del material y una diversificación de los lenguajes musicales.

Sin embargo, y tal como ya expusimos en el capítulo primero de nuestro trabajo, este proceso de emancipación iniciado por la subjetividad reflexiva conlleva igualmente un proceso de fragmentación y desenraizamiento de los materiales musicales. La autonomía del sujeto apareja la alienación de la obra y una vehiculación de los atributos simbólicos a través de los canales del mercado, conduciendo a una gradual pérdida de unidad y a un vaciamiento del valor de uso y del significado original de estos materiales. El discurso estético sobre la modernidad musical rechaza el inmovilismo y la homogeneidad del vocabulario tradicional, y saluda positivamente el progreso del material y la diversificación de los lenguajes. Sin embargo, no acepta una consecución extrema de este proceso, que conlleve la pérdida total del referente en una tradición fundamental y unitaria. De ahí que en el ámbito de la música se precise establecer la misma mediación entre naturaleza (tradición) y reflexión, y totalidad y fragmento de la cual hablamos anteriormente.

Las obras y materiales musicales dispersados y separados de sus contextos simbólicos particulares, necesitan reinscribirse al interior de un nuevo contexto más global y universal, de un “meta-relato musical”⁶⁷. El repertorio acumulado o el “museo imaginario” de obras individuales y heterogéneas pertenecientes a distintas

⁶⁷ Hemos trasladado y adaptado al ámbito musical el concepto de “metarrelato” esgrimido por Lyotard. En *La condición postmoderna*, Lyotard emplea este término para referirse a los relatos que sirven a legitimar y justificar el conocimiento científico (la emancipación del ser humano...). Lyotard, Jean-François. 1987. *La condición postmoderna. (Informe sobre el saber)*. Madrid: Cátedra.

épocas, precisa ser unificado y articulado a partir de un nuevo relato cronológico: las diversas obras, autores y estilos se comprenden así como momentos concretos que despliegan y reelaboran sucesivamente un mensaje o un sentido musical fundamental, que les sirve de cohesión y de referente.

La modernidad musical establece así una mediación dialéctica entre el fragmento particular y la totalidad, en función de distintos niveles que se suceden. Si la era moderna es el periodo de la creación de diferentes esferas autónomas que separan y compartmentan lo que antes se daba unitariamente (la obra autónoma, la música pura...), es igualmente necesario reunir y mediar dialécticamente estos fragmentos en relación a una totalidad social de base. La mediación entre el fragmento autónomo y una totalidad mayor en la que se inscribe y que le sirve de referente, se realiza escalonadamente según diferentes niveles (configurando una especie de estructura de caja de muñecas en la que un fragmento se integra en una totalidad que, a su vez, se erige como nuevo fragmento de un marco objetivo más amplio): partes o fragmentos de una pieza, la forma total de una obra autónoma, la tradición histórica de la música, la esfera global artística y el ámbito social colectivo.

En un primer nivel, encontramos la dialéctica entre las partes musicales y la totalidad formal, que se establece al interior de la obra musical autónoma. En un segundo nivel, las obras musicales se entienden a su vez como fragmentos que poseen una autonomía relativa, dado que representan momentos concretos en la evolución histórica de una tradición musical universal. A un nivel superior, la disciplina musical se concibe como una entidad autónoma que, a lo largo de los siglos XIX y, sobre todo, XX, incidirá en su particularidad. Desde esta perspectiva se entiende que su separación respecto a las otras disciplinas artísticas y a los condicionamientos sociales con los que se hallaba confundida anteriormente, permite concentrarse en una exploración del propio material musical, imprimiendo un avance y desarrollo sustancial sobre el mismo. Sin embargo, el discurso de la modernidad precisa establecer igualmente una mediación entre las diferentes disciplinas, haciéndolas converger en unas mismas problemáticas pertenecientes a

una entidad más global como la artística. La música, a la vez que defiende su propia autonomía, plantea convergencias con otros campos dentro del contexto general del arte. Finalmente encontramos la mediación entre la obra musical comprendida como discurso artístico, y una totalidad social o un mundo exterior objetivo que sirve de referente. Como apuntamos anteriormente, la obra artística reivindica su autonomía estableciendo su propia legislación estética inmanente, pero a la vez no abandona la referencia (por muy indirecta que sea) al universo cultural y social global, a una realidad exterior que aún toma como fundamento.

Tal como observa el filósofo Habermas⁶⁸, la modernidad acomete una escisión de la cultura tradicional unitaria dominada por la religión, al dividir la razón sustantiva en diferentes ámbitos que se desarrollan independientemente: el conocimiento (científico), la esfera normativa del derecho y de la ética, y el campo de la estética. El propósito del proyecto moderno es el de emancipar estas áreas de los mundos de vida tradicionales, para que puedan evolucionar y desarrollarse más plenamente. Sin embargo, dicha profesionalización no debe incurrir en la creación de una cultura de expertos que empobreza los ámbitos de experiencia colectiva, hasta el punto de diluirlos en el seno del mercado. La intención era la de poder desarrollar reflexivamente las experiencias colectivas y naturales legadas por la tradición (su componente de saberes) en función de diferentes parcelas especializadas e independientes, para poder posteriormente enriquecer y nutrir unos mundos de vida comunitarios, que siguen manteniéndose como totalidad de referencia. Igualmente, pese a que desde finales del siglo XIX el ámbito musical se haya especializado hasta el punto de perder el favor del público en general, los músicos nunca han perdido la esperanza de recuperar el contacto con los mundos de vida y de incidir en el plano de lo social.

Esta mediación fragmento-totalidad establecida entre diferentes niveles, se

⁶⁸ Habermas recoge en esta ocasión una idea de Max Weber sobre la separación de la razón sustantiva, expresada en la religión y en la metafísica, en tres esferas autónomas. Véase Habermas, Jürgen. 1988. "Modernidad *versus* postmodernidad". En *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó, pp. 87-102. Madrid: Alianza editorial.

proyecta además en función de las dos vertientes dialécticas distintas, la positiva y la negativa, a las que aludimos en un inicio cuando hablamos del plano general de las ideologías. Encontramos así en el ámbito de lo musical la misma constitución de dos alternativas estéticas, una de orientación más clásica y otra centrada en el sentimiento de lo infinito y de lo inefable, a la que hemos calificado como modernista. En los puntos que siguen trataremos de exponer cómo se articulan concretamente cada una de estas dos vertientes ideológicas y estéticas en el campo de la música moderna. Empezaremos primeramente por ver la incidencia del modelo hegeliano en la articulación de determinadas categorías del discurso musical moderno, principalmente en la concepción de una forma clásica y en la de una historia guiada por el paradigma del progreso del material.

2.2. La estética clásica en la música: la vertiente positiva e idealista de la dialéctica.

2.2.1. Los procedimientos dialécticos de la forma clásica.

Comenzaremos por situarnos en el primer nivel, donde se establece una dialéctica entre el todo y las partes en el seno de la obra musical. Lo que nos interesa en este caso es descifrar la lógica que preside la generación de una forma musical clásica, y vincularla con el modelo perteneciente a la dialéctica positiva e idealista de procedencia hegeliana. Tal como señala Dahlhaus⁶⁹, es a finales del siglo XVIII cuando la clasificación y determinación de la música deja de realizarse en función de los géneros, y el paradigma formal comienza a cobrar mayor protagonismo. Representa este el momento de emergencia de una obra autónoma que renuncia a la heteronomía de las reglas sociales marcadas por el género, para incidir en una dimensión formal que establece sus propias leyes de forma independiente. La forma de la sonata clásica se empieza a contemplar como una música pura que anula la referencia explícita al mundo externo (se emancipa del texto literario y de

⁶⁹ Véase el artículo “New Music and the problem of musical genre”, en Dahlhaus, Carl. 1987. *Schoenberg and the New Music* (traducción inglesa de Derrick Buffet y Alfred Clayton). Cambridge: Cambridge University Press, p. 34.

la expresión de sentimientos dominante en el barroco), y se concentra en la coherencia interna de su propia identidad. Como apuntaba Schlegel en 1799, la forma clásica se corresponde con la estructura desplegada por la reflexión del pensamiento subjetivo: “(...) ¿No debe la música instrumental pura crear su propio texto? ¿Y no se desarrolla, confirma varía y contrasta el tema en ella, de la misma manera que el objeto de meditación en una serie filosófica de ideas?”⁷⁰

La sonata, como representante por antonomasia de la forma clásica, se concibe así desde un inicio como ejemplo paradigmático de la reflexión dialéctica. Representa el modelo de una subjetividad que parte de su naturaleza sensible y expresiva, de su ser en sí, y se proyecta o aliena reflexivamente en una serie de determinaciones objetivas, para llegar a auto-conocerse. La forma sonata muestra así, en opinión de Ballantine⁷¹, el paradigma de un nuevo discurrir dinámico y dialéctico del pensamiento. El paso de formas monumentales y esencialmente estáticas como la fuga (o al menos que poseen un movimiento ilusorio donde los temas no se transforman verdaderamente), a la sonata, es equiparable al paso de un pensamiento anclado en categorías “naturales” y estables, a otro caracterizado por la evolución de dichas categorías, conforme al impulso dinámico de la reflexión dialéctica. En opinión de este autor, la fuga quedaría integrada en una concepción esencialmente monística, donde el tema o sujeto principal apenas se transforma por la escasez de modulaciones y de desarrollo temático. Ballantine cree que el tema de la fuga es sometido a una proyección extensiva y a una derivación de carácter automático, más que sufrir una verdadera evolución y transformación de su enunciado. La forma sonata, por el contrario, parte del antagonismo entre dos temas definidos por dos áreas tonales específicas, que desarrollan esta contradicción

⁷⁰ La cita de Schlegel la hemos tomado de Rosen, 1995, *opus cit.*, p. 73. He traducido la cita del inglés: “(...) *Must not pure instrumental music itself create its own text? And is not the theme in it developed, confirmed, varied, and contrasted in the same way as the object of meditation in a philosophical series of ideas?*”.

⁷¹ Véase el capítulo “Beethoven, Hegel and Marx”, en Ballantine, Christopher. 1984. *Music and its social meanings*. N.Y-London-Paris-Montreux-Tokyo: Gordon and Breach Science Publishers, pp. 30-48.

en una serie de episodios en los que interactúan y se transforman recíprocamente, hasta llegar a una síntesis final. Al igual que en la evolución dinámica del pensamiento dialéctico, la forma sonata presenta un enunciado inicial, la tesis, a la cual se opone seguidamente otro enunciado musical distinto que representa la antítesis; esta contradicción dará lugar al despliegue de un extenso desarrollo musical, que finalmente desembocará en una reinstauración del equilibrio inicial. La contradicción primera y aparente entre estas dos entidades temáticas y tonales, acaba revelando su unidad verdadera en una reconciliación final que supera las oposiciones.

La obra clásica se concibe como una subjetividad que se emancipa del mundo real para darse sus propias leyes formales. Pero al mismo tiempo, también se contempla como una monada o fragmento subjetivo que refleja en su interior la totalidad del universo. En este sentido, la obra clásica constituye la materialización, en un objeto particular y concreto, de las leyes universales que rigen la sociedad moderna. Para Jacques Attali⁷², tanto la forma clásica, como el sistema tonal que le es inherente, se erigen en el principal símbolo ideológico que muestra la estabilidad, armonía y coherencia del nuevo régimen burgués basado en la representación (a través de la implantación de una democracia representativa y de una economía de mercado en la que todo se traduce a términos monetarios). La sonata clásica se corresponde con un momento ideológico inicial, en el que la burguesía defiende la plena armonía entre la experiencia subjetiva plasmada en la obra de arte y los principios de la totalidad social. En este sentido, la sonata constituye un equivalente musical de la novela realista decimonónica defendida por Lukács. El realismo literario establece una armonía entre lo objetivo y lo subjetivo, gracias a una representación nítida de la totalidad social, que se realiza a través de un despliegue

⁷² Véase el capítulo titulado “Harmonie, marché, démocratie”, en Attali, 2001, *opus cit.*, pp. 107-110.

dinámico y concreto de las interacciones entre diferentes personajes.⁷³

Según Robert W. Witkin, es precisamente este fondo ideológico el que Adorno contempla en la forma de la sonata⁷⁴. La obra de música clásica representa o encarna en un cuerpo concreto y particular, la belleza armónica que reina en la esfera de lo social. Dentro de la filosofía de Adorno, existe una clara división entre dos concepciones de la forma musical esencialmente diferentes. Por un lado, encontramos el modelo formal que organiza un material sonoro sensible imponiéndose “desde arriba”. Por otro, el ideal de una forma orgánica que se inicia desde abajo, estableciendo una mediación dialéctica entre las partes concretas, para construir gradualmente una totalidad. Las formas pre-clásicas se encuentran clasificadas dentro del primer apartado, como instauración de unos patrones rígidos e inamovibles que someten y aprisionan los detalles sensibles y particulares. La sonata clásica, por el contrario, se corresponde con el ideal de una primera burguesía que se emancipa de las antiguas ataduras comunitarias, y emprende la construcción de una nueva totalidad social desde la autonomía y la libre interacción espontánea de los sujetos.

Tal como expone Witkin, los temas de la sonata son el equivalente musical de unos sujetos sociales que se desarrollan, transforman y enriquecen, a través de una interacción dialéctica y dinámica. La sonata clásica representa así el ejemplo de una mediación ideal entre la parte y la totalidad objetiva. El tema-sujeto no es una entidad aislada, sino un fragmento que media y, a su vez, es mediado por la totalidad del contexto, de igual manera que en una novela realista las reacciones evidentes de los protagonistas no son aisladas y arbitrarias, sino que se hallan mediadas por una trama total de interacciones subterránea que permanece como verdad de fondo. En realidad, la sonata clásica sigue un esquema semejante al

⁷³ Una síntesis brillante sobre las ideas de Lukács acerca del realismo, se encuentra en Lunn, Eugene. 1986. *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica. Véase el capítulo “Un debate sobre el realismo y el modernismo”, pp. 91-108.

⁷⁴ Véase el capítulo “Society in sonata-form”, en Witkin, Robert W. 1998. *Adorno on Music*. N.Y/London: Routledge, pp. 28-49.

drama realista: se inicia con una presentación de los temas o personajes, desarrolla las interacciones conflictivas entre estos sujetos a lo largo de una serie de episodios, y finalmente restaura una nueva armonía inicial en la que los personajes se encuentran enriquecidos por estas interacciones. A diferencia de la estabilidad inicial simple, esta reconciliación final está mediatisada por las oposiciones que se han desplegado a lo largo de toda la trama.

2.2.2. *La deriva sistemática de la forma clásica.*

Y sin embargo, pese a la apariencia de una interacción espontánea y “desde abajo” de las diferentes partes concretas y sensibles, tanto en la novela realista, como en la sonata, existe un plan total preciso que determina “desde arriba” estas interacciones en función del fin al que se dirigen. Al igual que en la concepción hegeliana de la dialéctica, la participación aparentemente espontánea de los individuos se halla en realidad dirigida por una totalidad o Espíritu Absoluto superior⁷⁵. Las partes concretas sirven en realidad al despliegue lógico y necesario de una Razón total que las instrumentaliza. Este hecho se debe a que el desarrollo de los temas se inscribe dentro de un sistema racional y total como es la tonalidad. En realidad, no se trata de una interacción temática libre que evoluciona conforme a un desarrollo abierto e impredecible, sino de una progresión que está ya marcada de antemano por unas determinadas funciones tonales obligatorias, que nos dirigen a un fin preciso.

Como señala Bayer⁷⁶, la transformación o el desarrollo temático se realiza en función de un espacio tonal que se encuentra predeterminado desde un principio. En realidad, la evolución de los temas sigue el despliegue de una identidad tonal, a la cual están plenamente adheridos (los temas son en realidad temas tonales,

⁷⁵ Alain Renaut realiza una interesante crítica sobre esta concepción de Hegel, a la que emparenta con las teorías sobre el mercado donde aparece una “mano invisible” que guía oportunamente la acción de miles de individuos independientes (Mandeville y su fábula de las abejas...). En Renaut, Alain. 1989. *L'ère de l'individu*. París: Gallimard. Véase el capítulo “Le moment hégelien: l'achèvement de l'individualisme moderne”, pp. 201-210.

⁷⁶ Bayer, Francis. 1981. *De Schoenberg à Cage. (Essais sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine)*. París: Klincksieck.

fuertemente caracterizados por arpegios de tríadas...). Y este desarrollo de la tonalidad se realiza conforme a un programa preestablecido en el que se parte de la tónica o el tono fundamental, se pasa por diversos grados emparentados o relativos (el V, el II...), y se vuelve finalmente a la tónica inicial. Todas las tonalidades por las que se discurre (incluida la tonalidad de dominante que genera el conflicto dialéctico), están ya comprendidas y predispuestas, desde un inicio, como partes del sistema de la tonalidad fundamental. Como consecuencia, los diferentes momentos desplegados a través de las modulaciones tonales se derivan lógicamente unos de otros, y su sucesión se encuentra guiada por una lógica férrea que traza un determinado camino, al postular unas relaciones obligatorias.

En realidad, la sonata clásica representa el despliegue dialéctico de una totalidad (la identidad tonal inicial) en una serie de momentos concretos y determinados. La forma clásica⁷⁷, parte de una Idea inicial que se desarrolla dialécticamente a través de una constelación de momentos diferentes, particulares y concretos, hasta llegar a un producto final, la obra acabada, en la que se da una reconciliación entre la Idea (el significado) y su presentación particular (el plano del significante), la totalidad y los múltiples fragmentos. En este caso, partimos de una Idea o identidad primera (el tema en La Mayor, por poner un caso), que para realizarse plenamente debe alienarse y desarrollarse dialécticamente en una sucesión de tonalidades relativas diferentes, volviendo a reafirmar finalmente su identidad tonal inicial, esta vez enriquecida por las determinaciones concretas desplegadas a lo largo de todo el proceso. La identidad tonal (La mayor) se da desde un inicio y luego se despliega en una serie de determinaciones particulares: primero se presenta como identidad simple y abstracta en un primer tema (la tesis), y seguidamente deriva en un segundo tema en la tonalidad antagónica de la dominante, que viene a contradecirla (la antítesis); a continuación esta oposición se desarrolla a lo largo de distintos episodios que discurren por diferentes grados

⁷⁷ La forma clásica es la que se corresponde con una dialéctica positiva hegeliana.

tonales, hasta llegar a una reconciliación final de todas estas tonalidades relativas bajo la tonalidad original fundamental. A diferencia del carácter más estático de la modalidad, la tonalidad es un sistema dinámico que precisa realizar sus potencialidades, a través de este tipo de desarrollo dialéctico lleno de modulaciones.

La forma sonata se corresponde en este sentido con una subjetividad reflexiva o una identidad formal que no se abre realmente a lo otro, ya que ella misma pone y unifica los opuestos dentro de una relación consigo misma. El desarrollo de la identidad inicial no es abierto e imprevisible, los momentos están ya contenidos en un sistema tonal establecido desde un principio, y se dirigen a una reafirmación de la identidad original. Como consecuencia de ello, Adorno percibe en la dialéctica clásica un claro dominio del momento racional sobre el momento indeterminado de la expresividad natural. Dentro de la subjetividad encontramos dos momentos esenciales: el *en sí* o impulso expresivo de naturaleza indeterminada, y el movimiento reflexivo de la razón que va definiendo y formalizando este impulso original (el *para sí*). Se trata, en realidad, de la mediación entre naturaleza y razón, a la que hemos aludido en diversas ocasiones.

La forma orgánica propuesta por Adorno, parte de este impulso expresivo natural e indefinido de la subjetividad, el cual va precisándose y deviniendo racional y consciente a través de un trabajo formal no programado y, por tanto, imprevisible, que, sin embargo, no llega a objetivarse nunca por completo. Adorno cree que la dialéctica hegeliana parte, por el contrario, de una identificación entre la razón y la expresión que se da desde un inicio, de manera que se erradica el carácter inconsciente e indeterminado de esta primera naturaleza original. En lugar de partir de un impulso subjetivo informal, se comienza directamente con una idea expresiva definida, ya preformada, que tan sólo es preciso desplegar conforme a un programa lógico, necesario y previsible. Adorno contemplará con preocupación el predominio gradual de los valores constructivos y formales, sobre la naturaleza expresiva de la música.

Si en un inicio, la subjetividad se plantea como un impulso que libera a la música de los antiguas convenciones formales, desarrollando desde sí misma la naturaleza sensible del material (ejemplo de ello, son según Adorno, Bach y el segundo periodo de Beethoven), gradualmente se produce una inversión por la cual la subjetividad se torna en racionalidad represiva que acaba paralizando este primer momento de libertad⁷⁸. A un estado inicial de apertura de la identidad musical hacia nuevos horizontes indefinidos, le sucede otro de sistematización racional y constructivismo, que reprime los valores expresivos y liberadores de la subjetividad. Para Adorno, esta inversión se pone en evidencia en la última etapa musical de Beethoven, en la que predominan claramente los valores constructivos sin llegar a una identidad y armonía con la dimensión expresiva. Para este autor, la actitud de Beethoven señala una superación que denuncia la falsedad de la forma clásica, su pretendida armonía entre la naturaleza sensible y la reflexión, y entre lo particular concreto y la abstracción de la forma total, para mostrar la verdadera cara de una Razón totalitaria que instrumentaliza y acaba aniquilando todo viso de auténtica expresividad. Esta “protesta” musical de Beethoven se corresponde con la decepción política de una clase progresista, que ve, tras una primera etapa de euforia revolucionaria, la profunda incompatibilidad entre el nuevo orden social implantado por la burguesía y una libertad verdadera de la persona concreta e individual. Este tipo de estética negativa⁷⁹, que establece una clara disociación entre lo constructivo y lo expresivo, volverá a plantearse nuevamente a propósito del dodecafonismo de Schoenberg.

Sintetizando lo dicho hasta el momento, podríamos afirmar que la forma

⁷⁸ Para más información sobre esta visión de Adorno de la historia de la música, véase Hurard, François. “L’histoire de la musique selon Adorno: aperçus sur une théorie du <sujet musical>”. En *La musique: du théorie au politique*, bajo dirección de Hugues Dufourt y Joël-Marie Fauquet, pp. 131-150. París: Klincksieck.

⁷⁹ Algunos autores como Witkin (Witkin: 1998) o Paddison (Paddison: 1997), centran la filosofía estética de Adorno y su visión de la música moderna en esta concepción negativa, en la que los polos del sujeto y el objeto no llegan a mediarse y se identifican en los extremos (como Sujeto Absoluto y Objeto Absoluto). Esta estética negativa se corresponde con el resultado al que conduce la falta de una mediación real entre sujeto y objeto en la dialéctica hegeliana (Gómez: 1998).

musical clásica se corresponde con los valores afirmativos de la dialéctica idealista hegeliana. La forma sonata representa un claro ejemplo del despliegue inmanente de una totalidad que se desarrolla según un transcurso lógico y determinado, desde el inicio hasta su inevitable conclusión. La música se encuentra articulada por una sólida racionalidad interna que encadena los diversos acontecimientos sonoros sensibles y particulares, de una manera necesaria y coherente. Esta forma se corresponde además con la proyección expresiva, enfática y segura, de una subjetividad consciente que se autoafirma. Fubini coincide con Adorno en señalar los valores positivistas que se despliegan en la forma clásica: “Toda la estructuración de la música clásica tenía que producir este sentido afirmativo y proyectivo, que se concretaba en los valores fuertes que se expresan en ella. Quizá la forma sonata representó el extremo en este tipo de proyección de la música; (...)”⁸⁰. Este despliegue sistemático de una Idea o totalidad, lo encontramos no solamente en la forma sonata vinculada a la tonalidad: en el próximo capítulo tendremos ocasión de ver la articulación concreta que recibe de manos de Schoenberg, en su nuevo sistema musical dodecafónico.

2.2.3. El progreso histórico del material musical y la dialéctica hegeliana.

El modelo hegeliano se encuentra así mismo presente en el resto de niveles de articulación a los que nos referíamos en un inicio. Una vez analizada la configuración concreta de la dialéctica entre totalidad y fragmento, y entre significado (expresión) y significante (construcción) en el plano de la forma musical, a continuación nos centraremos en el segundo nivel que establece una mediación entre las obras y una tradición musical universal. El carácter proyectivo y positivista de la dialéctica hegeliana está claramente presente en la idea del progreso histórico del material, que marcará el discurrir de una de las tendencias centrales de la música moderna. Nos referimos a una determinada visión de la

⁸⁰ Fubini, 2004, *opus cit.*, p. 26.

historia de la música, de la cual también Adorno es partícipe en un inicio, que recoge principalmente los avances de índole técnico aportados por ciertos autores monumentales. En la historia de la música esbozada por Adorno (que coincide con la de los autores de la Segunda Escuela de Viena, con los cuales el filósofo mantuvo estrecho contacto), estos grandes nombres pueden resumirse a Bach y Beethoven como representantes de un periodo más temprano, y Wagner, la Segunda Escuela Vienesa (Schoenberg, Webern y Berg) y los compositores vinculados a Darmstadt, como ejemplos paradigmáticos de la evolución de la vanguardia en la música del siglo XX⁸¹.

Ya señalamos en apartados anteriores cómo la aparición de la escritura y, con ella, de la subjetividad reflexiva, activaban un proceso de racionalización progresiva del lenguaje musical. El material tradicional inmóvil y naturalizado, concentra la experiencia sonora concreta y sensible, largamente inconsciente y reproducida como mero hábito, de un colectivo. Desde la modernidad, sin embargo, se activa un proceso histórico en el que determinados sujetos pioneros (los grandes héroes hegelianos como Bach o Beethoven...), contribuyen a desarrollar racionalmente la experiencia sedimentada en este material de base. La reflexión subjetiva imprime así una evolución sobre esta primera experiencia sensible de la naturaleza sonora, un desarrollo en el que gradualmente se despliegan diversas determinaciones materiales, que nos enriquecen al revelar, cada vez, un nuevo aspecto de ese núcleo fundamental. Como establece Adorno en su noción de dialéctica, el trabajo compositivo y formal concreto (la puesta en forma de la composición) que cada autor elabora sobre el material sonoro, aporta una reflexión donde se descubren y desarrollan determinados aspectos, que servirán, a su vez, a los compositores venideros como nueva base material.

No obstante, esta primera dialéctica material caracterizada por una verdadera interacción entre la racionalidad y la experiencia sonora sensible, sufre una

⁸¹ Fubini habla así del eje Wagner-Schönberg-Webern-Darmstadt, en relación al otro eje del pensamiento “Hegel-Adorno-escuela de Frankfurt-neopositivismo lógico...”. *Ibid.*, p. 32.

inversión en la dialéctica idealista de origen hegeliano. Esta última visión, parte de una Idea determinada de la materia sonora, que se despliega de manera lógica y necesaria en una progresión de etapas sucesivas. La naturaleza sonora deja de entenderse como un núcleo de experiencia infinito e indeterminado que la reflexión compositiva va gradualmente abordando desde diferentes ángulos, para concebirse desde un inicio como *ley natural*, es decir, en tanto materia que se identifica como racional *a priori* y se proyecta siguiendo un programa bien determinado.

Las leyes de la naturaleza sonora constituyen una totalidad excesivamente compleja como para darse inmediatamente de una vez por todas, de ahí la necesidad de que se vayan dilucidando, paso a paso, en el curso de un largo proceso histórico. Desde esta perspectiva, las leyes del sonido no quedan definitivamente establecidas en el orden inmutable de la tonalidad: el sistema tonal es tan sólo una representación limitada y particular de esta naturaleza sonora en un determinado momento de la historia. Dado que esta encarnación parcial no agota ni realiza plenamente las potencialidades inherentes a la materia del sonido, la totalidad puga por superar esta etapa concreta y desplegarse en nuevas representaciones.

La historia se presenta así, como un despliegue dialéctico de diferentes etapas sucesivas que se dirigen a realizar plenamente una determinada Idea o concepción de la naturaleza musical. Se establece en este momento una clasificación jerárquica de los distintos períodos históricos y de las distintas culturas musicales, siguiendo el grado de evolución que manifiesta cada una en relación al progreso del material. Este metarrelato histórico comienza con la manifestación más temprana y primitiva de la naturaleza sonora: la monodia. A partir de esta primera encarnación excesivamente simple y monolítica, se suceden toda una serie de etapas (la polifonía, el contrapunto, la armonía...), en las que el material sonoro se va desarrollando en construcciones cada vez más ricas, detalladas y complejas⁸². Las

⁸² Como veremos más adelante, este modelo se encuentra recogido en las consideraciones realizadas por Webern acerca de la historia de la música.

leyes de la materia musical se realizan progresivamente en modelos parciales, cada vez más amplios, que se suceden superándose: modalidad, tonalidad, y serialismo. Cada uno de estos sistemas musicales conserva las aportaciones del modelo precedente y, a la vez, las supera, al dar cuenta de un mayor número de aspectos de la naturaleza sonora, que anteriormente no habían sido reflexionados y permanecían aún desapercibidos e inconscientes⁸³.

2.2.4. *El callejón sin salida del serialismo.*

Como analizaremos en mayor detalle en el capítulo siguiente, este metarrelato del progreso del material se corresponde con una visión de la historia de la música, construida por una determinada rama de la modernidad: la vinculada con la música atonal, dodecafónica y serial. Tanto los autores de la Segunda Escuela de Viena (Schoenberg y Webern principalmente), como el mismo Adorno en su primera etapa correspondiente a *La filosofía de la nueva música*, e incluso la mayor parte de los autores seriales pertenecientes a la nueva vanguardia de Darmstadt (Boulez especialmente)⁸⁴, emplearán en algún momento de su carrera este tipo de ideología. En realidad, esta historia de la música creada a posteriori sirve a legitimar a estos autores, y a justificar su incursión en la atonalidad como una nueva etapa correspondiente a la propia evolución inmanente del material sonoro. De esta manera, las decisiones creativas tomadas por estos autores individuales, no son arbitrarias, sino que obedecen al despliegue racional y necesario de la naturaleza musical.

Una vez más, nos encontramos frente a una Razón totalitaria (aquí encarnada bajo la forma de unas “leyes de la naturaleza sonora”), que se realiza reduciendo a los numerosos compositores particulares y a las diversas obras concretas de la

⁸³ Véase a este respecto la comparación que establece Boulez entre los modelos científicos y la evolución de los sistemas musicales, en el texto “Tiempo, notación, código”. En Boulez, Pierre. 1996. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, pp. 68-69.

⁸⁴ La visión desplegada por Adorno sobre el progreso del material en su célebre *Filosofía de la Nueva Música* (Adorno: 2003), tuvo gran incidencia en la vanguardia serial de postguerra y en ciertas actitudes beligerantes a favor de la erradicación definitiva de la tonalidad, encabezadas por Boulez.

historia de la música, a meros instrumentos de su despliegue. Esta filosofía que prescribe un progreso necesario del material, impone una visión dogmática en la que la atonalidad y el serialismo (el eje alemán Wagner-Segunda Escuela de Viena-Darmstadt, al que alude Fubini en su denuncia de esta rama positivista de la vanguardia⁸⁵), se consideran como la única vía legítima y verdadera de la modernidad. El resto de corrientes de la música del siglo XX, aquellas que como el simbolismo de Debussy o el neoclasicismo de Stravinsky no dan el paso “necesario” y definitivo a la atonalidad, contentándose con utilizar las ruinas materiales de un pasado obsoleto para sus montajes, son tildadas de reaccionarias (valga como ejemplo la clásica división establecida por Adorno en la *Filosofía de la nueva música*, entre el progreso de la música de Schoenberg y la restauración personificada por el neoclasicismo de Stravinsky).

En una visión posterior de Adorno⁸⁶, sin embargo, esta vía tan sólo conduce por un camino de esterilidad sin salida. El progreso del material presupone una naturaleza racional del sonido que el curso histórico se encarga de ir dilucidando. Al cabo de este proceso, el fin de la historia sobreviene necesariamente una vez la naturaleza sonora se ha realizado y ha devenido enteramente consciente. La historia se proyecta así como un proceso en el que el material musical se vacía gradualmente de expresividad, conforme el primer momento de la experiencia sonora sensible se va exteriorizando y objetivando en una representación racional.

Esta realización progresiva de la naturaleza musical conlleva una lógica rupturista: cuando un material sonoro se sistematiza y deviene enteramente consciente, se vuelve inerte e inexpresivo, de ahí que los compositores se dirijan a explotar otros recursos del complejo sonoro que aún no han sido racionalizados. A

⁸⁵ Véase Fubini, 2004, *opus cit.*, p. 32.

⁸⁶ Las aporías a las que conduce el progreso del material son ya recogidas en *Filosofía de la Nueva Música* (Adorno: 2003), y posteriormente desarrolladas en otros artículos como la lectura ofrecida en 1954 en la Semana de la Nueva Música de Stuttgart, titulada “El envejecimiento de la Nueva Música”, donde traza una imagen decadente de la vanguardia serial de Darmstadt. Dicha conferencia se encuentra recogida en Adorno, Theodor W. 1966. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Ediciones Rialp, pp. 156-190.

lo largo del siglo XIX, las relaciones tonales se objetivan de forma cada vez más teórica y consciente, convirtiéndose así en una práctica académica y obsoleta; los compositores comienzan entonces a valerse de la disonancia, ya que como materia que aún no ha sido enteramente sistematizada, ofrece el más importante recurso expresivo. De esta manera, según los materiales musicales colectivos del pasado se rationalizan y reifican, los nuevos compositores poseen un elenco cada vez más limitado de materiales disponibles para la expresión. Esta dinámica negativa llevará a los compositores atonales a una erradicación gradual y sistemática de todas las sonoridades desgastadas de la música tradicional. El proceso mina progresivamente la capacidad expresiva de los materiales, abocando a los compositores hacia el silencio.

El dodecafonismo termina por sistematizar la disonancia: ésta cesa de concebirse como un recurso expresivo y pasa a emplearse como un elemento constructivo más. La cumbre de este proceso se encuentra en el serialismo integral de Darmstadt, en el que se da un intento de rationalizar todos los aspectos de la naturaleza sonora (incluyendo el parámetro más sensual y menos racional, el timbre). Es en ese momento cuando se aniquila definitivamente todo rastro de una primera experiencia sensible del sonido, y la composición pasa a depender completamente de una axiomática artificial. Con esta evacuación del referente de la naturaleza, desaparece también la expresión subjetiva y el trabajo compositivo pasa a concentrarse en la dimensión más constructiva. Se incurre así en un formalismo completamente abstracto, en una representación negativa y vacía de todo sentido, donde se erradica la referencia al mundo sensible de la experiencia. Este formalismo abstracto se corresponde con la sensación de lo “sublime” del alto modernismo caracterizada por Lyotard, y con la estética negativa definida por

Adorno⁸⁷. Paradójicamente, el hiper-racionalismo serial conduce a la rebelión de un material musical que se ofrece a la audición como naturaleza caótica, irracional y completamente informe. Los dos polos de la forma y el material, la razón y la experiencia sensible (naturaleza) dejan de mediarse recíprocamente y se convierten en dos entidades antagónicas que se identifican en los extremos. En este aspecto, Adorno ve reflejada en la nueva música la misma dicotomía entre racionalidad y retorno de la naturaleza en forma de barbarie salvaje, activada por la dialéctica de la Ilustración⁸⁸.

2.2.5. La racionalización de los mundos de vida y la articulación del resto de los ámbitos autónomos.

Para Adorno, esta sistematización extrema del material musical, se corresponde con procesos paralelos de racionalización de los mundos de vida, puestos en marcha desde la Ilustración. El progreso del material depende del régimen más general de la producción social y, por tanto, de una razón instrumental que se dirige a domar el mundo de la naturaleza⁸⁹. Entramos en este momento en el último de los niveles a los que aludíamos al inicio de nuestra exposición: aquel que establece una mediación entre los mundos de vida compartidos y la esfera autónoma del arte, entendida como orden construido de la representación. Esta mediación se corresponde con la dicotomía teorizada por los primeros románticos entre el mundo natural e ingenuo de los antiguos, y el mundo moderno de la reflexión y de la

⁸⁷ El sentimiento de lo “sublime” en Lyotard se caracteriza por una falta de acuerdo entre el concepto y la experiencia sensible, aspecto que, tanto Lyotard, como Adorno, destacan a propósito de ciertas obras del “alto modernismo” (caso del serialismo integral, por ejemplo), entendiendo por éste las manifestaciones artísticas más extremas situadas al final de este proceso destructivo de la modernidad. La postmodernidad no sería sino una consecuencia de esta exterminación del referente concreto y sensible. Para más información sobre el concepto de lo “sublime” en Lyotard, véase el capítulo “Lo sublime y la vanguardia”, en Lyotard, 2003, *opus cit.*, pp. 19-22.

⁸⁸ La falta de mediación entre sujeto y objeto, entre razón y naturaleza sensible, acaba estancando e identificando estos dos polos en una oposición extrema.

⁸⁹ En opinión de Boissière, Adorno contempla la producción artística dentro del régimen más general de la producción social, aunque también vislumbra un resquicio de resistencia emancipatoria respecto a las dinámicas implantadas en la sociedad. Véase, Boissière, Anne. 1999. *Adorno. La vérité de la musique moderne*. París: Presses Universitaires du Septentrion, p. 54.

cultura. Ya mencionamos anteriormente cómo la separación de diferentes rationalidades (el conocimiento, la ética y la estética) en parcelas o esferas independientes que se emancipan de un contexto unitario primero, es parte del proyecto moderno de desarrollar y mejorar los mundos de vida inconscientes y colectivos, a través de una elaboración reflexiva y cultural de segundo nivel.

La dialéctica hegeliana parte de las mismas premisas, aunque presupone de antemano que estos mundos de vida originales son de naturaleza racional y, por tanto, enteramente representables. De ahí que el progreso histórico activado desde la Ilustración se comprenda como el despliegue de la rationalidad inherente a estos mundos de vida compartidos, a través de diferentes etapas sucesivas (el arte sólo sería una de ellas y vendría a ser superada por la filosofía). Este proceso reflexivo culmina una vez la esencia del mundo tradicional ha devenido enteramente racional y auto-consciente. A lo largo de este proceso, todos los materiales “naturales” procedentes del universo cotidiano son gradualmente rationalizados, pasando así a integrarse en el seno del sistema representativo de la cultura. El orden de la identidad y de la reflexión acaba absorbiendo a su otro, debido a que desde un inicio el mundo natural se consideró racional de parte a parte. La música, con la sistematización paulatina de unos sonidos arrancados de su dimensión más cotidiana, habitual e inconsciente, representa un momento más en el desarrollo de este proceso. La música y el arte, se conciben así como discursos particulares que, desde una autonomía relativa, contribuyen al despliegue y a la completa realización de una rationalidad inmanente a unos mundos de vida, que se encuentran esencialmente determinados desde un principio.

De esta manera, podemos observar cómo en cada uno de los niveles (de la obra, de la tradición...), la dialéctica hegeliana presupone un dominio de la Razón total sobre los momentos particulares, a los que instrumentaliza para su realización o su autodespliegue. En el plano que corresponde a los procedimientos formales de la obra, vimos la existencia de un “orden” tonal (como totalidad de partida) que se desarrollaba a través de la sucesión dialéctica de una serie de episodios musicales

concretos. En el segundo nivel, encontramos igualmente una “ley” de la naturaleza sonora que se desplegaba a través de diferentes compositores y obras individuales en el curso de un proceso histórico. Esta lógica proyectiva y sistemática puede ser igualmente aplicada al tercero de los niveles de mediación, aquel que establece un vínculo entre la música pura y una esfera artística más global.

Dicha perspectiva, parte de una Idea general del arte que se encarna en diversas disciplinas caracterizadas por el empleo de distintos materiales (en un sentido global de la materia y de los procedimientos formales). La representación de esta Idea total se realiza a través de diferentes momentos o grados, de ahí la existencia de una clasificación jerárquica de las artes, que creará abundantes polémicas en la teoría estética, sobre todo a lo largo del siglo XIX⁹⁰. Tanto la *Gesamtkunstwerk* (o la obra de arte total) de Wagner, como la síntesis de las distintas artes preconizada por Kandinsky a principios de siglo, obedecen al ideal tardo-romántico de un Espíritu total que subsume las disciplinas artísticas y las instrumentaliza para expresarse. Esta visión se corresponde con una concepción idealista que otorga un privilegio ontológico a la Idea o el contenido espiritual del arte, y contempla su materialización en las diversas disciplinas concretas como el lado fenoménico⁹¹. Pasando finalmente al cuarto nivel, acabamos de ver cómo dentro de la concepción hegeliana, el momento particular del arte queda subsumido como una etapa más de la lógica instrumental y totalitaria (el progreso) que se desarrolla en el plano global de la sociedad.

Una vez analizada la articulación que la dialéctica positiva e idealista hegeliana recibe en los diferentes niveles que envuelven a la obra musical, pasamos en los siguientes puntos a hacer lo propio con la segunda versión estética perteneciente a una dialéctica negativa y material.

⁹⁰ En la teoría estética romántica (Schopenhauer...), la música se erige frecuentemente como el arte capacitado para expresar la Idea de manera más directa. Dado su carácter impreciso e “inmaterial”, la música es concebida como modelo para el resto de las disciplinas artísticas.

⁹¹ Para una exposición sobre el enfrentamiento entre la concepción idealista de Kandinsky y la materialista de Adorno en torno a la síntesis de las artes, véase el capítulo “Le refus de la synthèse des arts”, en Boissière, 1999, *opus cit.*, pp. 177-199.

2.3. La estética modernista en la música: la vertiente negativa y materialista de la dialéctica.

2.3.1. Jankélévitch y la vía alternativa de la música moderna.

Nos detendremos en este momento en algunas consideraciones expuestas por Fubini en su libro *El siglo XX: entre música y filosofía*⁹², sobre las diferentes trayectorias desarrolladas en la música del siglo XX. Dicho autor establece una dicotomía entre dos tendencias principales que han articulado la música moderna. Una de ellas es la que hasta ahora hemos venido exponiendo y que también para este autor se halla vinculada con los valores fuertes y positivos de la dialéctica hegeliana. Fubini concentra esta vía en la estética de Adorno (algo discutible, como más tarde veremos), a la que considera heredera de los planteamientos de Hegel, Marx, e incluso Freud, y señala su realización en una determinada trayectoria musical, localizada en la cultura austriaco-alemana y articulada en torno al eje Wagner-Schoenberg-Webern-Darmstadt. Dichos planteamientos se hacen patentes en una concepción clásica de la forma musical, manifiesta tanto en la sonata, como en el método dodecafónico elaborado por Schoenberg para suplantar el vacío dejado por el sistema tonal. El sentido firme y proyectivo de lo clásico, se pone igualmente en evidencia en una filosofía de la historia de la música ortodoxa, articulada en torno a la noción del progreso del material. Como vimos, esta vía nos adentra en una racionalidad y un tecnicismo extremo en el que el predominio absoluto de los principios constructivos, termina evacuando completamente la referencia al mundo de la experiencia sensible y natural⁹³. Desembocamos así en una estética negativa y nihilista caracterizada por un sentimiento antihumanista del

⁹² Véase en concreto el capítulo “Las raíces de la vanguardia en el siglo XX”, en Fubini, 2004, *opus cit.*, pp. 19-28.

⁹³ Este despliegue de la racionalidad técnica e instrumental acaba absorviendo completamente dentro del sistema social a los mundos de vida naturales. Se correspondería con lo que Vattimo denomina, siguiendo a Heidegger, la *Gestell*. Véase Vattimo, 1998, *opus cit.*, pp. 29 y sucesivas.

absurdo y del sin sentido⁹⁴. La radicalización total de estas tendencias abrirá al otro lado del Atlántico las puertas a una nueva estética irracional, heredera de ciertos presupuestos procedentes de dada y del surrealismo, a la que en el segundo apartado de nuestro trabajo estudiaremos bajo el epígrafe de la postmodernidad⁹⁵.

Sin embargo, desde la propia modernidad se alzan voces que pretenden salir de este callejón sin salida, y reconducir la situación creativa sin renunciar a los valores fundamentales desplegados en la música moderna. El propio Fubini se hace eco de la búsqueda de una modernidad alternativa, a partir de los años 70 (aunque, como veremos, tal vez esta indagación pudiera situarse algo antes). Según el autor, es a partir de ese momento cuando la estética de Adorno⁹⁶, que tanto había influido en la vanguardia de posguerra, cae en descrédito, al mismo tiempo que lo hace la vía ortodoxa de lo serial. Este impás contribuye así a una revalorización de otra vía de la vanguardia, hasta entonces marginada como algo secundario, que se centra más bien en la tradición francesa y, más concretamente, en las posibilidades musicales abiertas por la figura capital de Debussy. Al mismo tiempo, Fubini señala la importancia que en la estética musical van cobrando otras reflexiones teóricas de autores como Gisèle Brelet, Valèry, Bergson, y sobre todo Jankélévitch. Es precisamente la obra *La musique et l'ineffable* de éste último, publicada en 1961 en París, la que sirve de referente a Fubini para la construcción de una nueva visión estética de la modernidad musical. Jankélévitch esboza un nuevo tipo de estética de lo inefable y de lo ambiguo, muy alejada de los valores fuertes y proyectivos del

⁹⁴ Para una exposición de las diferentes opiniones que suscitaron los experimentos más nihilistas del serialismo de posguerra en la clase intelectual (Sartre, Adorno...), véase el capítulo “Serialism, scientism and the post-war world view”, en Carroll, Mark. 2003. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 141-164.

⁹⁵ Como ya señalamos anteriormente, se podría establecer una línea de continuidad entre la radicalización extrema de los procesos modernos en la estética negativa y la nueva estética nihilista postmoderna que surge al otro lado del Atlántico. El “tono” varía, sin embargo, de una visión desesperada sobre los procesos de racionalización técnica (la *Gestell*), que adquiere, en opinión de Adorno, una dimensión humanista de denuncia, a una visión más optimista sobre esta cuestión (como señala Vattimo, el reino de la *Gestell* abre una nueva experiencia fabulizada de la realidad en la que el ser humano pudiera realizar su libertad). Véase Vattimo, 1998, *opus cit.*, pp. 23-32.

⁹⁶ Fubini se refiere en este sentido a una caracterización reducida de la estética de Adorno, aquella vinculada con el progreso ortodoxo del material.

clasicismo, tomando la música de Debussy como principal referencia. Fubini menciona la influencia decisiva de pensadores como Bergson y Schelling en las consideraciones sobre la música desplegadas por Jankélévitch.

En realidad, las ideas planteadas por este último autor guardan una estrecha semejanza con los planteamientos estéticos de los primeros románticos (recordemos que la figura de Schelling se encuentra vinculada a dicho movimiento). Especialmente si miramos las reflexiones sobre los judíos, recogidas por Fubini⁹⁷, dada su proximidad respecto a los conceptos clave desarrollados en su estética. En ellas, Jankélévitch caracteriza la condición existencial de los judíos (y por extensión, la del ser humano en los tiempos modernos), a través de una ambivalencia o contradicción irresoluble que empuja a un movimiento perpetuo, sin que se halle nunca el descanso en una reconciliación de las oposiciones. Los dos polos antagónicos que generan esta contradicción fecunda y abierta, son la diáspora y la promesa de un retorno a la patria perdida de Israel. La existencia presente del judío es la de una subjetividad reflexiva escindida de una totalidad originaria a la que pertenecía (Israel). Esta patria actúa como un ayer lejano, imaginado, deseado e invocado, como un ideal al que el judío tiende en un intento de trascender continuamente su identidad actual, particular y solitaria, netamente diferenciada del resto. Jankélévitch menciona incluso la “ironía” como recurso característico del judío, en su afán de relativizar la condición ilusoria y finita de su identidad actual, y de trascenderse y devenir otro de sí mismo infinitamente. Como señala el mismo autor, la situación del judío “es inquietante, cuando no trágica, es un impulso a buscar siempre en otro lugar, más allá... Hay una perplejidad infinita que no comporta ni fin ni solución. Yo no conozco cómo realizar en mí mismo la síntesis de contradicciones; la conciliación hegeliana tiene en nosotros poco atractivo. Nuestra perplejidad durará hasta el fin de los tiempos, que no tiene fin.”⁹⁸ A diferencia de la

⁹⁷ Véase el capítulo “Temas musicales y temas judíos en Vladimir Jankélévitch”, en Fubini, 2004, *opus cit.*, pp. 129-141.

⁹⁸ Cita recogida en Fubini. *Ibid.*, pp. 134-135.

dialéctica hegeliana, la historia no avanza según una lógica implacable que se dirige a un fin fundamental, perfectamente delimitado. Los fines o ideales que se presentan en el mesianismo judaico son tan sólo una esperanza indefinida e inefable que alimenta la tensión hacia el futuro, de ahí que el devenir histórico sea interminable y todo fin o muerte de los tiempos sea completamente descartada.

Fubini encuentra una estrecha relación entre estos temas judíos y los planteamientos estéticos que Jankélévitch desarrolla principalmente en torno a la música de Debussy. Ambos autores insertan la música del compositor francés dentro de una estética de lo ambivalente y de lo inefable⁹⁹. Esta música renuncia al sentido unívoco y afirmativo que caracterizaba a la forma clásica, para partir del sentimiento infinito de lo inexpresable, de un núcleo original e indefinido que impulsa a decir interminablemente. Para Jankélévitch, la música es esencialmente ambivalente, su alma se caracteriza por una contradicción irresoluble que le empuja a devenir y fluir constantemente, según un transcurso incierto e imprevisible. Si bien este autor deduce principalmente este tipo de estética anti-clásica de la música de Debussy, sus reflexiones se adscriben igualmente a toda una serie de autores “periféricos” y marginales respecto al metarrelato ortodoxo sobre la música moderna (se trata de los *detours* musicales que el autor elabora siguiendo un itinerario errático y accidentado): la liederística del siglo XIX, el último Liszt, Fauré, Debussy, Ravel, Musorgsky, Albéniz, Rachmaninov, Satie, Bartok...¹⁰⁰

En realidad, se aprecia aquí cierta filiación entre la música romántica de corte más intimista, centrada en el *lied* y el piano (alejada de la expresión más positiva y enfática del sinfonismo tardo-romántico), y un autor influido por el simbolismo como Debussy, que se alza como principal heredero de esta otra corriente menos visible y más “subterránea”. En su libro *The Romantic Generation*, Charles Rosen muestra claramente en una selección de piezas románticas pertenecientes a esta

⁹⁹ Véase el capítulo “Vladimir Jankélévitch y la estética de lo inefable: de Debussy a las vanguardias”. *Ibid.*, pp. 143-158.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

atmósfera (ciclos de *lieder* de Schubert o de Schumann, piezas para piano de estos mismos autores y de algunos otros como Chopin...), cómo éstas obras se hallan completamente inmersas dentro del espíritu estético de los primeros románticos (Schlegel, Novalis, Tieck...)¹⁰¹. Por tanto, podríamos plantear una tradición musical paralela, menos visible y “prepotente”, que se inicia con la incidencia de los primeros románticos en autores como Schubert o Schumann, y se prolonga en la música de Debussy y en la vanguardia musical del siglo XX a la que éste último compositor abre paso.

En lo que respecta a su trayectoria en la música del siglo XX, debemos señalar que esta vía alternativa no queda recluida única y exclusivamente dentro del eje cultural parisino. El propio Fubini supera la dicotomía establecida en un inicio entre el área austriaco-alemana y la tradición francesa, y reconoce la posibilidad de múltiples cruces y convergencias. Y es que el rechazo de la vanguardia musical hacia la dialéctica positiva y proyectiva de la forma clásica, se puede apreciar tanto en la música “simbolista” de Debussy, como en el transcurso errático y lleno de incertidumbres de la primera atonalidad. Fubini va más allá, al señalar la huella de un “pensamiento sonorial”¹⁰² originado en la música de Debussy, en numerosos autores de la vanguardia: ejemplo de ello son el primer Schoenberg, algunos aspectos de la obra de Webern, e incluso el serialismo de la Escuela de Darmstadt y su posterior inmersión en el mundo de la electrónica. El “pensamiento sonorial” define un tipo de música que renuncia al establecimiento de un modelo formal a priori, para partir del propio material sonoro sensible y de su despliegue y desarrollo en una trayectoria formal imprevisible (tal como sucede con el recurso a la resonancia, central en la música de Debussy).

¹⁰¹ Además de la obra de Rosen (Rosen: 1995) ya mencionada, Beate Perrey también realiza un análisis en profundidad sobre la música de Schumann en relación a ciertos conceptos desarrollados en la estética de los primeros románticos. Véase Perrey, Beate. 2003. *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁰² Fubini, 2004, *opus cit.*, pp. 39-41.

2.3.2. *La música informal de Adorno.*

La modernidad musical alternativa se encuentra, por tanto, presente tanto en la tradición francesa abierta por la música de Debussy, como en la tradición alemana defendida por Adorno. Este último autor representa precisamente un importante punto de controversia a este respecto. La visión de Fubini sobre Adorno, como máximo representante de una filosofía musical, ortodoxa y caduca, de raíz hegeliana estrechamente vinculada con la defensa a ultranza del serialismo, necesita ser ampliamente matizada. Así lo hace Anne Bossière en su última revisión de la filosofía de Adorno, a la luz de los últimos escritos del filósofo alemán referentes a la música de Berg y de Mahler¹⁰³. Según dicha autora, tan sólo una primera etapa de la filosofía de Adorno correspondiente a la *Filosofía de la Nueva Música* y a la obra filosófica paralela *Dialéctica de la Ilustración*, puede encuadrarse dentro de la panorámica más ortodoxa de un progreso del material, y siempre que se haga con reservas. Adorno realiza ya en ella una contundente crítica a los planteamientos metódicos y sistemáticos del dodecafonismo, y señala las aporías a las que conduce la dialéctica del progreso del material. Como expusimos anteriormente, Adorno traslada al ámbito de la música la *Dialéctica de la Ilustración*, mostrando una visión pesimista del despliegue histórico de la racionalidad instrumental. La estética negativa a la que nos referimos anteriormente sería la culminación de este proceso.

No obstante, y pese a que gran número de autores (entre los que se encuentran Fubini o Habermas¹⁰⁴) retienen los planteamientos estéticos del filósofo alemán dentro de este callejón sin salida, Adorno también ofrece un camino alternativo y optimista que nos adentra por la vía de una emancipación. En el plano

¹⁰³ Véase la “Introducción” de Boissière, 1999, *opus cit.*

¹⁰⁴ Habermas (Habermas: 1989) caracteriza la filosofía de Adorno desde esta visión pesimista y catastrófica del despliegue de la racionalidad. Tal como señala Vicente Gómez (Gómez: 1998), Adorno trata también de corregir y articular un nuevo tipo de racionalidad emancipatoria (en su *Dialéctica Negativa*). La mayor parte de los musicólogos toman como referencia esta primera visión de Adorno, incidiendo en las aporías en las que incurre la vía del progreso racional del material (su estética negativa). Ejemplo de ello son Fubini (Fubini: 2004), Witkin (Witkin: 1998), o Max Paddison (Paddison: 1997).

filosófico, el pensador trata de formular un nuevo planteamiento de la mediación dialéctica, alejado de la concepción positiva e idealista de una racionalidad instrumental. Es así como en su *Dialéctica Negativa*, Adorno reformula una dialéctica material y negativa, que nosotros hemos tomado como referencia a la hora de caracterizar esta segunda vía de pensamiento de la modernidad crítica. De la misma manera, Adorno trata de trasladar este mismo planteamiento al ámbito musical, con su formulación, a inicios de los años 60, de una “música informal” que se opone a la racionalidad fuerte y proyectiva de la estética clásica¹⁰⁵.

En realidad, el autor no ofrece una definición precisa de lo que entiende por este concepto, y apunta tan sólo a la música de Berg y Mahler, como dos ejemplos que pueden servir de modelo para salir del callejón sin salida en el que ha incurrido el serialismo integral. Adorno renuncia a establecer una teoría estética a priori impuesta “desde arriba” sobre las piezas musicales concretas, tal como sucedía con la idea dogmática del progreso del material, que finalmente acababa instrumentalizando las obras (algunos experimentos puramente técnicos y vacíos del serialismo integral le convencen a este respecto). Decide, por el contrario, partir de un análisis inmanente de las propias obras musicales (en este caso, de Mahler y de Berg), tratando de no quedarse en una descripción meramente positivista, sino de discernir en su proceso de elaboración formal un contenido objetivo de “verdad”, y apuntar así a una teoría estética.

Frente a la deriva más racionalista de la música serial, iniciada con el dodecafonismo de Schoenberg, continuada por la vertiente más sistemática de Webern y, tras ella, por la vanguardia de Darmstadt (habitualmente definida como post-weberiana), Adorno pretende recuperar la tendencia inicial más expresiva de la música atonal. Como vimos, para el filósofo alemán la deriva dodecafónica guarda una estrecha relación con una ideología racionalista, de cuño hegeliano, que él

¹⁰⁵ La conferencia en la que Adorno esboza este nuevo concepto de una música informal, “Vers une musique informelle”, se encuentra recogida en Adorno, Theodor W. 1998. *Quasi una Fantasia. Essays on modern music*. London/New York: Verso (edición inglesa), pp. 269-322.

mismo ve necesario cuestionar. Vistas las aporías a las que conduce esta vía, Adorno señala una alternativa en la vertiente expresiva de la música atonal, a la que esgrime como representante de un modelo dialéctico que desarrolla el material musical, sin llegar a aniquilar la indeterminación de su primer impulso natural. De ahí que los modelos que se plantean como alternativa para reconducir la vanguardia fuera del impás propiciado por la deriva sistemática, sean las obras de la primera etapa de libre atonalidad (teniendo en *Erwartung* de Schoenberg su pieza más emblemática), la música de Alban Berg, que sigue de manera más libre y expresiva el dodecafónico, y la música de Mahler, compositor que sabe reinyectar una subjetividad expresiva en unos materiales tonales desgastados y caducos. Es precisamente en este punto donde Adorno abandona la filosofía del progreso del material, para concentrarse en dos autores, Mahler y Berg, que hacen un uso original de materiales pasados “regresivos”. Las críticas de Adorno y su nueva propuesta estética, servirán para orientar los replanteamientos de algunos compositores acerca del futuro de la música serial (valgan como ejemplo las “correcciones” formuladas en la música de Boulez¹⁰⁶). Boissière señala así mismo la influencia de estos planteamientos en diversas corrientes alternativas, surgidas tras este impás del serialismo integral: principalmente en la música textural y narrativa de Giorgy Ligeti, y en la nueva corriente de la música espectral¹⁰⁷.

Hemos de señalar que la aplicación de esta idea de una música informal¹⁰⁸

¹⁰⁶ Tras los primeros años de experimentalismo, Boulez realiza una corrección de los excesos cometidos por la hiperorganización del serialismo integral. Sobre todo en lo que respecta a las cuestiones de orden perceptivo. En el capítulo sobre la escuela de Schoenberg y el serialismo volveremos sobre este asunto.

¹⁰⁷ Boissière (Boissière: 1999), señala estas corrientes y, principalmente, la obra de Ligeti, como exponentes de la articulación de una música informal. La aplicación de dicho modelo es abierta y flexible. En otro artículo Boissière añade igualmente a esta lista el nombre de Boucourechliev: Boissière, Anne. 1996. “Progrès du matériau et loi formelle chez Adorno”. *Les cahiers de Philosophie*, nº 20, titulado *La loi musicale*, pp. 301-314.

¹⁰⁸ Adorno esboza de manera abierta este concepto en una conferencia pronunciada en Darmstadt en 1961, “Vers une musique informelle”, en la que critica tanto el serialismo generalizado, como la indeterminación de Cage, y propone un nuevo ideal. Boissière cree que los análisis contemporáneos sobre la música de Berg y Mahler ofrecen un modelo más concreto de lo que Adorno entiende por música informal.

resulta bastante libre. Adorno tan sólo apunta una dirección con las ideas que extrae del análisis de la música de Berg y Mahler, pero no ofrece ninguna definición precisa, y menos una aplicación en soluciones compositivas concretas. De ahí que las propuestas de Adorno puedan derivar en diversas interpretaciones musicales, que dan a la luz diferentes procedimientos compositivos (François Nicolas, por ejemplo, recoge dos recepciones de los planteamientos adornianos a nivel compositivo distintas, la de Pierre Boulez y la de Brian Ferneyhough¹⁰⁹). De manera semejante, creemos que algunas de las consideraciones sobre la música informal, podrían ser igualmente extraídas de otros modelos radicalmente diferentes a los que Adorno propusiera en un inicio. Como hemos podido comprobar, las reflexiones estéticas del filósofo y musicólogo se centran casi siempre en los autores pertenecientes a su misma órbita musical alemana (Bach, Beethoven, Wagner, Mahler...), y en el caso más específico de la música del siglo XX, en los avatares de una música atonal y serial “heredera” de esta misma tradición. Sin embargo, las ideas desplegadas por Adorno en esta última etapa se corresponden ampliamente con las concepciones estéticas del primer romanticismo y, por tanto, podrían ser aplicadas a esa otra tradición alternativa de la música moderna anteriormente aludida, que rechaza los valores afirmativos y conclusivos de la obra clásica. En los capítulos siguientes, veremos cómo partiendo del análisis de los procedimientos compositivos de autores pertenecientes a otras tradiciones y corrientes musicales, en principio rechazadas por Adorno (la música de Debussy y de Stravinsky), se pueden deducir una serie de ideas estéticas muy semejantes a las defendidas por el filósofo.

En realidad, tanto las reflexiones estéticas de los primeros románticos, como las de Jankélévitch o Adorno en el campo más específico de la música, apuntan a una superación del momento clásico del pensamiento dialéctico, y a la generación

¹⁰⁹ Nicolas, François. 2004. “*Musique informelle & dialectique négative*, ou le mythe esthétique des deux soeurs”, curso de seminario impartido el 18 de diciembre de 2004 en la École Normale Supérieure de París. Disponible en la web: <http://www.entretemps.asso.fr/Adorno/Informel/index.htm>.

de una nueva práctica musical y artística basada en los principios de una dialéctica material y negativa. En los apartados siguientes, trataremos de exponer brevemente cuál es la articulación musical concreta que este tipo de dialéctica recibiría en los diferentes niveles de mediación que nos propusimos en un principio (forma musical, tradición...). Nos centraremos principalmente en las reflexiones de Adorno en torno a la música informal, debido a que ofrecen una traslación al ámbito de la música, de los mismos principios que articulaban la forma fragmentaria del primer romanticismo.

2.3.3. La autonomía de la esfera artística frente al mundo social.

En esta ocasión, invertimos el orden de presentación y empezamos por el último de los niveles, el correspondiente a la mediación entre fragmento artístico y mundo social. Desde aquí, remontaremos a través de los diferentes niveles hasta llegar al primero de ellos centrado en la obra musical, con una descripción de la forma fragmentaria. Comenzamos, por tanto, con la dicotomía entre los mundos de vida fundamentales o “naturales” y el mundo de la cultura y de la reflexión, establecida por los primeros románticos. A diferencia de la concepción hegeliana de un mundo social determinado y enteramente representable, los primeros románticos contemplan los mundos de vida compartidos como una naturaleza indefinida e infinita, que nunca puede llegar a determinarse racionalmente por completo (la vida es una dimensión integral excesivamente rica, como para dejarse atrapar por unas construcciones racionales estrechas). Dentro de la dialéctica entre naturaleza y arte, estos autores parten de una autonomía del mundo cultural moderno, el cual crea sus propias representaciones libres y voluntarias (como el orden de la representación democrática que se instituye a partir de la voluntad y de la razón humana, y no por ley divina). Sin embargo, estas representaciones se revelan como construcciones parciales y subjetivas que es necesario superar, dirigiéndose hacia el ideal objetivo de unos mundos de vida totales, de naturaleza trascendente e infinita, al que nos aproximamos a través de interpretaciones sucesivas.

Dentro de este planteamiento, la esfera específica del arte no queda subsumida dentro de la totalidad de un *orden* social. Como señalamos anteriormente, en la dialéctica hegeliana la esfera del arte representa tan sólo un momento que contribuye al despliegue del *sistema* inherente a los mundos de vida. La música, participa igualmente en el movimiento total de autorrealización de este Espíritu racional fundamental. Para Adorno, por el contrario, la autonomía del arte no puede quedar comprometida, de ahí que rechace frontalmente que la esfera artística quede subsumida como un momento más de la racionalidad instrumental desarrollada en la esfera de lo social. Frente a la razón represora que domina el panorama global de la sociedad, Adorno cree que el arte debe de representar otro tipo de racionalidad más crítica, una que apunte a una emancipación de la naturaleza subjetiva, y no a su total aniquilación. En la dialéctica clásica, el arte formaba parte de una lógica social general, en la que los materiales expresivos procedentes de los mundos de vida acababan siendo plenamente engullidos e insertados dentro de un sistema cultural. El arte como esfera autónoma crítica, por el contrario, parte de los materiales plenamente racionalizados del orden cultural, y los libera de estas determinaciones apuntando hacia su naturaleza sensible e indeterminada, a través de un trabajo formal.

2.3.4. La revitalización de los materiales pasados o el contra relato del progreso del material.

Desde este punto de vista, el metarrelato musical de un progreso histórico del material, no hace sino reproducir el mismo mecanismo represor activado en la esfera global de la sociedad. Además, como señalamos, dicha construcción ideológica de la historia de la música concibe a los compositores y a las obras particulares, como instrumentos al servicio de este despliegue de una Razón totalitaria. Adorno, sin embargo, plantea en esta ocasión un nuevo tipo de mediación entre las obras y una tradición musical universal. La obra particular deja de ser una encarnación concreta de un principio general y superior, como la ley del progreso del material sonoro. Adorno pretende, por el contrario, partir de la

autonomía de la obra concreta respecto a todo criterio de carácter extrínseco, y se concentra en un análisis de su proceso compositivo inmanente y particular, de la dialéctica específica que la obra establece entre el material y la forma. Ya señalamos que los modelos musicales que adopta en esta etapa se caracterizan por una utilización de materiales “regresivos”. La modernidad de Mahler o Berg, en este sentido, no estriba en su contribución al progreso del material sonoro, sino en la manera en que reelaboran un material pasado, dentro de un proceso formal completamente original¹¹⁰.

Estos autores invierten el proceso histórico consistente en una sistematización, cada vez más exhaustiva, de un material sonoro “natural” (aunque, como vimos, en dicha concepción esta naturaleza de hallaba ya racionalmente determinada desde un principio). Aquí se parte, por el contrario, de un material musical concreto, preformado culturalmente y habitado por significados específicos. En el caso de Mahler, se trata incluso de un lenguaje obsoleto (armónicamente anterior a la revolución wagneriana), reificado en fórmulas estereotipadas y clichés estériles. La reelaboración formal acometida por estos compositores, se dirige precisamente a erradicar esta coagulación del lenguaje musical en unos significados bien precisos y determinados, y a abrirlo a la generación de nuevas interpretaciones. Estos compositores parten del fragmento, o lo que es lo mismo, de un material concreto sedimentado y modelado históricamente, y a través de un proceso formal lo liberan de estas determinaciones específicas, apuntando hacia su núcleo expresivo, natural e indeterminado. Esta actitud se engloba dentro de una reacción artística general contra el movimiento de precisión conceptual: en el ámbito de la poesía, por ejemplo, encontramos numerosos autores que atacan la reificación de la palabra, para remitirse a la musicalidad indefinida de su esencia original más fundamental (a este respecto, hemos de precisar que este tipo de corrientes no buscan la

¹¹⁰ Las dos obras de Adorno a las que nos referimos son: Adorno, Theodor W. 1987. *Mahler*. Barcelona: Península; y Adorno, Theodor. W. 1990. *Berg: El maestro de la transición ínfima*. Madrid: Alianza.

expresividad enfática y determinada, propia de la concepción musical tardoromántica, sino el sentimiento de lo inefable que encontramos en el primer romanticismo¹¹¹).

La autonomía crítica de la obra se cifra precisamente en su capacidad de tomar este material socialmente preformado y liberarlo de su definición precisa, mediante un proceso formal inmanente y particular. Podríamos decir que el gesto composicional establece una relación crítica con el material que ha heredado de la tradición. Esta apertura dialéctica de un material sedimentado, guarda una estrecha relación con el recurso a la “ironía” de los primeros románticos. En ambos casos, se trata de trascender la condición cerrada y finita de un fragmento cultural perfectamente constituido, apuntando a un más allá ideal de naturaleza infinita. Dentro del proceso de composición, la dialéctica concreta entre la forma y el material, reelabora el lenguaje tradicional de referencia desde sí mismo, al establecer, como el mismo Adorno señala, una crítica inmanente a la totalidad.

Mahler, por ejemplo, es un autor que parte de un material tonal, entendiendo a éste dentro de una acepción global que comprende, tanto las figuras sonoras propiamente dichas, como las relaciones armónicas funcionales o los modelos formales característicos. La figura histórica del compositor se sitúa precisamente en un contexto donde la emancipación progresiva de las figuras sonoras concretas, hace que las categorías del lenguaje tonal devengan cada vez más problemáticas a la hora de generar una articulación formal. Como señala Adorno, en el caso de Mahler estas categorías tonales todavía permanecen (el compositor sigue componiendo *dentro* de una armonía tonal y hace uso de modelos formales como la sonata), aunque hayan perdido su potencial organizativo: a estas categorías abstractas dependientes de un

¹¹¹ Ya en la filosofía de Schopenhauer encontramos esta superioridad de la música sobre el resto de las artes (y en concreto de la literatura), en razón de su carácter indeterminado y aconceptual. Es este también un aspecto ya señalado, tempranamente, por los primeros románticos (quienes profesaron una devoción hacia el arte musical) y continuado por los poetas simbolistas. En este último caso, la música se contempla como vehículo de expresión de una idea inefable y ambigua; la vinculación de la filosofía de Schopenhauer con la música de Wagner se refiere, por el contrario, a un tipo de expresión más contundente y enfática.

lenguaje establecido a priori, se les superponen unas nuevas singulares, concretas y materiales, que son precisamente las que articulan la forma y proporcionan la unidad de sentido.

Nos encontramos, por tanto, con una nueva elaboración formal original, que contradice desde el interior los esquemas tradicionales de la tonalidad. Como consecuencia, esta nueva disposición niega los significados específicos que habían quedado sedimentados en los materiales a partir del agenciamiento tradicional de la forma. La implicación tonal de este lenguaje es afirmada y desmentida al mismo tiempo: el material conserva su significado tonal de referencia, a la vez que la nueva elaboración formal lo niega de una manera determinada y concreta. Al igual que en el recurso a la “ironía”, este doble sentido o esta contradicción que afirma y niega al mismo tiempo, desbloquea la univocidad del significado y lo abre a nuevas interpretaciones. Tanto la forma clásica, como el sistema tonal que la genera, sufren en este momento una crítica inmanente que reactiva las contradicciones y denuncia el falso carácter de una totalidad cerrada y conclusiva. Ya señalamos en su momento que la “ironía” se plantea como un recurso que hace consciente al fragmento particular de sus limitaciones, y lo proyecta más allá de sí mismo hacia una dimensión universal.

Aunque Adorno hable en un sentido estricto de las obras de Berg y Mahler, este tipo de procedimientos podrían hacerse igualmente extensibles a otros compositores de inicios del siglo XX. En opinión de Jean-Paul Olive, esta línea de la modernidad en la música es globalmente acometida por ciertas obras que renuncian al progreso del material, y reutilizan los materiales del pasado a través del empleo de procedimientos de montaje. Estas piezas parten precisamente de unos materiales prefijados y los reactivan simbólicamente mediante su proyección y desarrollo en nuevas articulaciones formales, propias a cada obra. Olive ve la utilización de este tipo de procedimientos en compositores como Mahler y Berg, pero también en

Debussy y Stravinsky¹¹².

2.3.5. Una nueva continuidad histórica: el paradigma de la “narratividad”.

Como hemos podido comprobar, la dialéctica negativa genera un tipo de continuidad histórica entre las obras, que nada tiene que ver con la ideología del progreso del material. Ya no se trata de la sucesión dialéctica de una serie de obras que van desplegando, según una lógica necesaria y programada, el *orden* de la naturaleza sonora. Más bien se concibe como una continuidad en la que diferentes obras van reelaborando y reinterpretación en un proceso abierto e infinito, no predeterminado, la experiencia natural y sensible de la sonoridad. Anne Bossière toma en este sentido la concepción de una continuidad narrativa, expuesta por Walter Benjamin, para explicar la concepción adorniana del material¹¹³. Desde este punto de vista, el material musical se contempla como una materia “habitada” por un cúmulo de experiencias colectivas, vinculadas con el mundo del sonido.

Para Benjamin, la característica esencial de la materia narrativa (que él aplica a una narración de carácter oral) es que, a pesar de encontrarse ya formada por la mano de otros, también posee una cualidad receptiva que la hace poder ser reconfigurada por mí (o por el sujeto concreto que la hereda en cada momento). El material narrativo se transmite y es reelaborado por manos diferentes, constituyendo un objeto compartido que comunica las experiencias. Podría contemplarse como una identidad abierta que evoluciona y se transforma, conforme se va adaptando a las nuevas vivencias del presente. De la misma manera, el material musical representa el poso de una sensibilidad sonora compartida, inagotable y nunca enteramente definida, que es susceptible de ser reelaborada

¹¹² Olive, 1998, *opus cit.* Olive analiza la obra de Berg y Mahler desde la perspectiva de los procedimientos de montaje, término éste último que no agradaba a Adorno en absoluto. Olive realiza un estudio de este tipo de procedimientos en las obras de Mahler, Berg, Debussy y Stravinsky. La valoración de estos compositores es positiva, exceptuando el caso de Stravinsky (Olive se halla, en este sentido, fuertemente condicionado por las ideas de Adorno).

¹¹³ Boissière, Anne. 2001. “La contrainte du matériau: Adorno, Benjamin, Arendt”. En *Musique Contemporaine. (Perspectives théoriques et philosophiques)*, bajo dirección de Irène Deliège y Max Paddison, pp. 267-282. Sprimont: Mardaga.

infinitamente. Se trata de una continuidad en la que se reflexiona interminablemente sobre las experiencias sensibles transmitidas por el material, sin llegar nunca a un final del proceso en el que se dé una plena elucidación racional. La tradición se entiende aquí como depositaria de un horizonte de experiencia común que no queda coagulado en unas significaciones particulares y definitivas, en unos conceptos de carácter unívoco y preciso, sino que es continuamente reinterpretado y aproximado desde una pluralidad de perspectivas.

2.3.6. La forma fragmentaria de la música informal.

En opinión de Adorno, el compositor es un sujeto concreto que se enfrenta al material histórico donde se encuentran sedimentadas estas experiencias colectivas de la tradición¹¹⁴. El gesto compositivo se concibe, entonces, como mediación reflexiva que imprime un nuevo desarrollo o reelabora el objeto de experiencia sensible que constituye el material musical. Nos situamos, en este caso, en la dialéctica concreta entre labor compositiva y material, situada al interior de la obra y correspondiente al primer nivel. Adorno previene contra el riesgo de aniquilar en el acto compositivo el primer momento de indeterminación, aquel vinculado con una vivencia sensible de la sonoridad, susceptible de ser abordada desde diferentes perspectivas. La composición clásica racionaliza la experiencia del sonido desde un inicio, estableciendo una identidad de partida entre la forma y el material. En este caso, por el contrario, se trata de reestablecer una dialéctica verdadera entre dos polos contradictorios que se median recíprocamente: la elaboración formal o reflexiva del sujeto, y el objeto sonoro sensible, como entidad informe que se sitúa más allá del concepto racional.

Se invierte así la relación establecida en la dialéctica entre razón y naturaleza. Si la composición clásica parte de la razón del sujeto (siendo finalmente incapaz de

¹¹⁴ Para Adorno lo “natural” es aquello históricamente sedimentado. En su filosofía existe una mediación entre la naturaleza y la historia: la naturaleza es historia sedimentada y, a su vez, la historia es naturaleza caduca. Véase Gómez, 1998, *opus cit.*, p. 30.

abrirse a su otro, el objeto), aquí se da primacía al objeto material, a esa naturaleza expresiva e indeterminada, que es necesario mediar reflexivamente a través de una elaboración formal. Adorno concibe el proceso formal como la sucesión dialéctica de una serie de determinaciones concretas, desplegadas a partir del propio objeto material en su confrontación con una subjetividad reflexiva que lo inquiere y lo elabora. Se trata, en definitiva, de un proceso compositivo que modela una experiencia sonora original de naturaleza indeterminada, una vivencia sensible que trasciende la razón y que, por tanto, nunca llega a formalizarse de manera completa. O como el propio nombre de una “música informal” designa, se trata de un proceso musical que media formalmente una naturaleza informe.

Ya señalamos en epígrafes anteriores cómo el modelo formal al que se refiere Adorno es tan sólo una extrapolación de ciertas consideraciones estéticas, inducidas a partir del análisis concreto de la música de dos autores, Alban Berg y Gustav Mahler. En este apartado, sin embargo, proponemos una descripción estética de carácter general, como modelo que refleja la articulación de una dialéctica negativa y materialista en el nivel de la obra musical. En capítulos posteriores tendremos ocasión de comprobar, si el análisis de la obra de otros compositores modernos, remite igualmente a las consideraciones estéticas recogidas en este modelo. Adorno ofrece pocas definiciones específicas sobre lo que él entiende por una música informal. He aquí, no obstante, una de ellas: “...una música que se liberaría de todas las formas abstractas y fijadas que se le imponían desde fuera, y que, no estando sometida a ninguna ley exterior a su propia lógica, se constituiría no obstante con una necesidad objetiva a partir del fenómeno mismo”¹¹⁵. Adorno retoma aquí la división entre dos tipos de procedimientos formales a los que ya aludimos anteriormente: una forma que se impone desde arriba y otra que emerge desde abajo como despliegue inmanente del propio objeto material.

La primera de ellas se corresponde con una ontología de las formas propia del

¹¹⁵ Cita de Adorno recogida en Boissière, 1999, *opus cit.*, pp. 78-79.

clasicismo, en la que un modelo formal abstracto y a priori se impone desde el exterior sobre un material musical, con el objeto de someterlo a una organización y a un desarrollo de índole deductivo y racional. Este modelo se relaciona con una actitud científica y positivista, en la que un cuerpo abstracto de teorías modela y organiza la naturaleza, predeterminándola y controlándola al calcular su evolución. El ejemplo claro de este procedimiento compositivo lo encontramos en el despliegue sistemático de la tonalidad o de la serie dodecafónica. La otra elaboración formal renuncia a un sistema musical preconcebido, para partir radicalmente desde el mismo material sonoro, al que se toma como un objeto sensible y natural de referencia. El compositor trabaja y desarrolla el objeto material desde sí mismo, obedeciendo a sus necesidades y mediando en un proceso reflexivo su naturaleza informal.

Este proceso compositivo produce el despliegue inmanente del objeto indefinido en una serie de momentos sonoros, determinados y particulares, que se suceden diferenciándose. El desarrollo se halla lejos de una proyección deductiva de los diversos fragmentos, dentro de una evolución preconcebida y calculada a priori. Los momentos concretos, por el contrario, derivan espontáneamente unos de otros, en el seno de un proceso formal que se abre continuamente a la generación de lo nuevo y de lo distinto. Nos encontramos frente al devenir imprevisible de una identidad abierta en transformación continua, en la que lo otro surge de lo mismo, pero no se deja deducir de él. La forma musical se proyecta así como una constelación imprevisible de figuras musicales articuladas y distintas, elaboradas a partir de un material informe y expresivo, cuyo núcleo fundamental sigue permaneciendo indefinido y no se deja estructurar completamente en una obra musical (la Idea infinita e indeterminada no llega a fundirse con su cuerpo representativo y particular).

Adorno diferencia netamente la articulación formal que media y unifica los múltiples fragmentos, en cada uno de los dos procedimientos. En el caso de la forma clásica y del desarrollo temático que la caracteriza, nos encontramos frente a

una coherencia de tipo racional y discursivo. La sonata, por ejemplo, presenta una subordinación sintáctica y una jerarquía en la que todos los momentos se deducen a partir de una primera entidad temática y tonal, claramente definida, que actúa a modo de tesis inicial. Los diferentes momentos se encuentran, por tanto, mediados por un mecanismo deductivo, racional y subjetivo, que llega a predeterminarlos. En el caso de la forma fragmentaria, no obstante, la entidad temática inicial desaparece para dar paso a una constelación de fragmentos no jerarquizados y equidistantes respecto a un objeto central indefinido. La transición de un momento a otro apunta precisamente a este núcleo indeterminado, en lugar de obedecer al despliegue sistemático y discursivo de la razón subjetiva. Los diversos fragmentos particulares establecen una diferenciación mutua, y a la par, comunican entre sí mediante un plexo de relaciones “subterráneo” que garantiza su unidad y coherencia. Se trata de una trama de referencialidades que actúa como un fundamento latente, como un fondo de resonancia que preserva la unidad del sentido, al remitir los diferentes fragmentos a un mismo objeto sonoro. La música informal no comienza con una idea temática completamente definida, sino que parte más bien de este fondo ambiguo de resonancia, del cual emergen sucesivamente diversas figuras sonoras que cristalizan momentáneamente en la superficie.

La síntesis o unidad de la forma se plantea precisamente como libre comunicación entre diferentes fragmentos sonoros que “resuenan”. Esta síntesis no violenta apunta a una reunión de los múltiples momentos concretos, sin llegar a alcanzar, no obstante, una plena totalización. La forma fragmentaria renuncia a una reconciliación final que acabe subsumiendo los diversos momentos particulares, bajo una identidad primera, global y superior. Como vimos, éste era el caso de una forma clásica en la que los detalles concretos y particulares se encuentran sometidos a la organización de un sistema integral. En el caso que nos ocupa, lo que se pretende es restablecer una verdadera mediación orgánica que surja de la interacción libre y espontánea entre las partes concretas. La síntesis no-violenta precisa un equilibrio ideal por el que el detalle concreto media la forma total y es

mediado, a su vez, por ésta, sin que ninguno de los dos polos acabe siendo absorbido por su contrario. La forma fragmentaria preserva la diferencia y el contraste entre los fragmentos concretos, a la vez que afirma su conexión y su unidad, y presenta, por tanto, un claro ejemplo de lo que Adorno entiende por una “identidad en la no-identidad” (o lo que es igual, una identidad en la distinción). Esta reconciliación en la no-reconciliación, o este balance entre la unidad y la diferencia contradictoria de los fragmentos, evita una plena totalización e impide una completa clausura de la forma. De ahí el carácter cerrado (porque existe un balance) y a la vez inconcluso (dado que las contradicciones permanecen), de una forma que realiza un crítica inmanente a la totalidad.

2.3.7. La dialéctica negativa y la articulación de los diferentes ámbitos autónomos.

Para finalizar con estas consideraciones sobre la aplicación de una dialéctica negativa al ámbito de la música, haremos un breve resumen de lo que ésta implica en cada uno de los niveles. En lo que concierne a los procedimientos desplegados en la obra musical, se renuncia a una ontología de la forma y se parte, por el contrario, del despliegue concreto y material de una sucesión de fragmentos sonoros particulares, que apuntan a una totalización, sin llegar a alcanzarla plenamente. De ahí el carácter ambiguo de una obra musical cerrada y abierta al mismo tiempo. Es esta misma condición inconclusa la que impulsa a un proceso infinito de interpretación y reelaboración de su mensaje fundamental, en una sucesión de obras venideras. Pasamos así al segundo nivel de mediación entre la obra autónoma particular y una tradición musical universal. Las obras musicales se proyectan aquí en la continuidad narrativa de un proceso de formalización y reflexión en torno a una experiencia sonora, sensible y original, que nunca llega a desarrollarse por completo. En lo que respecta al tercer nivel correspondiente a una mediación entre la esfera de la música y un campo artístico general, debemos de señalar la defensa de Adorno de la autonomía material de cada una de las disciplinas, a las que, sin embargo, hace converger “desde abajo” en una serie de

problemáticas comunes. Frente a lo proyectos “totalitarios” que pretenden subsumir las diversas expresiones artísticas bajo un mismo Espíritu, se apunta hacia una síntesis no-violenta que se acometa desde abajo y respete la particularidad de cada una de las disciplinas autónomas (apuntando a una “identidad en la no-identidad”)¹¹⁶. En el último nivel referente a la dialéctica entre un campo artístico y la totalidad social, la esfera del arte se proyecta como una construcción cultural, artificial y libre, que trasciende su condición parcial y subjetiva, apuntando a unos mundos de vida, globales y objetivos, susceptibles de ser reinterpretados indefinidamente.

~ ~ ~

En los capítulos que nos quedan dentro de este primer gran apartado dedicado a la modernidad en la música, nos centraremos en un análisis concreto de las ideas estéticas discutidas a lo largo de este capítulo, en el discurso y obra musical de tres autores representativos. En el primero de ellos, abordaremos la línea de la modernidad serial, centrándonos en la figura principal de Schoenberg; en el siguiente, estudiaremos la música de Debussy en relación a las ideas desplegadas por la corriente del simbolismo; en el último capítulo, desarrollaremos un punto de vista polémico, al extraer numerosas consideraciones de la dialéctica negativa a partir de la obra de Stravinsky.

¹¹⁶ Véase el capítulo “Le refus de la synthèse des arts”, en Boissière, 1999, *opus cit.*, pp. 177-199. Curiosamente, las colaboraciones de Stravinsky con otros artistas de vanguardia podrían esgrimirse como ejemplo de una autonomía de diferentes lenguajes artísticos que convergen en una síntesis no-violenta.

Capítulo III. Tendencias clasicistas y tendencias informales en la música atonal: Schoenberg, Webern, Berg, y el serialismo de Darmstadt

En el capítulo primero de nuestro trabajo, señalábamos el proceso de disolución del lenguaje tonal desarrollado a lo largo del siglo XIX, el cual desemboca a inicios del siglo XX en una quiebra definitiva de las funciones armónicas y constructivas de este sistema. El desgaste de determinadas progresiones impulsa a los compositores a explorar nuevos giros armónicos gracias al recurso del cromatismo, creando modulaciones a tonalidades cada vez más lejanas y debilitando así, considerablemente, los lazos de los acordes en relación a una tonalidad primera y central de referencia. La consecución lógica de este proceso conduce a una emancipación de la disonancia respecto a su resolución final y obligada en una tríada consonante. La quiebra de las funciones armónicas tonales, el principal instrumento de cohesión y articulación formal, acarrea una atomización de las figuras sonoras, que adquieren una total independencia. Esta crisis de la unidad del lenguaje tonal provoca dos propuestas diferentes, materializadas en dos vías que se prolongan a lo largo de la música del siglo XX: por un lado, la reutilización de los materiales fragmentarios de la tonalidad (junto a sonoridades pertenecientes a otros lenguajes musicales) dentro de nuevas articulaciones formales singulares y, por otro, la renovación del material sonoro acometida desde la música atonal.

En este capítulo nos centraremos en esta última vía que se inicia con el salto

definitivo a la atonalidad por parte de Schoenberg y sus dos discípulos principales, Webern y Berg, la posterior sistematización del cromatismo generalizado a través del método dodecafónico, y su posterior evolución en la música serial.

1. La atonalidad como vía históricamente necesaria de la música en la modernidad.

1.1. Schoenberg, el héroe hegeliano.

El proyecto de renovación del lenguaje musical del estrecho círculo de Schoenberg, adquirió en el ambiente profundamente conservador de la Viena de inicios de siglo, una dimensión revolucionaria. Frente a las coordenadas reaccionarias de esta cultura vienesa, el arte y la música moderna se encontraban monopolizados por dos grupos diferentes: por un lado, las corrientes artísticas relacionadas con un estilo modernista (vinculado al movimiento secesionista) más plenamente integrado dentro del *establishment*, al que pertenecían figuras de la talla de Gustav Klimt o Gustav Mahler y, por otro, los círculos críticos bajo influencia de Karl Kraus y Adolf Loos, entre los que se encontraban los grupos de pintores expresionistas y los nuevos compositores agrupados en torno a la figura de Schoenberg, todos ellos situados al margen de la cultura oficial.

Estos últimos círculos contemplan el modernismo del arte secesionista y de la música de Strauss y Mahler, como muestras de una cultura decadente que se recrea en un uso superficial y preciosista de formas ya vaciadas de su función y de su sentido. Frente a la actitud de abandono de los estetas, Kraus señalaba la necesidad de romper definitivamente con estas formas de representación que se habían tornado unas máscaras convencionales, con objeto de iniciar una verdadera renovación ética y epistemológica de los principios culturales y artísticos. Schoenberg, fuertemente influenciado por el espíritu crítico reinante en este círculo, acomete igualmente en el terreno de la música una ruptura definitiva respecto a las formas y convenciones procedentes de un lenguaje tonal en crisis, para adentrarse en la vía de unos nuevos modos de expresión más auténticos y

cercanos a una afloración espontánea de la naturaleza subjetiva¹¹⁷.

Schoenberg justificará la “emancipación de la disonancia” como una necesidad inherente a la propia evolución histórica del material. La Segunda Escuela de Viena proyecta así la atonalidad como un paso necesario en la renovación histórica del material sonoro. El discurso desplegado por Schoenberg y sus discípulos (principalmente Webern, como más tarde veremos), se corresponde ampliamente con la filosofía de la historia de la dialéctica hegeliana. El progreso histórico de la música se equipara en este caso con el movimiento del Espíritu Absoluto, en su necesidad de autoconocerse y llegar a una plena conciencia de sí mismo (ser *para sí* lo que ya es *en sí*). La tonalidad no sería más que una fase más dentro del despliegue global e inmanente de esta totalidad fundamental de referencia. El Espíritu se encarna de manera espontánea en una determinada expresión cultural, pero una vez ésta se racionaliza y deviene enteramente autoconsciente, acaba por volverse una forma caduca que ha realizado ya plenamente su contenido. Es entonces cuando el Espíritu rompe esta coraza exterior en la que se encarnaba, para poder dar salida a las potencialidades que aún no han sido realizadas y permanecen en un estado latente¹¹⁸.

De manera similar, Schoenberg y su escuela contemplan la tonalidad como un lenguaje musical que en un inicio obedece a un manejo espontáneo e intuitivo, pero que con el paso del tiempo se teoriza y deviene cada vez más racional y autoconsciente. La dilucidación completa de su esencia hace de la tonalidad una forma exteriorizada y académica, un material inerte que ha agotado ya su potencial expresivo. No obstante, paralelamente a esta reificación del lenguaje tonal, las tendencias expresivas del Espíritu van dinamitando esta forma sistematizada a

¹¹⁷ Véase a este respecto Botstein, Leon. 1997. “Music and the Critique of Culture. Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna”. En *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, eds. Julianne Brand y Christopher Hailey, pp. 3-22. Berkeley: University of California Press.

¹¹⁸ Para profundizar en el paralelismo entre la interpretación de esta situación histórica crítica por parte de Schoenberg y la filosofía de la historia hegeliana, véase Donin, Nicolas. 2002. “Schoenberg héros hégélien?”. *Dissonance # 76* (agosto 02), p. 14-23.

través del cromatismo y la disonancia (componentes que aún no han sido racionalizados y, por ello, conservan su potencial sensible y significativo). La atonalidad sería la consecución lógica de este proceso, la antítesis de la tonalidad en la que las tendencias expresivas se liberan finalmente respecto a su contención dentro de un marco formal, exterior y caduco. La nueva fase atonal abre el camino a un nuevo lenguaje del cromatismo, cuyo manejo se realiza inicialmente de manera intuitiva (con el periodo de atonalidad libre) y, posteriormente, se sistematiza paulatinamente, conforme se va adquiriendo un mayor dominio consciente y racional de este material cromático (esta fase se corresponde con la instauración del sistema dodecafónico). Es así como tras una primera fase negativa de libre atonalidad que se alza como antítesis del orden tonal precedente (la “tesis”), se avanza hacia un nuevo orden serial más global, que sintetiza y supera estos dos estados anteriores.

Para Schoenberg, la situación de crisis del lenguaje tonal, asolado por unas contradicciones, cada vez más incontenibles, que han sido ocasionadas por la erosión de unas fuerzas expresivas internas (el cromatismo), sólo tiene una verdadera salida. La evolución histórica por la vía de la atonalidad y el serialismo, se presenta como el único camino legítimo para la música moderna, por ser aquel que obedece al movimiento inmanente del Espíritu. Schoenberg realiza en este sentido una denuncia del resto de los caminos adoptados frente a esta crisis, como movimientos que quedan al margen de la verdadera progresión histórica, ya sea por un academicismo tonal reaccionario, o por una “vía intermedia” que no se atreve a dar el paso necesario y mantiene una tonalidad modernizada con ciertas disonancias ornamentales¹¹⁹. Esta última respuesta se corresponde con el neoclasicismo de Stravinsky, al que Schoenberg atribuye un mero juego formal, vacío y carente de toda idea o contenido, con las fórmulas tonales heredadas del pasado (opinión que

¹¹⁹ Véase Messing, Scott. 1996. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester/N.Y: University of Rochester Press, p. 144. Para más información sobre la polémica entre Schoenberg y Stravinsky y el cruce de acusaciones vertidas por parte de ambos bandos, véase el epígrafe “Critical Responses: Schoenberg’s Polemics”, pp. 139-149.

Adorno suscribe igualmente en su célebre *Filosofía de la nueva música*)¹²⁰.

Schoenberg incide en recalcar que su posición histórica se corresponde con la del heredero legítimo de la gran tradición europea (que él ve desarrollada principalmente en el seno de la cultura alemana), único en poseer una verdadera comprensión interior y profunda de su esencia, frente a la figura de un Stravinsky “forastero” que solamente es capaz de articular un juego frívolo y exterior con sus formas¹²¹. El músico vieneses justifica su camino como la única opción verdadera que obedece a un despliegue inmanente y necesario de la tradición histórica. En este sentido, Schoenberg proyecta su figura como la de un héroe hegeliano, un genio que lleva a cabo las potencialidades inherentes al Espíritu de la música. El compositor se proclama un instrumento al servicio del despliegue de esta totalidad objetiva, destacando que su acción revolucionaria no responde a su propia voluntad o al arbitrio del capricho, sino a una necesidad profunda y trascendente que le dicta lo que debe hacer: “debía decir aquello que debía ser dicho y yo sabía que me correspondía desarrollar mis ideas en el interés del progreso de la música”¹²². Esta necesidad histórica de la vía serial será continuamente esgrimida por los autores pertenecientes a dicha corriente: Adorno la utiliza en su visión del progreso histórico del material, influyendo en el contexto de la vanguardia musical de posguerra, y Boulez se hace eco de ella al proclamar que todo compositor que no haya sentido la necesidad del lenguaje serial, es un inútil perfecto¹²³.

Sin embargo, y tal y como señala Nicolas Donin en su artículo sobre la figura

¹²⁰ Esta visión peyorativa de la música de Stravinsky se inicia con las acusaciones vertidas por el propio Schoenberg, que luego Adorno retoma a su manera. Se trata de una opinión, ampliamente difundida, que ha condicionado la interpretación musicológica de su obra (un claro exponente de ello lo encontramos en Jean-Paul Olive, sobre el que volveremos más adelante).

¹²¹ Véase Messing, 1996, *opus cit.*, p. 146.

¹²² Cita recogida en Donin, 2002, *opus cit.*, pp. 16-17.

¹²³ Existe un conjunto de artículos publicados en torno a los años 50, en los que Boulez descarga toda su beligerancia argumentativa en contra de las corrientes reaccionarias y a favor de la adopción del serialismo. Dichos artículos se encuentran recogidos en Boulez, Pierre. 1966. *Relevés d'apprenti*. París: Le Seuil (indicamos las páginas que los recogen en dicha publicación): “Propositions”, de 1948 (pp. 65-74), “Incidences actuelles de Berg”, de 1948 (pp. 235-240), “Trajectoires”, de 1949 (pp. 241-264), “Schoenberg est mort”, de 1951 (pp. 265-272), “Eventuellement”, de 1952 (pp. 147-182).

“hegeliana” de Schoenberg¹²⁴, esta necesidad histórica se ve desmentida por la ausencia de una asimilación generalizada del lenguaje dodecafónico por parte del público. En la dialéctica hegeliana el colectivo asume las innovaciones propuestas por el genio individual situado en la vanguardia, quien expresa las tendencias más profundas de la totalidad social objetiva. En el caso de la Segunda Escuela Vienesa, el paso “necesario” a una música atonal y dodecafónica no es asimilado por parte del público general, y Schoenberg se ve obligado a recluir esta música en un cenáculo de intelectuales y artistas, creando en 1918 una sociedad privada de conciertos para su interpretación. No obstante, el compositor manifestó en reiteradas ocasiones su convicción de que esta música llegaría a ser socialmente adoptada en un futuro no muy lejano. Dicho convencimiento de la importancia social de esta corriente y de la necesidad de educar e “ilustrar” al resto del público, rezagado respecto a las tendencias objetivas de la música de su época, forma parte del discurso de los compositores seriales.

1.2. La escala cromática y el avance histórico en la comprensión racional del material sonoro.

Schoenberg y sus discípulos tuvieron que defenderse, a lo largo de toda su carrera, de las acusaciones vertidas por el público y por un sector de la crítica anclado en una escucha tonal, sobre el carácter arbitrario y anti-natural de la música dodecafónica. Frente a esta opinión generalizada que presentaba a la tonalidad como un orden natural e inmutable y veía en la dodecafónia un producto artificial y aberrante, Schoenberg trató de justificar el carácter necesario y objetivo de este nuevo sistema. Tanto Schoenberg como Webern, defienden que el sistema dodecafónico se apoya en las leyes objetivas de una naturaleza sonora que se despliega y dilucida en el curso de una evolución histórica.

Ambos resaltan que la distancia entre consonancia y disonancia es una

¹²⁴ Donin, 2002, *opus cit.*

diferencia de grado o relativa, y no esencial. Tal como señala Dahlhaus¹²⁵, Schoenberg siempre trató de justificar la aparición de disonancias desde un punto de vista armónico, en lugar de explicar su generación a partir del encuentro fortuito entre diferentes voces polifónicas (en sus análisis musicales acostumbraba a explicar las notas de pasaje y las suspensiones desde una dimensión armónica, y no como meros ornamentos ajenos a esta estructura). En este sentido, estos autores defienden que la disonancia tan sólo se diferencia de la consonancia en su grado de comprensibilidad: la disonancia está constituida por una relación entre armónicos lejanos que, en principio, resulta difícil de captar auditivamente de forma inmediata¹²⁶. La música tonal se vertebría en torno a las relaciones armónicas más simples y cercanas (tríadas consonantes), y hace depender constantemente a los acordes de mayor complejidad (las disonancias) de una resolución en estas tríadas de naturaleza más sencilla y comprensible. Sin embargo, estos autores creen que, a lo largo del siglo XIX, la música tonal sufre una evolución en la que se establecen progresiones armónicas con modulaciones a tonos cada vez más distanciados, de manera que el oído comienza a habituarse a este tipo de relaciones entre armónicos lejanos, y ya no precisa tomar continuamente apoyo en unas armonías consonantes de naturaleza simple (los ejercicios del *Tratado de armonía* de Schoenberg, muestran claramente cómo establecer progresivamente relaciones tonales cada vez más distantes y oblicuas entre los acordes¹²⁷).

Esta evolución conduce a una emancipación de la disonancia y, posteriormente, a un sistema dodecafónico donde este tipo de relaciones complejas se manifiestan ya de manera racional y comprensible. El serialismo (que algunos autores presentan como “corrección” que amplia y enriquece la formulación más primitiva y

¹²⁵ Dahlhaus, Carl. 1987. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press. Véase el capítulo “Emancipation of the dissonance” y, en concreto, la p. 123.

¹²⁶ Véase Schoenberg, Arnold. 2005. *El estilo y la idea*. Llobregat: Idea Books, en el artículo “La composición con doce sonidos”, la página 103. Véase así mismo esta idea en Webern, Anton. 1982. *El camí cap a la Nova Música*. Barcelona: Antoni Bosch, p. 30.

¹²⁷ Schoenberg, Arnold. 1995. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Música.

rudimentaria del dodecafonismo) representaría, por tanto, un sistema general que comprende y explica las relaciones entre armónicos distantes, a la vez que engloba las relaciones entre los más cercanos como manifestaciones armónicas de naturaleza más sencilla. En el *Camino hacia la nueva música*, Webern expone el paso de la escala diatónica basada principalmente en relaciones armónicas simples (vertebradas en torno a la fundamental y a los dos primeros armónicos), a la escala cromática en la que se hace comprensible la relación entre los armónicos más lejanos¹²⁸. De manera similar, Boulez ve en el principio serial un modelo más amplio que da cuenta de un mayor número de interconexiones armónicas y engloba igualmente las relaciones simples establecidas en la tonalidad, como un caso particular y específico (en esta formulación sigue el modelo de los paradigmas científicos, donde las nuevas teorías representan sistemas más generales que engloban a los precedentes)¹²⁹.

De esta manera, todos estos autores entienden el principio serial como un sistema que hunde sus raíces en las leyes fundamentales de la naturaleza sonora. Según esta idea, el sonido representa una entidad excesivamente compleja como para ser abarcada inmediatamente, de ahí la necesidad de desplegar sus leyes fundamentales poco a poco, a lo largo de un proceso histórico. En opinión de Webern, la nueva música no representa sino un paso más en esta toma o “conquista” progresiva de una material sonoro, constituido por una serie de armónicos prácticamente infinita¹³⁰. El sistema tonal tan sólo explotaba la relación entre los armónicos cercanos situados en primer lugar de esta serie, mientras que el principio serial saca a la luz y hace conscientes todas esas relaciones, más distantes, que permanecían en la naturaleza sonora de manera latente. El progreso histórico del material, por tanto, no hace sino desvelar las complejas leyes de la naturaleza sonora, a través de diferentes etapas que se suceden superándose, para dar cuenta

¹²⁸ Webern, 1982, *opus cit.*, p.30.

¹²⁹ Véase Boulez, 1996, *opus cit.*, pp. 68-69.

¹³⁰ Webern, 1982, *opus cit.*, p. 29.

de cada vez un mayor número de componentes del sonido.

El lenguaje cromático al que se abre la atonalidad está, por tanto, constituido por un tipo de relaciones armónicas, que hasta el momento habían permanecido latentes en un plano más fundamental y profundo, largamente inconsciente. El hecho de que estas relaciones no fueran todavía del todo manifiestas y presentasen una opacidad a la comprensión racional de la conciencia, es lo que revestía precisamente a la disonancia de un poder altamente sensible y expresivo. Como veremos a continuación, la atonalidad libre de la primera etapa se adentra en el mundo de la disonancia a través de un manejo aún inconsciente e intuitivo; sin embargo, el dodecafonismo y su posterior prolongación en el serialismo, implican ya una sistematización racional de estas relaciones armónicas que anteriormente formaban parte de un subsuelo de naturaleza indefinida. La denuncia posterior de Adorno se dirigirá contra esta sistematización total de la disonancia, que anula su dimensión natural, sensible e indeterminada, más primigenia y, consiguientemente, su valor expresivo fundamental. Pero veamos en los siguientes apartados, la diferente proyección que tienen estas dos etapas (atonal libre y dodecafónica) en el mundo de la disonancia, y su vinculación con los dos modelos estéticos que propusimos en el capítulo precedente.

2. La atonalidad libre como música informal.

2.1. *La Idea: una conexión latente entre fragmentos discordantes.*

Para Adorno la música moderna verdadera era aquella regida por el principio de la disonancia. Al igual que en su formulación filosófica de la dialéctica negativa, la disonancia no reduce la diferencia entre dos sonidos, sino que acentúa la contradicción entre estos dos términos, a la vez que afirma su identidad latente (se trata, por tanto, de una “identidad en la no-identidad”, como el mismo Adorno señala). Por un lado, la disonancia renuncia a neutralizar el carácter particular de los diferentes sonidos que la componen, bajo una regulación armónica totalizadora y consonante. Por otro lado, el hecho de que los sonidos manifiesten una tensión

contradictoria, denota precisamente la existencia de una unidad de fondo que establece una relación fundamental entre los mismos. En el momento en que los sonidos pasan a independizarse completamente, sin que exista un sustrato fundamental que los ligue y unifique (caso, como veremos, de la música experimental de Cage, que analizaremos bajo el paradigma de lo postmoderno), la tensión desaparece y con ella la disonancia, dando paso a una constelación de puntos sonoros aislados y neutrales que coexisten indiferentes uno junto a otro. Frente a las manifestaciones artísticas, de cuño ideológico, que pretenden neutralizar y subsumir las diferencias concretas bajo una falsa apariencia de totalidad y consenso, Adorno entiende el arte y la música disonante como un arma crítica que muestra la verdadera naturaleza contradictoria de la sociedad moderna¹³¹.

La disolución de las funciones armónicas tonales y la emancipación de la disonancia señalada por Schoenberg, conducen a una situación de extrema fragmentación en la que la figura sonora individual y concreta corre el riesgo de quedarse suspendida. Para este autor, la idea de una sonoridad independiente que no se inserta en un contexto total de relaciones, resulta una aberración irracional e incomprendible. Según su lógica compositiva, ningún gesto expresivo debe quedar aislado y sin consecuencias formales, dado que la inteligibilidad de este gesto individual depende precisamente del contexto general en el que se inscribe. El paso a un universo atonal donde las relaciones funcionales de la tonalidad se ven abolidas, plantea la necesidad de establecer unas conexiones entre sonoridades aparentemente desligadas e independientes. Como venimos apuntando, en el planteamiento de Schoenberg subyace la idea de que en el universo atonal de la disonancia operan una serie de vínculos armónicos, más complejos e implícitos, que

¹³¹ Adorno señala así en relación a la música de Mahler, "...la idea occidental de una unidad cerrada sobre sí misma, de una música en cierta manera "sistemática", en la que el hecho de constituirse en unidad se confunde con el sentido, ha sido superada. Ésta ha llegado a ser incompatible con una situación donde los hombres no pueden hacer de su existencia un sentido positivo, incompatible con un mundo que, en lugar de categorías de una unidad feliz, no les ofrece más que las de una limitación estandarizada". Cita recogida en Olive, 1998, *opus cit.*, p. 196.

permanecen todavía largamente inconscientes.

Dentro de los escritos sobre su concepción de la composición musical, Schoenberg reitera la noción de una Idea subyacente que establece una conexión entre las diversas figuras o fragmentos sonoros. Tal como señala Dahlhaus, la Idea se plantea como un gesto indeterminado que une y articula las diferentes figuras, de manera invisible y no evidente. Schoenberg asocia constantemente estas conexiones latentes que no se manifiestan en la lógica racional de la superficie, con la vida instintiva vinculada tanto al inconsciente freudiano, como a la fe religiosa (destacando así su carácter esotérico, alejado de toda proyección racional y positiva)¹³².

EJEMPLO 3

Kammersymphonie, Op. 9, E mayor

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (top) shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of 100. It features eighth-note patterns with some grace notes and triplets indicated by '3'. Staff 2 (second from top) shows a bass clef and a key signature of one sharp. Staff 3 (middle) shows a treble clef and a key signature of one sharp. Staff 4 (third from top) shows a bass clef and a key signature of one sharp. Staff 5 (bottom) shows a bass clef and a key signature of one sharp. Annotations include vertical dashed lines with numbers -4, +2, +2, -3; horizontal arrows pointing right; and the word "Inversion". The score is titled "Kammersymphonie, Op. 9, E mayor".

Ejemplo 1. Schoenberg: tomado de “La composición de doce sonidos” (Schoenberg: 2005), p. 108.

¹³² Para más información sobre el concepto de “Idea” en Schoenberg, véase Carpentier, Patricia y Neff, Severino. 1997. “Schoenberg’s Philosophy of Composition. Thoughts on the “Musical Idea and Its Presentation”. En *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, opus cit., pp. 146-159. Véase igualmente en Dahlhaus, 1987, *opus cit.*, los capítulos “Schoenberg’s poetics of music” (pp. 73-80) y “Schoenberg’s aesthetic theology” (pp. 81-93).

En sus análisis musicales, Schoenberg gustaba de encontrar relaciones de parentesco entre temas que, en principio, parecían fuertemente distintos y desvinculados, mediante la extracción de unas correspondencias motívicas que permanecían ocultas a una observación natural. Más que de correspondencias motívicas, sería oportuno, como sugiere Dahlhaus, hablar de “pseudo-motivos”, dado que la relación se establece al nivel de unas estructuras interválicas desencarnadas, que prescinden de toda caracterización rítmica, de registro...¹³³ En el ejemplo 1, Schoenberg extrae el parentesco estructural existente entre dos temas (señalados como *a* y *b*) aparentemente distantes de su *Sinfonía de Cámara op. 4*, llegando a vislumbrar que el segundo de ellos es una inversión del primero (la estructura interválica marcada como *d* se correspondería con el tema *a*, y su inversión en *e* se vincularía con el inicio de la frase *b*).

Para Schoenberg, este tipo de semejanza entre temas que se definen claramente como dos entidades particulares y distintas, es fruto de una operación inconsciente e involuntaria. Relaciona, por tanto, esta clase de conexiones subterráneas con una vida instintiva alejada de toda determinación racional y consciente. Esta concepción es igualmente observable en una de las obras cumbre del periodo atonal, *Erwartung*, tomada por Adorno como ejemplo emblemático de la música informal. Frecuentemente se ha destacado el desarrollo libre de esta música atemática, el flujo de invención continua, vinculado al inconsciente o al mundo de los sueños, que borra toda huella de una estructura formal e imposibilita un análisis convencional de la pieza¹³⁴. Adorno emparenta este desarrollo formal con un registro traumático de *shocks*; este aspecto guarda una estrecha relación con el argumento de la pieza, centrado en el monólogo interior de una mujer que busca

¹³³ Dahlhaus señala así cómo para Schoenberg la Idea viene a ser principalmente definida a través del parámetro de las alturas y, más concretamente, del diseño interválico, teniendo el resto de los componentes (ritmo, registro...) un carácter secundario; véase Dahlhaus, 1987, *opus cit.*, p. 78.

¹³⁴ Véase el análisis de Dahlhaus “Expresive principle and orchestral polyphony in Schoenberg’s *Erwartung*”. *Ibid.*, pp. 149-155. Véase igualmente el interesante comentario de Philippe Albèra sobre esta obra en el artículo “Le mythe et l’inconscient”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 139-142. París: Actes Sud.

desesperadamente en un bosque sombrío a su amante, hasta que finalmente lo encuentra muerto. No obstante, Dahlhaus señala dentro de esta sucesión contrastante de secciones (se trata de breves períodos musicales concentrados), la existencia de unas correspondencias pseudo-motívicas subterráneas, que ligan y median los diferentes momentos sonoros, proporcionando así una coherencia. El musicólogo alemán destaca la circulación de una figura interválica (en realidad, una constelación de intervalos, despojada de toda definición rítmica y melódica), a través de las diferentes voces de un entramado polifónico que se halla en transformación continua. Este pseudo-motivo media la sucesión de secciones, expresiva y dinámicamente contrastantes, como si se tratara de un enlace implícito que une las diferentes piezas fragmentarias de un montaje¹³⁵. Este tipo de desarrollo se corresponde con el modelo de una forma fragmentaria, donde los diversos episodios musicales desplegados, remiten a un mismo substrato fundamental que los liga de manera imperceptible.

2.2. *El despliegue de una sonoridad indeterminada.*

Una de las soluciones contemplada por Schoenberg, frente al peligro de atomización ocasionada por la disolución de los vínculos estructurales de la tonalidad, fue precisamente la de establecer una sonoridad inicial de base, que sirviera de referente para el resto de los momentos desarrollados a lo largo de la obra. En realidad, se trata de un recurso ya empleado por Scriabin o Debussy, quienes despliegan sus composiciones a partir de una sonoridad disonante, que actúa frecuentemente a modo de un pedal de resonancia. Esta constelación de sonidos inicial representa un magma sonoro indeterminado (dado que no se corresponde con ninguna estructura sonora tipificada que pudiera reconocer el oído, y se escucha más bien como un cluster disonante e impenetrable), la Idea de fondo en

¹³⁵ Véase el análisis de Dahlhaus, 1987, *opus cit.*, p. 152. Pese a la reticencia de Adorno a la hora de utilizar el término “montaje”, creemos que este tipo de procedimientos sirven a caracterizar una gran parte de los procesos compositivos desarrollados en la primera mitad de siglo XX, como Olive analiza en numerosas obras y autores.

torno a la cual se desarrollan posteriormente diferentes pasajes musicales sucesivos, como diferentes perspectivas fragmentarias (o variantes) que, sin embargo, no llegan nunca a desvelar completamente el misterio de esta sonoridad sensible de referencia. Este modelo guarda una estrecha similitud con la forma fragmentaria del ensayo, defendida por Adorno: la sonoridad inicial se corresponde con el objeto o Idea que se desea expresar (de naturaleza indefinida y aún no conceptualizada), y que sirve de hilo conductor o enlace para las distintas reflexiones o perspectivas particulares elaboradas, proporcionando así cierta unidad y coherencia. De manera semejante a este objeto de reflexión, Schoenberg entiende la Idea musical dentro de una triple acepción: como figura o sonoridad original de base, como enlace entre las diferentes formas o variantes, y como envoltura total de la forma¹³⁶.

En el caso de la pieza número ocho “Nacht” perteneciente al ciclo *Pierrot Lunaire* (opus 21), en los primeros compases encontramos la presentación de una sonoridad inicial que sirve de base para el resto de las tres secciones contrastantes sucesivas. La sonoridad posee una misma figura interválica (Mi-Sol-Mi bemol), constituida por una tercera menor (Mi-Sol), una tercera Mayor (Sol-Mi bemol) y una segunda menor (Mi-Mi bemol); dicha figura es transportada a diferentes alturas de forma acumulativa (Mi-Sol-Mi bemol/ Sol-Si bemol-Sol bemol/ Si bemol-Re bemol-La/ La-Do-La bemol), de manera que se conforma un pedal resonante de naturaleza disonante y misteriosa. Tras exponer esta sonoridad, la primera de las secciones (compases 1-10) comienza con un tema, constituido por esta célula inicial y un pasaje cromático descendente que termina en un salto de séptima ascendente (Si bemol-La, equivalente al intervalo de segunda menor incluido en la sonoridad de base); este tema circula por los diferentes instrumentos, mientras el resto de las partes de la polifonía juegan con la figura interválica de base. Véase el ejemplo 2a.

¹³⁶ Sobre las diferentes implicaciones del término “Idea” en los escritos de Schoenberg, véase el artículo “What is “developping variation”?”, en Dahlhaus, 1987, *opus cit.*, pp. 128-133.

8. Nacht.

(Passacaglia)

The musical score consists of six staves. The top staff (Bass-Klarinette in B) has a tempo marking of $\text{Gehende } \frac{1}{8} (\text{ca } 80)$. The second staff (Violoncello) has a tempo marking of $\text{Gehende } \frac{1}{8} (\text{ca } 80)$. The third staff (Resitation) has a tempo marking of $\text{Gehende } \frac{1}{8} (\text{ca } 80)$. The fourth staff (Klavier) has a tempo marking of $\text{Finstre, schwarze Kle - senfal - ter tö - tetender } \frac{1}{8}$. The fifth staff (B-Kl. (B)) has a tempo marking of $\text{Etwas rascher. } \frac{1}{8}$. The sixth staff (Violin) has a tempo marking of $\text{Etwas rascher. } \frac{1}{8}$. The vocal parts include lyrics such as "Finstre, schwarze Kle - senfal - ter tö - tetender", "Ein ge - schlo - nes Zau - - ber - buch,", "Son - ne Glanz.", "am Sing - -----", "(pp aber deutlich hörbar)", "(10) gesungen (womöglich die tiefsten Notes)", "gesprochen", "ruht der Ho - ri - zont, (10) Verschwie - gen.", "Aus dem Qualm ver - lor - ner", and "Etwas rascher.". Measure numbers 5 and 10 are indicated above certain measures.

Ejemplo 2a. Schoenberg, "Nacht", pieza nº8 de *Pierrot Lunaire* (compases 1-11).

En la sección segunda (compases 11-16), el tema inicial se desgrana en diferentes células primigenias que se distribuyen a lo largo de las distintas voces: el cello reproduce los saltos de sexta menor (equivalente a la tercera mayor de la

sonoridad generativa) y de séptima menor ascendentes, y luego le siguen en imitación el piano y el clarinete, mientras en las partes libres sigue sonando el mismo pseudo-motivo de tres sonidos (Mi-Sol-Mi bemol), transportado a diferentes alturas. En la sección final (compases 17-26), siguen empleándose las mismas células básicas (el pseudo-motivo de tres sonidos y los saltos de sexta y séptima), distribuidas a lo largo y ancho del tejido polifónico y entrelazadas para conformar nuevas formas o entidades musicales siempre distintas (ejemplo 2b).

Flatterunge
B-Cl (Bassoon)
Vcl (Violin)
am Steg
pp dim.
Tie-fen steiget Duft, Erinnerung mordend!
Fin-stro, schwarz-e
stacc.
ohne Ped.
cresc.
I. Tempo
am Griffbrett
Rie-senfäl-ter tö-te-ten der Sonne Glanz.
(15)
fff
ppp dim.
espresso.
Plaus.
molto legato
Und vom Him-mel er-denwärts sen-ken sich mit schwe-ren Schwin-gen

Ejemplo 2b. Schoenberg, "Nacht", pieza nº 8 de *Pierrot Lunaire* (compases 12-26).

En realidad, esta elaboración formal recuerda a un procedimiento de montaje donde se parte de un conjunto de unidades mínimas (constituyendo un plexo de relaciones subterráneo), cuyo entrelazamiento y recombinación cambiante cristaliza en una serie de entidades o figuras sonoras determinadas (como el tema inicial),

que emergen a la superficie y al punto vuelven a desvanecerse en un flujo de partículas elementales en transformación ininterrumpida. En este caso, la idea musical está constituida por una sonoridad fundamental (el “cluster” inicial), que proporciona una trama de referencialidades de fondo; esta trama sirve a mediar y establecer relaciones de parentesco entre las diferentes secciones, a través de ciertas correspondencias interválicas y pseudo-motívicas, así como a proporcionar una envoltura, atmósfera o “tono” global para toda la obra¹³⁷.

3. El dodecafonismo y la vertiente constructiva.

3.1. *La Idea representable y su desarrollo sistemático.*

Como señala Dahlhaus, la definición un tanto ambigua que ofrece Schoenberg de esta primera sonoridad o célula generativa, hace variar su sentido desde una expresión o visión de carácter general, pasando por una estructura interválica abstracta, hasta un tema articulado en todos sus parámetros¹³⁸. En la evolución musical que conduce de la atonalidad libre al dodecafonismo, se produce precisamente el paso de un manejo intuitivo de este plexo de relaciones de fondo, a su presentación cada vez más consciente y sistemática. De una visión “esotérica” de la Idea musical como una fuerza cohesiva invisible que opera al nivel de la intuición y la inconsciencia, Schoenberg pasa a formularla en su justificación del método dodecafónico, como una idea representable que se corresponde con “la lógica humana”, y es “parte de lo que el hombre puede percibir, razonar y expresar”¹³⁹. Al igual que en el sistema hegeliano, se produce una identificación inicial entre el Espíritu o la Idea y la razón o la representación conceptual, que acaba “matando” el primer momento de indeterminación expresiva. Consiguientemente el proceso de

¹³⁷ Hemos de reseñar, no obstante, que esta pieza manifiesta, tanto los procedimientos flexibles de la atonalidad libre, próximos a *Erwartung*, como el inicio de una sistematización, gracias al empleo de procedimientos canónicos estrictos que señalan la constitución de entidades temáticas más sólidas.

¹³⁸ Dahlhaus, 1987, *opus cit.*, p. 132.

¹³⁹ Schoenberg, 2005, *opus cit.*, p. 150.

exposición de la Idea se corresponde, cada vez más, con el despliegue lógico y deductivo de un sistema. El compositor vienes contempla la armonía funcional de la tonalidad, como un vehículo que contribuye a exponer el desarrollo de la Idea de manera más clara y comprensible. El dodecafonismo será el nuevo método que garantiza una presentación inteligible del objeto sonoro en sus diferentes variantes o perspectivas¹⁴⁰.

Ya no se trata de una sonoridad que ofrece un marco de referencia o un horizonte de sentido, o lo que es igual, un plexo de relaciones de fondo que se despliega en una constelación de figuras sonoras, según un transcurso abierto e imprevisible (como si se tratara de un flujo de asociaciones libre en torno a una misma Idea de referencia indeterminada). Aquí la Idea pasa a concebirse desde el inicio como una entidad sonora claramente formalizada y definida (en un tema tonal o en una serie dodecafónica), a partir de la cual se deducen lógica y necesariamente el resto de variaciones formales. Si la caída de la tonalidad había abierto la posibilidad de articular un desarrollo libre y no-predeterminado dentro del nuevo universo cromático, la dodecafonía sistematiza este espacio al volver a restaurar unas relaciones lógicas y funcionales. En este sentido, el proceso de presentación de la Idea formulado por Schoenberg en esta segunda etapa dodecafónica, se corresponde ampliamente con el modelo dialéctico proyectivo y afirmativo elaborado por Hegel.

Este proceso se inicia con la encarnación inicial de la Idea en una forma básica o célula generativa: la serie original. Al no agotar este primer enunciado las potencialidades inherentes a la Idea musical, las tendencias inmanentes a esta totalidad impulsan un desarrollo a través de diferentes variaciones formales (las series derivadas), hasta llegar a un producto final, la obra conclusa en la que la Idea y su cuerpo representativo se funden en una unidad¹⁴¹. Adorno reprochará a

¹⁴⁰ Véase a este respecto, Dahlhaus, 1987, *opus cit.*, p. 80.

¹⁴¹ Para esta equiparación entre la dialéctica hegeliana y el proceso de presentación de la Idea, nos hemos basado principalmente en Carpentier, Patricia y Neff, Severino, 1997, *opus cit.*, pp. 146-159.

Schoenberg esta sistematización de la atonalidad, que hace que el resto de variaciones formales (las series derivadas) se deduzcan lógicamente de un enunciado inicial y remitan, por tanto, siempre a una misma identidad (la estructura interválica serial permanece así inalterable a lo largo de las 48 formas sucesivas). La serie representará para Schoenberg una especie de “ultratema”¹⁴² (que se diferencia del tema tradicional por no revestir ninguna forma rítmica y melódica concreta, y concebirse meramente como una estructura interválica desencarnada), que el compositor utilizará de manera semejante a la retórica clásica de la tonalidad. A partir de este momento, comienza la deriva constructiva del universo cromático por la vía de Webern y el serialismo, a la que Adorno opondrá, como modelo alternativo, la proyección más expresiva de la música de Alban Berg.

3.2. Webern: la forma clásica en un universo cromático perfectamente regulado.

El carácter sistemático del método iniciado por Schoenberg, se prolonga a través de la regulación serial del espacio cromático acometida por Webern. A diferencia de Schoenberg, este último compositor concibe la serie más bien como un principio estructural que garantiza la coherencia y unidad de la obra, y prescinde, por tanto, de la presentación temática, lineal y sucesiva, que había caracterizado a su maestro. Webern se sentía fuertemente atraído por la concepción de Goethe de la naturaleza, donde la abundancia de formas deriva siempre de una misma matriz original. De manera semejante, él proyectaba la serie como una ley fundamental que alumbra una abundancia de figuras musicales, o como una “protoforma que está subyacente en todo”¹⁴³. La serie representa una especie de código genético que contiene “una intuición del conjunto de la obra planeada”¹⁴⁴, un diseño esencial que

¹⁴² “Ultratema” es el término que utiliza Boulez (Boulez, Pierre. 1966. “Schoenberg est mort”. En *Relevés d'apprenti*, opus cit., p. 270) para designar el empleo temático que Schoenberg hace de la serie. La serie es un “ultratema” que tan sólo presenta, de manera descarnada, el esqueleto de las alturas interválicas. Como señalamos, Dahlhaus también incide en este carácter abstracto de la Idea musical.

¹⁴³ Webern, 1982, *opus cit.*, p. 77.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

prefigura, tanto el resto de variaciones o momentos musicales, como la misma forma global de la obra. De ahí que Webern pusiera un especial cuidado en el diseño de esta forma básica, creando simetrías que le permitían establecer correspondencias estructurales, al nivel general de la forma.

El conocido ejemplo de la serie perteneciente a la *Sinfonía opus 21*, puede ilustrar claramente este carácter de una forma clásica, cerrada y perfectamente coherente. La serie dodecafónica inicial está constituida por dos hexacordos simétricos: la segunda mitad repite la disposición de la primera, retrogradada y transportada a un tritono ascendente. A partir de esta primera estructura, Webern deriva un conjunto de formas, una “red de series privilegiadas” (ejemplo 3), como las denominaría Boulez¹⁴⁵, en las que reaparecen algunos “cuasi-motivos” o notas adyacentes presentes en la forma original (por ejemplo, las notas Sol-La bemol vuelven a aparecer juntas y en el mismo registro en la serie I-8, y lo mismo sucede con las notas Si-Si bemol en la serie I-O).

Ejemplo 3. Webern, *Sinfonía opus 21*, serie básica y derivadas. Tomado de Robert P. Morgan (Morgan: 1999), p. 222.

La distribución de estas series en las diferentes voces polifónicas a través de un

¹⁴⁵ Se trata de un término frecuentemente empleado por Boulez en su obra *Penser la Musique Aujourd’hui* (Boulez: 1987).

doble canon, no acomete una presentación temática y lineal de las mismas, siendo la correspondencia entre estos pequeños fragmentos quasi-motívicos (las notas adyacentes), lo único que se percibe.

Ruhig schreitend ($\text{♩} = \text{ca. } 50$)

P-0

I-8

2nd time only

P-4

I-0

I-3

P-5

B. Cl.

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a dynamic of *p*, followed by a melodic line for Clarinet (CL.) with grace notes and dynamics *mp* and *p*. The vocal line (Vn. 5) enters with an arco stroke. The bottom staff begins with a dynamic of *p*, followed by a melodic line for Harp (Harp 9) with dynamics *p* and *f*. The vocal line (Vn. 5) enters with a pizz. stroke. The score continues with various instruments and dynamics, including *pp*, *f*, and *p*. Performance instructions like "calando --- tempo" and "tempo" are written above the staves. Measure numbers 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21 are indicated above the staves. The bottom staff concludes with a dynamic of *pp*.

The second staff begins with a dynamic of *dim.* followed by a melodic line for Harp (Harp 11) with dynamics *f* and *dim.*. The vocal line (Vn. 11) enters with an arco stroke. The bottom staff begins with a dynamic of *dim.* followed by a melodic line for Harp (Harp 11) with dynamics *f* and *dim.*. The vocal line (Vn. 11) enters with a pizz. stroke. The score continues with various instruments and dynamics, including *pp*, *f*, and *p*. Performance instructions like "calando --- tempo" and "tempo" are written above the staves. Measure numbers 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21 are indicated above the staves. The bottom staff concludes with a dynamic of *pp*.

Ejemplo 4. Webern, *Sinfonía opus 21*. Tomado de Robert P. Morgan (Morgan: 1999), pp. 223-224.

Pero el fenómeno más interesante descansa en la articulación global de la forma. La concepción simétrica de la serie permite precisamente encadenar, de manera lógica y funcional, las diversas formas pertenecientes a esta red de series privilegiadas. Dado que el primer intervalo y el último de la serie original son complementarios (una sexta Mayor y una tercera menor), las dos últimas notas de cualquier serie, se corresponden con las dos iniciales de otra serie invertida en un transporte concreto. De esta manera, el final de la serie original se encadena con el inicio de I-3, a través de las notas Do-Mi bemol; el final de I-8 con el inicio de P-5,

a través de Re-Si; la forma I-8 lo hace con I-7, a través de las notas Mi-Sol; y la forma I-O se encadena con P-9, a través de Fa #‐Mi bemol. Este proceso se invierte seguidamente y encontramos que el final de I-3 vuelve a encadenarse con el inicio de P-O, a través de las notas comunes La-Fa #; P-5 desemboca nuevamente en I-8 a través de Fa-La bemol; la serie I-7 lo hace en P-4, a través de Do #‐Si bemol; y finalmente P-9 enlaza con el inicio de I-O, mediante las notas La-Do. Como podemos observar, el diseño calculado y simétrico de la serie original permite proyectar un sistema cerrado, caracterizado por un nivel máximo de coherencia. La Idea musical, concebida desde un inicio como una entidad estructural perfectamente definida, sirve así para generar una diversidad de formas derivadas, para encadenar de manera lógica y funcional estas diferentes variaciones, y para articular una forma global simétrica y acabada. De esta manera, la presentación de la Idea equivale al despliegue lógico y programado de un espacio cromático perfectamente regulado.

4. Berg: la vertiente expresiva e informal.

4.1. La “microtécnica” o la proliferación de figuras musicales en un universo en expansión.

Frente a esta línea más constructivista del serialismo, Adorno defiende esa otra rama representada por la música de Berg, que renuncia a una regulación racional del espacio cromático y preserva la dimensión expresiva e indeterminada, inicialmente característica del universo de la disonancia. La manera en que estos dos discípulos de Schoenberg se proyectan en este universo cromático, no puede ser más diferente. El ideal de coherencia, economía y precisión de Webern le acerca a una forma clásica, donde se alcanza un perfecto equilibrio entre contenido y forma, entre naturaleza y representación, dando así ejemplo de una naturaleza sonora impecablemente racionalizada y domesticada. La música de Berg, por el contrario, parte de un impulso expresivo, de una fuerza o energía natural aún no domeñada, que desborda cualquier intento de contención formal. En esta música permanece

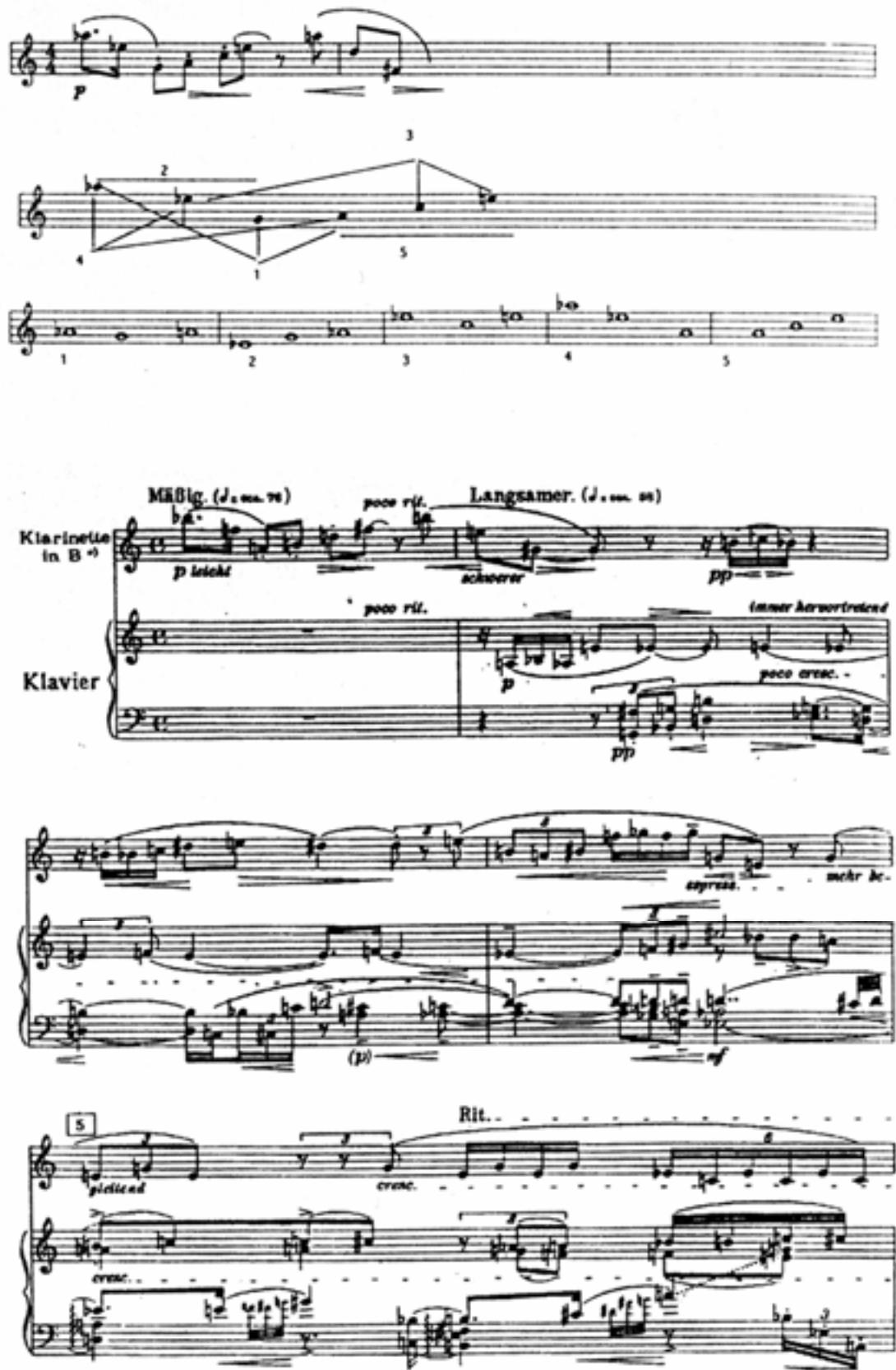
viva la contradicción fructífera entre una naturaleza expresiva y su articulación formal (o entre el significado indeterminado fundamental y su representación al nivel del significante), señalada desde los primeros románticos, de manera que se activa un proceso infinito en el que no se alcanza nunca una reconciliación final entre los dos extremos.

En opinión de Adorno, el proceso formal de la música de Berg se caracteriza por un impulso expresivo que genera una proliferación abundante y continua de figuras musicales transitorias, las cuales cristalizan momentáneamente y se deshacen, desbordadas por este flujo vegetal y expansivo incontenible. El compositor proyecta así la forma musical como una identidad abierta en devenir, donde el material sufre un proceso temporal de transformación continua, sin llegar nunca a estancarse en una configuración final estable y definida. En lugar de partir de un esquema formal diseñado inicialmente que predetermina “desde arriba” todo el desarrollo posterior, Berg proyecta “desde abajo” un gesto expresivo de naturaleza indeterminada, dentro de un proceso de formalización, abierto e imprevisible, que no llega nunca a clausurarse completamente.

Este proceso formal expansivo se materializa claramente en su “microtécnica”¹⁴⁶, consistente en la articulación de un tejido sonoro, a partir de la constante transformación y ensamblaje de un número delimitado de pequeñas partículas elementales. En opinión de Adorno, de manera semejante a Mahler, Berg no parte de una entidad temática estructurada, que luego se desarrolla haciendo derivar el resto (como sucede con el trabajo temático tonal tradicional y, en cierta manera, con el método dodecafónico); los temas se plantean, por el contrario, como configuraciones abiertas, no definidas ni fijadas plenamente, que emergen de un *continuum* de pequeñas células, en cuyo juego de transformación ininterrumpido vuelven a desvanecerse¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Adorno emplea el término “microtécnica” para referirse a los procedimientos compositivos de Berg. Olive le sigue en este planteamiento.

¹⁴⁷ Esta caracterización corresponde tanto a la música de Berg, como a la de Mahler. Véase a este respecto, Boissière, 1999, *opus cit.*, pp. 70-71.



Ejemplo 5. Berg, Cuatro piezas para clarinete y piano (op. 5), inicio de la primera pieza. Tomado de Jean-Paul Olive (Olive: 1998), pp. 262 y 264.

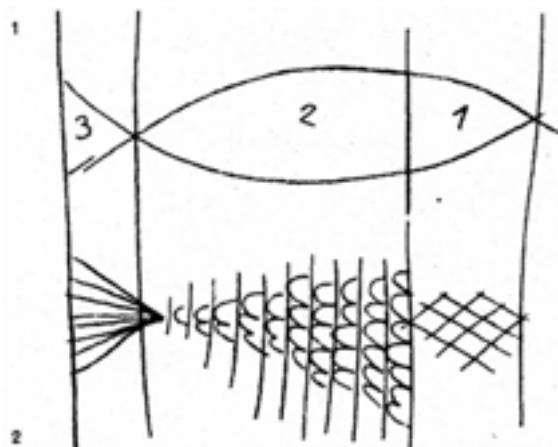
Tal como muestra Olive en este ejemplo (ejemplo 5) tomado de la primera de las piezas de sus *Cuatro piezas para clarinete y piano, opus 5* (perteneciente a su periodo atonal), la primera frase no representa una entidad temática que estructura el resto de la pieza a través de su retorno más o menos variado, sino más bien una reserva de células o pequeños motivos. Berg no conserva este primer enunciado temático y su trabajo composicional se concentra, por el contrario, en estas pequeñas partículas sonoras que se someten a un proceso de variación constante, a través de la inversión y retrogradación de las figuras, la infinita variación de su perfil rítmico, e incluso de un microdesarrollo que expande el motivo de manera elástica. Estas figuras se extienden de manera prolífica a lo largo y ancho del tejido polifónico, entrelazándose para conformar frases o entidades musicales más amplias. Estas frases musicales emergen como configuraciones temáticas particulares, siempre nuevas y diferentes, nunca repetidas (al contrario de lo que acontece en el trabajo temático tradicional), que, sin embargo, presentan una relación de parentesco, gracias a este *continuum* “latente” y unitario de pequeñas células (un plexo de relaciones de fondo).

En realidad, los procedimientos aquí descritos podrían vincularse con los procesos de composición de determinados montajes de la pintura cubista, que tendremos oportunidad de analizar más detalladamente en el capítulo dedicado a la música de Stravinsky. Destaquemos, simplemente, cómo en ellos se suele partir de un número reducido de elementos (como una línea y una curva), cuya combinación, siempre distinta, genera una infinita variedad de formas que apuntan a la constitución de una figura (un ser humano o un objeto), sin llegar a articularla completamente. Dicho procedimiento nos remite igualmente a la diferencia establecida por Paul Klee entre una *forma individual* y otra *dividual*¹⁴⁸ (ejemplo 6).

La primera de ellas, representa una configuración abstracta que articula la silueta exterior y prescinde de los detalles, de manera que si se extrae alguna de las

¹⁴⁸ La referencia la hemos tomado de Grant, M. J. 2001. *Serial Music, Serial Aesthetics. Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 149.

secciones, cesa de concebirse como un pez. La segunda forma (a la que Grant califica como estadística¹⁴⁹) parte, por el contrario, de una constelación de detalles que se acumulan, con objeto de configurar una silueta de pez que no llega realmente a dibujarse, de forma que la extracción de un solo elemento no afecta a su visión general. En el caso que nos ocupa, nos interesa recalcar la diferencia entre una forma articulada “desde arriba”, la cual establece desde un inicio un diseño general y abstracto, susceptible de ser posteriormente “rellenado” con algún detalle concreto, y otra concepción que parte de numerosos detalles (las pequeñas células o partículas sonoras que Berg manipula en su “microtécnica”), de cuyo engranaje y entrelazamiento surge una visión global de la forma (sin llegar a un diseño pormenorizado de esa totalidad).



Ejemplo 6. Tomado de M. J. Grant (Grant: 2001), p. 149.

El siguiente ejemplo, tomado del comienzo del tema del primer movimiento perteneciente al *Concierto de Cámara* (ejemplo 7), muestra claramente cómo Berg no parte de un diseño temático inicial, sino más bien de un *continuum* indefinido de pequeñas células (entre ellas, los tres motivos de Berg, Schoenberg y Webern señalados por Olive), que van articulando poco a poco una frase musical. Como

¹⁴⁹ Para más información sobre la “forma estadística” aplicada por Grant a la música serial, véanse más adelante los epígrafes correspondientes al serialismo integral.

puede observarse, la frase emerge gradualmente a partir de un fondo sonoro informe, conformado por la repetición aditiva de una pequeña célula.

The image contains five musical staves. The first three staves are individual examples:

- A. Berg :** Shows a soprano vocal line (cor) with dynamic *p*. The vocal line consists of short, repetitive notes.
- A. Webern :** Shows a violin line (violin) with dynamics *f*, *fp*, and *p*. The line features sustained notes and grace notes.
- A. Schoenberg :** Shows a piano line with dynamics *mf* and *p*. The piano part includes sustained notes and a melodic line.

The remaining two staves are from a larger work, showing multiple voices and dynamics:

- Tempo I**: Shows a piano part with a steady eighth-note pattern and a vocal line above it. The piano dynamic is *p*.
- Schoenberg**: Shows a piano part with a more complex rhythmic pattern and a vocal line. The piano dynamic is *p*.
- Webern**: Shows a piano part with a rhythmic pattern and a vocal line. The piano dynamic is *mp*.
- Berg**: Shows a piano part with a rhythmic pattern and a vocal line. The piano dynamics are *pp* and *p*.
- b.**: Shows a piano part with a rhythmic pattern and a vocal line. The piano dynamic is *p*.
- I b'.**: Shows a piano part with a rhythmic pattern and a vocal line. The piano dynamic is *p*.

Ejemplo 7. Berg, *Concierto de Cámara*, motivos e inicio del tema del primer movimiento. Tomado de Jean-Paul Olive (Olive: 1998), p. 262.

4.2. La transformación polimorfa de la serie dodecafónica y la proliferación de citas musicales.

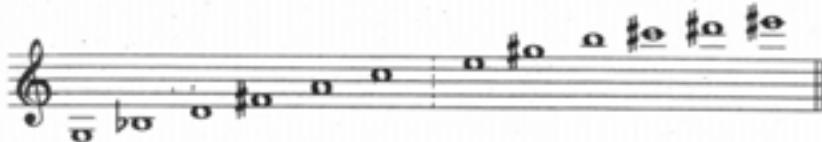
Cuando Berg adopta finalmente el método dodecafónico de su maestro, continúa con esta misma maleabilidad y manejo flexible del material musical. Su aplicación de la dodecafónica dista mucho del carácter más rígido y sistemático de los otros dos

compositores de la Segunda Escuela de Viena (aunque, como suele señalarse, el periodo final de Schoenberg presenta una nueva flexibilización expresiva del sistema, que lo acerca al ideal de una música informal¹⁵⁰). Webern y su maestro utilizan una única serie, cuya estructura interválica de base se mantiene intacta (pese a transformaciones “epidérmicas” como la inversión, la retrogradación, la transposición o la diferente disposición melódica y rítmica...), proporcionando un sustrato de coherencia para toda la obra. Berg, por el contrario, somete la serie a derivaciones que cambian su diseño interválico inicial, alterando profundamente su carácter, aunque no su “línea” general. En ocasiones, este uso polimorfo de la serie sirve a caracterizar diferentes personajes dramáticos (como sucede en su ópera *Lulu*), entre los cuales existe un parentesco y una interconexión latente, garantizada por su pertenencia a un mismo plexo de relaciones. En este sentido, Berg concibe la serie de manera menos abstracta que sus antecesores: lejos de una estructura interválica subyacente que se presenta como esqueleto fijo e inamovible de la obra, la serie es un material concreto, flexible y maleable, que, al igual que un motivo o un tema, se trabaja, transforma y varía en el curso de la composición.

Esta concepción de la serie, como identidad que evoluciona y que, por tanto, se halla sometida a la acción transformadora del tiempo, crea una proliferación generosa de formas derivadas, e incluso, de pequeñas células que se independizan y reaparecen más tarde insertadas dentro de nuevas articulaciones. Es precisamente esta proliferación abundante, la que faculta la frecuente inclusión de materiales tonales (tríadas...) y de citas musicales (pertenecientes a la tradición culta o a la música popular), en gran número de sus obras. En su análisis del último movimiento del *Concierto para violín* (de 1935), Olive da cuenta de la inserción de tres citas diferentes: una melodía de corte modal, un coral de Bach (que aparece citado primeramente de manera exacta, y luego transformado) y el acorde final que

¹⁵⁰ Dufourt analiza así el tercer periodo de la música de Schoenberg desde la perspectiva de una música informal. Véase Dufourt, 1991, *opus cit.*, pp. 86-88.

hace alusión a la conclusión del *Canto de la tierra* de Gustav Mahler¹⁵¹. Todos estos materiales “preexistentes” se hallan perfectamente integrados en su escritura, y forman parte del proceso de continua transformación y proliferación del material serial.



Ejemplo 8. Serie del *Concierto para violín*. Tomada de Robert P. Morgan (Morgan: 1999), p. 237.

Ejemplo 9. Berg, *Concierto de violín*, segundo movimiento, sección del adagio, compases 136-139.
Inserción del coral *Es ist genug* (su inicio, con una gama ascendente por tonos enteros, sib-do becuadro- re becuadro- mi becuadro, se corresponde con las cuatro últimas notas de la serie).

¹⁵¹ Véase Olive, 1998, *opus cit.*, pp. 256-260.

Las tres citas se encuentran, por tanto, vinculadas a una serie de base (ejemplo 8) que posee fuertes connotaciones tonales (como puede observarse en el ejemplo, la serie recoge una gama por tonos y un conjunto de tríadas que actúan a modo de acordes pivote a lo largo de todo el concierto: Sol menor, Si bemol Mayor...). La transformación flexible de esta identidad fundamental hace posible establecer un *continuum*, en el que las diferentes figuras musicales citadas emergen naturalmente de este fondo como cristalizaciones momentáneas: el coral de Bach, por ejemplo, nace precisamente a partir de la gama por tonos situada al final de la serie (ejemplo 9). Los distintos “temas” guardan así su carácter particular y heterogéneo y, a la vez, poseen una identidad o parentesco, al pertenecer a un mismo plexo de relaciones subterráneo constituido por la constelación sonora de la serie, que actúa a modo de un horizonte de sentido flexible e indeterminado.

Dichos procedimientos recuerdan a *Sinfonia* de Berio (obra ubicada en la confusamente denominada etapa “post-serial”), donde este compositor toma el *Scherzo de la Segunda Sinfonía* de Mahler, como un flujo sonoro fundamental desde el que proyecta una proliferación abundante de citas, pertenecientes a diversos autores y períodos de la historia de la música¹⁵². Pese a la evidente heterogeneidad de materiales presentes en la superficie, Berio articula una red de conexiones subterránea, a través de la cual las diversas citas comparten intervalos específicos e incluso motivos con el material sinfónico de base. En este sentido, Berio propone un nuevo planteamiento del principio serial mucho más flexible, concibiéndolo como un plexo amplio de relaciones que establece vínculos entre materiales sumamente distantes, extraídos de diferentes períodos de la historia¹⁵³.

¹⁵² Para un análisis de *Sinfonia* de Berio, véase el capítulo “The promise of the past: Rochberg, Berio, and Stockhausen”, en Metzer, David. 2003. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. Así mismo véase también el análisis de Stoianova, Ivanka. 1985. “Luciano Berio: Chemins en musique”. *La revue musicale*, pp. 93-143.

¹⁵³ Grant recoge la siguiente cita de Berio: “Por lo que a mí respecta, la experiencia serial nunca representó la utopía de un lenguaje, y por tanto nunca pudo ser reducida a una norma o una combinación restringida de materiales. Lo que representaba para mí era sobre todo un manejo objetivo de elementos musicales, la oportunidad de controlar un terreno musical más amplio (como los materiales étnicos con los que he trabajado frecuentemente) respetando, incluso admirando, sus premisas”. En Grant, 2001, *opus cit.*, pp. 4 y 5.

Tanto en la obra de Berio, como en la de Berg, estos materiales preexistentes se inscriben dentro del proceso de transformación que acompaña al despliegue de un impulso expresivo. Es así como se acomete una resubjetivación expresiva de estos materiales reificados, dado que esta corriente de transformación disuelve su coagulación en unos significados determinados, y los renueva al abrirlos a nuevas interpretaciones. De manera semejante a la escritura polifónica de autores simbolistas como Joyce, estos materiales recuperan su sentido original, más ambiguo e indeterminado, proyectándose en una trama de asociaciones polisémica, es decir, en un juego complejo de significaciones que, al contrario de la diseminación defendida en la postmodernidad, no es ilimitado y se encuentra circunscrito dentro de un horizonte acotado de referencias¹⁵⁴.

5. El serialismo integral de posguerra.

5.1. *La controversia de interpretaciones.*

Antes de terminar este capítulo referente a la evolución de la música atonal a lo largo del siglo XX, nos queda por exponer una serie de consideraciones generales sobre la vertiente del serialismo integral desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo. Las visiones desplegadas sobre los procedimientos formales y estéticos de esta música, son frecuentemente contrastantes y polémicas. Como mencionamos anteriormente, Adorno desarrolló una visión negativa de la vanguardia surgida desde Darmstadt¹⁵⁵, a la que veía como una prolongación de la vertiente atonal más sistemática y constructivista iniciada con el dodecafonismo y, sobre todo, con la generación de sistemas seriales cerrados por parte de Webern. La denuncia de Adorno contempla el serialismo integral como una completa sistematización racional del universo cromático, que acaba neutralizando la disonancia, al erradicar

¹⁵⁴ En el apartado concerniente a la postmodernidad, ahondaremos en la diferencia establecida por Derrida entre la diseminación y la polisemia hermenéutica.

¹⁵⁵ Las críticas de Adorno a la música serial de posguerra se encuentran recogidas en el capítulo “Par-delà Cage et Boulez”, en Boissière, 1999, *opus cit.*, pp. 109-129.

su naturaleza expresiva e indeterminada (ese elemento que se resistía al entendimiento y, por tanto, representaba un foco aún no absorbido dentro del sistema). El filósofo alemán achaca igualmente a esta música una dimensión estática, ya que la concibe como proyección espacial de una estructura serial determinada desde un inicio, y la sitúa en las antípodas de un impulso expresivo indeterminado que se despliega en un proceso temporal siempre renovado, abierto e imprevisible (características, estas últimas, de la música informal).

No obstante, esta visión se ve desmentida por autores como Dufourt o Grant, que han acometido un estudio más pormenorizado de la obras seriales y del discurso de sus protagonistas, con objeto de articular una estética serial¹⁵⁶. Pese a reconocer que existen determinadas obras iniciales caracterizadas por un despliegue sistemático del orden serial (*Structures Ia* de Boulez podría contarse como ejemplo), que pudieran justificar las críticas de Adorno, Grant y Dufourt observan en las obras posteriores una visión del serialismo más evolutiva y flexible. En su exposición de las críticas de Adorno al serialismo de Darmstadt, Bossière argumenta que en estas obras posteriores (entre las que también se cuentan las “obras abiertas”), lo único que se produce es la opción de elegir entre varias alternativas limitadas, dentro de una estructura virtual circunscrita desde un inicio¹⁵⁷. Desde esta perspectiva, el principio serial se contemplaría como la constitución de un orden espacial o de una estructura, cuya lectura temporal puede realizarse en diferentes direcciones, provocando una permutación del orden de sus elementos (al igual que una serie puede leerse en diversas direcciones, sin alterar su estructura interválica esencial). Los autores anteriormente mencionados, sin embargo, niegan rotundamente “este racionalismo reductor que hace de la obra la simple aplicación de una jerarquía de operaciones predeterminadas y

¹⁵⁶ Dufourt se centra en un análisis del serialismo de Boulez: Dufourt, 1991, *opus cit.*, pp. 89-93. Por lo que respecta a Grant (Grant: 2001), su construcción de una estética serial se apoya principalmente en los argumentos esgrimidos por los protagonistas de esta tendencia en la revista alemana *die Rehie. Information über serielle Musik*, de 1955 a 1962.

¹⁵⁷ Véase el capítulo anteriormente mencionado “Par-delà Cage et Boulez”, en Boissière, 1999, *opus cit.*, pp. 109-129.

preconcebidas”¹⁵⁸.

Según este nuevo punto de vista, el principio serial no consiste en el desarrollo programado de un orden estructural diseñado desde un inicio, sino en el establecimiento de un plexo de relaciones, de un campo estadístico e indeterminado conformado por la interacción de múltiples elementos, que genera un proceso formal abierto, constantemente renovado e imprevisible. Más que contemplarse como un sistema cerrado y perfectamente definido, la serie pudiera entenderse, de esta manera, como un principio fundamental que acota un universo de referencia, un objeto y un discurso, constituyendo una trama de referencialidades de fondo que permanece largamente inconsciente, y va revelando sucesivamente nuevas conexiones y nuevas perspectivas a lo largo de un proceso compositivo (esta revelación sucesiva pudiera aplicarse igualmente al proceso auditivo). El concepto de *work in progress* esgrimido por Boulez, señala claramente esta concepción del principio serial como un núcleo indefinido, rico en potencialidades latentes, susceptible de generar una proliferación abundante de estructuras siempre renovadas: el proceso formal se equipara en este caso con un universo en expansión continua e infinita, semejante al descrito anteriormente a propósito de Alban Berg.

5.2. De la organización minuciosa a la forma estadística abierta e imprevisible.

Structures Ia, constituye un experimento temprano del serialismo integral, caracterizado por una aplicación estricta y mecánica del método dodecafónico. La composición parte de una serie básica (concebida como una ordenación numérica), a partir de la cual se deducen dos matrices o tablas numéricas que comprenden las 48 derivaciones seriales pertenecientes al dodecafonismo clásico (la matriz A representa el orden original y su retrogradación, mientras que la B comprende la

¹⁵⁸ Dufourt, 1991, *opus cit.*, p. 90. La traducción del francés es mía; en el original: “Nulle part ici n’apparaît la trace d’un rationalisme réducteur qui ferait de l’oeuvre la simple application d’une hiérarchie d’opérations prédétérminées et préconçues.”

inversión de este orden, así como la retrogradación invertida). Posteriormente Boulez ordena los parámetros de las duraciones, intensidades y ataques, conforme a este mismo esquema numérico aplicado a las alturas (ejemplo 10).

| O | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 2 | 8 | 4 | 5 | 6 | 11 | 1 | 9 | 12 | 3 | 7 | 10 |
| 3 | 4 | 1 | 2 | 8 | 9 | 10 | 5 | 6 | 7 | 12 | 11 |
| 4 | 5 | 2 | 8 | 9 | 12 | 3 | 6 | 11 | 1 | 10 | 7 |
| 5 | 6 | 8 | 9 | 12 | 10 | 4 | 11 | 7 | 2 | 3 | 1 |
| 6 | 11 | 9 | 12 | 10 | 3 | 5 | 7 | 1 | 8 | 4 | 2 |
| 7 | 1 | 10 | 3 | 4 | 5 | 11 | 2 | 8 | 12 | 6 | 9 |
| 8 | 9 | 5 | 6 | 11 | 7 | 2 | 12 | 10 | 4 | 1 | 3 |
| 9 | 12 | 6 | 11 | 7 | 1 | 8 | 10 | 3 | 5 | 2 | 4 |
| 10 | 3 | 7 | 1 | 2 | 8 | 12 | 4 | 5 | 11 | 9 | 6 |
| 11 | 7 | 12 | 10 | 3 | 4 | 6 | 1 | 2 | 9 | 5 | 8 |
| 12 | 10 | 11 | 7 | 1 | 2 | 9 | 3 | 4 | 6 | 8 | 5 |

| I | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 7 | 3 | 10 | 12 | 9 | 2 | 11 | 6 | 4 | 8 | 5 |
| 7 | 11 | 10 | 12 | 9 | 8 | 1 | 6 | 5 | 3 | 2 | 4 |
| 3 | 10 | 1 | 7 | 11 | 6 | 4 | 12 | 9 | 2 | 5 | 8 |
| 10 | 12 | 7 | 11 | 6 | 5 | 3 | 9 | 8 | 1 | 4 | 2 |
| 12 | 9 | 11 | 6 | 5 | 4 | 10 | 8 | 2 | 7 | 3 | 1 |
| 9 | 8 | 6 | 5 | 4 | 3 | 12 | 2 | 1 | 11 | 10 | 7 |
| 2 | 1 | 4 | 3 | 10 | 12 | 8 | 7 | 11 | 5 | 9 | 6 |
| 11 | 6 | 12 | 9 | 8 | 2 | 7 | 5 | 4 | 10 | 1 | 3 |
| 6 | 5 | 9 | 8 | 2 | 1 | 11 | 4 | 3 | 12 | 7 | 10 |
| 4 | 3 | 2 | 1 | 7 | 11 | 5 | 10 | 12 | 8 | 6 | 9 |
| 8 | 2 | 5 | 4 | 3 | 10 | 9 | 1 | 7 | 6 | 12 | 11 |
| 5 | 4 | 8 | 2 | 1 | 7 | 6 | 3 | 10 | 9 | 11 | 12 |

pppp *PPP* *PP* *P* *quasi p* *mp* *mf* *quasi f* *f* *ff* *fff* *ffff*
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 > > : : normal : > > > > >

Ejemplo 10. Boulez, *Structures Ia*: matrices numéricas y series pertenecientes a las duraciones, los ataques y las dinámicas. Tomado de Andrea Lanza (Lanza: 1986), p. 104.

Una vez sistematizado el material de la composición en estas tablas precompositivas, el orden de sucesión de las series de alturas y de las series de duraciones viene determinado por el propio esquema numérico de la serie. El orden de sucesión de los valores dinámicos y de los ataques (que no cambian en cada nota, sino cuando una serie melódica y rítmica ha sido totalmente completada), se establece un función de una lectura diagonal de las matrices. El proceso compositivo no hace sino aplicar estas reglas y premisas de manera mecánica y

rígida.

Dado que la composición se basa en la interferencia entre una multitud de formas seriales destinadas a cada parámetro, la posibilidad de combinación entre estos diversos elementos es del orden de 5.308.416 (48 x 48 x 48 x 48) permutaciones¹⁵⁹. Frente a la imposibilidad de presentar todas estas posibilidades combinatorias en una obra, las reglas iniciales determinan sólo uno de los encuentros posibles, sin que el compositor pueda controlar su resultado estético (con la emergencia de ciertas incongruencias, como acelerandos sobre silencios...). De ahí que este deseo de un control total y sistemático del material sonoro acabe produciendo un resultado perceptivo azaroso y caótico¹⁶⁰. Las críticas de Adorno se dirigen a denunciar esta falta de mediación entre forma y percepción sensible, reflejada en esta disociación absoluta entre una organización hiperracional, totalitaria y abstracta, y un material concreto que acaba atomizándose por completo.

Tras estos ensayos experimentales, donde una aplicación sistemática del principio serial conduce a una masa de sonidos indiferenciada y amorfa, el serialismo asume un nuevo tipo de forma estadística que sirve a articular perceptivamente los diferentes momentos en un proceso temporal¹⁶¹. En este sentido se produce una inversión importante desde una hiperorganización minuciosa que proyecta sistemáticamente cada uno de los elementos compositivos y acaba por desorganizar la percepción sensible, a un reconocimiento de que el punto de partida se sitúa en la interacción estadística entre una multitud de elementos individuales, en un campo incalculable de interconexiones, que, sin embargo, es preciso mediar formalmente. A partir de una serie básica pueden

¹⁵⁹ Algunas de las consideraciones de Boulez acerca de esta obra (como el encuentro estadístico de una gran cantidad de organizaciones destinadas a cada parámetro), se encuentran en el artículo "...Auprès et au loin", en *Relevés d'apprenti*, opus cit., p. 202.

¹⁶⁰ Para una crítica y reconsideración de las premisas encerradas en el primer serialismo integral: *Ibid.*, p. 202.

¹⁶¹ Esta es la tesis principal defendida por M. J. Grant. Véase Grant, 2001, *opus cit.*, p. 128.

extraerse una multiplicidad de formas u organizaciones derivadas destinadas a cada parámetro, estableciéndose así un campo global e indefinido de interconexiones, en el que la labor compositiva va realizando paso a paso, local y concretamente, unas combinaciones determinadas. En opinión de Boulez, de lo que se trata es de establecer una mediación entre un campo global de interacciones, y estas estructuras elaboradas de manera concreta y momentánea en el curso de un proceso composicional.

| | Sections | | | | |
|---------------------------|---|--|---|---|--|
| | I | II | III | IV | V |
| A Harmonic material | 4 4th + min 6th (tritone + min 3rd) | 3 tritone (5th + 4th) | 5 min 3rd (min 6th + min 7th) | 1 maj 6th (whole tone + min 3rd) | 2 5th + maj 3rd (maj 6th + tritone) |
| B Register | 1 1 - 3 1 - 4 1 - 5 | 5 5 - 7 4 - 7 3 - 7 | 2 2 - 4 2 - 5 1 - 6 | 3 3 - 6 2 - 6 1 - 7 | 4 4 - 6 3 - 6 2 - 7 |
| C Dynamics | 1 pp ppp-pp ppp-mf | 4 f f-f' p-f' | 3 mf p-f pp-f' | 5 f ff-fff mf-fff | 2 p pp-p pp-f |
| D Attack | 5 portando legato legato | 4 portando portando legato | 1 staccato staccato portando | 2 staccato portando portando | 3 staccato portando legato |
| E Chronometric density | 3 2 semiquavers 3 quavers 4 dotted quavers | 2 1 semiquaver 2 quavers 3 dotted quavers | 4 2 semiquavers 4 quavers 6 dotted quavers | 5 3 semiquavers 5 quavers 7 dotted quavers | 1 1 semiquaver 1 quaver 1 dotted quaver |
| F Polyphonic density | 2 2 1 - 2 1 - 1 - 2 | 1 1 1 | 3 3 2 1 - 2 | 4 4 2 - 3 1 - 2 - 2 | 5 5 3 2 |

Ejemplo 11. Pousseur, Variations I. Tomado de M. J. Grant (Grant: 2001), p. 143.

A partir de la combinación puntual de estas diferentes organizaciones seriales, cristalizan unas determinadas configuraciones sonoras que se renuevan cada vez y son siempre distintas (ya que la combinación entre los diversos elementos en juego resulta siempre diferente). Se crea así una sucesión formal de estructuras sonoras particulares y contrastantes, que, sin embargo, conservan algunos elementos comunes (como se puede apreciar en el ejemplo 11, perteneciente a *Variations I* de Pousseur, de una sección a otra existen parámetros que cambian y contrastan

rotundamente, y otros que se mantienen para establecer una continuidad¹⁶²). La música serial tiende de esta manera a configurarse en torno a diferentes fragmentos sonoros más o menos independientes (de ahí deriva el concepto de *Momentform* esgrimido por Stockhausen), que no presentan una continuidad lógica y necesaria: dado que ninguno de ellos se presenta como entidad primera y fundamental de la cual pudiera derivar el resto¹⁶³, los fragmentos son susceptibles de encadenarse de manera más libre, tal como sucede en las “obras abiertas”.

Los momentos sonoros se suceden así de manera dialéctica y contrastante, siguiendo un proceso temporal que desemboca continuamente en la aparición de algo nuevo. Como señala Grant, la música serial se caracteriza precisamente por un nuevo tipo de proceso perceptivo que, a diferencia de la música tradicional, no se dirige hacia un objetivo determinado: el auditor aguarda en cada momento un cambio, aunque es incapaz de predecir cual será en particular (y en esto se diferencia de una continuidad amorfa, como la de la música experimental de Cage, donde ni siquiera se esperan cambios)¹⁶⁴. Siguiendo los procesos estéticos descritos por Bense¹⁶⁵, Grant habla de una continuidad sin azar en la que cada momento condiciona al posterior, pero no lo determina, ya que el principio formal se dirige a obtener un equilibrio y no a realizar una elección binaria (la composición serial se proyecta aquí como una sucesión de integraciones parciales y efímeras entre diferentes órdenes o formas seriales en competencia, sin que se llegue a descansar jamás en un equilibrio definitivo).

Vemos, por tanto, que no se trata de una sucesión lógica y predeterminada de los momentos sonoros, sino de una asociación libre que preserva su individualidad, a la vez que establece una mediación entre los mismos (creándose un balance entre la no-identidad y la identidad, o lo que es igual, entre los fragmentos y la totalidad).

¹⁶² El ejemplo ha sido extraído de Grant. *Ibid.*, p. 143.

¹⁶³ La ausencia de una entidad primera a partir de la cual deriva todo el resto, es la condición definitoria del universo atonal.

¹⁶⁴ Grant, 2001, *opus cit.*, pp. 157-158.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 146 y sucesivas.

Las numerosas figuras sonoras desplegadas son siempre contrastantes y distintas, pero comunican entre sí y poseen un parentesco estructural, como objetos generados a partir de un mismo plexo de relaciones. Como se apunta en algunas declaraciones de Stockhausen, estos diferentes fragmentos pudieran contemplarse como diversas perspectivas desarrolladas a partir de un sonido complejo, constituido por la relación entre numerosos elementos formantes. Y como este mismo autor indica, ya no se trata de una misma figura que aparece con una luz cambiante, sino de la sucesión de diferentes figuras que aparecen bajo una misma luz, que todo lo penetra¹⁶⁶. El objeto sonoro no se contempla, por tanto, como una estructura definida que el compositor explora minuciosamente, al modo de Webern, desde todas sus variantes y perspectivas. De manera más próxima a Debussy (compositor que, según Grant, ha influido decisivamente en esta estética serial¹⁶⁷), de lo que se trata es de una sonoridad o luz indefinida, que proyecta diferentes figuras particulares bajo una misma resonancia.

Esta caracterización de la forma y la estética serial nos conduce, consecuentemente, a situarla lejos de la proyección de un sistema clásico cerrado, y a vincularla más estrechamente con el concepto de una música informal o de una forma fragmentaria. El mismo Fubini reconoce que la audición de la evolución de una forma serial, guarda poca relación con una sucesión lógica y programada de momentos, y se corresponde más con la emergencia sorprendente, efímera y siempre renovada de sonoridades, a partir de un fondo indeterminado de resonancia¹⁶⁸. De esta manera Fubini vincula esta estética serial con la música de Debussy y con esa otra tradición señalada por Jankélévitch, que pasaremos a analizar en el capítulo siguiente.

¹⁶⁶ Grant recoge la cita de Stockhausen en relación a su obra *Kontra-Punkte*: “No la misma figura bajo una luz cambiante. En su lugar: diferentes figuras bajo una misma luz, que lo penetra todo”. *Ibid.*, p. 123.

¹⁶⁷ En este sentido, Grant ve en el serialismo integral una transición que va de una mayor proximidad respecto a los planteamientos de Webern, a una influencia cada vez más decisiva de Debussy. Véase el capítulo “Webern and Debussy”. *Ibid.*, pp. 103-128.

¹⁶⁸ Fubini, 2004, *opus cit.*, p. 40.

Capítulo IV. La forma fragmentaria en la estética simbolista de Debussy

En el presente capítulo nos trasladaremos a París, la capital donde, desde finales del siglo XIX, se desarrolla una renovación del lenguaje musical distinta de la acometida desde los planteamientos de la atonalidad. Con la figura central de Debussy se inicia esa otra modernidad musical, basada en unos procedimientos de montaje que reutilizan materiales preexistentes y se desmarcan de los procesos de desarrollo motívico-temático procedentes de la tradición alemana (razón por la cual, esta otra visión se ganará la desconfianza y las críticas de Adorno).

1. Debussy: la *otra* vía alternativa de la música moderna.

1.1. Una interpretación sobre su obra: Debussy y la recreación superficial en la belleza sonora.

Desde el punto de vista del relato legitimador de la atonalidad y del serialismo, es decir, del discurso referente al progreso del material, los autores pertenecientes a esta otra rama alternativa representan tan sólo una manifestación inconsecuente, de éxito puntual y pasajero, que se desliga de la evolución histórica “verdadera” y, por tanto, traiciona el proyecto fundamental de la modernidad musical. Ya apuntamos en su momento cómo ambas tendencias parten de una misma situación de crisis, en la que las funciones armónicas tonales se diluyen, desembocando en una fragmentación y dispersión de las figuras sonoras. Como consecuencia de esta evolución, se produce el riesgo de generar un discurso compuesto por una multitud de detalles e impresiones sonoras de fácil consumo, es decir, de gestos individuales

y vacíos que se agotan en sí mismos, sin llegar a proyectarse en una totalidad objetiva capaz de articular una sustancia musical o un mensaje (como vimos en el caso de Schoenberg, la aparición de la Idea musical se dirigía a establecer un vínculo unitario entre las diferentes sonoridades). Junto a la proyección inconsistente y vacía de estos gestos musicales, se encuentra además la condición de un material reificado y codificado en una serie de clichés o fórmulas sonoras estereotipadas.

En el anterior capítulo, señalamos que en la Viena de inicios de siglo emergen un conjunto de autores críticos, reunidos en torno a la figura de Kraus, que se alzan en contra de las manifestaciones artísticas basadas en una recreación decadente y esteta de determinados gestos y formas convencionales, vaciadas ya de toda sustancia e intencionalidad. El propio Schenker representa, en este mismo contexto vienes, una instancia crítica que ataca la corrupción del comercio y de la mercantilización musical. Para este autor, dicha corrupción se ve claramente reflejada en una música programática que atribuye unos significados conceptuales específicos a unas sonoridades determinadas y, consiguientemente, aniquila la esencia ambigua e indefinida de la significación musical. La vinculación de la música con imágenes y palabras se produce, precisamente, en el momento en el que ésta ingresa en un circuito comercial que la distribuye dentro de un público anónimo más amplio, el cual precisa de una serie de asociaciones extra-musicales rutinizadas para poder llegar a descifrar su contenido. Schenker sostenía así que la distribución comercial de la música clásica por parte de la burguesía, había generado la necesidad de una “explicación” de la misma frente a un público poco ilustrado y, consiguientemente, su fijación en una serie de conceptos e imágenes estereotipadas, que se recogían en partituras, libros y críticas musicales¹⁶⁹.

De la misma manera, este público burgués incentivaba la aparición de una música programática, en la que la música se reducía a la condición de ser mero

¹⁶⁹ Véase a este respecto Botstein, Leon. 1997. “Music and the Critique of Culture. Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna”. En *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, opus cit., pp. 3-22.

vehículo para la representación de determinadas ideas, situaciones o acciones dramáticas. La creación musical de Mahler y de Richard Strauss (como señalamos, parte de la cultura oficial vienesa de aquel momento) representa, para todos estos autores, una continuación de los postulados wagnerianos. En la obra de estos compositores observan una desvinculación progresiva de las figuras musicales respecto a una trama formal articulada y objetiva, y una utilización de estas sonoridades atomizadas como gestos estereotipados y efectistas, que se proyectan con intención ilustrativa.

Adorno realizará igualmente una condena de las tendencias musicales que se contentan con una proyección sensual y efectista de diversas secuencias sonoras, esencialmente desconectadas. En esta ocasión, la acusación no se dirige contra una figura como Mahler (a quien Adorno establecerá más tarde como modelo de una música informal), sino contra ciertos aspectos de la música de Wagner, cuyos componentes regresivos ve prolongados en la música de Debussy y, posteriormente y de manera más acentuada, en la de Stravinsky. El filósofo alemán contempla en estas músicas una proyección de sonoridades fetichistas, que sacian nuestros deseos y proporcionan un placer inmediato al oído, sin llegar a articular una idea o un mensaje objetivo más profundo. Estas tendencias musicales regresivas se equiparan además con la filosofía de la fenomenología.

Este tipo de filosofía pretende un registro de los fenómenos o datos objetivos, al margen de toda intervención constructiva de la conciencia del sujeto. De manera similar, este tipo de música se concentra en la experiencia de unos instantes sonoros o de unas puras sensaciones, como si se tratara de datos empíricos inmediatos que se suceden desconectados y sin ningún tipo de continuidad. En opinión de Adorno, este registro fenomenológico no hace sino tomar los datos preformados de nuestra conciencia y de nuestros hábitos perceptivos, como datos “naturales” y efectivos, obviando su carácter de construcción. De la misma manera, las tendencias musicales regresivas toman sonoridades históricas y preformadas (pertenecientes a la tonalidad...) y las reifican como un material natural bruto, al

apartarlas de su evolución inmanente en sus contextos de origen y yuxtaponeras dentro de unos *collages* inorgánicos y estáticos¹⁷⁰.

El filósofo alemán acusa, desde la música de Wagner, una ausencia de verdadera mediación entre la figura sonora individual y la totalidad de la forma, ausencia que luego se prolonga y acentúa en la música “impresionista” de Debussy y, sobre todo, en los montajes musicales de Stravinsky. Para Adorno, el detalle concreto adquiere su personalidad precisamente a través de la relación que establece con el resto, de la misma manera que la totalidad se articula y compone a partir de la aportación particular de cada elemento. En ausencia de una verdadera mediación entre el fragmento y la totalidad, el gesto individual se vacía de todo carácter y su amalgama multitudinaria genera una impresión global, una masa no articulada (amorfa) de pinceladas sonoras des-diferenciadas, que Adorno contempla como sello característico de la música de Wagner y de Debussy.

Dado que no existe una mediación entre los diferentes componentes sonoros individuales, no se produce una verdadera transformación o evolución del motivo a través de su interacción con otros elementos: el motivo se repite y tan sólo se metamorfosa superficialmente, al cambiar de color tímbrico y/o armónico. Adorno observa que en estas músicas, la ausencia de procedimientos de desarrollo motívico-temático, conduce a una fijación, repetición y transposición colorista de un motivo esencialmente estático. De esta manera, lo siempre igual acaba revistiendo la apariencia de algo cada vez nuevo y diferente, sin que se de un cambio real. En este punto, el filósofo niega el carácter temporal cualitativo de esta música y la vincula con el “eterno retorno” de lo mismo de la filosofía de Nietzsche¹⁷¹. Más que un proceso temporal cualitativo (donde una percepción efectiva del cambio necesita que algo permanezca, tanto como que algo sea distinto, es decir, una dialéctica

¹⁷⁰ Para profundizar en esta correspondencia establecida por Adorno entre fenomenología y neoclasicismo, véase el epígrafe “Formalismo estético y formalismo filosófico”, en Gómez, 1998, *opus cit.*, pp. 72-80.

¹⁷¹ En el capítulo dedicado a la estética postmoderna, tendremos oportunidad de profundizaremos en esta idea del “eterno retorno” de Nietzsche.

entre la identidad y la no-identidad), lo que Adorno observa en la actividad incesante de la música de Wagner o Debussy, es en realidad una movilidad esencialmente inmóvil, en la que la repetición de lo mismo genera la impresión de ser continuamente algo diferente¹⁷².

En reiteradas ocasiones, las acusaciones vertidas por Adorno contra determinados aspectos de esta música, se hallan condicionadas por la herencia cultural del propio filósofo. Adorno recrimina a la música de Debussy y Stravinsky la inexistencia de unos procedimientos de desarrollo motívico-temático, propios de una tradición alemana a la cual él mismo pertenece. Como veremos más adelante, tanto en Debussy, como en Stravinsky, operan unos mecanismos de mediación entre las partes y la totalidad, diferentes a los contemplados dentro de esta tradición musical específica. La incapacidad por parte de Adorno de reconocer este tipo de procedimientos compositivos ajenos a su propia cultura musical, le lleva a caracterizar de manera postmoderna¹⁷³ unas obras musicales que, sin embargo, se hallan más próximas a su definición de una música informal. Es preciso señalar, no obstante, que la concepción del filósofo sobre estos autores bascula a lo largo de su vida y que, si bien en un primer momento (con *Filosofía de la Nueva Música*, la única obra que parece tenerse en cuenta a la hora de exponer las opiniones del filósofo) los aspectos “regresivos” parecen prevalecer sobre los positivos, posteriormente estas consideraciones iniciales se matizan y dan paso a un mayor reconocimiento del valor moderno y progresista de esta música¹⁷⁴.

¹⁷² Para más información sobre las críticas de Adorno a la música de ascendencia wagneriana, véase el capítulo consagrado a Wagner, en Witkin, 1998, *opus cit.*, pp. 70-93.

¹⁷³ Como expondremos en la segunda parte de nuestra disertación, la sustitución de la mediación dialéctica por una lógica de la repetición y la diferencia es propia de la postmodernidad.

¹⁷⁴ Witkin da cuenta de varios pasajes en los que Adorno habla positivamente sobre la música de Debussy: *Ibid.*, pp. 149 y 168. Padisson, por su parte, resalta las diferentes opiniones esgrimidas por Adorno sobre la obra de Stravinsky en función de la época, y cómo en sus escritos finales la música del compositor ruso recibe una valoración más positiva, situándola en un contexto más próximo a la música informal de Mahler. Véase Padisson, Max. 1997. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 268-270.

1.2. Debussy y la renovación simbólica de los materiales musicales: una revisión sobre su obra.

De todos los compositores pertenecientes a esa otra rama que se desvincula de los procedimientos retóricos de la música alemana, tal vez sea Debussy quien recibe una menor reclamación por parte del filósofo (como es sabido, el blanco de sus críticas se dirige principalmente contra Stravinsky). No obstante, su música aparece en ocasiones vinculada con un vago impresionismo que se deleita en la recreación preciosista de sensaciones sonoras pasajeras y momentáneas. Este tipo de caracterización de la música de Debussy es, como señala Jarocinski, un estereotipo consumado que se alimenta desde los primeros momentos de la producción musical del compositor. Pese al rechazo por parte del músico del epíteto de “música impresionista”, la crítica y el público tendieron desde un inicio a asociar la sucesión colorista de sensaciones sonoras, con una descripción de determinados fenómenos naturales, semejante a la operada por la paleta de los pintores impresionistas. Como consecuencia de ello, la música de Debussy adquirió una connotación de música brillante, pero superficial, centrada en una recreación preciosista de la belleza sonora y en una ilustración física y fenomenológica de la naturaleza, un tanto tópica y trivial (esta imagen de la naturaleza, sin embargo, no se corresponde con la dimensión profunda y espiritual que Debussy realmente le confiere¹⁷⁵). Incluso dentro de un reconocimiento positivo del valor de su obra, la creación de Debussy ha tendido a contemplarse, al igual que la de Mozart, como una “gran música” dotada de exquisita belleza, pero exenta del peso o la profundidad de otros autores como Bach, Beethoven...¹⁷⁶. Dicha consideración le ha valido su expulsión de la

¹⁷⁵ Tal como muestra Jarocinski, la visión de la naturaleza de Debussy se corresponde más con el ideal de infinitud y trascendencia de los primeros románticos. Véase Jarocinski, Stefan. 1970. *Debussy. Impressionisme et symbolisme*. París: Seuil, pp. 110-112 y 170-173. En la página 110, Jarocinski recoge la siguiente cita de Debussy: “La música es una matemática misteriosa cuyos elementos participan del Infinito. Ella es responsable del movimiento de las aguas, del juego de curvas que describen las brisas cambiantes; nada es más musical que una puesta de sol. (...).” (La traducción es mía, a partir del original en francés: “La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l’Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu des courbes qui décrivent les brises changeantes; rien n’est plus musical qu’un couché de soleil. (...)”).

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

línea genealógica de la música moderna, y su consideración como un creador de éxito confinado en su tiempo, que no ha abierto puertas a ulteriores evoluciones.

No obstante, tal como señala Fubini¹⁷⁷, desde hace varias décadas se está produciendo una renovación historiográfica, en la que numerosos autores abandonan la concentración exclusiva en la Segunda Escuela de Viena y la vía atonal-serial y comienzan a dirigir su mirada hacia París como un centro esencial en la producción de la música moderna. Es entonces cuando la figura de Debussy se rescata como “padre” de numerosos aspectos que han marcado el desarrollo moderno de la música. Paralelamente, la imagen un tanto frívola de un Debussy “impresionista” comienza a reconsiderarse y emerge una nueva dimensión más profunda, principalmente a través de los escritos de Jankélévitch, autor que, como vimos, relaciona su música con una estética heredera de los primeros románticos. Jarocinski hace culminar esta nueva genealogía, al disociar la música de Debussy de los impresionistas y vincularla más estrechamente con las ideas de los simbolistas, círculo este último con el que el compositor mantuvo un contacto más próximo¹⁷⁸ (la filiación con los primeros románticos se mantiene, dado que, en cierta manera, autores como Baudelaire, Verlaine o Mallarmé, se cuentan entre los sucesores de las ideas estéticas de Schlegel, Novalis...).

Desde esta nueva perspectiva, la música de Debussy deja de contemplarse como una mera recreación en la belleza decadente y fetichista de ciertas sonoridades del pasado, que han perdido su funcionalidad y su sentido. El proyecto de Debussy cobra una nueva luz, cuando se indaga en sus ideas estéticas y se las compara con las de los simbolistas. Su contribución debe situarse entonces en el mismo escenario crítico en el que se ubica la experiencia atonal encabezada por Schoenberg. Al igual que este último y el círculo de artistas e intelectuales que le rodeaba en Viena (Kraus, Adolf Loos...), Debussy también contempla con

¹⁷⁷ Véase el capítulo “Debussy y el simbolismo”, en Fubini, 2004, *opus cit.*, pp. 29-43.

¹⁷⁸ Para más información sobre la relación entre Debussy y los poetas simbolistas, véase el epígrafe “Le milieu de Debussy”, en Jarocinski, 1970, *opus cit.*, pp. 90-108.

preocupación el desgaste de determinadas fórmulas armónicas tonales, debido a su constante repetición, y expresa la necesidad de una renovación del lenguaje musical. Estableciendo un símil con la banalización y reificación de las palabras, de la cual se lamentaban los poetas simbolistas (aspecto que, a su vez, les vincula con poetas como Novalis, Wackenroder...), Debussy declara:

*"De manera semejante a como él me hablaba de ciertas palabras de la lengua francesa cuyo brillo se había empañado por frecuentar demasiado el mundo vulgar, yo pensaba para mí que lo mismo ocurría con ciertos acordes cuya sonoridad se había banalizado en las músicas de exportación. Esta reflexión no es de una novedad destacada, si no añado que al mismo tiempo han perdido su esencia simbólica."*¹⁷⁹

Frente a esta reificación y fragmentación del material sonoro, Schoenberg y Debussy ofrecerán soluciones musicales distintas. La del primero de ellos se centra, como vimos, en una renovación del material sonoro, a través de una atonalidad que prolonga la expansión interna del cromatismo. Para el compositor austriaco sólo queda dar este paso definitivo o continuar componiendo con un material reificado, que ha perdido su vitalidad simbólica y expresiva. La opción tomada por Debussy, sin embargo, no apuesta por la búsqueda de nuevas sonoridades vírgenes en el seno de un universo cromático, sino por una reactivación simbólica de estos materiales musicales preexistentes. Una vez las figuras sonoras (acordes...) se emancipan de los vínculos armónicos funcionales de la tonalidad, los compositores se sienten más libres de proyectar estos materiales tonales, junto a otros procedentes de fuentes completamente independientes.

¹⁷⁹ Cita de Debussy recogida en Jarocinski. *Ibid.*, p. 64. La traducción es mía. En el original en francés : « Comme il me parlait de certains mots de la langue française dont l'or était terni à trop fréquenter du vilain monde, je pensais en moi-même qu'il en était de même pour certains accords dont la sonorité s'était banalisée dans des musiques d'exportation. Cette réflexion n'est pas d'une nouveauté poignante, si je n'ajoute qu'ils ont perdu en même temps leur essence symbolique »

En el primer capítulo, apuntábamos cómo a finales del siglo XIX la mercantilización y la erudición historiográfica ponen a disposición de los compositores una ingente cantidad de materiales sumamente heterogéneos, procedentes tanto de diferentes períodos históricos, como de diferentes áreas geográficas. Frecuentemente se señala a Debussy, como un compositor que, en lugar de renovar el lenguaje musical a partir de su propia evolución cromática “interna”, lo hace a través de la aportación periférica de otros lenguajes, como los modos medievales o el gamelán javanés (a éste último tuvo acceso a través de la Exposición Universal de París de 1889, un claro exponente de las grandes ferias del mercantilismo colonial). La música de Debussy no es, sin embargo, un mero escaparate de sonoridades exóticas, reificadas y fetichistas, exentas de toda conexión y, consiguientemente, vaciadas de un significado o contenido. Muy al contrario, siguiendo el ejemplo de los poetas simbolistas, la intención de Debussy será la de establecer nuevas asociaciones (conexiones) entre estos materiales dispersos, de manera a proyectarlos en una unidad que alumbe un significado renovado.

Tal como estudiaremos más detenidamente en los siguientes epígrafes, la articulación de estos fragmentos en nuevas asociaciones originales que desmienten las conexiones funcionales a las que nuestros oídos estaban habituados, supone una inyección de nueva vitalidad expresiva para unos materiales desgastados por su uso repetido. La labor creativa de Debussy consigue así un rescate simbólico de los numerosos fragmentos musicales dispersos y reificados procedentes del pasado. De manera similar a Mahler o Alban Berg, la reelaboración formal realizada por Debussy, libera a estos materiales de su coagulación en unos significados precisos y los abre a la emergencia de nuevas interpretaciones, al apuntar a su esencia simbólica y expresiva más indeterminada. En los apartados que siguen, trataremos de exponer cómo tanto la obra musical de Debussy, como sus ideas estéticas, se corresponden ampliamente con la visión artística iniciada por los primeros románticos y continuada por los poetas simbolistas, y consiguientemente, se

aproximan al concepto de “música informal” esgrimido por Adorno.

2. La poesía simbolista, heredera de la estética de los primeros románticos.

2.1. *El símbolo: de la imagen concreta a la Idea infinita.*

Si nos atenemos a las definiciones e ideas artísticas esgrimidas por poetas destacados del movimiento simbolista, veremos su estrecha concordancia con los fundamentos estéticos establecidos por los primeros románticos. En el capítulo dedicado a la estética musical moderna, señalábamos cómo esta filosofía parte de una constelación de fragmentos particulares y concretos, y se dirige a recrear una totalidad ideal originaria, que sólo puede ser evocada de manera vaga e imprecisa. De manera similar, el concepto de símbolo desplegado por los poetas pertenecientes al movimiento simbolista, se plantea como una correlación dinámica de signos que hace emergir una significación difusa y ambivalente, propia de un sentido en estado naciente y en vías de formalización, que aún no ha sido enteramente conceptualizado y, por tanto, puede revestir diferentes interpretaciones (aunque claro está, en el seno de un mismo horizonte de sentido). T. S. Eliot alude por ejemplo a un “correlativo objetivo”, en el que un conjunto de objetos o imágenes concretas se asocian en una entidad poética más amplia, para llegar a evocar una emoción o una sensación viva (y, por tanto, aún no enteramente conceptualizada), de naturaleza indeterminada¹⁸⁰.

Al igual que los primeros románticos, los poetas simbolistas contemplan el mundo como un complejo jeroglífico indescifrable, una inmensa trama de referencialidades en la que es preciso que el poeta vaya descubriendo las analogías y

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 40. Para más información sobre las ideas estéticas de los poetas simbolistas, véase el capítulo “Le symbole dans l’art”: *Ibid.*, pp. 38-56. Estas ideas se encuentran igualmente recogidas en Pistone, Danièle. 1995. “Le symbolisme et la musique française à la fin du XIXe siècle”. *Revue Internationale de Musique française*, número 32, titulado *Symbolisme et Musique en France, 1870-1914*, pp. 9-29. Véase también el artículo de Marie-Françoise Hamard “Des priviléges respectifs de la literature et de la musique: éléments d’un débat symboliste”, en el mismo número de esta revista, pp. 54-63.

correspondencias, a través de su propia imaginación creativa. En su teoría sobre la “Ressemblance Universelle”, Baudelaire manifiesta su deseo de reencontrar la unidad perdida con el mundo, proclamando la conexión de todos los fenómenos físicos y psíquicos del universo: el mundo no sería sino un inmenso almacén de imágenes y signos heterogéneos, entre los cuales la imaginación poética debe ir descubriendo las resonancias¹⁸¹. Y es que de manera similar a la experiencia vital de los primeros románticos, los poetas simbolistas se sienten proyectados en un mundo de ruinas o fragmentos dispersos, cuya totalidad originaria es preciso restituir.

Ya mencionamos que, para Habermas, la emergencia de diferentes rationalidades o juegos de lenguaje constituye un rasgo característico de la modernidad. Si la sociedad tradicional presenta una cultura unitaria dominada por la religión (o por una Razón sustantiva, como Habermas, siguiendo a Weber, la denomina), con la entrada en la modernidad se produce una escisión de esta totalidad en diferentes ámbitos discursivos autónomos (el conocimiento, la ética, y la estética, comienzan su andadura independiente). La división del trabajo impulsa igualmente la aparición de numerosas áreas de conocimiento especializadas y, consiguientemente, la fragmentación de los mundos de vida comunes en idiolectos o juegos de lenguaje cada vez más particulares. La proliferación de estas áreas discursivas supone la afloración de una pluralidad de campos semánticos, fuertemente rationalizados y delimitados. Las palabras y los objetos adquieren en el seno de estos campos semánticos especializados una función instrumental y una significación precisa, perdiendo así su carácter más global simbólico y expresivo. Esta creación de idiolectos particulares contribuye así a un enriquecimiento de la precisión técnica del lenguaje, que, no obstante, presenta como contrapartida una pérdida gradual de su dimensión comunicativa en el seno de unos mundos de vida unitarios.

Frente a esta progresiva erosión de la totalidad orgánica, debido a la

¹⁸¹ Jarocinski, 1970, *opus cit.*, p. 44.

proliferación de juegos de lenguaje cada vez más técnicos y específicos, tanto los primeros románticos, como los simbolistas, conciben el arte y, principalmente, la poesía, como una actividad capaz de mediar entre los diferentes ámbitos discursivos y recomponer de esta manera unos mundos de vida colectivos. Para Schelling, la obra de arte representa precisamente una reunión controlada de lo que, en un origen natural, se presentaba de manera orgánica e indivisible¹⁸². Estos autores rechazan, no obstante, la reunión de los diferentes ámbitos culturales en un sistema total más amplio, que los englobe como subsistemas particulares. Su ideal es una recomposición de los mundos de experiencia compartidos desde una pluralidad de juegos de lenguaje, sin que éstos lleguen a renunciar a su autonomía y a su diferencia. La obra de arte debe concebirse igualmente como lugar de encuentro de estas diferentes áreas discursivas, sin tratar de sistematizarlas en un metalenguaje superior. La labor del poeta se concentra precisamente en establecer conexiones y correspondencias entre diversos objetos que, al pertenecer a juegos de lenguaje o campos semánticos distintos, presentan en un inicio una fuerte distancia y lejanía. El símbolo es el medio por excelencia para establecer esta correlación entre signos procedentes de contextos diferentes: la proyección conjunta de unas imágenes concretas y heterogéneas es capaz de evocar así una idea o un sentimiento global e indefinido.

La poesía de Mallarmé busca, de igual manera, generar una especie de alquimia verbal, en la que la asociación no convencional de determinadas palabras dentro de una frase poética total, haga emergir la Idea inefable e indeterminada de manera más diáfana¹⁸³. Para este poeta la sistematización y precisión técnica progresiva de los discursos, incapacita al lenguaje para expresar la verdadera esencia poética de las

¹⁸² Esta visión de Schelling se encuentra recogida en Hamard, Marie-Françoise. 1995. “Des priviléges respectifs de la littérature et de la musique: éléments d’un débat symboliste”, *opus cit.*, p. 58.

¹⁸³ Para una exposición de las ideas poéticas de Mallarmé, véase Jarocinski, 1970, *opus cit.*, pp. 48-51. Véase igualmente las ideas de Mallarmé que Olive desarrolla en relación a la música de Debussy en el capítulo consagrado a este último compositor “Debussy. Mouvement absolu et images du passé”, en Olive, 1998, *opus cit.*, pp. 217 y sucesivas.

cosas. El empleo reiterado de las palabras dentro de unas mismas asociaciones funcionales, acaba desgastándolas y mermando su poder para evocar el horizonte más experiencial y sensible de la vida. La única manera de combatir el aislamiento y reificación de las palabras coaguladas en unos significados técnicos y específicos, es a través de su proyección fuera de sus contextos habituales en nuevas asociaciones metafóricas. La búsqueda de una resonancia poética entre imágenes y palabras fuertemente disociadas, ayuda a recuperar la unidad experiencial de los mundos de vida, perdida por la separación racional de los diferentes juegos de lenguaje.

De manera inversa al proceso de significación clásico (el cual va de la Idea a su encarnación en un signo específico), el simbolismo parte de las imágenes, palabras u objetos concretos ya racionalizados y pertenecientes a estos diferentes sistemas discursivos, para dirigirse posteriormente a la recomposición de una experiencia total originaria, que tan sólo se es capaz de sugerir de forma incompleta e imprecisa. Como señala Baudelaire, no se trata de una representación directa y explícita de una idea o un sentimiento, sino de la búsqueda de una correspondencia sugestiva entre palabras, con objeto de crear una sustancia poética armoniosa que actúa en nuestra imaginación por su sonoridad y por su sentido¹⁸⁴. El símbolo va de lo conceptual a lo sensible y, por tanto, se corresponde con la estructura de una forma fragmentaria, configurada por una diversidad de imágenes particulares y concretas (detalles o pinceladas), que apuntan a la reconstitución de un referente vago y de una totalidad difusa. El símbolo presenta además la doble condición de una imagen completa y fragmentaria al mismo tiempo, debido a que los diversos detalles que la constituyen componen un mismo objeto, a la vez que remiten a campos o contextos semánticos distintos. Podría caracterizarse, por tanto, como una imagen “disonante”, plural y rica, confeccionada a partir de numerosas figuras heterogéneas, entre las que se establece una resonancia poética (en términos adornianos, diríamos que se establece una “identidad en la no-identidad” de los fragmentos).

¹⁸⁴ Véase Jarocinski, 1970, *opus cit.*, pp. 80-81.

2.2. El simbolismo frente a la poesía indeterminada.

La correlación simbólica de diferentes objetos habitualmente disociados, no deja de remitir, sin embargo, a un horizonte de sentido fundamental y necesario. Según argumenta Perloff en su libro *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*¹⁸⁵, existe una diferencia palpable entre la asociación de imágenes realizada por los poetas simbolistas y la indeterminación poética que él descubre en otros autores (entre los que destacan Rimbaud y Cage, los dos artistas recogidos en el título). En el caso de la poesía simbolista, las diferentes imágenes fragmentarias confluyen en una resonancia polisémica que proyecta de manera difusa una totalidad y un referente. Como analiza Perloff a propósito de un pasaje de *The Waste Land* de T. S. Eliot, la amalgama heterogénea de imágenes no directamente emparentadas, no deja de reflejar de manera oblicua un referente objetivo perfectamente reconocible al lector, como es la ciudad de Londres. En el caso de la poesía indeterminada, por el contrario, el choque entre dos imágenes pertenecientes a contextos semánticos alejados, no produce una resonancia poética que evoque una vivencia o un horizonte compartido de experiencia. Lo que se busca precisamente es una suspensión del sentido de realidad y de la trama de referencias que la articula, al asociar dos imágenes entre las que no se puede establecer ningún vínculo, ni siquiera indirecto (desarrollaremos más ampliamente este último argumento cuando analicemos la poesía surrealista de Carles Santos).

Trataremos de ilustrar esta diferencia con dos sencillos ejemplos. La imagen poética de un “amanecer sangriento” está compuesta por dos palabras, “amanecer” y “sangre”, habitualmente disociadas o presentes en contextos semánticos distintos y que, por tanto, carecen de una vinculación lógica o un parentesco directo. Estas dos palabras alejadas se proyectan, sin embargo, conjuntamente y pueden asociarse a otras palabras, como “crimen” o “amantes”, para crear una correlación de

¹⁸⁵ Véase a este respecto el primer capítulo titulado “Unreal Cities”, donde compara la poesía simbolista de T. S. Eliot con la poesía indeterminada de John Ashbery. En Perloff, 1981, *opus cit.*, pp. 3-44.

diferentes imágenes fragmentarias, a partir de cuya interacción surge una idea o sensación difusa que remite a un horizonte real de la experiencia. Pese a la ausencia de una relación causal directa entre estos conceptos, no deja de existir una trama de referencialidades subterránea, no del todo racionalizada, que establece un vínculo indirecto entre los mismos y los proyecta dentro de un marco de sentido objetivamente compartido. La conexión oblicua que puede darse entre un amanecer y la sangre, remite a un horizonte común de vida donde se establece una cadena limitada de referencias (el amanecer se vincula con el nacimiento del sol, éste a su vez con los tonos rojizos y el fuego, y éstos a su vez pueden connotar la sangre). La existencia de este plexo de relaciones delimitado que acota nuestro sentido de la realidad (precisamente como mundo social y colectivo), es lo que distingue la polisemia hermenéutica de los procesos de diseminación descritos por Derrida¹⁸⁶, donde la cadena de referencias puede prolongarse (diferirse) al infinito.

En este sentido, entre dos palabras como “canto” y “peludo”, media una cadena de sustituciones prácticamente ilimitada o infinita. El plexo de relaciones de fondo que acotaba un horizonte de sentido, un objeto o un referente, desaparece en el caso de esta asociación entre dos palabras distantes, entre las cuales no se puede establecer ninguna resonancia, ni tan siquiera indirecta, porque no existe entre ellas identidad alguna. De ahí que el choque de estas dos palabras dé como resultado una imagen (un “canto peludo”¹⁸⁷), que no remite a ningún horizonte de experiencia y suspende completamente nuestro sentido de la realidad. Como veremos más adelante, el efecto que busca precisamente cierta poesía surrealista (o indeterminada, como Perloff la denomina), es crear imágenes conceptuales para las cuales carecemos de un referente en nuestro universo limitado de vivencias, aspecto que produce una ausencia de realidad y, consiguientemente, un sentimiento

¹⁸⁶ Como ya señalamos en ocasiones anteriores, volveremos sobre este tema en el apartado concerniente a la estética musical de la postmodernidad.

¹⁸⁷ Hemos tomado como referencia la frase de Carles Santos: “Lo cant pelut de la mala serp surt del cul de la mort”. Recogida en Ruvira, Josep. 1996. *El caso Santos*. Valencia: Mà d’obra, p. 124 (apartado dedicado a los trabajos gráfico-poéticos de este compositor).

de abismo o de terror (el sentimiento de lo “sublime” al que se refiere Lyotard en su descripción de una estética postmoderna).

Estas características estéticas del movimiento poético simbolista son igualmente aplicables a la producción musical de Debussy, compositor, que como ya hemos señalado, mantuvo un estrecho vínculo con estos círculos artísticos y estuvo ampliamente influenciado por sus ideas. En el siguiente epígrafe, veremos cómo la música de Debussy parte del empleo de figuras musicales procedentes de contextos o juegos de lenguaje sumamente heterogéneos. En opinión de Olive, la composición de este autor crea “movimientos informales”¹⁸⁸ a partir de unos materiales preformados concretos y dotados de una significación específica. En su haber encontramos desde formas o modos de juego (habaneras, *cake-walk...*), pasando por citas o pseudo-citaciones, hasta elementos materiales de base como escalas, acordes, figuras y ritmos variados, pertenecientes a leguajes musicales alejados tanto en el tiempo, como en la distancia geográfica¹⁸⁹.

Ya sea en la tonalidad o en el empleo ortodoxo del dodecafonismo, encontramos la misma proyección de un espacio uniforme (con una escala o estructura interválica), que permanece inalterable a lo largo de toda la composición. En lo que respecta a la música de Debussy, sin embargo, nos situamos en un espacio plural donde se confrontan figuras musicales pertenecientes a diferentes escalas o idiolectos, entre las cuales el compositor trata de establecer una identidad o una mediación. En otras palabras, de manera similar a la labor realizada por el poeta simbolista, Debussy busca y descubre imaginativamente las correspondencias que unen y comunican entre sí fragmentos musicales procedentes de contextos o juegos de lenguaje habitualmente disociados. Si la correlación simbólica de diferentes palabras crea correspondencias que excitan nuestra sensibilidad e imaginación, tanto a través del sentido, como de la sonoridad, Debussy, por su parte, asocia diversas figuras musicales concretas, para suscitar una imagen poética que resuena

¹⁸⁸ Olive, 1998, *opus cit.*, p. 219.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 219.

en nosotros de manera indisociable, tanto a nivel semántico, como sensorial.

3. Debussy y la evocación de un contenido poético indeterminado a través de una forma musical fragmentaria.

3.1. *El fragmento musical de Schumann a Debussy.*

En su libro sobre la generación romántica, Charles Rosen realiza una interesante aplicación de los principios estéticos que venimos señalando en el campo de la literatura, al mundo sonoro de la música. Rosen traslada, en este sentido, la estética del fragmento esbozada por Schlegel en el terreno literario, a la producción liederística de Schumann (y en concreto al ciclo de *Dichterliebe*¹⁹⁰). Como veremos, esta correspondencia nos resulta de interés, por cuanto la poesía simbolista se muestra como heredera de las premisas estéticas establecidas por estos primeros románticos, así como la aparición de una forma fragmentaria en las composiciones líricas de Schumann, se presenta como un claro antecedente de la producción musical de Debussy. Siguiendo la orientación de los ensayos estéticos escritos por Jankélévitch, Fubini sitúa a Debussy dentro de la misma tradición que recoge la producción de piano y de *Lieder*, de corte más intimista, de autores decimonónicos como Schubert, Schumann, Chopin...

Si retomamos la caracterización de Rosen del fragmento literario teorizado por los primeros románticos, veremos que guarda estrechas similitudes con la correlación dinámica de signos expuesta por los poetas simbolistas. Rosen establece una comparación entre el aforismo clásico y el fragmento moderno, en la que se pone de manifiesto la diferente articulación que reciben sus procesos de significación¹⁹¹. En el primero de los casos (el aforismo clásico), se produce una fuerza centrípeta que tiende a concentrar el sentido de las palabras, y a hacerlas

¹⁹⁰ Como ya señalamos, este análisis del ciclo *Dichterliebe* desde la perspectiva de la estética de los primeros románticos, ha sido realizado tanto por Charles Rosen (Rosen: 1995), como por Beate Perrey (Perrey: 2003).

¹⁹¹ Véase el epígrafe “The Fragment as Romantic form”, en Rosen, 1995, *opus cit.*, pp. 48-51.

más precisas de lo que acostumbran a ser en el uso diario. En lo que concierne al fragmento literario ideado por Schlegel (y que constituye una suerte de aforismo moderno), por el contrario, las palabras se ven sometidas a un movimiento expansivo y centrífugo, que les hace perder su definición y pasar a los márgenes de su sentido, a connotar más que a denotar. Al igual que en la correlación de signos propia del símbolo, la asociación de diferentes imágenes genera un movimiento de reenvíos recíprocos, en el que el sentido de las palabras se mueve a la periferia para hacer emerger una idea difusa y polivalente.

Nos interesa igualmente retener la definición de *fragmento* recogida por Rosen. En ella, el fragmento viene a ser comparado con un erizo¹⁹²: se trata de una forma definida y a la vez con límites borrosos, una entidad que, por un lado, está completa en sí misma y, por otro, nos proyecta (de manera un tanto “agresiva”) en un universo exterior del cual ha sido escindida. Dicha definición podríamos aplicarla, tanto a la concepción total de una forma fragmentaria, como a cada uno de los fragmentos que la componen. En este sentido, un símbolo o una correlación dinámica de signos puede ser contemplada como una forma fragmentaria, que limita un horizonte de sentido y, simultáneamente, lo presenta de manera borrosa y difuminada, o lo que es igual, como una forma que de manera paradójica se concibe acotada y abierta al mismo tiempo.

Las palabras o imágenes que configuran esta correlación simbólica deben contemplarse igualmente como fragmentos autónomos. Cada imagen se presenta así como una entidad completa en sí misma y, a la vez, inacabada: su proyección hacia el exterior hace que la interacción con el resto de imágenes desentre su significado y lo haga moverse hacia un margen difuso. Este significado ambivalente del fragmento, este límite borroso e impreciso, surge precisamente por el diálogo que se establece entre el sentido propio o “literal” de la palabra (aquel que adopta

¹⁹² *Ibid.*, p. 48. La cita de Schlegel, recogida por Rosen, dice: “Un fragmento debería ser como una pequeña obra artística, completo en sí mismo y separado del resto del universo al igual que un erizo”.

en su contexto funcional habitual) y el nuevo contexto de imágenes en el que se inserta. El principio es el mismo que podemos vislumbrar en los procesos de citación: en ellos el contraste entre la conservación del sentido original del fragmento citado y su redefinición en el seno de un nuevo contexto, genera una ambivalencia que demanda actos de interpretación (cabe afirmar, en este sentido, que la significación del fragmento es siempre ambivalente y “disonante”, dado que es fruto de esta dialéctica entre la identidad o resonancia y la no-identidad o diferencia respecto a otros elementos).

Charles Rosen, por su parte, descubre esta misma articulación fragmentaria en los *Dichterliebe* de Schumann¹⁹³. El musicólogo cree ver una traslación de las ideas estéticas de los primeros románticos al campo de la música, por parte de un compositor que recibió la influencia de algunos autores literarios (principalmente E. T. Hoffmann), pertenecientes a este círculo. En su análisis de la primera pieza que abre este ciclo, Rosen destaca sobre todo su condición de ser un “fragmento musical” abierto y cerrado al mismo tiempo. Si en las piezas clásicas la composición suele iniciarse con un punto armónico estable y definido, del cual uno se aleja para comenzar una andadura armónica más inestable y volver finalmente al mismo punto de reposo del que se había partido, la pieza de Schumann presenta una trayectoria inversa. El inicio se caracteriza por una indefinición armónica, que posteriormente, hacia la mitad de la pieza, toma un punto de apoyo más estable en un acorde que actúa a modo de tónica y, por último, vuelve al estado de ambigüedad y suspensión que dominaba en un principio.

De esta manera, la pieza se presenta como una entidad definida y autónoma y, a su vez, como una forma indefinida y abierta en sus extremos, dado que comienza repentinamente, como si continuara un proceso puesto en marcha previamente, y termina con una disonancia irresuelta. Al igual que la forma ambivalente de un erizo, esta pieza manifiesta un perfil nítido y borroso al mismo tiempo. Según el

¹⁹³ Véase el epígrafe “Renewal”. *Ibid.*, pp. 41-48.

análisis de Rosen, la razón de este carácter ambivalente se encuentra en que la mayor parte de las piezas del ciclo, se conciben simultáneamente como entidades autónomas y como partes de un proceso más amplio: de ahí que la indefinición de los márgenes de una pieza sea en parte debida a su proyección en la pieza precedente y en la que continúa (el acorde final suspendido de una canción puede resolver así al inicio de la siguiente).

A nivel interno, Rosen destaca la ambivalencia existente entre las diferentes partes de la composición. Tanto el piano, como la voz, constituyen dos entidades autónomas y, al mismo tiempo, unos fragmentos incompletos entre los que se establece un diálogo fructífero. Las frases de la voz presentan ideas definidas que, sin embargo, poseen un límite difuminado, con suspensiones armónicas o cadencias inconclusas, que resuelven finalmente en la parte del piano. Si en ocasiones las tensiones creadas en una de las voces acaban resolviéndose en la segunda de ellas, en otras, por el contrario, la interacción entre estas dos líneas es la que genera precisamente una tensión o un contraste disonante: el piano, por ejemplo, parece encontrarse en Fa # menor cuando suena en solitario, mientras la voz se introduce con una clara cadencia en La Mayor (la ambigüedad entre estas dos tonalidades, por otro lado complementarias como cambio modal del relativo menor al Mayor, se mantiene a lo largo de toda la pieza). De esta manera, la composición manifiesta un balance no resuelto entre partes que contrastan, pero que, no obstante, se encuentran mediadas a través de aspectos comunes (se hallan así en un estado de identidad, equilibrio o balance, en la no-identidad).

Siguiendo en esta misma línea argumentativa, Rosen destaca la relación ambivalente entre el texto y la música de este ciclo de canciones: cada uno de estos dos lenguajes posee su propia autonomía, con una voz propia, y al mismo tiempo, tienden a asociarse en una forma fragmentaria, para apuntar hacia un sentido impreciso que no llega nunca a explicitarse. La ambigüedad entre texto y música es un aspecto igualmente reseñable en la obra de Debussy. El compositor expresaba en este sentido su incapacidad para poner en música los versos plenos y clásicos, y

su preferencia por los versos ambiguos y velados de la poesía de Baudelaire, Verlaine o Mallarmé. Son precisamente estos textos, de un sentido indeterminado e infinito, los que, al igual que las situaciones y personajes insondables del drama de *Pelleas y Melisande* de Maeterlink, le permiten hacer volar su imaginación y unir su sueño musical al sueño del poeta. Texto y música conforman así dos sueños autónomos y paralelos, dos perspectivas fragmentarias que sugieren más que expresan y se complementan en su presentación de una Idea infinita, cuyo misterio no llega a desvelarse.

Debussy toma en este sentido una distancia crítica respecto al simbolismo transparente y explícito, que en su opinión caracterizaba a la retórica de Wagner. La “inexpresividad” de su música se cifra precisamente en una renuncia al subjetivismo y a la expresividad enfática perteneciente al romanticismo tardío, y en una búsqueda de un lenguaje más objetivo que pudiera sugerir de manera sutil los secretos inaprensibles de la Naturaleza (o, como él mismo afirmaba, las correspondencias misteriosas entre la Naturaleza y la imaginación)¹⁹⁴. De manera semejante a Charles Ives, otro pionero que encamina la música del siglo XX por nuevos senderos inexplorados siguiendo la orientación de la filosofía trascendentalista norteamericana (próxima en muchos aspectos a la de los primeros románticos)¹⁹⁵, la Naturaleza representa para Debussy un ideal trascendental e infinito, que impulsa continuamente a la música a superar sus formas establecidas y a adentrarse en el terreno de lo desconocido.

El ideal de una música libre y sencilla como la naturaleza (que Debussy veía, en parte, reflejada en la naturalidad del arabesco gregoriano o de otras culturas musicales como el gamelán de Java), incita a Debussy a abandonar las fórmulas

¹⁹⁴ Sobre las ideas de Debussy respecto a la naturaleza, véase Jarocinski, 1970, *opus cit.*, pp. 110 y sucesivas.

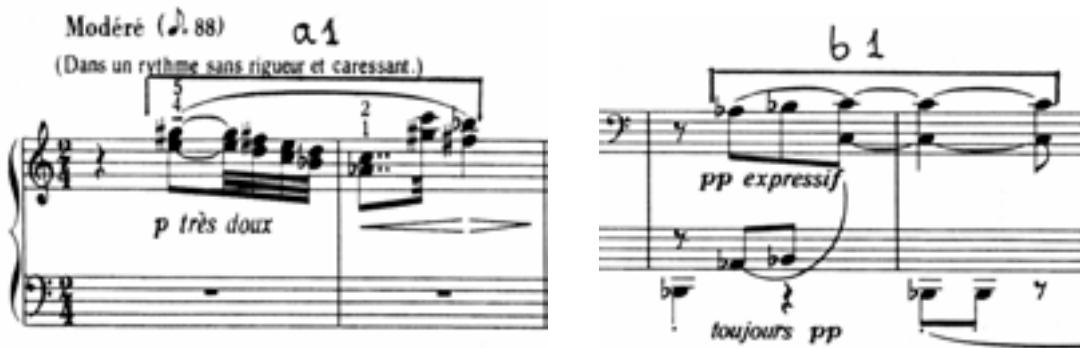
¹⁹⁵ Para un análisis de la obra de Charles Ives en relación al trascendentalismo norteamericano (Emerson, Thoreau...), véase Vinay, Gianfranco. 2001. *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*. Éditions Tum/Michel de Maule. La perspectiva de Vinay sobre la obra de Ives, se corresponde ampliamente con la visión de la música moderna que estamos desplegando a partir de la estética de los primeros románticos.

retóricas del lenguaje tonal, principalmente en lo que se refiere a la armonía funcional y a la articulación rítmica. Junto a estos “a prioris” formales, el compositor también acomete una disolución de todos los “a prioris” simbólicos, es decir, de las significaciones convencionales y, sobre todo, de los clichés y estereotipos musicales impuestos por la afectación romántica. Ya señalamos que esta emancipación de la música respecto a su codificación dentro de un lenguaje reificado, no se produce a través de una revolución atonal. Debussy renueva el propio material de la tonalidad al liberarlo de la retórica armónico-rítmica convencional y, consiguientemente, de las funciones y significaciones que habitualmente revestía. Al igual que en los procedimientos empleado por los simbolistas, Debussy articula este material concreto y preformado (séptimas de dominante, escalas modales...) en el seno de nuevas asociaciones sonoras, que debilitan su sentido convencional (y funcional) y potencian su valor más poético y connotativo, con la intención de conformar una imagen conjunta ambigua y fragmentaria.

La creación de este tipo de imágenes sonoras veladas, vincula a Debussy, tanto con la correlación de signos propia de la poesía simbolista, como con la forma fragmentaria de los primeros románticos o los *lieder* de Schumann. En este sentido, la incipiente emancipación de los gestos musicales respecto a la armonía funcional convencional, que observábamos en la música de Schumann, se ve intensificada en un compositor como Debussy, que se vale de unas figuras musicales muchos más heterogéneas (incluso pertenecientes a otros lenguajes ajenos a la tonalidad), entre las cuales trata de establecer una correspondencia. Tomaremos la pieza titulada “Voiles”, perteneciente al primer cuaderno de sus *Preludios* para piano, con objeto de mostrar la composición de una imagen poética, evocadora y ambivalente, a través de una forma fragmentaria. Como su mismo título indica, los diferentes fragmentos o figuras musicales se dirigen a recrear, de manera sutil, una idea tan inaprensible como es el movimiento de los velos (en francés dicha palabra puede connotar igualmente las velas de un barco).

3.2. "Voiles": el despliegue de imágenes efímeras y fragmentarias a través del movimiento contrastante de diferentes planos musicales.

Debemos resaltar, primeramente, cómo en la base de la pieza se encuentra una única escala de seis tonos ((Si bemol)-Do-Re-Mi-Fa #-Sol #-La #), que proporciona un sustrato armónico estático. La escasa actividad armónica se ve, sin embargo, animada por una constante proyección de figuras, cuya combinación es continuamente renovada. Tal como señala Jonathan Cross, un recurso típico de la música de Debussy, que se prolongará más tarde en la de Stravinsky, consiste precisamente en crear una estratificación de diferentes niveles sonoros que portan figuras musicales distintas, con objeto de generar movimiento y, consiguientemente, una renovación musical constante dentro de un éxtasis armónico¹⁹⁶. En el caso que nos ocupa, la pieza presenta tres planos sonoros claramente diferenciados en lo que se refiere al registro (distribución que en el piano equivale a la asignación de distintos timbres o colores orquestales): el nivel grave, constituido por un pedal sobre el Si bemol; el nivel intermedio, que se inicia en el compás 7 con una figura pesada ascendente en corcheas; y, por último, el registro superior, formado por otra figura más ligera y dinámica. Cada una de estas figuras articula, más bien, un bloque sonoro que contribuye a definir un espacio y un movimiento. El contraste entre los dos primeros bloques sonoros no puede ser más patente (ejemplo 12):



Ejemplo 12. Debussy, "Voiles", preludio nº 2 del primer cuaderno de los Preludios para piano: figuras a y b.

¹⁹⁶ Cross, Jonathan. 1998. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press. Véase el epígrafe "Layers", pp. 88-94.

Modéré (♩ = 88)

(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

a1

p très doux

a2

p più p

b1

pp expressif

toujours pp

a1

très doux

a2

b2

a1

pp

a3

pp

b1

b1

p

b1

p

b1

pp

Ejemplo 13. Debussy, "Voiles", Preludios (primer cuaderno), compases 1-21.

La figura *a1* presenta un movimiento grácil en valores breves, caracterizado por

un rápido descenso de terceras y un salto final a la octava superior (el descenso recorre la escala de seis tonos de referencia). La segunda repetición manifiesta, sin embargo, una ligera variación (figura *a2*), en la que, en lugar de producirse un salto a la octava superior, el motivo prosigue su descenso. La figura *b1*, por el contrario, se encuentra constituida por un movimiento ascendente de corcheas, lento y grave, en octavas vacías que se mueven por movimiento conjunto. La repetición del motivo (*b2*) también sufre una ligera variación, dado que la figura prosigue su ascenso, bascula al llegar a la cima, y vuelve a descender. En ambos casos (figura *a* y *b*), encontramos un primer motivo que queda más bien suspendido en la parte superior, y una segunda repetición que “cierra” la figura al descender y sumergirla en una resonancia fundamental (véase el ejemplo 13).

Las figuras musicales que acabamos de exponer, constituyen un claro ejemplo de un fragmento que se define y, en parte, queda indefinido o abierto al mismo tiempo. Cada uno de estos bloques sonoros acota un espacio particular y característico que, sin embargo, se encuentra desdibujado en sus límites. Tanto el motivo *a*, como el *b*, se inician en un tiempo débil y sus inflexiones más características recaen, por lo general, fuera del pulso. A nivel melódico-armónico, las figuras comienzan y terminan en un gesto que se interrumpe (como el que caracteriza al primer enunciado de los motivos) o en una resonancia indefinida. La figura *b1* se encuentra claramente abierta en sus extremos, dado que parece emerger de una nube de resonancia y continuar una ascensión ya iniciada de antemano, y además queda suspendida en un gesto que no llega a culminar dicho proceso. De manera semejante a la forma de un erizo, el fragmento representa un bloque sonoro que define un espacio y, a la vez, difumina sus contornos. Se trata, en definitiva, de fragmentos autónomos caracterizados de manera distinta, que, sin embargo, están abiertos e incompletos y se proyectan conjuntamente dentro de una atmósfera resonante. La asociación de estos diferentes niveles genera así una imagen fragmentaria, constituida por bloques sonoros contrastantes que se unen a través de un mismo pedal de resonancia: el pedal en Si bemol del nivel más grave, actúa en

este caso como enlace que media entre los otros dos planos contrapuestos.

En realidad, cada uno de estos tres planos sonoros dibuja un movimiento espacial particular, a partir de una misma sonoridad fundamental que sirve de referencia a toda la pieza: la escala de seis tonos y, en concreto, los acordes resonantes en los que se sumergen las figuras al final de cada periodo, y que articulan esta misma sonoridad en base a terceras superpuestas rotativamente (al final del primer periodo, en los compases 5-6, el agregado sonoro conforma Do-Mi-(Sol #)-Si bemol; al final del tercero, en el compás 14, Do-Mi-La bemol (Sol #)-Si bemol; y al final del cuarto, compás 21, Mi-Sol #-Si bemol-Re).

La combinación de estos movimientos espaciales divergentes (las figuras sonoras *a* y *b*) es cambiante y se halla constantemente renovada. Los bloques se asocian momentáneamente para componer distintas imágenes fugaces, que emergen y, al punto, vuelven a desvanecerse. De manera semejante al cine, el montaje continuamente variado de estas figuras sonoras, produce una imagen en movimiento que se reconfigura a cada instante¹⁹⁷. En este preludio que lleva por título “Voiles”, la interacción cambiante entre estos dos planos, recrea la abundancia de imágenes que surgen a partir del movimiento de uno o varios velos. En el siguiente esquema hemos querido exponer las diversas combinaciones que Debussy establece entre las diferentes figuras sonoras y, por tanto, la infinita variedad de configuraciones que emergen por la asociación instantánea de estos elementos. El análisis se corresponde con las dos primeras páginas, que reproducen prácticamente las dos primeras partes (señalizadas como A y B) de la pieza, cada una de las cuales consta de una constelación de motivos diferente; cada parte se encuentra además subdividida en diversas secciones o periodos, donde se presenta una combinación siempre variada de las figuras sonoras presentes en cada uno de los niveles:

¹⁹⁷ Siguiendo la caracterización de Jean-Paul Olive de la música moderna de la primera mitad de siglo (Debussy, Berg...), analizamos este pasaje musical desde la óptica de unos procedimientos de montaje.

A (compases 1- 21, correspondientes al ejemplo 13)

| Sección 1 (cp. 1) | Sección 2 (cp. 7) | Sección 3 (cp. 10) | Sección 4 (cp.15) |
|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|
| a1 a2 | x | a1 a2 | a1 a3 |
| x (ausencia) | b1 b1----- | b2 | b1' b1' b1' |
| x | Pedal en Si bemol | Pedal | Pedal |

La pieza comienza con los movimientos livianos de la figura inicial (ejemplo 13): el primero de ellos deja el velo en un estado de suspensión (*a1*) y el segundo lo deja caer al suelo (*a2*). A continuación surge un movimiento contrastante que trata de elevar pesadamente el velo de manera más pausada (*b1*). En la siguiente sección se produce la asociación momentánea de estos dos gestos contrapuestos: por un lado el movimiento grácil del inicio y, por otro, la elevación pausada que logra culminar su ascenso y vuelve a descender de nuevo. Ambos movimientos descienden y terminan en un instante de reposo (se sumergen en la resonancia de la sonoridad fundamental). Finalmente se genera un nuevo contraste entre los gestos *a* y *b*, sólo que esta vez la variante *a3*, en lugar de descender como el motivo *a2*, se eleva para acompañar el movimiento ascendente de *b1* y culminar así de manera conjunta suspendidos en el aire. A continuación se inicia una segunda parte B, configurada por nuevos motivos y en la que la separación entre secciones se encuentra más difuminada, debido al entrelazamiento de los diferentes bloques¹⁹⁸:

B (compases 21-40, correspondientes al ejemplo 14)

| Sección 1 (cp.21) | Sección 2 (cp.28) | Puente (cp.31) | Sección 3 (cp.32) | Sección 4 (cp.37) |
|-----------------------|-------------------|----------------|-------------------|-------------------|
| d1 d1 d2..... | d1' d1'' | x (ausencia) | f2 f2 f2 f2 | d2' d2' d2''..... |
| e e e e e .. f1 f1 f2 | | f2 | b1 b2..... | g1 g1 g2 g2 g2' |
| Pedal | Pedal | x | Pedal | Pedal |

¹⁹⁸ El concepto de entrelazamiento o de *interlock*, como Jonathan Cross lo denomina en inglés (Cross: 1998), se encuentra estrechamente vinculado con los procedimientos de montaje, en los que una misma figura sirve de engarce o juntura para dos secciones.



Ejemplo 14a. Debussy, "Voiles", Preludios (primer cuaderno), compases 21-33.

Esta segunda parte (ejemplo 14) se inicia con una imagen fragmentaria, que establece un balance entre dos gestos contrapuestos: el movimiento ágil, cambiante e imaginativo, de la figura *d* y el ostinato pesado y repetitivo de la figura *e*, que le sirve de contrapeso. Como podemos comprobar, el entrelazamiento de estos dos movimientos se produce de manera flexible y continuamente cambiante (la percepción de la cuadratura del compás casi llega a desaparecer por completo). Seguidamente, el movimiento grácil de la figura *d* inicia un ascenso, puntuado por la elevación de una nueva figura emergente (*f*), que finalmente queda suspendida

en solitario. En la sección 3 la suspensión de esta última figura prosigue en el registro más agudo, mientras el plano intermedio vuelve a reproducir el movimiento pausado y sereno del inicio (motivos *b1* y *b2*), a manera de balance y contrapeso. Finalmente, el plano superior retoma un gesto saltarín (una variante más corta extraída de *d2*), al que acompaña una nueva figura igualmente animada que se despliega en movimiento contrario (*g*), justo antes de recaer en una nueva sección donde se desatan toda una serie de gestos pirotécnicos y coloristas.

7

f2

pp

d2'

P

Serrez-

Cédez-

En animant

dim. molto

p

[m.d.]

[f.m.g.]

vif

Ejemplo 14b. Debussy, "Voiles", Preludios (primer cuaderno), compases 34-41.

El análisis expuesto nos sirve para mostrar la infinita variedad de imágenes recreadas por Debussy, mediante este entrelazamiento sutil de diversos bloques sonoros que reproducen los movimientos de un velo. Fuera de todo esquema establecido a priori, la forma se articula “desde abajo”, a través de la asociación instantánea de estas figuras en imágenes poéticas, que emergen y se desvanecen en un momento. La convergencia efímera de estas figuras contrastantes produce así

sucesivas imágenes fragmentarias, que, al no alcanzar nunca una resolución plena, impulsan la continuidad de este proceso con la creación de nuevas y variadas configuraciones (al igual que en el serialismo integral, la búsqueda de un equilibrio entre diversos elementos heterogéneos alimenta la articulación de un proceso dialéctico, que no culmina nunca en una resolución definitiva). De manera semejante al “correlativo de objetos” de la poesía simbolista, la asociación de estos fragmentos musicales apunta a la recreación de una idea tan inaprensible como el misterioso movimiento de unos velos, Idea que sólo puede sugerirse a través de la cristalización efímera de estas imágenes fragmentarias e incompletas.

3.3. “La catedral sumergida”: la creación de nuevas asociaciones poéticas y la renovación simbólica de los materiales musicales.

En otras obras de Debussy la asociación de figuras contrastantes resulta aún más evidente, dado que en ellas el compositor busca una correspondencia entre materiales heterogéneos de muy diversa procedencia. En el caso de “Voiles”, vimos que las figuras presentaban cierta uniformidad, debido a que todas ellas procedían de un mismo material de base, la escala de seis tonos que se mantenía como un trasfondo armónico estático a lo largo de toda la pieza. En la mayor parte de los casos, sin embargo, Debussy emplea en una misma composición materiales escalares y armónicos diferentes, extraídos de contextos o juegos de lenguaje musicales en ocasiones fuertemente disociados. Es en estos casos, en los que el compositor debe mediar y tratar de encontrar las correspondencias entre materiales contrastantes, sin llegar a neutralizar su particularidad y diferencia.

Además de hacer converger musicalmente estos materiales heterogéneos, Debussy también se ocupa de las connotaciones simbólicas implicadas en el empleo de estas sonoridades. Como señala Olive, el compositor extrae determinados materiales de sus respectivos contextos de origen (puede tratarse de escalas, acordes, ritmos o colores instrumentales, vinculados a un determinado lenguaje), los aísla, y posteriormente los asocia conjuntamente para crear nuevas imágenes poéticas y fragmentarias que evocan una idea o un estado de ánimo

indeterminado¹⁹⁹. El mismo Olive ofrece varios ejemplos de imágenes construidas a partir de la yuxtaposición de diferentes materiales. En el ejemplo que exponemos más abajo perteneciente a los *Preludios* para piano del primer cuaderno, “La fille aux cheveux de lin” (“La niña de los cabellos de lino”), este autor destaca la significación que proyectan las siguientes figuras musicales (ejemplo 15): primeramente la escala pentatónica de la melodía, de fuerte connotación exótica; seguidamente la superposición de una cadencia plagal, que connota una edad lejana en el tiempo (compás 2); a continuación el bloque de acordes sobre la línea, que apunta a un estilo coral (compás 5); y finalmente la irrupción de una cadencia perfecta con una connotación modal en el compás 6²⁰⁰.

Al igual que las palabras de una correlación simbólica, la asociación inusual de estas figuras musicales extraídas de contextos disociados, hace que éstas pierdan la definición más precisa que revestían en los juegos de lenguaje originales y pasen a connotar en los márgenes de su sentido, dando lugar a la emergencia de una imagen global, difusa e indeterminada. La composición de estos diferentes fragmentos apunta así hacia una Idea lejana que no llega a manifestarse plenamente: la asociación de una escala pentatónica, una cadencia plagal y un estilo coral, nos remiten a un tiempo y un lugar remoto, casi de cuento, como el que el propio título de la pieza parece sugerir.



Ejemplo 15. Debussy, “La fille aux cheveux de lin”, *Preludios para piano* (primer cuaderno), compases 1-4.

¹⁹⁹ Olive, 1998, *opus cit.*, p. 222.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 222.

X

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff is labeled "Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)" and includes dynamics "pp". The second staff is labeled "Deux et fluide" and includes dynamics "ff". The third staff shows a transition with various dynamics. The fourth staff concludes with dynamics "pp (sans nuances)". The music features complex harmonic structures and rhythmic patterns.

Ejemplo 16. Debussy, "La cathédrale engloutie", Preludios para piano (primer cuaderno), compases 1-15.

El preludio número diez de este primer cuaderno, que lleva por título "La cathédrale engloutie" ("La catedral sumergida"), nos ofrece otra brillante muestra de esta composición de imágenes, a partir de la asociación de materiales musicales

de diversa procedencia. En el ejemplo 16 que nos ocupa (perteneciente a los primeros 15 compases de la pieza), Debussy agrupa conjuntamente dos escalas diferentes y contrastantes, entre las que trata de establecer una correspondencia o un parentesco estructural. El contraste en el color armónico de los dos bloques (un recurso muy típico en la música del compositor francés), resulta patente. El primer campo armónico estático (compases 1-7, luego se retoma en los compases 13-15) presenta un conjunto de cinco alturas, pertenecientes a una escala diatónica sin alteraciones. El bajo realiza un desplazamiento paralelo que va del Sol (con un acorde de quintas vacías de corte medieval), pasando por el Fa, hasta el Mi grave, nota ésta última en la que se estabiliza convirtiéndose en un pedal de resonancia. Seguidamente se inicia un nuevo bloque armónico que toma esta misma sonoridad como referencia (la nota pedal Mi), pero despliega una escala contrastante con cinco alteraciones. Los dos bloques armónicos presentan así un material sonoro divergente, que, sin embargo, se encuentra mediado por una resonancia común en la nota Mi. De hecho, tal como señala Morgan, los dos bloques pudieran entenderse como dos escalas complementarias, desarrolladas a partir de una misma nota fundamental: la primera de ellas se corresponde con una escala modal de Mi Frigio (Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Re) y la segunda de ellas con una escala modal de Mi lidio (Mi-Fa #-Sol #-La #-Si-Do #-Re #)²⁰¹.

Además de la conjunción de diferentes escalas musicales, el pasaje utiliza diversos materiales con una carga semántica sedimentada. Primeramente encontramos el empleo de la modalidad (las dos escalas modales sobre Mi), la cual reviste una connotación de antigüedad. La primera frase emergente desde una nube de resonancia (un ejemplo claro de un fragmento definido y, al mismo tiempo, abierto en sus extremos), presenta la amalgama de dos figuras musicales distintas, como son una escala pentatónica y una ascensión de acordes de quinta vacía que asemeja un *organum* paralelo medieval. La connotación de lejanía y distancia,

²⁰¹ Morgan, Robert P. 1994. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal, pp. 60-62.

incluso de cierto exotismo, resulta evidente. La sección correspondiente al segundo bloque armónico (el de la escala con cinco alteraciones), también está constituida por acordes de quinta vacía y parece reproducir unos procedimientos de contrapunto sumamente arcaicos. El pasaje nos remite a una música de iglesia (tal vez de órgano), bastante rústica, como la armonización austera de un coral. Todas estas figuras musicales se agrupan y resuenan entorno a una sonoridad fundamental (el Mi), que actúa a modo de pedal y evoca el tañer de una campana.

La asociación de estas figuras parece recrear la imagen de una catedral sumergida (como si se tratara de un pueblo abandonado, que hubiera quedado engullido bajo las aguas de un lago): primeramente una sonoridad exótica y remota que emerge del fondo de un mar de resonancia, luego la repetición oscilante de una nota que parece corresponderse con el tañer de una campana sumergida, y finalmente la aparición de un pasaje modal que evoca la armonización rústica de una música de órgano de iglesia. Todas estas figuras se dirigen a componer una imagen que, sin embargo, permanece incompleta y fragmentaria, dado que los diferentes retazos sólo alcanzan a sugerir débilmente una Idea lejana e infinita, nunca enteramente representable. Olive asocia, en este sentido, la configuración de este tipo de imágenes con la búsqueda de un pasado desvanecido, de una experiencia vivida que actúa como un referente remoto y que sólo puede ser recuperada a través de una evocación efímera e imprecisa (de ahí la cristalización momentánea de unas imágenes que surgen y desaparecen)²⁰².

~ ~ ~

Como podemos constatar por los argumentos y análisis desplegados a lo largo de este capítulo, la creación de Debussy guarda una estrecha relación con la música informal defendida por Adorno: ambas emergen a partir de un referente o de una Idea sonora indefinida y se despliegan en una serie de fragmentos sonoros particulares, que no logran determinarla por completo. Pese a la renuncia a los

²⁰² Olive habla, en este sentido, de la diferencia entre los procesos de memoria activados por el estilo clásico y por la música de Debussy. Véase Olive, 1998, *opus cit.*, p. 225.

mecanismos de desarrollo motívico-temático propios de la tradición musical alemana, Debussy genera nuevos procedimientos compositivos de naturaleza dialéctica, que permiten producir una diversidad contrastante, al mismo tiempo, que una mediación entre las distintas partes. La estratificación de la música en diferentes planos o bloques sonoros, entre los que se dan determinados aspectos en común (pedales, escalas complementarias...) y determinados aspectos contrastantes, es decir, una “identidad en la no-identidad” o un balance entre la unidad y la diferencia particular de los fragmentos, es una característica de la música de Debussy, que volveremos a encontrar en la de Stravinsky. La asociación continuamente renovada de estos planos sonoros genera además un proceso formal, abierto en cada paso a la producción de nuevas configuraciones. Como señalaba una vez Debussy, frente a la reiteración abusiva de unas mismas ideas y motivos por parte de los procedimientos retóricos tonales, él soñaba con el despliegue de un flujo musical abierto sobre lo imprevisible, que renunciara a toda repetición y diera por resultado la renovación constante de los enunciados musicales:

*“Ya para Beethoven el arte de desarrollar consiste en una repetición, en incessantes recuperaciones de motivos idénticos (...). Y Wagner ha exagerado este procedimiento hasta la caricatura (...). Me gustaría que llegáramos, llegaré a una música verdaderamente emancipada de motivos, o formada por un solo motivo continuo, que nada interrumpe y que jamás vuelve sobre sí mismo.”*²⁰³

En el capítulo que iniciamos a continuación, nos disponemos a profundizar en esta otra vía alternativa de la modernidad musical iniciada con Debussy, a través del estudio de una figura controvertida y polémica como la de Stravinsky. Con él,

²⁰³ Cita tomada de Jarocinski, 1970, *opus cit.*, p. 118. La traducción es mía. En el original en francés: « Déjà pour Beethoven l'art de développer consiste en des redites, d'incessantes reprises de motifs identiques (...). Et Wagner a exagéré ce procédé presque jusqu'à la caricature (...). Je voudrais qu'on arrive, j'arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs, ou formée d'un seul motif continu, que rien n'interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même. »

tendremos ocasión de reincidir sobre los procedimientos de montaje y sobre la renovación simbólica de los materiales del pasado, que acabamos de estudiar a propósito de la producción musical de Debussy.

Capítulo V. Los procedimientos paródicos de Stravinsky: una crítica inmanente a los lenguajes musicales

1. Stravinsky, ¿compositor moderno o antesala de una estética postmoderna?

1.1. Stravinsky como compositor anti-moderno y como antecesor de la música postmoderna.

En su libro *Teoría de la postmodernidad*, Fredric Jameson erige la música de Stravinsky en la vía predecesora de la postmodernidad que ha acabado finalmente imponiéndose sobre la modernidad de Schoenberg y el lenguaje del serialismo²⁰⁴. Jameson tiende a establecer en este sentido una contraposición entre un lenguaje serial abstracto, que aniquila gradualmente cualquier tipo de referencia a una tradición musical pasada (especialmente en su fase más radical del serialismo integral), y un lenguaje ecléctico, como el de Stravinsky, que retoma una amalgama heterogénea de materiales pasados y actuales ampliamente reconocibles, para elaborar una suerte de *pastiches* musicales inorgánicos. Jameson no es una excepción en esta atribución de determinadas características postmodernas a la obra de Stravinsky.

La opinión de que su obra se define principalmente por un juego frívolo y formalista con unos materiales del pasado inertes, resulta bastante extendida.

²⁰⁴ Jameson, 2001, *opus cit.*; en concreto, dentro del ensayo “La lógica cultural del capitalismo tardío”, pp. 38-39.

Enrica Lisciani-Petrini, por ejemplo, vincula su utilización de un amplio elenco de estilos procedentes de otras épocas, de otros autores e incluso de otros contextos como el de la música popular (jazz...), con la danza de máscaras y el travestismo impersonal más propio de la postmodernidad²⁰⁵. Dufourt, por su parte, contempla la música de Debussy y Stravinsky como expresiones reaccionarias que renuncian a la revolución de la atonalidad, y se contenta con una recreación decadente y fetichista en determinadas fórmulas en desuso, pertenecientes a un pasado idealizado que no se desea abandonar²⁰⁶. Desde esta perspectiva, su música representaría una concepción regresiva que prefiere quedarse en una recreación estéril del pasado, a asumir el ingreso de la música en una edad moderna caracterizada por el progreso. La visión de estos autores sobre la obra de Stravinsky oscila entre una concepción más fundamentalista, como manifestación anti-moderna que trata de arraigar la música en unos principios inmutables del pasado, rechazando todo carácter evolutivo, y otra concepción más frívola que la contempla como mero entretenimiento lúdico con las formas y estilos de otras épocas y otros contextos (visión, esta última, que conecta con una caracterización negativa de la estética postmoderna).

En realidad, la mayor parte de estos autores recaen en la vieja dicotomía entre una modernidad que se ve constantemente obligada a renovar y purgar el material de unas referencias convencionales desgastadas, y otras tendencias a-históricas que se complacen en un juego formal y estéril con los despojos que el progreso del lenguaje musical va dejando tras su paso. Desde una perspectiva ortodoxa del progreso, la creciente reificación del material sólo ofrece como única solución la renovación del lenguaje a través de la atonalidad, sin que se contemple la posibilidad de una reutilización original y revitalizadora de los materiales del

²⁰⁵ Véase el capítulo “El luto y la máscara: Debussy, Stravinsky, Ravel”, en Lisciani-Petrini, Enrica. 1999. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 24-53.

²⁰⁶ Dufourt, 1991, *opus cit.*, pp. 104 y sucesivas. En estas páginas Dufourt traza un retrato político y cultural de lo que él considera como tendencias restauradoras que se dirigen contra la música moderna.

pasado. Como ya señalamos, esta suerte de dicotomía viene a ser establecida por Schoenberg desde una fecha ya temprana, cuando defiende su vía atonal y serial frente a otras músicas que se quedan a medio camino, al tratar de modernizar con ciertas fracturas y disonancias ornamentales unos materiales tonales.

Dicho discurso será posteriormente asumido por Adorno en su célebre *Filosofía de la Nueva Música*, libro donde el filósofo realiza una comparación polémica entre el progreso de Schoenberg y la restauración de Stravinsky, que influirá de manera determinante en la valoración posterior de la obra de estos dos autores. Schoenberg se erige así como el héroe progresista, la instancia subjetiva que faculta un desarrollo inmanente del material musical, obedeciendo a una necesidad histórica, mientras que Stravinsky representa el otro polo, el producto regresivo de una sociedad despersonalizada, que estanca y coagula el material en una instancia objetiva inmutable y anula su capacidad de transformación por parte del sujeto²⁰⁷. Debemos reseñar, no obstante, que si bien Adorno manifiesta una cierta reticencia hacia la obra de Stravinsky a lo largo de toda su vida, la valoración del mismo varía dependiendo de los escritos que se tomen como referencia.

Así, tal como señala Max Padisson, si en un inicio (1932) Adorno ve en la *Historia del soldado* una relación dialéctica, crítica e irónica respecto a la sociedad, posteriormente en su obra fundamental *Filosofía de la Nueva Música*, el filósofo censura negativamente esa misma obra como un producto de la despersonalización y reificación del lenguaje musical. Aunque la interpretación más extendida de Adorno es esta visión negativa que lo vincula a los aspectos más “regresivos” de la música de Wagner y de Debussy (a los cuales hicimos referencia en el capítulo anterior), en una etapa más tardía elabora una segunda interpretación más positiva, donde discierne un momento de verdad en la manera en que este autor manipula las ruinas de un material fragmentado y reificado, equiparándolo así con la música de Mahler²⁰⁸. Pero veamos más detenidamente los problemas contemplados en esta

²⁰⁷ Adorno, Theodor W. 2003. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal.

²⁰⁸ Véase Padisson, 1997, *opus cit.*, pp. 268-269.

interpretación negativa, que tanto ha influido en la recepción de Stravinsky.

1.2. La crítica de Adorno: la negación de la música como proceso temporal y el rechazo de la evolución histórica de los lenguajes.

En su análisis de la música de Stravinsky, Jean-Paul Olive expone los dos aspectos correlacionados sobre los que se centran las críticas de Adorno²⁰⁹. El primero de ellos se refiere al nivel compositivo, señalando la ausencia de un verdadero desarrollo de los materiales y, consiguientemente, la negación de la obra musical como proceso que se despliega temporalmente. El segundo de ellos se refiere al nivel histórico, y apunta a la cosificación de los materiales del pasado y al rechazo de una evolución histórica del lenguaje musical por parte de Stravinsky. En lo que concierne al primer aspecto, Adorno establece una clara separación entre la forma expresivo-dinámica, desplegada por los procedimientos de variación o desarrollo motívico de la Segunda Escuela de Viena y, más globalmente, de la tradición musical alemana, y la forma rítmico-espacial²¹⁰ de Stravinsky, constituida por un montaje de repeticiones. En la primera de ellas la forma se genera “desde abajo”, a partir de la evolución inmanente de los propios materiales concretos y particulares. Se trata, en definitiva, de una forma-proceso que se concibe como despliegue imprevisible del impulso expresivo y dinámico de un material sonoro. Como vimos en el capítulo dedicado a Schoenberg y a la atonalidad, en su ideal de música informal se toma como punto de partida un material socialmente preformado (un fragmento), para liberarlo de sus determinaciones y abrirlo a un desarrollo, a través de la consecución de las tendencias expresivas indeterminadas que aún quedan por formalizar (estas tendencias constituyen un núcleo infinito que no llega nunca a formalizarse por completo).

En el caso de Stravinsky, sin embargo, Adorno considera que éste manipula exteriormente los materiales, al imponerles “desde arriba” o “desde fuera” un

²⁰⁹ Véase el capítulo consagrado a este compositor, “Stravinsky. Traitement temporal et matériau du passé. Ontologie et distantiation. L’esquive du sujet”. En Olive, 1998, *opus cit.*, pp. 227-247.

²¹⁰ Véase Witkin, 1998, *opus cit.*, pp. 148-152.

molde formal rígido, un montaje rítmico-espacial que coagula y paraliza su despliegue. Adorno acusa a Stravinsky de aniquilar la temporalidad concreta y subjetiva de la experiencia y de los procesos de transformación vitales (la *durée* teorizada por Bergson, que numerosos teóricos señalan como un referente esencial para la música del siglo XX), y de tratar de imponer un tiempo ontológico exterior y objetivo (la noción abstracta y matemática, “de reloj”, que se ha impuesta desde la modernidad). La temporalidad orgánica o *durée* bergsoniana se ve reflejada en la evolución sensible, el cambio cualitativo que sufren los materiales, a través de los procedimientos de “variación desarrollante” de Schoenberg o de Berg. Stravinsky, por el contrario, impone sobre los materiales una organización temporal exterior que “coarta” la evolución orgánica e inmanente de los mismos. Los materiales son así ordenados por un montaje rítmico fuertemente racionalizado, que actúa precisamente como principal factor estructural de su música.

En una línea de denuncia muy semejante a la de Adorno, Olive destaca la ausencia de un verdadero desarrollo en unos motivos melódicos que vuelven continuamente sobre sí mismos. Dentro de la tradición musical alemana, por ejemplo, el cromatismo se emplea como un elemento expresivo que proporciona un sentido dinámico dentro de la tonalidad. La figura o el motivo, en este caso, se desarrolla principalmente por su torsión en el seno de un sistema tonal de modulaciones. La atonalidad no hace sino generalizar este principio, al permitir una variación infinita de la figura a través de su expansión en un espacio cromático abierto e ilimitado (tal como vimos en el caso de Berg, la expansión cromática genera una continua transformación de las células más básicas). El motivo de Stravinsky, por el contrario, se halla constituido por un material diatónico “bruto” que bloquea la figura y la hace volver constantemente sobre las mismas alturas (en realidad, el motivo puede retornar igualmente sobre unos elementos cromáticos)²¹¹.

En opinión de Olive y de Adorno, la música de Stravinsky se caracteriza por

²¹¹ Véase el epígrafe “La cellule mélodique chez Stravinski. Le modèle absent”. En Olive, 1998, *opus cit.*, pp. 119-120.

unos módulos melódicos que se repiten (aunque no de manera exacta) y pueden llegar a permutarse entre ellos, pero no se desarrollan (la permutación es para Adorno una redistribución espacial que no transforma sustancialmente la identidad de las figuras). Esta visión vincula esencialmente los procesos de variación con una transformación en el ámbito de las alturas, tal como corresponde a los procedimientos de desarrollo motívico-temático de la tradición musical alemana. No obstante, posteriormente analizaremos cómo en la música de Stravinsky operan otros mecanismos de variación, que no se corresponden con los procedimientos demandados por Adorno.

Ejemplo 17. Stravinsky, *Consagración de la primavera*, compases iniciales de la “Danza del sacrificio”.

Dado que los materiales no se transforman, la única manera de crear una “ilusión” de movimiento es mediante su ordenación y distribución en el seno de un montaje rítmico. Olive señala, en este sentido, cómo Stravinsky suele partir de una unidad de tiempo básica (puede ser una corchea, una negra o una semicorchea), que multiplica para constituir compases diversos e irregulares. En este ejemplo (número 17) perteneciente la “Danza del Sacrificio” (*Consagración de la primavera*), Olive muestra precisamente cómo una serie de materiales simples fijados (un acorde de re, el mismo acorde más una figura ascendente y un acorde de

mi), se distribuyen irregularmente atendiendo a los continuos cambios de compás generados a partir de la multiplicación de una unidad básica como la semicorchea (2/16, 3/16, 2/8 (4/16), 5/16)²¹².

Al igual que Adorno, Olive cree que la música de Stravinsky se define por unos ostinatos fijos que se repiten y crean una ilusión de movimiento, gracias a esta distribución continuamente cambiante de la acentuación y de la duración de los ataques. El montaje rítmico de estos materiales esencialmente estáticos, procura así un sentido dinámico externo a través de diferentes mecanismos: los continuos cambios de compás y la distribución irregular de los acentos, a los que acabamos de referirnos, los desfases generados por la yuxtaposición de diferentes estratos y, sobre todo, los cortes y cambios repentinos de secuencias (en las que se introduce un material nuevo y completamente diferente). Adorno, no obstante, cree que todas estas estrategias no hacen sino inflingir un movimiento exterior y una vitalidad mecánica y artificial, como si se tratara de espasmos sobre un cuerpo sin vida (el intento fallido de resucitar a base de *electroshocks* un material estéril). La concepción adorniana no contempla ningún mecanismo de variación en los montajes sonoros de Stravinsky, al contrario, cree que la repetición exhaustiva y las constantes fracturas convierten al material en algo inerte, al anular su impulso natural evolutivo.

En realidad, la caracterización que por parte de estos autores se hace de los montajes de Stravinsky, es bastante postmoderna. Si para Adorno el mecanismo dialéctico de variación consiste en una mediación entre el cambio y la repetición, entre aquello que se transforma y es diferente y aquello que permanece y es idéntico (una “identidad en la no-identidad”), según estos autores, los montajes de Stravinsky disocian completamente estos dos procesos, al presentar por un lado una repetición exhaustiva de unos motivos idénticos (que “aparentemente” pueden revestir algún cambio superficial de color o en el ritmo...), y por otro, un cambio

²¹² El ejemplo lo hemos tomado de Olive. *Ibid.*, p. 231.

abrupto entre secuencias sonoras completamente distintas. La ausencia de una verdadera mediación entre la repetición de lo idéntico y la aparición de lo diferente (tal como Adorno ve ejemplificado en la “variación desarrollante” de Schoenberg), anula la capacidad de una transformación cualitativa del material y alienta la aparición de una mera “ilusión” de dinamismo en una música esencialmente estática (es decir, de una movilidad inmóvil). Sin embargo, tal y como expondremos más adelante, este tipo de caracterización tiene más que ver con el montaje musical postmoderno realizado por un autor como Carles Santos (cuya obra tendremos oportunidad de discutir en el capítulo 8), que con los procedimientos compositivos desarrollados por Stravinsky.

El segundo motivo de crítica de Adorno sobre la obra de Stravinsky, se centra en su reutilización de materiales musicales del pasado, dentro de un proceso formal que no renueva sus significados, sino que los estanca como si se tratara de objetos intemporales. Según Olive, en la creación de Stravinsky se produce una clara disociación entre los procedimientos compositivos (el montaje rítmico-espacial) y los materiales musicales sobre los que éstos vienen a aplicarse. Siendo la forma rítmico-espacial una ordenación que se impone “desde fuera” y no emerge del despliegue necesario de un material particular, ésta puede llegar a aplicarse indistintamente sobre cualquier clase de lenguaje musical (tonal, modal, y finalmente serial, tal como sucede en la última etapa de su trayectoria compositiva). Stravinsky toma así unos materiales “prestados” del pasado, los arranca de su contexto vital de producción y de sus procesos evolutivos, y los contempla como objetos externos y neutralizados que manipula en un montaje rítmico, con una voluntad completamente racional y distante. Esta articulación exterior bloquea los procesos generativos que dieron emergencia al material, y tiende a reforzarlo como un resultado idiomático establecido²¹³.

A diferencia de la valoración más positiva que Olive confiere a los

²¹³ Véase esta crítica a la manera en que Stravinsky emplea los materiales del pasado. *Ibid.*, pp. 242 y sucesivas.

procedimientos de montaje de Debussy, en el caso de Stravinsky, ambos autores contemplan un material hipostatado y bloqueado en un conjunto de arquetipos, sobre los cuales se operan una serie de torsiones superficiales. En lugar de transformar históricamente el lenguaje en el seno de un contexto de reproducción vital, Stravinsky trabaja sobre un pasado petrificado al que vuelve completamente inerte, desde el momento en que congela los materiales musicales como atributos definitivamente conformados y establecidos. Una vez más, Adorno vincula el neoclasicismo de este autor con la afirmación positivista y fenomenológica de lo puramente dado: la tradición musical deja así de contemplarse como un proceso vital que se renueva históricamente, y pasa a concebirse como un elenco de materiales “brutos” y “naturales” dados objetivamente (obviando toda participación constructiva de la conciencia)²¹⁴. Esta interpretación incide, por tanto, en una concepción negativa y fetichista de la producción de Stravinsky que, como veremos a continuación, será ampliamente desmentida por otros musicólogos (ya anteriormente señalamos que el propio Adorno reelabora al final de su vida una nueva interpretación más positiva, en la que sitúa al compositor ruso más cerca de la renovación crítica del material acometida por la música de Mahler).

1.3. Nuevas interpretaciones sobre la modernidad de Stravinsky.

En efecto, frente a esta visión que vincula a Stravinsky con una caracterización negativa de la estética postmoderna, otros autores como Françoise Escal, Gianfranco Vinay o Jonathan Cross, ofrecen una comprensión de su obra radicalmente distinta, que se apoya sobre un análisis más profundo y pormenorizado tanto de su praxis musical, como de sus opiniones y reflexiones estéticas. Jonathan Cross es quien ofrece una crítica más contundente a las aseveraciones realizadas por Adorno en contra de Stravinsky, opiniones que

²¹⁴ Para más información sobre las críticas de Adorno a la obra de Stravinsky y sobre la relación que establece entre el neoclasicismo y ciertos aspectos de la fenomenología, véase el capítulo dedicado a Stravinsky, en Witkin, 1998, *opus cit.*, pp. 144-159.

contempla como fruto de los prejuicios estéticos del autor alemán (los cuales privilegian los procedimientos de desarrollo motívico-temático propios de la tradición alemana), dado que no se fundamentan en un análisis concreto y pormenorizado de su creación artística. En este sentido, Adorno incurre en su propio error al no partir de un análisis inmanente de la obra del músico ruso y dedicarse más bien a imponer “desde fuera” toda una serie de pre-juicios abstractos. Cross, por el contrario, toma apoyo en los análisis exhaustivos realizados por diferentes autores sobre la obra de Stravinsky (Taruskin...), para deducir a partir de ahí una serie de premisas estéticas que, paradójicamente, guardan una estrecha relación con la música informal defendida por Adorno²¹⁵.

Desde esta nueva perspectiva, la música de Stravinsky pertenece, de manera inconfundible, a una estética moderna caracterizada por una forma musical fragmentaria y por unos procedimientos de renovación crítica del material. De manera similar a Debussy, Stravinsky también se vale de un montaje original de los materiales preformados legados por la tradición, con objeto de elaborar una crítica de los significados convencionales en ellos sedimentados y abrirlos a nuevas perspectivas e interpretaciones. La estética de este último, no obstante, se aleja de la evocación aurática y poética de un referente original ya desvanecido hace largo tiempo, y se aproxima a las actitudes más irreverentes y paródicas que caracterizan la vanguardia posterior a 1918 (y sobre todo al nuevo espíritu más objetivo, preconizado por Cocteau y Apollinaire, que pretende alejarse de los excesos del tardo-romanticismo). Si la producción de Debussy conviene ser estudiada en relación a los círculos de poesía simbolista frecuentados por el músico, la de Stravinsky se halla más estrechamente vinculada con las ideas y la praxis artística de movimientos de vanguardia plásticos como el cubismo, o con los montajes teatrales

²¹⁵ Cross, Jonathan. 1998. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press. Su reflexión sobre la obra de este compositor se basa en los análisis de Pieter van den Toorn, Richard Taruskin, Edward Cone...

constructivistas de Brecht²¹⁶. Como veremos más adelante, la producción musicoteatral de Stravinsky confluye en numerosos aspectos con las técnicas de distanciamiento del teatro dialéctico, crítico y anti-ilusionista, preconizado por este último²¹⁷.

El teatro de Brecht forma parte precisamente de una estética de vanguardia que hunde sus raíces en el cubismo, continúa con el constructivismo ruso y su influencia en el teatro de Meyerhold y Picastor o en los montajes cinematográficos de Einsestein, y pasa finalmente a influir sobre la “nueva estética objetiva” vigente en Alemania en la época de entreguerras (la Bauhaus en el ámbito plástico, Brecht en el teatral y Hindemith, Eisler y Kurt Weill en la música, son algunos de sus exponentes). Esta orientación más objetiva de la nueva vanguardia, retoma en realidad los mismos principios estéticos y los mismos procedimientos técnicos del arte modernista, desde una perspectiva más pragmática, racional y materialista (y en el caso de Brecht y otros artistas o movimientos, deliberadamente política), que se aleja del misticismo y de la “decadencia” revestida por la poesía simbolista de T. S. Eliot o Joyce...²¹⁸ De manera similar, la producción de Stravinsky proyecta procedimientos musicales similares a los estudiados en Debussy en el capítulo precedente, fuera de toda recreación aurática de un sentido global originario, y más cerca del espíritu paródico y crítico respecto a las ideologías establecidas.

En los apartados que siguen trataremos de analizar la obra musical de Stravinsky, siguiendo las coordenadas de una dialéctica negativa y materialista. Atendiendo a los dos niveles que anteriormente distinguimos en las críticas esgrimidas por Adorno, nos concentraremos en primer lugar en los procedimientos

²¹⁶ Para más información sobre esta relación entre Stravinsky y los movimientos de vanguardia, véase el capítulo “Neoclassicism in France: 1914-1923”, en Messing, 1996, *opus cit.*, pp. 75-85.

²¹⁷ Cross vincula la obra escénica de Stravinsky, con la crítica al teatro realista decimonónico acometida por las vanguardias. Véase el capítulo “Ritual theatres”, en Cross, 1998, *opus cit.*, pp. 132- 169.

²¹⁸ Para una síntesis del ideario de Brecht y de los movimientos de vanguardia afines, véanse los capítulos “Un debate sobre el realismo y el modernismo” y “Las vías de una estética marxista”, en Lunn, 1986, *opus cit.*, pp. 91-149.

técnicos y formales de sus obras, para acometer, en segundo lugar, la relación que guarda la producción de Stravinsky con la tradición y el pasado histórico. Esperamos así demostrar la vinculación de su música con una estética moderna, caracterizada por la creación de formas fragmentarias (donde prima el principio dialéctico de la “identidad en la no-identidad”), así como por procesos reflexivos de reescritura crítica respecto a un legado musical tradicional.

2. El montaje rítmico como articulación concreta de los fragmentos musicales.

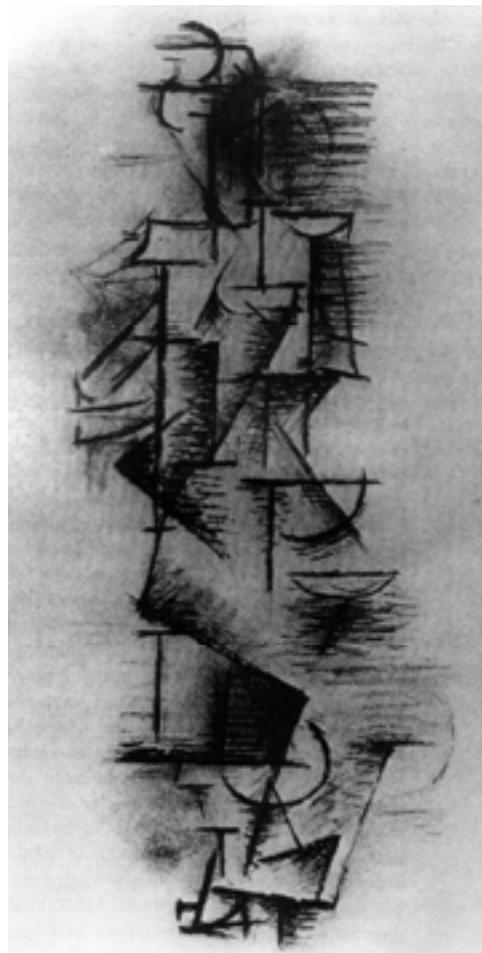
2.1. *El cubismo y el montaje rítmico de una figura fragmentaria.*

La caracterización que Adorno (y consiguientemente, Olive) nos ofrece de los montajes rítmicos de Stravinsky, es la de una organización total que se impone forzadamente como una ley externa sobre los materiales musicales. En lugar de una forma derivada a partir de la mediación real y concreta entre las diferentes partes, Adorno acusa a Stravinsky de aplicar una estructura rígida que, lejos de mediar, acaba generando una fractura entre los materiales sensibles y particulares. El filósofo alemán establece incluso una comparación entre los procesos musicales y el totalitarismo, fenómeno este último que se corresponde con una sociedad completamente atomizada y se sitúa en las antípodas de una comunidad orgánicamente vinculada²¹⁹. La visión ofrecida por Jonathan Cross, sin embargo, desmiente esta idea de que sus montajes rítmicos constituyan un orden formal racional, impuesto “desde arriba” de manera abstracta. Muy al contrario, el montaje rítmico se despliega “desde abajo”, a través de una articulación concreta de los materiales, generando un proceso formal que, no obstante, no alcanza una totalización completa.

Cross da una visualización correcta del procedimiento a través de un cuadro

²¹⁹ Para un resumen de esta lectura política de Adorno sobre la obra de Stravinsky, véase el capítulo dedicado a este compositor en Witkin, 1998, *opus cit.*, pp. 144-159.

cubista de Picasso, *Mujer desnuda de pie* (ejemplo 18)²²⁰. En él podemos contemplar cómo se genera desde abajo una forma (una silueta femenina), gracias al despliegue de un montaje rítmico que combina dos elementos básicos. El cuadro parte así de dos materiales fundamentales como son la línea y la curva, de cuya intersección variada derivan una sucesión de figuras similares, jamás idénticas, que van esbozando la figura de una mujer de pie. Picasso crea de esta manera, dos planos o bloques visualmente diferenciados y yuxtapuestos: nuestra vista repara en primer lugar en el torso y la cabeza de la mitad superior y, posteriormente, aborda las extremidades de la mitad inferior. No obstante, ambos bloques se encuentran interconectados a través de un eje vertical de líneas, que facilitan la transición visual de un plano al otro.



Ejemplo 18. Picasso, *Mujer desnuda de pie* (1910).

²²⁰ Véase el epígrafe “Picasso, Stravinsky and the *Symphonies of Wind Instruments*”, en Cross, 1998, *opus cit.*, pp. 17-28.

Al igual que en un montaje cinematográfico, el ritmo es un factor esencial a la hora de articular la forma de esta figura femenina. En el caso del cine, la generación de un ritmo a través del montaje de diferentes secuencias similares o contrastantes, es un elemento primordial en la construcción y asimilación de la estructura narrativa. En este cuadro Picasso también genera una articulación rítmica, gracias a la repetición y el contraste entre estos dos elementos básicos, que se combinan (o montan) de manera siempre diferente. El montaje rítmico de estos dos elementos es el que conduce nuestro proceso de visualización de la figura, con un bloque superior en el que la mayor abundancia de elementos e intersecciones provoca una percepción más “ralentizada”, y un bloque inferior en el que la mirada prácticamente se desliza con un ritmo ágil. Entre ambos bloques, el eje vertical de líneas traza una suerte de ritmo continuo de fondo, que facilita la transición entre estos dos bloques rítmicamente contrastantes.

Podríamos, por tanto, concluir que la intersección rítmica de estos dos elementos básicos (línea y curva), genera una variedad de formas o perspectivas fragmentarias, las cuales no llegan a alcanzar una acabada totalización que represente completamente la figura humana. Las diferentes formas creadas gracias a esta intersección pueden ser contrastantes (como es el caso del torso y las piernas), aunque la mediación entre ambas se halla garantizada por una interconexión de fondo que emplea los mismos elementos constitutivos. Nos hallamos, por tanto, frente a una forma fragmentaria en la que se parte de la articulación concreta de unos materiales básicos, para desplegar un proceso formal que, sin embargo, nunca llega a completarse (como se aprecia, el objeto de referencia tan sólo queda esbozado).

2.2. La “microtécnica” de Stravinsky o el montaje flexible de pequeñas células melódicas.

El ejemplo nos sirve para demostrar cómo lejos de una organización racional que se impone “desde arriba”, el montaje rítmico es un proceso formal que se despliega “desde abajo”, desde la propia articulación concreta de los materiales. Al igual que

en la dialéctica negativa de Adorno, la forma y el material no caen aparte, produciéndose una verdadera mediación entre los mismos: la naturaleza sensible e informe del material es así mediada por un proceso de elaboración racional. Lo que resulta válido para los procedimientos formales de un dibujo cubista, lo es igualmente para la música de Stravinsky, con la cual suelen equipararse. En este último caso, sus montajes rítmicos también constituyen un procedimiento de articulación formal que sirve a desarrollar y elaborar un material de base.

Tanto Picasso, como Stravinsky, realizan una reconstrucción fragmentaria bastante similar de un objeto o modelo de referencia: primeramente desmontan este referente (ya se trate del modelo de una figura humana, o de la tonalidad que actúa como un lenguaje de base) hasta devolverlo a sus componentes más elementales, y posteriormente tratan de recomponer el objeto desarrollando en un montaje rítmico estos materiales básicos, sin alcanzar a restituirlo plenamente. El procedimiento es semejante al de la cinematografía, donde la realidad se desmonta en diferentes secuencias o perspectivas concretas, que más tarde deben reensamblarse mediante un proceso formal, con objeto de recomponerla (sin llegar, no obstante, a cerrar la representación por completo). Stravinsky parte, en este sentido, de unos fragmentos materiales procedentes de un modelo lingüístico musical determinado (tonal...), y los varía y desarrolla a través de un montaje rítmico que rearticula una nueva unidad, donde se afirma y desmiente el modelo original (la tonalidad) al mismo tiempo.

En realidad, tanto Olive como Adorno, están condicionados por una concepción de la variación exclusivamente vinculada a una transformación en el ámbito de las alturas y, por tanto, a criterios de carácter armónico. El hecho de que en Stravinsky no se produzca una modulación o un desarrollo cromático de los motivos (como sucede en la tonalidad y, posteriormente, en la atonalidad defendida por Adorno), no implica necesariamente que el material no se transforme y estemos obligados a hablar de un montaje espacial de repeticiones. Muy al contrario, Stravinsky es capaz de generar una evolución sensible, cualitativa y

perceptible de los materiales musicales, gracias a procedimientos de montaje que tienen más que ver con una articulación de naturaleza rítmica: principalmente mediante la composición y descomposición de motivos a través del ensamblamiento horizontal, continuamente renovado, de unas pequeñas células o elementos básicos, y de la interacción siempre cambiante entre diferentes estratos que se superponen.

En lo que se refiere a la articulación sucesiva de los motivos principales, Cross se apoya en el análisis de la *Consagración de la primavera* de Boulez para demostrar que los montajes de Stravinsky, lejos de los procedimientos rígidos y mecánicos descritos por Adorno, presentan un manejo sumamente flexible de los materiales musicales²²¹. Los análisis de este compositor desmienten radicalmente la existencia de la repetición mecánica y de la yuxtaposición abrupta de motivos, denunciada por Adorno y que, Cross, si que cree poder apreciar en ciertas músicas minimalistas posteriores²²². En su lugar, Boulez muestra cómo los motivos principales generan unas figuras secundarias, que, a su vez, se independizan en el curso de la composición y sirven más tarde para conectarlos con nuevas estructuras. El siguiente ejemplo tomado del análisis de Boulez sobre la “Introducción” de la *Consagración de la primavera*, expone el motivo principal del corno inglés y un motivo secundario en la flauta “alto” derivado a partir de él, que le sirve de contrapunto (ejemplo 19).

Ejemplo 19. Stravinsky, *Consagración de la primavera*, “Introducción”, figura 6. Tomada de Jonathan Cross (Cross: 1998), p. 95.

²²¹ Véase el epígrafe “The Rite of Spring”, en Cross, 1998, *opus cit.*, pp. 94-104.

²²² Véase el capítulo “Minimal developments”. *Ibid.*, pp. 170-189.

(8)

(9)

R. & H. 19441

Ejemplo 20. Stravinsky, Consagración de la primavera, "Introducción". Aparición conjunta de los dos motivos en el compás 3 (figura 7) y desarrollo rítmico del motivo derivado en la figura 8.

Los dos motivos del ejemplo 19 están claramente relacionados: ambos comparten en sus primeras tres notas principales la misma colección de intervalos (una segunda mayor, una tercera menor, una cuarta justa), los dos se encuentran

adornados por una apoyatura en la tercera nota y, además, presentan una inversión de su estructura rítmica (el movimiento de un par de corcheas a un tresillo del corno inglés, se da al contrario en la flauta “alto”). Ambos motivos vuelven a aparecer juntos un poco más adelante (en la figura 7+3, con el contramotivo de la flauta transportado a una octava más abajo) y, posteriormente (en la figura 8), la forma derivada cobra independencia respecto al motivo principal y una gran importancia, debido a la extraordinaria variación rítmica que sufre (ejemplo 20). Es de esta última manera como esta figura subsidiaria pasa a acompañar el “tercer motivo principal” del oboe y un nuevo motivo relacionado en el clarinete *piccolo* (figura 9). Este motivo secundario y derivado, una vez independiente, sirve por tanto a conectar dos motivos principales. Boulez habla en este sentido de un verdadero “desarrollo” de los materiales musicales y resalta cómo por debajo de la estructura articulada en planos específicos por los motivos principales, encontramos estos pequeños motivos que sirven (de manera similar a las líneas verticales de Picasso) a generar una continuidad en la discontinuidad o “un plan dual de desarrollo”²²³.

En realidad, este tipo de articulación de montaje descrita por Boulez no se halla muy alejada de la “microtécnica” de Berg, a la que aludimos en el capítulo 3. En la música de Berg también encontramos unos bloques temáticos principales, que se componen y descomponen por la actividad de unas pequeñas células o motivos en variación constante (tanto cromática, como de naturaleza rítmica). El ensamblaje de estos microorganismos genera frases melódicas continuamente renovadas, jamás idénticamente repetidas, que, sin embargo, presentan un parentesco estructural gracias al *continuum* establecido de manera “subterránea”, en un segundo plano de desarrollo como afirma Boulez, por estos pequeños motivos. El siguiente ejemplo perteneciente al primer movimiento de las *Tres piezas para cuarteto de cuerda* de Stravinsky, muestra de manera similar cómo, pese a no contar con un desarrollo

²²³ *Ibid.*, p. 96.

cromático en el ámbito de las alturas, el despliegue de la melodía se realiza a través de un montaje sumamente flexible de pequeñas células constantemente variadas, que en nada se corresponde con la repetición estática y asimétricamente acentuada a la que se refería Adorno (ejemplo 21).

The musical score shows a single violin part. The first measure starts with a rest followed by a melodic line consisting of eighth-note pairs: (a), (b), (c), (d), (e), (b), (g). This is labeled 'A'. The second measure begins with a sixteenth-note pattern labeled 'talon' twice, followed by another melodic line: (g), (a'), (d), (e'), (g'), (d'), (e). This is labeled 'B'. The third measure starts with a rest followed by: (b), (g), (a), (b), (c), (d), (d''), (g'). This is labeled 'C'. The fourth measure starts with a rest followed by: (a), (b), (c), (d), (d''), (g'). This is labeled 'D'. The score continues with more measures, each containing a different combination of these melodic fragments.

Ejemplo 21. Stravinsky, Tres piezas para cuarteto de cuerda, compases iniciales del primer movimiento. Tomado de Scott MESSING (MESSING: 1996), p. 105.

En este pasaje podemos encontrar cuatro frases melódicas distintas (marcadas como A, B, C, D), constituidas por el ensamblaje de unas pequeñas células que manejan un número limitado de alturas (Sol-La-Si-Do). El pasaje presenta, por tanto, un desarrollo o un desplazamiento nulo en lo que se refiere al dominio de las alturas. De manera muy parecida al cuadro de Picasso analizado anteriormente, Stravinsky logra, no obstante, una extraordinaria variedad en la articulación de las figuras (frases) melódicas, gracias a las múltiples maneras en que crea una intersección o ensamblaje rítmico entre estos elementos básicos. Estas pequeñas células varían continuamente en el contorno rítmico, la duración del ataque, la acentuación y, sobre todo, en su perfil melódico, debido a su agenciamiento orgánico con otros elementos. La articulación separada de las células d, e, b y g en la primera frase melódica, por ejemplo, nada tiene que ver con la manera en que se ensamblan en la tercera frase melódica, donde forman un *continuum* prácticamente

indivisible. Estos elementos básicos presentan así un agenciamiento orgánico continuamente renovado, conformando frases más amplias de diferente perfil melódico que presentan, no obstante, un parentesco estructural. La flexibilidad en el manejo y el entrelazamiento del material, nos hace recordar en muchos aspectos a la “microtécnica” desplegada por Alban Berg.

2.3. La mediación dialéctica entre diferentes estratos y secuencias contrastantes.

Como podemos comprobar, lejos de una repetición espacial que niega todo desarrollo, los materiales musicales presentan una evolución sensible a través de la descomposición de los motivos principales en pequeñas células independientes, que sirven a conectar con otras estructuras o a rearticular nuevos bloques temáticos. A esto se añade una interacción constantemente renovada de los motivos, gracias a su distribución en diferentes estratos superpuestos. Una de los procedimientos compositivos característicos de la obra de Stravinsky, consiste precisamente en la articulación de diferentes planos o estratos sonoros (cada uno con un material musical melódico-armónico, rítmico o tímbrico distinto), entre los cuales establece una interacción rica. Stravinsky se proclama en este sentido heredero de las técnicas “modernistas” desplegadas por Debussy, aunque agudiza los contrastes entre bloques sonoros al extraerlos de esa atmósfera de resonancia que envolvía la música del compositor francés, tornando así la disonancia más cruda y descarnada (los movimientos de vanguardia se dedican igualmente a evidenciar de manera más contundente las contradicciones sociales, sin tratar de camuflarlas o suavizarlas a través de un misticismo simbolista). El encrucijamiento del contraste entre los bloques, sin embargo, no implica que nos hallemos frente a una ausencia total de mediación entre los mismos. Al igual que en el concepto de disonancia defendido por Adorno, el músico ruso genera una nueva unidad distinta a la síntesis tradicional, en la que no se atenúa la diferencia entre los diversos materiales en conflicto.

Stravinsky suele operar, por tanto, con diferentes planos sonoros entre los que

media una rica interacción, ya sea a nivel rítmico o a nivel armónico. En el primero de los casos, ya señalamos cómo el compositor generaba una distribución irregular de los acentos, al variar constantemente de compás. Como cabe apreciar en el ejemplo 22 perteneciente a la “Danza de los adolescentes” de la *Consagración de la primavera*, un estrato con una distribución de acentos completamente irregular permite dar una perspectiva más rica del fondo de ostinatos de pulsación constante, sobre el que se superpone. Podríamos afirmar así que la percepción, tanto del primer, como del segundo estrato, se encuentra condicionada y articulada por la mediación del otro. El propio Stravinsky ofrece una definición de “metro” y “ritmo”, que entraña este mismo concepto de una mediación recíproca: el compositor entiende el metro como un elemento puramente material que provee un fondo regular, en contra del cual opera un elemento formal como es el ritmo (estableciéndose así una dialéctica fructífera entre la definición formal y la materia informe)²²⁴.

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS
LES AUGURES PRINTANIERS
DANSES DES ADOLESCENTES

(13) **Tempo giusto** $\text{♩} = 40$

G. Ing.

Pag. 1

C. in F#

1.2 1.3 1.4 1.5 1.6 2 meas. wird.
of sempre

C. in F#

1.2 1.3 1.4 1.5 1.6 2 meas. wird.
of sempre

(13) **Tempo giusto** $\text{♩} = 40$

arco (non dura)
sempre sostenuto

VI/II

Tutti (non dura)
sempre sostenuto.

Vla.

Tutti arco (non dura)
sempre sostenuto.

Vc.

Tutti arco (non dura)
sempre sostenuto.

Cb.

Ejemplo 22. Stravinsky, La Consagración de la primavera, compases iniciales de la “Danza de los adolescentes”.

²²⁴ Cross recoge la siguiente afirmación de Stravinsky: "Metre is a purely material element, through which rhythm, a purely formal element, is realized." Cross, 1998, *opus cit.*, p. 82.

Lo mismo cabe afirmar sobre la interacción armónica entre los diferentes estratos. En un recrudecimiento del contraste establecido por Debussy entre escalas heterogéneas, Stravinsky opone en una tensión dialéctica diferentes campos armónicos. Scott Messing resalta así cómo desde 1914 y a lo largo de todo el periodo de entreguerras, la estética de Stravinsky se caracteriza por una contraposición austera entre diferentes materiales armónicos, principalmente, entre fragmentos diatónicos y octatónicos²²⁵. El músico ruso abandona la exuberancia y el exotismo definitorio de su etapa rusa anterior (con los famosos ballets de Diaghilev), para responder a las exigencias más austeras y esencialistas de las tendencias de vanguardia de posguerra. La música de Stravinsky se aproxima en este sentido a la pintura de Delaunay, quien decía emplear el contraste entre planos de colores complementarios, como medio de construcción para llegar a la pura expresión. El contraste relativo de los colores crea precisamente una percepción mediatizada, en la que la recepción de un estrato se halla enriquecida por su comparación con otro. Tanto en el caso de esta pintura, como en el de la música de Stravinsky, nos encontramos frente a una estética basada en “efectos relativos”²²⁶.

En el ejemplo de las *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* analizado anteriormente, encontramos un caso típico de oposición entre materiales diatónicos y octatónicos (ejemplo 23). El pasaje se inicia con una sonoridad disonante de novena menor en el registro medio de la viola: Re-Do #. Dicha disonancia da paso a una contraposición entre dos bloques armónicos claramente definidos: el Re aparece como prolongación final de la colección diatónica de alturas de la melodía superior (Sol-La-Si-Do-(Re)), y el Do #, que en el compás tercero asciende a Re #, da paso a un ostinato de tres notas (Do #/Re bemol-Re #/Mi bemol-Do) que se repite continuamente en el registro más grave del violonchelo. La unión de esta colección de tres notas, con las alturas procedentes del motivo que se inicia en el

²²⁵ Messing, 1996, *opus cit.*, p.106.

²²⁶ Para una descripción de la estética de “efectos relativos” de Stravinsky y su vinculación con otros movimientos de vanguardia (Delaunay...), véase el epígrafe “Objectivity”. *Ibid.*, pp. 99-117.

compás 7 en el violín segundo (Fa #-Mi-Re #-Do #), conforma una escala octatónica. Encontramos así un claro contraste entre dos bloques armónicos complementarios, con alturas procedentes de una escala diatónica (Sol-La-Si-Do-Re) y otra octatónica (Do-Do #-Re #-Mi-Fa #)²²⁷.

Ejemplo 23. Stravinsky, *Tres piezas para cuarteto de cuerda*, compases iniciales del primer movimiento. Tomado de Scott Melling (Melling: 1996), p. 105.

²²⁷ La escala octatónica, frecuentemente empleada por Stravinsky (Debussy también la utiliza), se encuentra conformada por una distribución alternativa de un semitono y un tono entero. Por ejemplo: Do-Do #-Re #-Mi-Fa #-Sol-La-La #.

No obstante, no se trata de una mera yuxtaposición de materiales musicales completamente disociados, como pretenden afirmar Adorno y los autores que le siguen, sino de una estética de efectos relativos en la que existe una conexión. La mediación dialéctica entre los diferentes planos armónicos se establece precisamente gracias a la existencia, tanto de elementos distintos, como de elementos comunes que son los que facultan la comparación. En el ejemplo que nos ocupa, el balance entre estos dos campos de materiales contrastantes se produce a través de la nota Do, común a las dos colecciones de notas y que cobra una relevancia acústica al ser la nota más grave y más aguda del conjunto de estratos polifónicos²²⁸. Stravinsky trata de buscar de esta manera un nuevo tipo de unidad o coherencia entre materiales fuertemente contrastantes, sin caer en una resolución absoluta o en una síntesis tradicional que acabe por diluir las diferencias. Tal como sucede en la forma fragmentaria, en este pasaje los bloques armónicos presentan un equilibrio sin llegar a renunciar a su particularidad, estableciéndose de este modo una continuidad en la no-continuidad, una “identidad en la no-identidad” o un balance recíproco entre los fragmentos múltiples y la totalidad.

Este mismo principio, esencial en la obra del músico ruso, volvemos a encontrarlo en el montaje horizontal de diferentes secuencias o bloques contrapuestos. Como señala Cross a propósito de *Petrushka*, no se trata, sin embargo, de una mera yuxtaposición o de un *collage* de materiales disociados y heterogéneos. En esta obra encontramos una sucesión de bloques estáticos fuertemente contrastantes, con cambios abruptos de material melódico, orquestación, ostinatos, perfil rítmico de los motivos, tempo y metro..., que se interrumpen y vuelven a retomarse alternativamente²²⁹. Pese al contraste del material, los diferentes bloques se encuentran mediados y presentan una continuidad, gracias a la existencia de determinados elementos comunes: los

²²⁸ Véase también el análisis realizado por Messing sobre este mismo pasaje. Messing, 1996, *opus cit.*, pp. 104-106.

²²⁹ Cross recoge un esquema de la alternancia de bloques o secuencias (ABAB'B''CDACE...) en el primer cuadro de *Petrushka*. Véase Cross, 1998, *opus cit.*, p. 30.

bloques comparten una escala de Re diatónica o una interacción diatónica-octatónica, todos las ideas melódicas (excepto una) se caracterizan por una cuarta justa ascendente, rítmicamente se mantiene un pulso constante a lo largo de los cambios de compás (modulación de tempo), y además también se cuenta con la existencia de notas pedal compartidas²³⁰. Los múltiples fragmentos se encuentran, por tanto, conectados por una trama transversal de referencias, que proporciona unas reglas de contención y acota un horizonte de sentido, sin necesidad de imponer una secuencia lógica y funcional determinada.

Esta articulación guarda un estrecho paralelismo con la interacción teorizada por Stockhausen²³¹ entre los diferentes formantes del sonido, donde la existencia de unas relaciones proporcionales no implica el establecimiento de ninguna secuencia jerárquica. En realidad, la conexión entre estos bloques recuerda igualmente al procedimiento serial, por el que las sucesivas secuencias sonoras presentan un contraste en determinado parámetros, a la vez que mantienen una continuidad en otros (tal como expusimos en el capítulo 3 a propósito de *Variations I* de Pousseur). De manera similar a la forma serial, la sucesión de estos diferentes bloques sonoros presenta una continuidad abierta, donde lo único que cabe esperar por parte del auditor es la aparición de un nuevo contraste. Lejos de una acumulación de momentos incoherentes, la mediación entre la identidad y la no-identidad de cada uno de estos bloques, requiere la participación activa de la memoria del oyente, para poder realizar una comparación entre los diferentes momentos sucesivos (la acusación de Adorno de una colección desconectada de fragmentos, que elimina la memoria y, con ella, la conciencia del sujeto, carece de todo fundamento).

~ ~ ~

Por lo expuesto hasta el momento, podemos deducir que la articulación de los

²³⁰ *Ibid.*, p. 31.

²³¹ Cross considera a Stockhausen como unos de los principales herederos de la forma de bloques de Stravinsky. Para una comparación de los procedimientos compositivos de ambos músicos, véase el epígrafe “Karlheinz Stockhausen”. *Ibid.*, pp. 56-63.

diferentes bloques y estratos sonoros nada tiene que ver con la imposición externa de un modelo formal preconcebido, sino con la manera concreta en que se agencian estos fragmentos materiales. Con la renuncia de la música moderna a partir de una ontología de las formas (o lo que es lo mismo, de unos modelos abstractos generales establecidos a priori), el trabajo sobre los materiales musicales genera un proceso inmanente y particular a cada obra²³². Los montajes de Stravinsky, en este sentido, poco tienen que ver con la imposición de un orden abstracto que somete y neutraliza bajo una unidad totalitaria cualquier tipo de material. El compositor parte más bien de un conjunto de fragmentos fuertemente contrastantes, y busca mediar sus diferencias y establecer un balance entre los mismos, sin llegar a una resolución completa (los conflictos entre lo uno y lo múltiple se hallan atenuados, aunque no resueltos definitivamente). Aunque distinto a los procedimientos de desarrollo motívico-temático defendidos por Adorno, el montaje rítmico también constituye un mecanismo destinado a generar una interacción dialéctica entre las diferentes partes sensibles y concretas, apuntando hacia una totalización que no llega a clausurarse.

Esta forma fragmentaria constituye así una crítica inmanente a la totalidad armoniosa que impone la obra de arte autónoma, ilusoriamente. Tanto Adorno, como Brecht, creen que el carácter incompleto de esta forma, es una manera de denunciar la falsa totalidad de la obra de arte y de superar su condición de ficción y apariencia, para apuntar hacia una realidad social en la que los conflictos aún permanecen. Como veremos en el siguiente apartado, los montajes rítmicos de Stravinsky también sirven a realizar una crítica inmanente del carácter cerrado y totalizante del sistema tonal. A continuación nos centraremos, por tanto, en los procedimientos paródicos de este autor, y en la crítica y apertura que establece, en su etapa neoclásica, sobre los modelos y materiales heredados de la tradición.

²³² Esta es la tesis del nominalismo o de la particularidad de cada obra, defendida por Adorno.

3. Los procedimientos paródicos y la crítica inmanente a los lenguajes musicales preexistentes.

3.1. *La relación dialéctica de Stravinsky con la tradición y el pasado.*

Adorno contempla el “retorno” de Stravinsky a ciertos modelos del pasado, como una manipulación externa de unos materiales que se arrancan de sus procesos históricos evolutivos y se coagulan de una vez por todas en un estado determinado. Dicha opinión del filósofo alemán guarda una relación estrecha con las acusaciones proferidas por Schoenberg, en contra de su más célebre adversario. Como vimos, el compositor austriaco se proclamaba como el único heredero legítimo de la gran tradición musical (que él vinculaba de manera exclusiva con la cultura teutona), el único en ser portador de su verdad y en desarrollarla de manera inmanente según una evolución histórica necesaria. Stravinsky, sin embargo, era contemplado como un advenedizo, un músico forastero (procedente de una tradición periférica como la rusa) solamente capaz de establecer un juego formal con los modelos de una tradición ajena, que no llegaba a comprender realmente. Siguiendo con esta pugna por el prestigio musical, Stravinsky, por su parte, rechazaba frontalmente la historia legada por el romanticismo alemán en el que inscribía al propio Schoenberg²³³, y afirmaba retomar la tradición (con su vuelta a Bach, Mozart...y otros muchos autores de la “periferia” como Tchaikovsky), fuera de la contaminación que habían impuesto los románticos.

Según Françoise Escal, tanto Stravinsky, como Schoenberg, eran compositores nutridos en la práctica de la reescritura de obras del pasado (arreglos, orquestaciones...), que emprendían como una manera de interiorizar los modelos legados por los grandes maestros, para poder posteriormente transgredir y superar la tradición desde dentro (estableciendo una continuidad, al conservarla, y

²³³ Para un análisis en profundidad del rechazo al romanticismo alemán por parte de los diversos movimientos de la vanguardia parisina, véase la obra de Messing, 1996, *opus cit.* Las afirmaciones de Stravinsky en contra de la “contaminación” romántica de la tradición, se encuentran en el epígrafe “Cultural elitism”. *Ibid.*, pp. 117-127.

realizando una negación determinada al mismo tiempo)²³⁴. En realidad, el “neoclasicismo” forma parte de un movimiento cultural y artístico generalizado que pretende nutrirse de los modelos del pasado, buscando un referente objetivo que reconduzca la situación de caos y arbitrariedad, precipitada por el subjetivismo tardo-romántico (el proyecto de una estética objetiva frente al capricho de lo moderno-interesante, se da, como ya señalamos, desde la época de Schlegel y de los primeros románticos).

Si De Chirico, Picasso o Stravinsky, retoman modelos del pasado, no es para establecer un juego superficial con sus formas externas, sino para poder asimilar, en profundidad, una tradición objetiva (en ocasiones ellos hablan de un “oficio”) y adquirir así una base sólida sobre la que desarrollar su propia personalidad creativa²³⁵. El propósito nada tiene que ver, por tanto, con un manejo arbitrario de unos materiales históricos, sino más bien a la inversa, con tomar el punto de partida en unos condicionamientos objetivos del material, sobre los que poder elaborar una creación subjetiva y personal, mediante un esfuerzo. Tal como defiende la estética objetiva teorizada por Adorno, y que tan sólo veía encarnada en la personalidad de Schoenberg y su Escuela, estos autores también responden a una confrontación dialéctica entre un material socialmente preformado y un sujeto concreto e histórico que lo reelabora, con objeto de transformarlo y abrirlo a una evolución (en resumen, a una confrontación dialéctica que determina la condición *narrativa* y dinámica del material).

Si recogemos las afirmaciones del mismo Stravinsky acerca de su peculiar reinterpretación del pasado (como hace Vinay en su obra *Stravinsky neoclassico*), el carácter dialéctico de esta reapropiación queda patente. Así, el compositor ruso establece una neta separación entre el hábito que reproduce el pasado de manera

²³⁴ Para un análisis e interpretación de los procesos de reescritura de Stravinsky, véase el capítulo “La citation imaginaire: Stravinsky”, en Escal, Françoise. 1984. *Le compositeur et ses modèles*. París: P.U.F., pp. 81-179.

²³⁵ Sobre el sentido que adquiere en De Chirico y Picasso el retorno a modelos del arte del pasado, véase Messing, 1996, *opus cit.*, pp. 81-85.

pasiva e inconsciente, y la tradición que se asimila de forma consciente y crítica en una adquisición dinámica²³⁶. Françoise Escal coincide igualmente en resaltar el carácter dinámico con que Stravinsky se apropió del pasado y lo reinterpreta a la luz de la conciencia del presente. Cuando el compositor retoma un lenguaje del pasado, incluso en las obras en las que sigue más de cerca su modelo, no lo reproduce pasivamente, sino que se desvía, se lo apropiá y moderniza, para rescribirlo dentro de un estilo que es inconfundiblemente el suyo²³⁷.

La reescritura es la manera en que Stravinsky dialoga con los maestros del pasado, la confrontación creativa que le permite descubrir al otro, al mismo tiempo que forja y define su personalidad propia. Esta práctica de reescritura de estilos, e incluso de ciertas obras del pasado (como puede ser el caso de *Pulcinella* o de unos motetes de Gesualdo), supone tanto el establecimiento de una continuidad con la tradición heredada, como un distanciamiento que constata la diferencia entre el antes y el ahora, y entre la solución propia y la del otro. Se trata, en definitiva, de un ejercicio de mediación dialéctica en la que se da una “identidad en la no-identidad”, y una continuidad en la discontinuidad. De hecho, tal como Gianfranco Vinay recoge, el músico ruso concibe la tradición como un proceso vital donde cada generación elabora una interpretación distinta, que contradice la establecida en la época inmediatamente precedente: “la verdadera tradición vive en la contradicción”²³⁸.

En una visión retrospectiva, Stravinsky equipara el serialismo de Schoenberg (quien ha sido frecuentemente definido como un “revolucionario conservador”) y sus propias técnicas paródicas de la época neoclásica, como dos interpretaciones modernas distintas de una tradición que se reapropian dialécticamente, es decir, en

²³⁶ Vinay, Gianfranco. 1987. *Stravinsky neoclassico. (L'invenzione della memoria nel '900 musicale)*. Venecia: Marsilio Editori, p. 33.

²³⁷ Escal, 1984, *opus cit.*, pp. 126 y sucesivas. Stravinsky manifestaba, en este sentido, que su recreación de obras y estilos del pasado, se encontraba más guiada por el amor que por una actitud de respeto.

²³⁸ Cita de Stravinsky recogida en Vinay, 1987, *opus cit.*, p. 54.

clave rupturista y conservadora al mismo tiempo²³⁹. Jonathan Cross desmiente en este sentido la interpretación adorniana, según la cual Stravinsky sólo posee una proyección fetichista de los materiales musicales, a los que coagula en unas sonoridades estáticas y reificadas (o lo que es igual, en mercancías o significantes puros que han perdido su valor de uso). Cross cree, por el contrario, que en Stravinsky el referente de la naturaleza aún no ha sido completamente evacuado, y que el ideal de su recuperación hace trascender y superar un material cosificado en imágenes petrificadas (trascendiendo así su condición de mercancía).

Stravinsky supera de este modo la coagulación de la tradición en unas sonoridades desgastadas, y la devuelve a su verdadera condición de ser una presencia viva e indeterminada (de un presente aún vivo y por determinar, y no inserte y prefijado). Para Schoenberg, la atonalidad representa la manera de revitalizar la tradición, mediante un gesto que conserva las aportaciones del pasado, es decir, los significados sedimentados, a la vez que se abre al presente indeterminado para generar nuevas interpretaciones. En el caso de Stravinsky, son los procedimientos del montaje rítmico los que provocan una apertura del modelo tonal sobre el que se aplican. Como veremos a continuación, el montaje rítmico actúa como una estrategia paródica donde se contradice el modelo, a la vez que se conserva, de manera que se produce un enriquecimiento del sentido, al añadir una nueva perspectiva al significado tonal antiguo de referencia.

3.2. La “ironía” en el periodo neoclásico: negación determinada y apertura de los modelos tonales heredados.

Las obras neoclásicas de Stravinsky han sido frecuentemente analizadas, tratando de establecer una coherencia tonal a través de la consecución de unas funciones armónicas, y de la aparición de una unidad temática (aplicando, en definitiva, unos parámetros schenkerianos). Cross considera errónea esta perspectiva y observa que la continuidad establecida por estos análisis es meramente “aparente”, y debida

²³⁹ Véanse las manifestaciones de Stravinsky recogidas en Vinay a este respecto. *Ibid.*, p. 55.

principalmente a las líneas trazadas por la conducción de voces en la superficie, mientras que a un nivel más profundo son manifiestas la discontinuidad y la ruptura. El empleo de materiales directamente derivados a partir de modelos del pasado, conduce a Stravinsky a crear a nivel local unas conexiones tonales, que, sin embargo, se ven desmentidas por el contexto global no funcional en el que se insertan. Cross observa cómo en estas obras se produce una tensión entre una superficie que genera una continuidad tonal a través de la conducción de voces, y un fondo armónico discontinuo y fragmentario que contradice continuamente dichas resoluciones²⁴⁰.

Este aspecto se pone de manifiesto en el primer movimiento de la *Sinfonía en Do*, en el que encontramos una tensión entre dos polos armónicos contrastantes (como vimos, un recurso habitual): Do Mayor y Mi menor. Dentro de este contexto, la nota Si se erige como una mediadora ambigua que ejerce al mismo tiempo la función de sensible de Do y de dominante de Mi. Cross resalta cómo, en determinados pasajes, la melodía crea una sensación de direccionalidad a través de un movimiento de la sensible hacia el Do, mientras de manera simultánea el acompañamiento desmiente esta resolución, al marcar una armonía estática que incide en el Mi y en el Sol. La conducción de voces genera así una ilusión de dinamismo en una melodía circular que, en realidad, no conduce a ninguna parte, y se inscribe dentro de un contexto no funcional caracterizado por un balance entre dos bloques armónicos contrapuestos (Do Mayor y Mi menor). Las expectativas de una resolución plena en la tonalidad de Do, se ven, por tanto, continuamente frustradas.

Esta falta de resolución se hace igualmente patente en el acorde final, que amalgama las dos sonoridades opuestas a lo largo del movimiento en un equilibrio no sintético. Como muestra el ejemplo 24, los dos acordes cadenciales contienen la

²⁴⁰ Para una profundización en el estudio de las obras neoclásicas de Stravinsky, véase el capítulo “A fresh look at Stravinsky analysis”, en Cross, 1998, *opus cit.*, pp. 193-226. El ejemplo de *Sinfonía en C* se encuentra analizado de manera más pormenorizada en este mismo capítulo.

nota Si: en un caso, el Si resuelve en un acorde de Do (como sensible que se dirige a la tónica por la conducción de voces), mientras en el otro se mantiene irresuelta en un acorde de Mi menor. Stravinsky genera a través de este movimiento cadencial una resolución en la no resolución, es decir, gracias a la contradicción entre la conducción de voces y la discontinuidad armónica, afirma y niega la resolución tonal al mismo tiempo. El acorde final presenta una disonancia o contraposición entre dos sonoridades que, no obstante, se encuentran mediadas por la continuidad de una nota común, el Si.



Ejemplo 24. Stravinsky, Sinfonía en Do, últimos compases del primer movimiento. Tomado de Jonathan Cross (Cross: 1998), p. 209.

Tal como se pone de manifiesto en este ejemplo, este montaje original de los materiales sirve a generar una crítica inmanente del modelo tonal que se ha tomado como referencia. Los procedimientos paródicos desplegados por Stravinsky se hallan directamente relacionados, en este sentido, con el recurso a la “ironía” de los primeros románticos. Dentro de la estética moderna, la “ironía” no representa sino un recurso dirigido a trascender la autonomía del arte: la obra concebida como fragmento debe ser consciente de su propia condición particular y finita, y tender así hacia el infinito y lo objetivo a través de una reflexión dialéctica, de una negación determinada de sí misma. Ya señalamos que esta reflexión auto-crítica es un principio adoptado y plenamente vigente en los movimientos artísticos de vanguardia (gracias al cubismo, el constructivismo, las técnicas de distanciamiento de Bertold Brecht...). De manera similar, Stravinsky toma un modelo tonal como la sinfonía, el cual encarna el ideal de perfección y clausura propio de la forma clásica,

para romper desde su interior la apariencia de una obra autónoma a través de una negación determinada. El montaje rítmico mantiene y critica el modelo simultáneamente: esta negación enriquece así el sentido tonal de referencia, al dirigirlo hacia una nueva perspectiva. Al igual que en la “ironía” o en la parodia, de un sentido simple y determinado, pasamos a un doble sentido donde el significado de la proposición queda suspendido y se abre a nuevas interpretaciones. De esta manera, sus montajes rítmicos crean una forma fragmentaria, cerrada y a la vez abierta, resuelta y no resuelta, tonal y no tonal al mismo tiempo.

Stravinsky suele operar este tipo de procedimiento irónico con todos los materiales que encuentra a su paso: lenguajes de diferentes épocas, de diferentes lugares geográficos o de ámbitos sociales distintos (jazz, música española...). El compositor ruso se hace así eco de la fragmentación en múltiples idiolectos, sobrevenida desde la emergencia del régimen de mercado. Frente al clima de caos y arbitrariedad surgido a raíz de la implantación del subjetivismo moderno, Stravinsky, como Schlegel, trata de apuntar hacia una estética objetiva, al abrir los diferentes lenguajes (serial inclusive) a lo universal mediante una crítica inmanente de sus perspectivas particulares. El compositor elabora así un metalenguaje, que no subsume ni neutraliza la diferencia de las identidades musicales bajo la égida totalitaria de un sistema, y establece, por el contrario, un balance entre la especificidad de los distintos lenguajes y su trascendencia en una perspectiva universal que los engloba.

Capítulo VI. La música experimental como estética postmoderna

En el capítulo primero, argumentos que la circulación de la música a través del mercado generaba una pérdida de los valores de uso y de las significaciones revestidas en el contexto de origen, así como una fragmentación progresiva del material. La ideología moderna reacciona frente a esta creciente situación de desarraigamiento, tratando de resistir contra la tendencia a una pérdida completa del origen de los materiales musicales y de su unidad en un sistema simbólico coherente. Para ello, los múltiples y dispersos fragmentos son puestos en relación a un referente fundamental, que les proporciona cohesión y una identidad de base. En los capítulos precedentes hemos visto cómo esta articulación se halla presente tanto al nivel de la obra, como al nivel de un metarrelato global que integra una pluralidad de obras en el seno de una misma tradición musical objetiva. La postmodernidad, por el contrario, rechaza esta necesidad de remitir los diferentes fragmentos a una identidad fundamental, concebida como totalidad originaria. De ahí que la estética postmoderna acometa un doble descentramiento: el de la obra musical y el de esa tradición histórica común que sirve a las obras de referente. Así mismo, también realiza una de-construcción de los otros referentes globales que operaban a un nivel superior de mediación: la existencia de una música pura, de un campo artístico autónomo y de una totalidad social o mundo de vida compartido.

1. La lógica anti-dialéctica del pensamiento postmoderno.

Los autores que han tratado de conceptualizar el pensamiento postmoderno, lo

refieren a una larga tradición que se inicia con Nietzsche, se continúa con Heidegger, para prolongarse, tras la segunda mitad de siglo, en la filosofía postestructuralista francesa con figuras como Foucault, Deleuze o Derrida. Esta corriente filosófica propugna una disolución de la metafísica que ha presidido la construcción del pensamiento occidental. Su filosofía rechaza la necesidad de postular un fundamento central, una causa y un origen primero, o un valor último y trascendental que sirva de base a la representación del mundo. La postmodernidad desarticula la dicotomía que presidía el pensamiento moderno entre un fundamento esencial y su representación, entre la naturaleza primera y una reflexión racional de segundo orden. La filosofía desplegada a partir de Nietzsche disuelve la creencia en la existencia de un mundo verdadero o una realidad en sí, sobre la que se apoyarían el conjunto de nuestras representaciones. En su lugar, postula una ausencia de fundamento o un abismo que favorece la proliferación infinita de interpretaciones y relatos; desde esta perspectiva, tanto las teorías científicas, como los relatos míticos, constituirían una de tantas ficciones desplegadas con objeto de desvelar una incógnita insondable. Nuestras representaciones dejan de estar vinculadas a la reproducción de un sustrato natural y verdadero, para concebirse como producciones ficticias, apariencias o fábulas con valor estético. Se niega así la noción de una única realidad fundamental y objetiva, para ser sustituida por la emergencia de múltiples discursos (o juegos de lenguaje), erigidos como aperturas de sentido independientes e incommensurables.

En opinión de Vattimo, la postmodernidad nos sumerge en una experiencia fabulizada de la realidad, propia de una sociedad mediática basada en la generación de simulacros carentes de todo referente²⁴¹. La circulación actual de los atributos simbólicos en forma de mercancía, conforma un panorama de intercambio de imágenes y representaciones planas que han perdido todo vínculo con las significaciones revestidas en un contexto de origen. Si la modernidad defendía una

²⁴¹ Véase el capítulo “Apología del nihilismo”, en Vattimo, 1998, *opus cit.*, pp. 23-46. En este aspecto Vattimo coincide con los análisis ofrecidos por Baudrillard a este respecto.

reapropiación del valor de uso original de los productos culturales, la postmodernidad saluda positivamente la liberación anárquica de estos materiales (el término an-arquía indica precisamente una pérdida de origen), por la fuerza desterritorializadora del valor de cambio. La nueva movilidad simbólica propiciada por esta circulación mercantil de los atributos culturales, favorece así la infinita transformación de sus valores y significados, sin estar limitada por la instancia final y bloqueadora de un valor absoluto.

En este sentido, autores como Derrida o Lyotard, tomando a Bataille como referencia, establecen una clara diferencia entre la “economía restringida” moderna y la “economía general” de la postmodernidad²⁴². La “economía restringida” se caracteriza por un intercambio que produce plusvalía a base de diferir el valor de uso y sentido original, pero que, no obstante, se encuentra limitado por contemplar este mismo valor como horizonte o punto de llegada último. La modernidad de autores como Adorno se basa precisamente en una evolución histórica de la música que difiere continuamente su plena realización, aunque, sin embargo, se halla inmersa dentro del horizonte acotado de un sentido fundamental. La “economía general” defendida por el discurso postmoderno, por el contrario, propugna un derroche que agota toda reserva, un exceso de interpretación que crea nuevos sentidos, sin preocuparse por conservar un significado inicial de referencia. De esta manera, con el intercambio de la música en el régimen de mercado, los fragmentos musicales se proyectan en una movilidad simbólica que genera constantemente nuevas combinaciones, atribuyendo cada vez un uso y un sentido diferente a estos materiales.

En relación a esto, Derrida resalta la existencia de diferentes concepciones en

²⁴² La distinción entre “economía restringida” y “economía general” parte de Bataille y ha sido posteriormente reelaborada por la filosofía de Derrida y de Lyotard. Con “economía general” se hace alusión a la economía basada en un derroche sin reserva, como el acometido en el *potlatch* descrito por Bataille (véase a este respecto, Baigorria, Osvaldo. 2002. *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid: Campo de Ideas, pp. 31 y sucesivas). Véase igualmente el artículo “De la economía restringida a la economía general. (Un hegelianismo sin reserva)”, en Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 344-382.

torno a la problemática de la escritura. Si para la modernidad ésta representa la entrada de la música en un proceso reflexivo donde se desarrollan las potencialidades inherentes a su naturaleza esencial, para la postmodernidad se convierte en un arma que nos aleja, a la postre, completamente del valor de uso de origen, facultando la emergencia de nuevas significaciones. Derrida alude, en este sentido, a una segunda distinción entre una “polisemia semántica” que establece interpretaciones variadas en el horizonte de una lectura final revelada, y una “diseminación” que de-construye este sentido original y nos descentra en una pluralidad de lecturas completamente independientes. El “texto postmoderno” se concibe así como una diseminación de infinitas ramificaciones, que renuncia tanto a un origen en la intencionalidad del autor, como a un final y clausura en la totalidad de la obra²⁴³.

Con la pérdida de un referente último, se anula igualmente esa tensión hacia el origen que alimentaba el sentido teleológico de la historia²⁴⁴. Tal como señalamos, la modernidad se ve recorrida por diferentes metarrelatos históricos, donde diferentes etapas, que se suceden superándose, nos encaminan hacia un más pleno desarrollo de la naturaleza inicial. La postmodernidad, sin embargo, no se concibe como una superación de la etapa moderna, en su tensión por recuperar el fundamento-origen. Dado que se diluye todo sentido original del cual pudiéramos reapropiarnos, sólo queda recorrer de nuevo los caminos del errar histórico, sin esperanza de remontarnos a una verdad fundamental. La experiencia de la post-

²⁴³ Ya aludimos a esta distinción en anteriores ocasiones. Derrida afirma a este respecto: “Lo seminal, (...), se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin volver a sí mismo. Su implicación en la división, es decir, en su multiplicación hasta la pérdida y la muerte, lo constituye como tal, como proliferación viviente (...) Lo semántico significa, como momento del deseo, la reapropiación de la simiente de la presencia, la retención de lo seminal junto a sí en su re-presentación. La simiente, entonces, se retiene para conservarse, para verse, para mirarse.” Cita tomada de De Peretti, Cristina. 1989. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, en pp. 160-161.

²⁴⁴ Para una reflexión sobre la post-historia, véase la “Introducción”, en Vattimo, 1998, *opus cit.*, pp. 9-20.

historia se concibe así como “rememoración”²⁴⁵ de la tradición histórica, desde la perspectiva desapegada del nihilismo: en lugar de remontarse en el pasado en busca de la presencia original de nuestra identidad, se contenta con un deambular descentrado, que valora la riqueza de las innumerables fábulas y ficciones de nuestro imaginario.

De esta manera, el pensamiento postmoderno abandona todo sentido evolutivo de la temporalidad, para sumergirnos en el “eterno retorno” de lo mismo. Las imágenes de nuestro pasado vuelven sin una identidad, como huellas sin origen, ni presencia plena, que adquieren cada vez distintos significados²⁴⁶. Esta rememoración desfundante de la tradición imposibilita la fijación de una identidad, ya que, como el eterno devenir del río de Heráclito, uno no puede pasar por el mismo lugar, sin que éste se haya ya transformado en algo completamente distinto. Pasamos así del esquema evolutivo dialéctico en el que dos momentos sucesivos se oponen, aunque mantienen una identidad de fondo, a un “eterno retorno” donde la repetición o reproducción de lo mismo, acaba generando lo radicalmente diferente. En este sentido, la postmodernidad abandona el modelo dialéctico moderno basado en la oposición en la identidad, para desplegar un nuevo tipo de lógica anti-dialéctica caracterizada por la “diferencia en la repetición”, que desarrollaremos más tarde.

2. Las tendencias de la música experimental.

La música experimental, de procedencia norteamericana, representa en el ámbito musical el abandono de los preceptos de la estética moderna y la entrada en el nuevo paradigma de la postmodernidad. Las nuevas tendencias experimentales se

²⁴⁵ Para un desarrollo del concepto de “rememoración” en Heidegger: *Ibid.*, pp. 107 y sucesivas. Vattimo establece aquí una clara separación respecto a la hermética de Gadamer. Recordemos que el concepto de “rememoración”, nada tiene que ver con la reapropiación del pasado propuesta en la “narratividad” de Benjamin o Adorno.

²⁴⁶ Este recorrido desfundante por la historia, se corresponde con el concepto de “rememoración” de Heidegger y con la “filosofía de la mañana” de Nietzsche. Para desarrollar este último concepto: *Ibid.*, pp. 149 y sucesivas.

desarrollaron precisamente en suelo estadounidense, contraponiéndose a las ortodoxias seriales de la vanguardia oficial de Darmstadt. Esta línea norteamericana debe distinguirse claramente de las críticas “internas” desplegadas en Europa, que acabaron reconduciendo el serialismo por nuevos derroteros más heterodoxos y flexibles (Boulez, Nono, Berio, Stockhausen...), o proponiendo nuevos modelos compositivos (Xenakis, Ligeti, la música espectral...) que, no obstante, continuaban dentro de los planteamientos tradicionales de la música en la modernidad. Como vimos, gran parte de la reorientación de la música moderna en los años 60, se halla en sintonía con las críticas de Adorno a la hiper-racionalidad totalitaria de la música serial y con su propuesta de renovación por la vía de una música informal.

Las tendencias experimentales surgidas en USA, sin embargo, realizan una crítica más radical que pretende de-construir los paradigmas definitorios de la modernidad: la autoría, el concepto de obra-objeto, la autonomía de la música, la institución del concierto...²⁴⁷ En los escritos del padre de esta estética experimental, John Cage, encontramos reiteradamente el deseo de contraponer las nuevas coordenadas de esta música genuinamente norteamericana, a los “viejos” principios de la música europea. Por lo general, los discursos apologéticos de este tipo de tendencias establecen una nueva genealogía, al vincularse con otra tradición de vanguardia diferente a la esgrimida por la música moderna (que Boulez cifraba en torno al eje Segunda Escuela de Viena-Debussy-Stravinsky-Darmstadt)²⁴⁸. La mayor parte de estos escritos mencionan los experimentos sobre el ruido desarrollados por los futuristas, la música e ideas de Eric Satie, a pioneros de la experimentación musical norteamericana como Charles Ives, Varèse o Henry

²⁴⁷ Tal como expondremos en el apartado de las conclusiones, pese a estos intentos retóricos, las tendencias postmodernas no llegan a acometer una disolución real de los conceptos de autoría, obra...

²⁴⁸ Las genealogías modernas se hallan recogidas en Fubini, 2004, *opus cit.*, pp. 19-27. Una muestra de la genealogía postmoderna puede verse en la selección de textos de la antología de Cox, Christoph y Warner, Daniel. 2004. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. N.Y-London: Continuum.

Cowell...²⁴⁹ Incluso en algunas ocasiones pueden reconocerse herederos de una atonalidad, contemplada desde una perspectiva anárquica y postmoderna que renuncia a cualquier esbozo de organización²⁵⁰. Esta nueva genealogía se contempla como una corriente alternativa, al margen de la evolución de la historia de la música oficial. De ahí que no se presente a sí misma como negación y superación dialéctica de una etapa serial precedente, dentro de una misma línea evolutiva. Su intención no es la de dar continuidad a la “gran” tradición de música culta de occidente, sino más bien la de desfundarla y descentrarla, dirigiendo su atención hacia estas manifestaciones periféricas que quedaron como anecdóticas y al margen.

Las tendencias experimentales se dirigen así a atacar y deslegitimar las instituciones musicales de la modernidad, actuando como contracultura que se establece fuera de los circuitos oficiales²⁵¹. La mayor parte de los colectivos dedicados a este tipo de música se han visto obligados a crear sus propios circuitos de producción y distribución independientes, al margen de las instituciones existentes. Las acusaciones contra el ostracismo de una vanguardia oficial que sólo subsiste a base de copar todas las subvenciones estatales, se suceden. Los colectivos de música experimental sobreviven, por el contrario, de manera más precaria, teniendo que hacer gala de un mayor pragmatismo para poder salir al paso

²⁴⁹ En su estudio sobre Charles Ives, Vinay critica esta vinculación de ciertos autores, que él considera netamente modernos (Ives, Cowell...), con la postmodernidad. Véase el capítulo “Charles Ives et l’utopie sonore américaine”, en Vinay, 2001, *opus cit.*, pp. 11-23.

²⁵⁰ Esta es la visión esgrimida, en cierto sentido por Cage. Su primera obra de azar, *Music of Changes*, representa una obra atonal libre, en la que los doce sonidos se combinan libremente según los dictámenes del *I Ching*. La única condición es que no se dé la repetición de ningún sonido, antes de la aparición completa de los 12 tonos de la escala cromática.

²⁵¹ Peter Bürger establece una separación entre las obras modernistas, que reafirman los valores de la autonomía artística y los aparatos de legitimación cultural vigentes (de ahí su crítica a Adorno), y el espíritu subversivo de las vanguardias, que pretende aniquilar el arte autónomo y el orden cultural basado en la representación. De ahí que estos movimientos contraculturales se alineen con la tradición de estas vanguardias (Futurismo...). Véase Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

recabando fondos de particulares²⁵².

Si la música experimental tiene su inicio en los márgenes de la cultura oficial norteamericana, hacia finales de los años 60 estas nuevas corrientes penetran con fuerza en Europa, de manos de colectivos internacionales como Fluxus (cuyos integrantes provenían tanto de Europa, como de América y de Japón). Los grupos como Fluxus, a nivel internacional, o Zaj, en el caso más específico del Estado español, representan una nueva vanguardia más radical e iconoclasta, heredera del espíritu dada y contemporánea de la contracultura del sesenta y ocho, que ataca firmemente los principios de las instituciones musicales oficiales. Sin embargo, la radicalidad de estas iniciativas desapareció del panorama europeo, una vez se fueron apagando las ansias contestatarias que habían marcado el final de los 60 y el inicio de los 70. La mayor parte de los jóvenes compositores que habían participado en esta “revuelta” musical, volvieron a una actividad más acorde con los principios de las instituciones oficiales y de las salas de concierto. No obstante, tal como estudiaremos más tarde a propósito del Estado español, la ola de esta vanguardia más experimental perdura en ciertos colectivos y autores individuales, que absorben las tendencias procedentes del otro lado del atlántico (la indeterminación y la música repetitiva) y subsisten gracias a la autogestión económica y la organización de sus propios espectáculos y festivales²⁵³. Para nuestro estudio del fenómeno musical postmoderno nos centramos en este tipo de iniciativas experimentales, dejando de lado los numerosos *revivals* neosinfónicos que se han dado a partir de los años 70 y que continúan con los mismos preceptos de la música

²⁵² Las tradiciones de gestión cultural son esencialmente diferentes en U.S.A y en Europa. En el continente europeo prima la intervención del Estado y en U.S.A. un tipo de gestión más autónoma y privada. Véase a este respecto, Colber, François. 2003. “Subventions d'état et mécénat privé”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1108-1121. París: Actes Sud.

²⁵³ En el capítulo sobre Llorenç Barber analizaremos con más detalle esta situación específica referida al Estado español.

moderna²⁵⁴.

Pese a la diversidad de las tendencias comprendidas, la música experimental constituye un dominio discursivo y una praxis artística bien delimitada. Michael Nyman ha tratado de sistematizar algunas de las premisas que definen esta nueva estética postmoderna y la contraponen a los preceptos de la modernidad. En realidad, este autor basa toda su definición en las ideas estéticas del que considera “padre” de la música experimental, John Cage. Según indica el propio Nyman, en un principio este nuevo tipo de propuestas no figuraban bajo el epíteto de lo postmoderno. De hecho, este término sólo aparece en la segunda edición de 1999 de su libro *La música experimental*, ya que como el mismo autor argumenta, en 1974, fecha de la primera edición, la noción aún no era lo suficientemente conocida como para ser aplicada. Pero en esta segunda edición, no duda en señalar el enfrentamiento entre la vanguardia europea y la norteamericana, como una contraposición entre los valores de la música moderna y los nuevos paradigmas postmodernos²⁵⁵. Por parte de ciertos compositores, también se da una equiparación entre el discurso postmoderno y la música experimental. Como más tarde veremos, los músicos del Estado español seleccionados con objeto de ejemplificar este nuevo tipo de propuestas, se engloban ellos mismos bajo el epíteto de la postmodernidad²⁵⁶.

Como venimos diciendo, las diferentes corrientes experimentales se hallan comprendidas dentro de una estética que posee un perfil ideológico bien delimitado y definido. Sus premisas fueron principalmente asentadas por el

²⁵⁴ Se trata de esa vuelta a materiales del pasado (citas...) que se inicia a finales de los 60, con ciertos autores seriales como Berio (*Sinfonía* se esgrime siempre como ejemplo paradigmático), cuyo ejemplo también es continuado por autores españoles como Luis de Pablo, Tomás Marco... Ya hemos señalado que nuestro estudio engloba estas tendencias dentro de una revisión crítica de la modernidad.

²⁵⁵ Nyman, Michael. 1999. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press. Véase el prefacio a la segunda edición, pp. XV-XVIII.

²⁵⁶ Llorenç Barber ha dedicado varios artículos a la música postmoderna, en la que engloba a las tendencias experimentales y a su propia trayectoria. También Carles Santos y Pepe Igés reconocen, en sus escritos y declaraciones, su vinculación con las tendencias postmodernas. Véase el capítulo sobre Llorenç Barber de este mismo trabajo.

discurso y la práctica artística del músico norteamericano John Cage, ya desde inicios de la segunda mitad del siglo XX. Las ideas musicales desplegadas por este autor constituyen la base para una definición de la estética postmoderna, dada la afinidad que presentan con ciertos tópicos del pensamiento postmoderno, que anteriormente expusimos con brevedad²⁵⁷. Como ejemplos paradigmáticos de una praxis que invalida los procedimientos compositivos y los mecanismos de recepción de la música moderna, encontramos la indeterminación del mismo John Cage y la música minimal o repetitiva desarrollada una década más tarde (en los años 60). Ambas prácticas acometen una disolución del sentido fundamental de “la metafísica de la presencia”, a través de dos procedimientos antagónicos como son el completo azar y la extrema repetición.

Podríamos afirmar, incluso, que estas dos premisas (ya sea la indeterminación o la repetición minimal) se encuentran en la base del resto de ramificaciones que ha tenido la música experimental. Las ideas musicales de John Cage, han servido para el ulterior desarrollo de toda una serie de propuestas, que algunos autores han recogido bajo el epíteto de “nuevos comportamientos sonoros”²⁵⁸: las propuestas conceptuales de Fluxus, la *performance* musical, el paisaje sonoro, las instalaciones sonoras, los colectivos de improvisación libre... El hecho de que dichas manifestaciones se engloben bajo nuevos calificativos (el de “arte sonoro” sería otro frecuentemente utilizado) diferentes al de “música”, se debe a que en ellas se opera una de-construcción de la música autónoma, tal como ésta fue erigida en la estética moderna. De ahí que en cierta manera, como señala Walter Matthews, los paradigmas y clasificaciones de la modernidad ya no resulten útiles para los

²⁵⁷ Las ideas de Cage se encuentran recogidas principalmente en dos recopilaciones de escritos: *Silence* y *A year from Monday. Lectures and writings*.

²⁵⁸ Barber utiliza dicho término en Barber, Llorenç. 2003. *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora, p. 67. Rubén López Cano emplea el término “nuevos comportamientos musicales” para referirse a las nuevas manifestaciones como el arte radiofónico, la improvisación libre, la biomúsica, el paisaje sonoro, instalaciones con sonido... Véase López Cano, Rubén. 2004. “La música ya no es lo que era: una aproximación a las postmodernidades de la música”. Revista OBRA, Nº 2. Lima: Facultad de Arquitectura de la UNIFE.

musicólogos interesados en analizar este tipo de propuestas²⁵⁹.

Lo que nos concierne precisamente en los apartados que siguen, es desentrañar los principios que definen este nuevo paradigma estético de la música postmoderna. Para ello, analizaremos las claves de la música experimental desde algunas de las premisas de la filosofía de Deleuze y de Derrida, que anteriormente expusimos de pasada, pero que a continuación desarrollaremos con más detalle. En este capítulo nos centraremos en esbozar una estética musical postmoderna a nivel global, basándonos principalmente en la indeterminación y en el minimal. Tras exponer la aplicación musical de la lógica anti-dialéctica perteneciente a la filosofía postmoderna, veremos cómo éste principio nos conduce igualmente a una deconstrucción de los diferentes ámbitos autónomos configurados en la modernidad: la obra, la tradición histórica de la música, la música autónoma y el fragmento artístico. Los tres capítulos restantes los dedicaremos al estudio de los “nuevos comportamientos sonoros”, a través del ejemplo de tres autores concretos localizados en el Estado español.

3. Coordenadas de la estética experimental en relación al pensamiento postmoderno.

3.1. La pérdida del “logo-fonocentrismo”.

3.1.1. La ausencia de Idea musical en la estética experimental.

Señalamos que la postmodernidad entraba de lleno en el dominio de la música de manos de la estética “experimental”. Pero, ¿qué representa específicamente este nuevo paradigma? John Cage, el compositor que inaugura esta nueva estética estableciendo sus principales características, define lo experimental como una

²⁵⁹ Matthews habla de un nuevo paradigma estético en relación a la libre improvisación. Matthews, Wade. 2003. “Colectividad e intencionalidad en la <libre improvisación europea>; factores orientativos para un estudio musicológico”. En *Actas del Encuentro: Musicología y Música Contemporánea*, editadas por Begoña Lolo y Alfredo Aracil, pp. 37-46. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

música en la que se investiga, sin que se conozcan los resultados sonoros a priori²⁶⁰.

Con esta proposición, Cage invalida uno de los rasgos esenciales de la composición dentro de la estética moderna: la concepción de la obra como resultado de la plasmación en escritura de un pensamiento musical o de un mensaje original, que el creador pretende comunicar. En el apartado precedente, ya expusimos cómo en la modernidad se parte de una Idea musical que el compositor expresa a través de la realización de una partitura escrita y que posteriormente debe ser descodificada, tanto a nivel de la interpretación, como de la escucha.

En opinión de Michael Nyman y John Cage, toda la vanguardia serial europea se halla dominada por esta concepción de un pensamiento musical interior que se exterioriza. Es decir, de un significado trascendental o de un contenido expresivo más o menos indeterminado (dependiendo de si la Idea original se encuentra más o menos definida desde un inicio, en función de las diferentes estéticas, clásica y modernista), que se re-presenta a través de su manifestación en el significante externo de la forma. La “obra abierta” europea, tan sólo nos ofrece la oportunidad de realizar una misma Idea fundamental, desde diferentes perspectivas. Incluso las obras más arriesgadamente abiertas, como las indicaciones verbales sumarias realizadas por Stockhausen en *Plus-Minus*²⁶¹, se dirigen a describir un resultado sonoro que ya ha sido esencialmente concebido a priori, pese al revestimiento más concreto que adquiere en las realizaciones posteriores.

La música experimental, por el contrario, parte del establecimiento de unos dispositivos exteriores (sistemas gráficos, electrónicos o repetitivos, entre muchos otros), que no recogen un resultado musical predefinido, sino que nos dirigen precisamente hacia acontecimientos sonoros completamente impredecibles. El mismo John Cage, establece una clara distinción entre las acciones del

²⁶⁰ Cage, John. 1976. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. París: Belfond, p. 42.

²⁶¹ Como señala Deliège, pese al gran margen de libertad ofrecido por el compositor alemán, esta obra de 1964 no deja de revelar el dualismo de la música serial, gracias a esta aplicación del “más o menos” en todos los parámetros del sonido. Véase Deliège, 1986, *opus cit.*, pp. 335-336. Véanse igualmente las declaraciones de Stockhausen que Nyman recoge para mostrar esta predeterminación del resultado sonoro. Nyman, 1999, *opus cit.*, pp. 27-29.

conocimiento (“*knowing actions*”), dirigidas a la consecución de un objetivo ya preconcebido, y las acciones experimentales (“*experimental actions*”), que se realizan sin poder predeterminar cual será el resultado sonoro de las mismas²⁶². La música experimental se halla precisamente constituida por todo un bagaje de acciones, sumamente metódicas y disciplinadas, que carecen, sin embargo, de cualquier tipo de control sobre las consecuencias sonoras. La acción de un pianista en vistas a reproducir un mensaje musical ya codificado, sería un ejemplo de una acción del conocimiento; la acción experimental, por el contrario, estaría constituida por una manipulación disciplinada, pero “incorrecta”, del instrumento, que condujera a la producción de unos sonidos completamente inesperados.

La enumeración de este tipo de acciones experimentales que no llevan aparejado a priori ningún contenido musical concreto, podría ser interminable, aunque tal vez las operaciones de azar de John Cage y los procedimientos repetitivos del minimal, que más tarde expondremos, sean los más paradigmáticos. En realidad, la música experimental comprende todo aquel ejercicio, método o disciplina rigurosa, que vacíe nuestra mente de toda sonoridad preconcebida para abrirnos a una escucha radicalmente inédita. De esta manera, y tal como señala Daniel Charles a propósito de la obra de John Cage, “en lugar de escuchar lo que sabemos, escuchamos lo que aún no es objeto del saber”²⁶³. La música experimental nos conduce así de un paradigma moderno anclado en la expresión de lo ya conocido (o al menos de lo ya intuido), a otro postmoderno que se concentra en la percepción de un infinito campo sonoro desconocido.

La estética experimental expuesta en estas líneas, guarda una estrecha relación con la muerte del habla preconizada por Derrida. En opinión de este último autor, la “metafísica de la presencia” de la filosofía occidental se encuentra caracterizada por lo que él denomina como “logo-fonocentrismo”. El “logocentrismo” consiste

²⁶² Cage, 1976, *opus cit.*, p.42.

²⁶³ Charles, Daniel. 1978. *Gloses sur John Cage*. París: U.G.E., p.50. La traducción del francés es mía: “au lieu d’écouter ce qu’on sait, on écoute ce qui ne pas encore objet de savoir” (en el original).

precisamente en la sensación que posee la conciencia de una plena presencia de sí, de una certeza última o de un sentido fundamental íntimo, que constituye la base de su identidad. Según Derrida, este efecto se produce por la conexión inmediata que une habla y pensamiento: el oírse-hablar desde dentro de uno mismo, es lo que produce precisamente la ilusión de una voz interior o de un pensamiento interno, que no precisa de ningún significante externo para constituirse. Se da, por tanto, la creencia en una interioridad del significado y de la verdad, anterior a todo signo. Desde este punto de vista, el significante externo de la escritura no sería más que una re-presentación secundaria, que conlleva un alejamiento respecto a la identidad de ese significado originario e íntimo²⁶⁴.

La historia de la filosofía y de la música, se encuentra plagada de aseveraciones sobre el peligro que los medios de reproducción (entre ellos la escritura) entrañan para la pérdida del sentido original ubicado en el interior del pensamiento y expresado sin mediación alguna a través del habla. De ahí que la intervención de los mecanismos de reproducción se mire con recelo, ya que partiendo del significante externo de la escritura se puede generar un plus de interpretación que acabe desvirtuando por completo la “verdad” del mensaje original. La postmodernidad, sin embargo, no contempla la existencia de un significado interior fundamental, concebido con anterioridad al significante. La “escritura” pura, reclamada por Derrida, representaría así una muerte del habla²⁶⁵. Partiendo de los significantes externos, es posible crear diferentes interpretaciones y sentidos, sin que ninguno de ellos pueda establecerse como único, verdadero y absoluto. En la postmodernidad,

²⁶⁴ Derrida afirma así: “La voz se oye a sí misma –y esto es, sin duda, lo que se llama la conciencia– en lo más próximo de sí como la supresión absoluta del significante: auto-afección pura que tiene necesariamente la forma del tiempo y que no toma fuera de sí, en el mundo o en la “realidad”, ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión extraña a su propia espontaneidad. Es la experiencia única del significado que se produce espontáneamente, del adentro de sí, y no obstante, en tanto concepto significado, dentro del elemento de la idealidad o de la universalidad”. En Derrida, Jacques. 2003. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, p. 28. Para una explicación general sobre las ideas desplegadas por Derrida en torno a la escritura, véase el epígrafe “La preocupación por el lenguaje y la marginación de la escritura”, en De Peretti, 1989, *opus cit.*, pp. 36-61.

²⁶⁵ Sobre esta concepción de la escritura pura: *Ibid.*, pp. 80 y sucesivas.

el significado deja de concebirse como origen y pasa a contemplarse como efecto o resultado de la escritura. Es decir, que el sentido ya no se contempla como esa presencia interior de la conciencia que se exterioriza, sino más bien como producto de una interpretación creativa, a partir de unos signos exteriores que carecen de un contenido establecido a priori.

La filosofía de Deleuze plantea argumentos semejantes al criticar lo que él califica como “pensamiento dogmático”²⁶⁶. El autor denuncia que toda la filosofía occidental se basa en el “descubrimiento” de una verdad o de un sentido fundamental, que se encuentra ya originariamente preconcebido en la mente. De esta manera, no se consigue salir de lo ya pensado, y lo único que se hace es reconocer lo ya sabido. Incluso cuando el conocimiento se dirige hacia una realidad exterior indeterminada, ésta se halla ya revestida de unos caracteres de estabilidad y permanencia, y pre-formada al menos como objeto o entidad idéntica a sí misma. La investigación se encuentra, por tanto, dirigida a re-encontrar y confirmar una imagen establecida desde el principio. Frente a esto, Deleuze reclama un nuevo ejercicio del pensar, que no parta de ninguna imagen predefinida. El filósofo defiende la figura del “idiota”, cuyo desconocimiento e incapacidad le apartan de la inercia de reproducir lo ya sabido. Junto a él se sitúa la figura de la impotencia (el “impoder” de Artaud²⁶⁷) o del vacío central de un pensamiento, que debe interrogarse acerca de los signos y acontecimientos provenientes de un “afuera”, concebido como exterioridad radical. Precisamente la irrupción de estos signos, detrás de los cuales no se halla ningún contenido predefinido, nos fuerza a pensar, o lo que es lo mismo, a establecer una interpretación en torno a ellos y a crear un sentido.

²⁶⁶ Para más información sobre esta crítica, véase el capítulo “El pensamiento y su afuera (crítica de la imagen dogmática)”, en Zourabichvili, François. 2004. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 14-32. Véase igualmente el epígrafe “Nueva imagen del pensamiento”, en Deleuze, Gilles. 1986. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, pp. 146-156.

²⁶⁷ Para desarrollar este concepto, véase el capítulo “La experiencia del no-pensamiento”, en Durozoi, Gérard. 1975. *Artaud: La enajenación y la locura*. Madrid: Guadarrama, pp. 51-81. Los escritos de Artaud han servido de importante estímulo para el pensamiento postmoderno, en especial para la filosofía de Deleuze.

La descripción concuerda perfectamente con una música experimental que renuncia a partir de una expresión sonora preconcebida, así como a seguir la inercia de reproducir figuras musicales ya asimiladas y aprendidas. Tampoco se aventura como la vanguardia europea en la investigación musical científica de una naturaleza sonora, a la que se preforma al ser revestida con atributos de estabilidad y permanencia. Por lo general, parte de unos signos o dispositivos exteriores (notaciones gráficas, indicaciones verbales, complejos dispositivos electrónicos...), cuya interpretación y manejo nos encara con un resultado sonoro previamente desconocido. En este sentido, la actitud del músico debe ser la del “idiota” (virtuoso o amateur) de Deleuze: éste renuncia a toda Idea sonora preconcebida (ya se encuentre, más o menos, indefinida), para concentrarse en la interpretación de unos signos mudos que le conducen a la producción de sonoridades “vírgenes”. En cierta manera, podríamos afirmar que las piezas de música experimental se plantean como incógnitas o signos, que carecen de una imagen sonora determinada detrás y que, por tanto, nos “fuerzan” a generar una interpretación y una respuesta sonora inédita. Pero veamos todo esto a través de tres ejemplos concretos: las piezas “conceptuales”, las piezas indeterminadas de Cage y los procedimientos repetitivos.

3.1.2. *La pérdida del “logo-fonocentrismo” en tres ejemplos: la música conceptual, la indeterminación y el minimal.*

Las obras “conceptuales” resultan paradigmáticas como reflejo de una impotencia del pensamiento o de un vacío mental, que nos encara con la ausencia de una imagen sonora preconcebida. Por “conceptual” nos referimos a una serie de propuestas pertenecientes a colectivos como Fluxus o Zaj, en las que se plantea una radical ausencia de contenido. Tomaremos como ejemplo la pieza Fluxus, *Composition 1960 #5* de La Monte Young, donde se recoge una instrucción verbal en la que se nos commina a contemplar y escuchar el vuelo de una mariposa²⁶⁸. La pieza apunta a un vacío de contenido sonoro esencial, dado que somos incapaces

²⁶⁸ La pieza se encuentra recogida en Nyman, 1999, *opus cit.*, p. 84.

tanto de escuchar, como de imaginar el sonido que produce una mariposa al volar. Esta pieza nos confronta así con lo irrepresentable.

Si nos atenemos a la estética postmoderna esgrimida por Lyotard, convendremos que esta pieza produce el sentimiento de lo “sublime”²⁶⁹. Siguiendo la estética de Kant, Lyotard establece una distinción entre el sentimiento de lo “bello”, caracterizado por un acuerdo entre el concepto y la experiencia, y el de lo “sublime”, que se define, contrariamente, por la incapacidad de presentar el concepto enunciado a través de una vivencia concreta. Lo “sublime” se corresponde, por tanto, con el concepto vacío o la proposición que muestra la incapacidad de nuestra imaginación para suministrar un contenido concreto equivalente, derivado de nuestra experiencia cotidiana. En este caso, la propuesta de escuchar el sonido de una mariposa genera una laguna central, ante la imposibilidad de hacer presente y concreto este hecho, tanto a nivel sensorial, como al nivel de la imaginación.

En realidad, este tipo de propuestas guardan una estrecha relación con los *koan* del budismo Zen (filosofía que ha marcado a numerosos músicos de la vanguardia experimental, empezando por John Cage). En ellos se ofrece un planteamiento, para el cual no encontramos una respuesta o imagen preconcebida en nuestro pensamiento. Esta propuesta bloquea así todos los mecanismos de reconocimiento que nos mantenían en el ámbito de lo ya vivido y de lo ya pensado. Cuando se afirma que en el arte conceptual se parte de la “Idea”, ésta debiera entenderse no en su acepción moderna de un sentido o contenido vivencial fundamental, sino, todo lo contrario, como proposición o concepto vacío que, al carecer del recurso a un significado preconcebido, nos fuerza a pensar. La ausencia de referente que plantea esta proposición indeterminada, genera una sensación de abismo y profundo desasosiego²⁷⁰. Los *ready-mades* de Duchamp y las propuestas incongruentes que

²⁶⁹ Véase el capítulo “Lo sublime y la vanguardia”, en Lyotard, 2003, *opus cit.*, pp. 19-22.

²⁷⁰ Este tipo de proposiciones conceptuales se corresponden con lo que Perloff califica como poesía indeterminada.

éstos conllevan, constituirían un brillante ejemplo. Pero al mismo tiempo, la imposibilidad de recurrir a una imagen que re-conocemos, es la que nos fuerza precisamente a pensar, generando interpretaciones y sentidos que pueden ser infinitamente transformados.

En opinión de Cage, las proposiciones indeterminadas que sirven de base a la música experimental, imposibilitan la reproducción de una idea sonora ya contenida en nuestro pensamiento y nos dirigen a percibir el exterior. Su obra emblemática "4'33"" podría considerarse "conceptual" en este sentido, ya que nos confronta con una ausencia radical de todo contenido musical concreto. La pieza consiste en una largura temporal de 4 minutos y 33 segundos, dividida en tres movimientos, durante los cuales el pianista permanece sentado frente al piano sin llegar a producir sonido alguno. De esta manera, la pieza plantea un silencio o vacío musical central, que genera un bloqueo de las habituales expectativas de la audiencia. El mensaje musical esperado por el público no se produce, hecho que acaba creando incertidumbre e incluso irritación. Pero esta desarticulación de los mecanismos de re-conocimiento, este vacío central, acaba forzándonos a una escucha de los ruidos y sonidos ambientales que ocurren a nuestro alrededor, es decir, de todos aquellos eventos sonoros que se producen fuera de lo que nuestra mente había previsto. Nuestra atención se desvía así del ámbito de lo re-conocido (al menos en cuanto a los componentes que debieran articular una obra musical), a la escucha radical de los eventos sonoros situados más allá de todas las imágenes mentales que nos habíamos impuesto.

Las obras indeterminadas de John Cage, plantean esta misma problemática de una escucha que se focaliza en aquellas sonoridades situadas más allá de lo imaginado. En su filosofía de la música, se suceden las manifestaciones acerca de la necesidad de generar mecanismos, que vacíen nuestra mente y nuestro espíritu de todo contenido sonoro previamente adquirido (hábitos, memoria, gustos...), y nos abran a una escucha de lo completamente ajeno y desconocido. Los numerosos métodos desplegados en sus obras indeterminadas persiguen erradicar la expresión

de ideas musicales preestablecidas; su objetivo es, por el contrario, el de dirigirnos hacia una producción y consiguiente percepción de eventos sonoros, que advienen como acontecimientos casuales e inesperados. A lo largo de su carrera musical podemos observar, no obstante, diferentes grados de apertura.



Ejemplo 25. Cage, *Music of Changes*. La partitura (en la parte superior), se encuentra constituida por la suma de estos seis estratos. Tomado de James Pritchett (Pritchett: 1993), p. 85.

En el inicio de su actividad, Cage se consagra a la composición tradicional, determinando tanto los materiales musicales, como la organización y continuidad con la que se exponen. Pero en 1952 crea su primera obra valiéndose de métodos de azar, *Music of Changes*. En esta obra, Cage establece una estructura rítmica vacía (es decir, una estructura concebida como mera división de larguras temporales, que será característica de toda su producción musical²⁷¹) y varias tablas

²⁷¹ Desde fecha muy temprana, Cage diseña una estructura de larguras temporales, dividida en frases y secciones que presentan una relación numéricamente proporcional (Cage la denomina estructura "micro-macrocósmica"). Aunque posteriormente flexibiliza esta estructura, en el resto de su trayectoria seguimos encontrando esta concepción de unos espacios temporales (*time-brackets*) en los cuales "vierte" un contenido sonoro. Un excelente análisis y descripción de la obra musical de John Cage, la encontramos en Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.

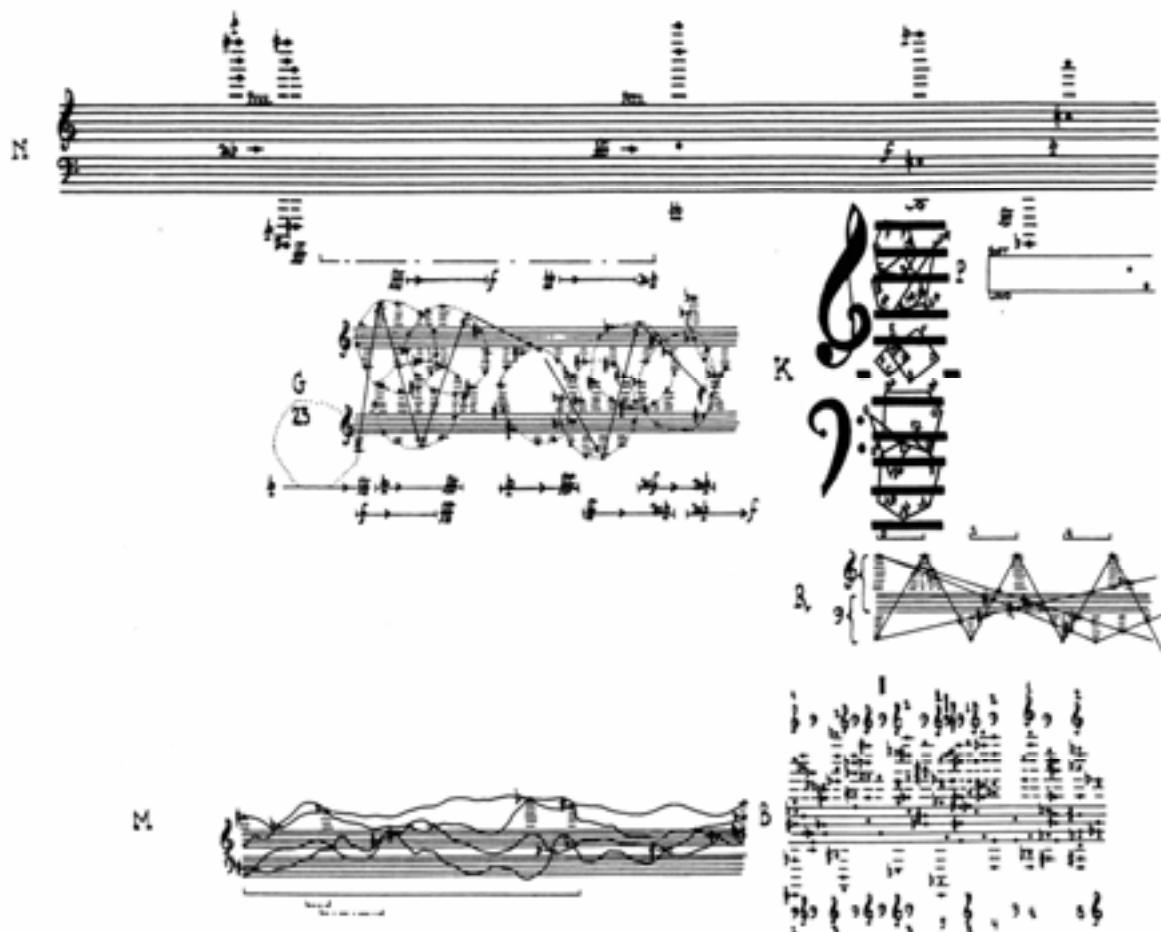
o diagramas que recogen una colección de elementos para cada parámetro (altura, ritmo, dinámicas y ataques). Seguidamente, Cage establece una correspondencia entre estas tablas y los diagramas empleados en el *I Ching*, y procede a la inserción de los materiales sonoros en la “caja” temporal vacía, en función de los números seleccionados por varios lanzamientos de monedas. La continuidad y organización de los materiales sonoros en el seno de las larguras temporales, se produce por efecto de los dictados del azar más puro (ejemplo 25). Cage concibe precisamente los métodos de azar, como rigurosa disciplina que nos libera de todo orden preconcebido y nos abre a la exploración de un universo desconocido²⁷².

Sin embargo, pese a que en *Music of Changes* los materiales se disponen siguiendo una continuidad no intencional, los sonidos del diagrama aún provienen de la mente o la imaginación del compositor. De ahí que, posteriormente, Cage renuncie a la creación de sonidos y pase a recoger los “eventos”²⁷³ del exterior, como si se tratara de objetos sonoros encontrados al azar (y consiguientemente una especie de *objet trouvé* musical). Con este motivo, Cage desarrolla nuevas técnicas de escritura donde los sonidos se toman de las imperfecciones de un papel (*Music for Carrillon n.1* de 1952) o de las constelaciones de una carta de estrellas (*Atlas eclipticalis* de 1961), y son más tarde traducidos en términos de una notación musical (por ejemplo, poniendo un pentagrama sobre los puntos para convertirlos en alturas). Este procedimiento representa un claro ejemplo de una escritura pura que conduce a la muerte del habla. Cage no contempla, en esta ocasión, la escritura como un medio para reproducir los sonidos que habitaban ya en su imaginación. El compositor no parte de un sentido musical interno, sino de unos signos exteriores o unos significantes de la escritura (como el gráfico de las estrellas), que posteriormente son sometidos arbitrariamente a una interpretación sonora y acaban

²⁷² Véase a este respecto, Cage, 1976, *opus cit.*, p. 30.

²⁷³ Cage se refiere frecuentemente a los sonidos como “eventos” que acontecen de manera imprevista. Dicha concepción se corresponde ampliamente con el pensamiento postmoderno y su noción del “acontecimiento” (Deleuze). El *objet trouvé* también se corresponde con esta misma concepción de una manifestación que irrumpre repentinamente procedente de un “afuera” desconocido.

generando un significado musical.



Ejemplo 26. Cage, Concierto para piano y orquesta. Notaciones gráficas pertenecientes a la parte del piano. Tomado de James Pritchett (Pritchett: 1993), p.115.

En sus próximas piezas Cage va más allá, cuando renuncia a traducir musicalmente los eventos sonoros con rigurosidad y configura así una notación gráfica (ejemplo 26), cuya interpretación resulta completamente imprevisible²⁷⁴. En esta ocasión es el intérprete quien se enfrenta a una notación gráfica, concebida como signo vacío que carece de una imagen sonora determinada detrás, abriendose a un campo ilimitado de posibilidades interpretativas que conducen a resultados sonoros radicalmente diferentes. Como señala el mismo Cage, esta notación gráfica

²⁷⁴ Muestra de ello son las notaciones gráficas de su *Concierto para piano y orquesta*. Algunas de ellas pueden verse en Pritchett, 1993, *opus cit.*, pp. 115 y 121.

tiene el propósito de generar una escritura sin objetivo²⁷⁵, donde se rompe toda relación necesaria entre la partitura escrita y el resultado de su escucha. La lectura de una partitura no conlleva entonces necesariamente la re-producción de un significado musical específico, permitiendo la emergencia de múltiples e innumerables interpretaciones y realizaciones sonoras. En resumen, siguiendo la práctica de una escritura pura característica de la estética postmoderna, Cage no escribe para transcribir aquello que ha concebido anteriormente, sino para escuchar y conocer una experiencia acústica inédita.

A diferencia de estos procesos completamente indeterminados, la música minimal se encuentra rigurosamente escrita con una notación tradicional que nada deja a la interpretación, y pone en marcha unos procesos completamente predeterminados que imposibilitan la intervención del azar. Sin embargo, los métodos repetitivos desplegados por los minimalistas norteamericanos, constituyen otro claro ejemplo de una música experimental que “acalla” nuestros pensamientos musicales internos y nos abre a una percepción radical del exterior. De esta manera, la repetición exhaustiva constituiría otro método disciplinado y riguroso, igual de eficaz que el azar, a la hora de incentivar una escucha descentrada que se dirige más allá de los límites impuestos por la comunicación de un mensaje musical.

Los minimalistas activan unos procesos musicales programados por una lógica rigurosa: la creación de fases y desfases entre diferentes estratos que portan la misma frase melódica (Steve Reich, véase el ejemplo 27), los procesos aditivos a partir de una pauta básica que se repite y va gradualmente añadiendo y, posteriormente, quitando nuevas notas, motivos o frases (Philip Glass)²⁷⁶... El artículo titulado “Music as Gradual Process” resulta sumamente instructivo a este

²⁷⁵ Cage comenta a este respecto: “Pienso que debería olvidarse la relación entre la escritura y el resultado de la escucha. Esto lo logro a través de una escritura sin objetivo.” (en el original en francés: “Je pense qu'il faut oublier cette relation entre l'écriture et ce qu'on entend. Cela je l'obtiens par une écriture sans but.”). En Cage, 1976, *opus cit.*, p. 52.

²⁷⁶ La obra de Mertens *American Minimal Music*, explica con mayor detalle los procedimientos desarrollados por estos músicos. Véase, Mertens, Wim. 1983. *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill.

respecto²⁷⁷. En él Reich teoriza acerca de estos procesos graduales que determinan rigurosamente la continuidad de nota a nota y la forma general. Destaca el carácter impersonal y mecánico de unos procesos que, una vez puestos en marcha, discurren completamente solos. De manera semejante a los primeros experimentos (posteriormente censurados) del serialismo integral, estos procesos hiperdeterminados nos conducen paradójicamente, en su discurrir autónomo, a resultados sonoros inesperados.

Ejemplo 27. Reich, *Piano Phase*, figuras 1-6. Desfase gradual de la primera fórmula melódica.

Reich habla en este sentido de “productos derivados psicoacústicos”, como son la emergencia de sub-melodías dentro de unas fórmulas melódicas repetidas, los efectos estereofónicos ocasionados por la localización de la escucha, las ligeras irregularidades producidas en la *performance*, la aparición de armónicos y tonos diferenciales... Todos estos efectos “colaterales”, son semejantes a los ritmos y melodías virtuales que nuestro oído inventa al concentrarse en las repeticiones

²⁷⁷ Este artículo se encuentra recogido en la antología de Cox, Christoph y Warner, Daniel. 2004. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. N.Y-London: Continuum, pp. 304-306.

incesantes de una música tecno²⁷⁸. Reich destaca, por tanto, cómo la concentración en este tipo de procesos impersonales, principalmente basados en la repetición, acaba incentivando una percepción de todos los detalles del sonido que se mueven fuera de las intenciones y ocurren por sus propias razones acústicas²⁷⁹. De ahí que los procesos repetitivos ideados por los minimalistas, constituyan un método más para vaciar nuestra mente de toda imagen preconcebida y activar una escucha de los “acontecimientos” sonoros inesperados, que ocurren más allá del reducido ámbito de la expresión humana.

3.2. La lógica anti-dialéctica de la diferencia y la repetición en la música experimental.

3.2.1. La “différance” de Derrida y los procesos indeterminados de John Cage.

Como señalamos en el epígrafe anterior, el paradigma experimental niega el principio de la representación que había vertebrado la estética musical de la modernidad. En nuestras consideraciones sobre la música moderna, apuntamos cómo ésta parte de la concepción de una Idea musical que se representa en una forma exterior significante. La Idea es precisamente el significado central que, en su encarnación formal, da lugar a diferentes matices concretos y distintas perspectivas particulares. Consiguientemente, este despliegue del significado original se realiza conforme a un proceso dialéctico, basado en los principios de la identidad y de la oposición. Musicalmente estos principios se integran en el mecanismo de la variación: en este caso, el despliegue de una Idea musical va generando diferentes variaciones formales que, si bien se oponen unas a otras, no dejan de identificarse como distintas perspectivas en torno a un mismo sustrato fundamental. Según Adorno, la variación musical encarna el principio dialéctico de la “identidad en la

²⁷⁸ Véase a este respecto, Schwind, Elisabeth. 2000. “L’heritage du minimalisme. La musique minimaliste dans le contexte techno”. *Dissonance* # 66 (noviembre 2000), pp. 4-11.

²⁷⁹ Nyman cita a Reich, a este respecto: “...detalles del sonido que se mueven más allá de las intenciones, y ocurren por sus propias razones acústicas” (en el original en inglés: “...details of the sound moving out away from intentions, occurring for their own acoustic reasons”). En Nyman, 1999, *opus cit.*, p. 152.

no-identidad” (o lo que es lo mismo, de la identidad en la oposición). Este mecanismo desarrolla un discurrir temporal narrativo ligado a la memoria, en el que pasado y futuro se manifiestan como presentes modificados. La variación privilegia así el modo temporal de la presencia, ya que tanto la introspección en el pasado, como la proyección hacia el futuro, se realizan desde la perspectiva presente de la conciencia.

La estética experimental proclama, por el contrario, un desmoronamiento del pensamiento musical, tal como pudimos observar en las declaraciones de Cage sobre la necesidad de vaciar el espíritu de toda imagen sonora. Se diluye, por tanto, el sentido de una presencia fundamental o de una Idea originaria, en torno a la cual pudiéramos ordenar y jerarquizar los diferentes significantes sonoros. En ausencia de una idea de referencia, los procedimientos desarrollados en la música experimental provocan una percepción de los sonidos completamente descentrada. La disolución de esta concentración en un mensaje central se realiza, precisamente, a través de una desarticulación de los principios dialécticos desplegados en la variación. De esta manera, tanto los métodos de azar de Cage, como los repetitivos de los minimalistas, abandonan el viejo paradigma moderno de la oposición en la identidad, para abrazar la nueva lógica anti-dialéctica de la “diferencia en la repetición”²⁸⁰.

Esta nueva lógica es claramente manifiesta en el modelo de escritura pura, propuesto por Derrida, que invalida el “logo-fonocentrismo” y la “metafísica de la presencia”. Se trata de un juego entre significantes, establecido en torno a la ausencia central de un significado primero y originario, al que Derrida denomina *différance*²⁸¹. La *différance* acomete una disolución de la presencia o el referente, en

²⁸⁰ Wim Mertens se refiere explícitamente a Deleuze, cuando afirma que el minimal sustituye la lógica de la *identidad* y la *oposición*, por la de la *diferencia* y la *repetición*. Mertens, 1983, *opus cit.*, pp. 120-121. Para profundizar en la lógica de la diferencia y la repetición, véase Deleuze, Gilles. 1988. *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.

²⁸¹ Este concepto se encuentra más ampliamente desarrollado en el epígrafe “La aventura seminal de la huella: el pensamiento de la huella como pensamiento del devenir inmotivado del signo”, en De Peretti, 1989, *opus cit.*, pp. 71-79. Véase igualmente “La *différance*”, en Derrida, Jacques. 2003. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 37-62.

los dos planos de la dialéctica (sincrónico y diacrónico) a los que aludimos en el capítulo segundo, a través de los principios del “espaciamiento” y de la “temporización”. En un plano sincrónico, la dialéctica entre la identidad y la no-identidad se desmonta: la *différance*, entendida como espaciamiento o diferencia, suprime toda relación entre los diferentes significantes y los contempla como fragmentos absolutamente independientes alrededor de un vacío central.

En un plano diacrónico, desarticula la dialéctica entre un significado original de referencia y su representación al nivel del significante: la *différance*, comprendida como diferir o temporización, conlleva la disolución de la presencia plena (es decir, de la identidad) de cada significante particular, al contemplar cada elemento presente, como reminiscencia del conjunto de elementos pasados y futuros ausentes. De esta manera, cada significante se concibe como huella que remite a otro significante, y éste a su vez a un tercero... dentro de un desplazamiento infinito, donde ningún elemento se establece como referente de origen para todos los demás. Todo significado, por último que parezca, acaba convirtiéndose en un nuevo significante o huella que remite a otro nuevo significado situado más allá, de manera que se imposibilita la clausura del sistema. En la base de este juego se encuentra una ausencia de fundamento, plenitud y presencia, que es precisamente la que genera el movimiento sin finalidad que nos desplaza continuamente de una huella a otra. Como señalamos en el inicio de este capítulo, nos hallamos en el seno de una “economía general” donde cada elemento remite a otro distinto, dentro de un proceso que establece una cadena de sustituciones infinita, en la que no existe la instancia bloqueadora de un valor absoluto final.

Los procesos indeterminados de Cage y los repetitivos de los minimalistas, liberan a los sonidos de su condición simbólica, como vehículos de expresión de una Idea o sentido trascendental, para proyectarlos en un puro juego entre significantes sonoros, análogo al desplegado por la *différance*. En el caso de Cage, es patente el traslado de este mismo planteamiento al ámbito de la música. Desde que en la década de los 50 asistiera a las lecciones de D.T. Suzuki en la Universidad de

Columbia, Cage comienza a aplicar a su música dos principios del budismo Zen que le conducen directamente hacia los planteamientos del azar y de la indeterminación. Se trata de la “no-obstrucción” y la “interpenetración”, los cuales sirven de base a toda su creación posterior y guardan una estrecha relación con los dos principios del espaciamiento y la temporización, mencionados anteriormente. Al igual que el espaciamiento, la “no-obstrucción” implica que cada sonido ha de contemplarse como un significante individual e independiente y, por tanto, desligado de todo lazo causal y relativo. De manera análoga a la temporización, la “interpenetración” indica que cada sonido, entendido como significante aislado, contiene a su vez todos los demás sonidos. Suzuki ejemplifica esta noción de la siguiente manera²⁸²:

a1: a1; a1: a1, a2, a3, a4...; a1, a2, a3, a4...: a1

En opinión de Cage cada sonido no es más que un eco del vacío, es decir, una huella que proviene de la nada o de una ausencia radical de todo origen fundamental. Dado que todos los sonidos se conciben como ecos o huellas del vacío, todos se hallan en origen interconectados en una red de reflexiones infinita²⁸³. Una imagen esgrimida por el budismo Zen para mostrar la “interpenetración”, es aquella donde la luz de una vela es circundada completamente por espejos: la luz central se refleja en todos ellos y cada uno de éstos vuelve a reflejar, a su vez, las luces reflejadas en otros espejos, de manera que se crea una red de reflexiones infinita donde, finalmente, ninguna luz puede

²⁸² Suzuki, D. T. 1973. *Ensayos sobre budismo zen* (tercera serie). Buenos Aires: KIER, p. 152.

²⁸³ Cage recoge esta imagen en su libro *Silence*, en la tercera parte, titulada “Comunicación”, correspondiente a la conferencia “Composición como proceso” de 1958. En Cage, John. 2002. *Silencio* (edición en castellano). Madrid: Árdora ediciones, pp. 46-47. Cage afirma: “Habló entonces de dos cualidades: estar libre de trabas e interpenetración. El estar libre de trabas es ver que en el espacio cada cosa y cada ser humano está en el centro y además que cada ser que está en el centro es el más honrado de todos. La interpenetración significa que cada uno de estos seres más honrados que el resto se desplaza en todas direcciones penetrando y siendo penetrado por todos los demás no importa cual sea el tiempo o el espacio. De modo que cuando decimos que no hay causa ni efecto, lo que queremos decir es que hay una incalculable infinidad de causas y efectos, que en realidad todas y cada una de las cosas en el tiempo y el espacio tienen relación con todas las demás cosas en el tiempo y el espacio.”

reconocerse como referente o fundamento primero para todas las demás²⁸⁴. De manera semejante, Cage plantea un juego de espejos entre los diferentes significantes sonoros, al concebirlos como huellas, ecos o reflejos, que remiten unos a otros en una cadena interminable de reflexiones. Al igual que en la *différance* de Derrida, este juego entre significantes plantea un desplazamiento infinito de las huellas sonoras, sin que este devenir se halle nunca paralizado por la instancia final de un significado central.

La primera composición en la que Cage aplica estos planteamientos es *Music of Changes*. Anteriormente señalamos que para la elaboración de esta pieza, Cage establece una correspondencia entre la tabla de sonidos y el diagrama del *I Ching*. Precisamente, el planteamiento central del juego del *I Ching* (conocido como el libro de los cambios) descansa en la creencia de una “interpenetración” sincrónica entre una multitud de acontecimientos independientes y descentralizados, que conduce a la emergencia de sucesos azarosos y completamente imprevisibles. De la misma manera, Cage concibe para esta pieza un universo de eventos sonoros, que se contemplan como independientes y, por tanto, exentos de toda implicación relacional entre los mismos (caso contrario de la estricta organización serial, a la que Boulez sometía los sonidos de sus diagramas por aquellas mismas fechas); pero, al mismo tiempo, se establece entre ellos una total “interpenetración” que posibilita una multiplicidad infinita de reflexiones. Como señala el mismo Cage: “Los sonidos penetran el espacio-tiempo centrado sobre sí mismo, en ningún caso deudor de ninguna abstracción para su existencia, y que deja libre curso, sobre 360 grados de circunferencia, a un juego infinito de interpenetraciones.”²⁸⁵

²⁸⁴ Este relato se halla recogido en Suzuki, 1973, *opus cit.*, p. 81.

²⁸⁵ En la correspondencia entre Cage y Boulez se recoge perfectamente la relación y la disparidad entre ambos planteamientos. En una de las cartas, Cage explica el planteamiento de esta obra a su colega francés. En la publicación en francés, que hemos traducido al castellano: “Les sons pénétreront l'espace-temps centré à l'intérieur de lui-même, nullement redéivable pour son existente, d'aucune abstraction et laissant libre cours, sur 360 degrés de circonférence, à un jeu infini d'interpénétration”. En Boulez, Pierre/Cage, John. 1991. *Correspondance*. París: Christian Bourgois, p. 171. La abstracción a la que se refiere es el sistema serial empleado por su colega francés.



Ejemplo 28. Cage, *Music of Changes*. Diagrama correspondiente a los sonidos. Tomado de James Pritchett (Pritchett: 1993), p. 80.

Tanto este diagrama de sonidos (ejemplo 28), como el del *I Ching* con el que se emparenta, son un claro reflejo del “campo de inmanencia” del que nos habla Deleuze²⁸⁶, donde se establece un infinito juego de interacciones entre elementos que se hallan al mismo nivel, eludiendo el establecimiento de una instancia trascendental (ya se trate de una serie, de una tonalidad o de cualquier otra protoforma, más o menos indefinida, que cumpla la función de una Idea musical)²⁸⁷. La existencia de esta instancia primera y central, era precisamente la que permitía desplegar sucesivamente el resto de los elementos, en relación a dicho

²⁸⁶ Para ahondar en este planteamiento, véase el epígrafe “Campo trascendental, plano de inmanencia”, en Zourabichvili, 2004, *opus cit.*, pp. 59-64.

²⁸⁷ Esta obra atonal elimina toda instancia trascendental, ya sea una serie o una célula que pudiera servir, como forma más o menos definida, a modo de Idea musical. Se trata de una concepción anárquica y desfundante de la atonalidad.

referente fundamental²⁸⁸. Dado que, en este caso, todo sonido refleja o remite a todos los demás, esta interconexión sincrónica impide establecer relaciones cronológicas de causa a efecto y nos proyecta en una continuidad dictaminada por el puro azar. La indeterminación genética nos sumerge así en el devenir inmotivado del azar más absoluto. Es así como los procedimientos de azar derivados del *I Ching*, dictan la sucesión de los eventos sonoros en el seno de la estructura rítmica vacía.

Los procesos indeterminados desplegados por Cage a lo largo de su trayectoria musical posterior, no son más que una generalización de estos mismos principios de la “no-obstrucción” y la “interpenetración”. En *Music of Changes* los métodos de azar son únicamente aplicados a nivel de la composición, mientras que los resultados musicales se fijan en una obra-objeto, concebida a priori para su posterior interpretación. En sus piezas siguientes, Cage trasladará la indeterminación de los procedimientos de azar a todos los niveles, incluidos el de la interpretación y el de la percepción.

3.2.2. *La lógica de la diferencia y la repetición en la música minimal.*

Ya apuntamos antes que los procedimientos de azar constituyen tan sólo uno de los métodos aplicados en la música, con objeto de eliminar los principios dialécticos de la variación. El mismo Cage señala dos vías para salir del círculo de la “variación en la repetición” (o lo que es lo mismo, de la no-identidad en la identidad) que opera en el método serial inaugurado por Schoenberg²⁸⁹. Si la variación viene caracterizada por la dialéctica establecida entre el cambio y la repetición, es decir,

²⁸⁸ Este despliegue de momentos sucesivos que derivan unos de otros, se produce conforme a una deducción esencialmente predeterminada (en la estética clásica) o conforme a un proceso de derivación abierto e imprevisible (en la música informal).

²⁸⁹ Cage afirma a este respecto: “Ese elemento que no puede ponerse en relación ni con la repetición, ni con la variación; ese algo que no entra en la lucha de esos dos términos y que es rebelde a la puesta en relación... Ese elemento es el azar” (En el original en francés: “De cet élément qui ne peut venir en relation ni avec la répétition ni avec la variation; de cet quelque chose qui n'entre pas dans la lutte de ces deux termes, et qui est rebelle à la mise ou remise en relation... Cet élément, c'est le hasard”). En Cage, 1976, *opus cit.*, p. 37.

por la transformación de un sustrato de identidad que, sin embargo, permanece, Cage cree oportuno encontrar métodos donde estos dos componentes se desvinculen completamente. Por un lado, los métodos de azar plantean un cambio absoluto en el que nada permanece: los diferentes fragmentos sonoros se suceden, sin poder ser remitidos a un sustrato fundamental que pudiera proporcionales una coherencia y una identidad de base, y se proyectan así en un devenir de diferencias radicales. Por otro lado, encontramos los métodos de extrema repetición donde nada cambia, empleados por los minimalistas norteamericanos. En este caso, se parte de un enunciado base (un motivo melódico, un acorde o un sonido aislado) que, en lugar de transformarse, se repite de manera insistente, proceso que acaba diluyendo su identidad fundamental, para proyectarnos en una superficie plana de percepciones cambiantes.

La composición de La Monte Young, *X for Henry Flynt*, resulta emblemática a este respecto. Este autor nos comina a repetir reiteradamente un mismo cluster sonoro, de manera regular y uniforme, a lo largo de un prolongado periodo de tiempo²⁹⁰. En un inicio partimos de un objeto sonoro compacto, conformado por una unidad sintética de diversos componentes. Pero este proceso de repetición exhaustiva, lo que hace precisamente es de-construir esta identidad del objeto sonoro, al descomponerlo en una multiplicidad de detalles periféricos. Es así como descubrimos que lo que creímos uno, es en realidad infinitamente múltiple. Nuestra percepción deja de identificar entonces un objeto sonoro, para descentrarse en un devenir continuo de percepciones radicalmente diferentes (motivadas por efectos acústicos, cambios de articulación en la interpretación...).

Digamos que este mismo proceso de descentramiento gradual de un enunciado sonoro primero, se halla en la base de todos los métodos desplegados por los compositores minimalistas. La mayor parte de dispositivos compuestos por Terry

²⁹⁰ Véase, Mertens, 1983, *opus cit.*, p. 27.

Riley²⁹¹, se basan en la superposición vertical de una misma célula melódica repetida o de varias muy parecidas (normalmente se trata de derivaciones, donde se permuta o se añade alguna nota a una célula inicial). Este proceso puede realizarse, tanto a través de la creación de diferentes estratos superpuestos mediante la grabación de una misma frase en distintos magnetófonos (*Dorian Reeds*), como a través de la superposición de diferentes *performers* que repiten libremente un conjunto limitado de fórmulas melódicas (*In C*). El efecto general es el de la multiplicación vertical de una misma figura (o de varias muy parecidas) en diferentes estratos que avanzan en tiempos distintos, creando así una diversidad gracias a los desplazamientos respecto al pulso, un poco a la manera en que el croar simultáneo de cientos de ranas acaba descentrándose en una multitud de singularidades irreductibles. Lo mismo cabe reseñar de los métodos de fase y desfase, característicos de una amplia parte de la producción de Steve Reich. Su pieza *Pulse Music* (ejemplo 29)²⁹² parte de un acorde inicial simultáneo, cuyos componentes se descentran posteriormente en diferentes líneas horizontales que se despliegan con una duración distinta; el proceso se invierte luego, para retornar a la situación simultánea de partida.

Por tanto, lo que este tipo de dispositivos minimal persiguen esencialmente es generar el descentramiento de una entidad sonora, a través de su multiplicación tanto horizontal (con el despliegue de las repeticiones en el eje temporal), como vertical (proliferación de repeticiones en el eje espacial). En realidad, este descentramiento sería equivalente a la dispersión de una luz de vela en infinitas réplicas, recogida en la imagen Zen de la “interpenetración”. En el caso del azar, las diferentes huellas o réplicas sonoras entraban en un régimen de sustitución y equivalencia donde todas son lo mismo, posibilitando la emergencia de cualquier continuidad y de cualquier combinación entre los sonidos. En el caso del minimal,

²⁹¹ La obra de Terry Riley se encuentra analizada, tanto en Wim Mertens (Mertens: 1983), como en Michael Nyman (Nyman: 1999).

²⁹² Para una explicación en mayor detalle de la obra, véase Mertens, 1983, *opus cit.*, p. 52.

recorremos el camino inverso a esta “interpenetración” de lo múltiple en lo mismo: en este caso, la escucha concentrada de lo que es igual, es la que nos conduce gradualmente a la emergencia de lo plural y distinto. De ahí que los procesos indeterminados de Cage se caractericen por una diversidad de actividades independientes que se “interpenetran”, mientras que el minimal se distingue por su concentración en un único evento que, sin embargo, se descentra y multiplica.

Ejemplo 29. Reich, Pulse Music (1969).

3.2.3. La inmanencia o la desarticulación del paradigma de la representación, y la nueva temporalidad no narrativa.

Ambos procedimientos nos proyectan fuera de la lógica dualista de la oposición en la identidad, desplegada por la dialéctica, para proyectarnos en esta nueva lógica de

la “diferencia en la repetición”, teorizada por Deleuze (equivalente a la lógica del espaciamiento y la temporización de Derrida)²⁹³. En una lógica dialéctica como la desplegada en un montaje musical de Stravinsky, los diferentes fragmentos sonoros se oponen entre sí en torno a una identidad de fondo que los unifica (como señala Deleuze, la misma tensión y oposición entre dos términos presupone ya una identidad subyacente a ambos, y, por tanto, se corresponde con dos posiciones relativas en el interior de un todo definido²⁹⁴). En los procedimientos de azar y repetitivos, por el contrario, encontramos una multiplicidad de eventos sonoros que no se oponen, sino que se afirman de manera completamente descentralizada e independiente (diferencia), y al mismo tiempo se proyectan en un plano de equivalencias donde todos se contemplan como lo mismo (repetición).

Si en la dialéctica, los diferentes fragmentos se ponen en relación gracias a la existencia de un sustrato común trascendente, en este caso, la comunicación entre los diferentes sonidos se establece en un mismo nivel o plano de equivalencias, donde se nos desplaza continuamente de un significante sonoro a otro²⁹⁵. Esta lógica inmanente se refleja igualmente al nivel perceptivo. La música experimental se caracteriza por carecer de esa dualidad entre un sustrato esencial de fondo y una superficie revestida de variaciones contingentes, cuya perfecta exemplificación encontramos en la dicotomía desplegada por la música serial entre una serie de base y sus múltiples presentaciones puntuales. En el caso que nos ocupa, la música no se concibe como re-presentación de una Idea musical de fondo, de ahí que se

²⁹³ Para una profundización en este pensamiento, véase el epígrafe “La multiplicidad: diferencia y repetición”, en Zourabichvili, 2004, *opus cit.*, pp. 107-116.

²⁹⁴ Deleuze afirma a este respecto: “La negación resulta de la afirmación: lo que quiere decir que la negación surge como secuela de la afirmación, o al lado de ella, *pero sólo como sombra del elemento genético más profundo*, de la potencia o <voluntad> que engendra la afirmación y la diferencia en la afirmación.” Deleuze, 1988, *opus cit.*, p. 118.

²⁹⁵ Esto se corresponde con el “plano de inmanencia” de Deleuze, al que ya remitimos anteriormente. También con el concepto, esgrimido en el pensamiento de Bataille, de una comunicación inmanente que no necesita de la mediación de una instancia fundamental y trascendente, es decir, de un tercer término. Véase a este respecto, el epígrafe “Le supplice, l’extase, la communication”, en Arnaud, Alain, y Excoffon-Lafarge, Gisèle. 1978. *Bataille*. París: Seuil, pp. 44-57.

desarrolle en un solo plano superficial de intensidades sonoras contingentes. En cierta manera, podríamos hablar de variaciones infinitas, que se conciben como huellas sonoras con un modelo de referencia ausente. La estética experimental no parte de una Idea que se re-presenta proyectándose en sucesivas variaciones; la música es un “proyecto arrojado”²⁹⁶ que carece de todo fundamento de base y se ve obligada a vivir en la más absoluta precariedad, reinventándose en cada instante.

La música experimental se proyecta así como un devenir inmotivado sin principio, ni finalidad, que se consume en la mera manifestación de sonoridades efímeras y puntuales. Es ésta una música que se agota en el puro acontecer de unos “eventos” sonoros, que se suceden en un derroche sin reserva. Los procedimientos minimal y de azar pretenden desfondar la música, alejarla de su condición de ser vehículo de expresión de una Idea trascendental, es decir, de su condición simbólica y re-presentativa²⁹⁷. De un paradigma basado en una concepción fundamentalista de la música, donde se contemplaba a ésta como una entidad esencial dotada de atributos de estabilidad y permanencia, pasamos a otro en el que la música no es, sino que acaece, y donde los propios sonidos no consisten en su perdurabilidad, sino en su mera manifestación o acontecer (de ahí que más que de “objetos sonoros”, debiéramos hablar de “eventos” o “acontecimientos sonoros” puramente accidentales). En otras palabras, el ser de la música se contempla como tiempo o devenir. De hecho, estos autores insisten en la necesidad de apartar la “comprensión” de estructuras que conducen a la configuración de un mensaje musical, y de abandonarse a experimentar un proceso de puras sensaciones sonoras, detrás de las cuales no se desvela nada más. La música se reduce a la inmanencia de un fenómeno sensorial que se escucha o se percibe.

²⁹⁶ Hemos utilizado aquí un término heideggeriano. Véase Vattimo, Gianni. 2000. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa, pp. 38 y sucesivas.

²⁹⁷ Cage afirma a este respecto: “Lo mejor que se puede hacer es abrir los oídos inmediatamente y escuchar un sonido antes de que el pensamiento de uno tenga una oportunidad de convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico”. (En el original en inglés: “The wisest thing to do is to open one’s ears immediately and hear a sound suddenly before one’s thinking has a chance to turn it into something logical, abstract, or symbolical”). En Cage, John. 1985. *A year from Monday. Lectures and writings*. London: Marion Boyars Publishers Ltd., p. 97.

Relacionada con la creación de estos procesos musicales inmanentes, se encuentra la otra consecuencia del despliegue de este tipo de dispositivos que obedecen a una lógica anti-dialéctica. Se trata de la desarticulación de la temporalidad narrativa, ligada a la memoria. El procedimiento de la variación, como proceso de transformación de una identidad fundamental, se halla sustancialmente vinculado con la narratividad de una conciencia que recoge los momentos pasados y proyecta los futuros en torno a una presencia central. En opinión de Cage, la música que se vale del recurso a la memoria establece relaciones entre los momentos pasados, presentes y futuros, con el propósito de crear una estructura o un objeto sintético que nos dé la ilusión de poder poseer el tiempo. Si la composición tradicional parte de la organización de relaciones sonoras, con objeto de crear una experiencia artísticamente mediatizada del tiempo, la música experimental pretende, por el contrario, partir del propio tiempo, como condición indispensable para la aparición de los sonidos²⁹⁸.

La filosofía de Deleuze establece una clara diferencia entre los procesos dialécticos que generan una re-presentación de la temporalidad y estos nuevos procesos experimentales configurados por un despliegue inmanente del propio movimiento²⁹⁹. En lugar de situarse en un punto de vista trascendente que nos permita establecer una re-presentación y una elaboración del desarrollo temporal, estos procesos inmanentes nos emplazan en el interior del devenir, en un movimiento que nos conduce de un instante a otro, proyectándonos en un continuo desplazamiento de intensidades puntuales, sin dejarnos configurar referencias causales que nos permitan saber, dónde estamos, ni hacia dónde nos dirigimos. Como señala Wim Mertens, tanto los procedimientos minimal, como los indeterminados, desplazan así el acento del contenido del cambio (ese sustrato

²⁹⁸ Cage afirma que de lo que se trata, precisamente, es de dejar al tiempo ser, más que de tomar distancias y actuar sobre él (cita recogida en Bosseur, Jean-Yves. 1993. *John Cage*. París: Minerve, p. 146).

²⁹⁹ Véase Zourabichvili, 2004, *opus cit.*, p. 78.

fundamental que se transforma), al juego móvil del cambio en sí³⁰⁰.

La música experimental de-construye la experiencia temporal de la metafísica, anclada en la dimensión de la presencia. Siguiendo los procesos de espaciamiento y temporización, se debe erradicar primeramente toda relación causal y narrativa entre los sonidos sucesivos, concentrándose en cada instante, y desfundar, seguidamente, la presencia de cada momento sonoro por la fuerza del devenir o del cambio. En lugar de experimentar el tiempo desde el punto de vista central de la presencia, se trata de hacerlo desde el devenir que arrasa con toda identidad y permanencia. De esta manera, la temporalidad no discurre a la manera de un presente que se transforma, con un pasado y un futuro a los que se concibe como presentes modificados; al contrario, la vivencia del instante actual se realiza desde lo ausente, es decir, desde lo ya sido o por venir. Cage, a propósito de los procesos indeterminados, señala en este sentido: “De surgir, de cambiar, de desaparecer; es la acumulación de todo ello. Y es el hecho de pensar junto este ir y venir, esta ausencia y esta presencia”³⁰¹. La música minimal, al igual que la filosofía del “eterno retorno”, manifiesta igualmente que la estabilidad de toda identidad es ilusoria, ya que la concentración inmóvil en un solo punto que se repite, nos demuestra que éste no permanece, sino que está deviniendo en otro constantemente.

Cage atribuye así en reiteradas ocasiones a los procesos repetitivos y a los indeterminados, un nuevo tipo de temporalidad caracterizada por una “inmovilidad móvil”³⁰². En el caso de la música indeterminada, la máxima movilidad provocada por un cambio continuo de sonidos donde nada permanece, acaba conduciéndonos a una sensación de inmovilidad absoluta; en los procesos minimal, por el contrario, la extrema inmovilidad de un sonido que se repite, desemboca en la percepción de un desplazamiento continuo. De esta manera, desde ambos procedimientos emerge

³⁰⁰ Mertens, 1983, *opus cit.*, p. 123.

³⁰¹ Cage, 1976, *opus cit.*, p. 90. En el original en francés: “De surgir, de changer, donc de disparaître; c'est l'accumulation de tout cela. Et c'est le fait de penser ensemble ce-va-et-vient, cette présence et cette absence.”

³⁰² Véase Cage, 1970, *opus cit.*, p. 27.

la temporalidad del “eterno retorno”: un devenir inmotivado o un proceso que carece de un sentido evolutivo y teleológico donde existe “algo” que se mueve y se transforma. Se trata de un movimiento perpetuo sin objetivo que, a diferencia de la dialéctica, no genera la percepción de ningún cambio significativo. En opinión de Cage, se trata de un nuevo discurrir musical que sale de los dictados de la conciencia para abrazar los procesos inmotivados de la naturaleza³⁰³.

3.3. La desarticulación de la mediación dialéctica en las diferentes categorías modernas: la obra, la historia de la música, la autonomía musical y la esfera artística, y el ámbito social.

La aplicación de una lógica anti-dialéctica, conduce igualmente a una desarticulación de las principales categorías que habían vertebrado la música de la modernidad. Como señalamos en su momento, la música moderna establece entre el fragmento y la totalidad una mediación que se reproduce en diferentes niveles: en el seno de la obra, entre ésta y un metarrelato histórico musical, entre la música y el resto de disciplinas artísticas, y entre el fragmento de arte y la totalidad social. El paradigma postmoderno acomete precisamente una de-construcción de los conceptos de obra musical, de historia de la música, de la música autónoma y de la esfera artística desligada del ámbito de lo social.

3.3.1. La disolución de la obra como objeto o entidad.

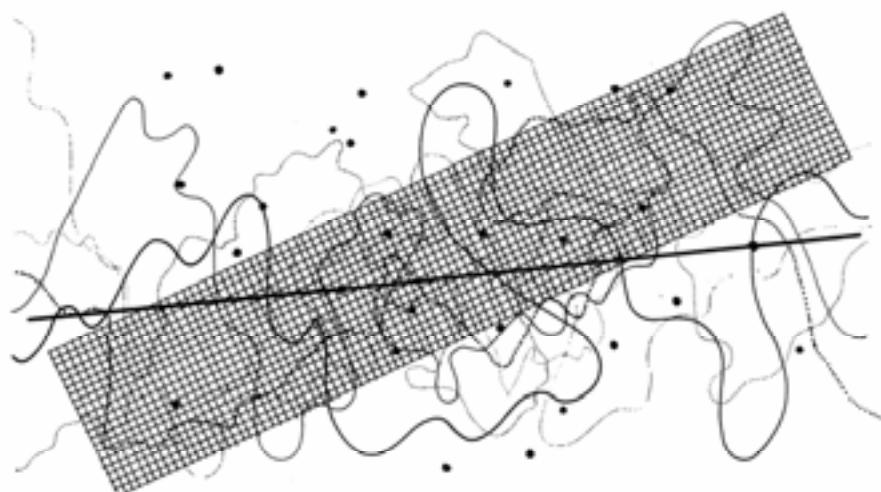
En lo que se refiere al primer nivel, la música experimental opera una clara devaluación del concepto “enfático” de obra generado por la estética moderna. Pese al empleo de este mismo término a la hora de calificar gran parte de esta producción artística, estas piezas desmienten radicalmente la condición de la obra tradicional³⁰⁴. Ello se debe a que la lógica disyuntiva y anti-dialéctica, puesta en

³⁰³ Cage introduce en la música los procedimientos de azar, siguiendo la concepción de Ananda K. Coomaraswamy (*The transformation of art in nature*) de que la función del arte es imitar las maneras de operar de la naturaleza.

³⁰⁴ En lo que respecta a la producción de música experimental, trataremos, por lo general, de referirnos a ella en términos de “piezas”, más que de “obras”, para mostrar el rechazo de la postmodernidad a la categoría de obra autónoma moderna.

marcha por los procedimientos minimal y de azar, conduce a una disolución de la obra musical autónoma como entidad. En la “obra moderna”, existe siempre una identidad central que aglomera los diferentes fragmentos en una totalidad objetiva. El “texto musical postmoderno”³⁰⁵, por el contrario, rechaza toda centralidad y se concentra en el “entre” o el intersticio que separa y disocia diferentes perspectivas incommensurables. De esta manera, se impide la síntesis de estos múltiples puntos de vista o interpretaciones, en la identidad de un objeto musical coherente.

Los textos creados en la música conceptual, por ejemplo, muestran claramente la nueva condición de una pieza que carece de identidad. Como señalamos anteriormente, la mayor parte de los textos tan sólo señalan unas instrucciones, que no definen, ni implican un contenido sonoro determinado. De ahí que, en ausencia de toda Idea sonora central, las distintas interpretaciones posibles de este texto conduzcan a una multiplicidad de resultados musicales, esencialmente diferentes. Lo mismo sucede en el caso de la música indeterminada de John Cage, donde su creación de una escritura pura o notación gráfica conlleva una diversidad infinita de posibles resultados sonoros.



Ejemplo 30. Cage, *Fontana Mix*. De manera similar a *Variations II*, la partitura se configura a partir de una superposición de varios folios transparentes, creando una intersección determinada entre la red, los puntos y las diferentes líneas.

³⁰⁵ Derrida establece una distinción entre el “texto postmoderno” y el “libro” o la concepción de la obra moderna. Véase el epígrafe “La noción de texto”, en De Peretti, 1989, *opus cit.*, pp. 143-149.

Si contemplamos el caso de su pieza *Variations II*, Cage ofrece por obra una serie de folios transparentes sobre los que se encuentran dibujadas líneas o puntos y unas instrucciones operativas. El intérprete posee múltiples posibilidades de superponer los folios (empleando todos o algunos de ellos) y, por tanto, incontables formas en que las líneas y puntos pueden interseccionarse; valiéndose de las instrucciones sumarias ofrecidas por Cage, el intérprete puede así mismo leer y convertir estas figuras en parámetros musicales, de diferentes maneras (véase el ejemplo 30). Las opciones se multiplican en cada tarea asignada al intérprete, lo cual conduce a una pluralidad incalculable de resultados sonoros posibles, que nada tienen que ver unos con otros³⁰⁶. En el caso del *Concert for piano and orchestra*, la existencia de una notación gráfica que los intérpretes deben traducir y la ausencia de una partitura general que regule el encuentro entre los diferentes músicos, conducen a una proliferación infinita de “versiones” sonoras, entre las cuales no subyace ningún vínculo de identidad.

Algo muy diferente de lo que sucede en el caso de la “obra abierta” europea, donde las distintas lecturas remiten siempre a un mismo contenido fundamental. En realidad, la “obra abierta” no es más que una traslación a nivel de la *performance* de la posibilidad de desarrollar una serie básica (entendida como Idea original), según diferentes direcciones o perspectivas. En el caso que nos ocupa, las distintas versiones de la pieza no remiten, sin embargo, a una identidad sonora que pudiera ponerlas en relación. Cage consigue diluir la identidad de la obra, al disociar radicalmente la unidad tradicional entre composición, interpretación y escucha, articulada en torno a un mensaje central. La escritura gráfica desligada de un resultado sonoro concreto y necesario, conduce así a una proliferación de interpretaciones, que, a su vez, pueden ser percibidas desde perspectivas de

³⁰⁶ Para un análisis más pormenorizado de esta obra, véase DeLio, Thomas. 1980-1981. “John Cage’s *Variations II*: the morphology of a global structure”. *Perspectives of New Music*, vol. 19 (nº 1 y 2), pp. 351-371.

escucha radicalmente diferentes³⁰⁷. En el caso del *Concert for piano and orchestra*, la dispersión de los músicos en diferentes puntos de la sala y la producción de eventos sonoros aislados y fortuitos, favorecen que cada auditor establezca su propia lectura sonora independiente. En la pieza 4' 33'', donde se erradica cualquier rastro de un contenido musical específico, la identidad de la obra se evapora al dispersarse en una multitud de estímulos sonoros circundantes. Cada interpretación de la pieza produce entonces una actualización sonora completamente distinta, así como la concentración por parte de cada auditor en eventos o detalles diferentes, crea un número incontable de perspectivas incommensurables.

La música minimal produce una disolución semejante de la identidad de la obra, al favorecer una proliferación de perspectivas de escucha independientes. En el caso de un montaje moderno, la oposición dialéctica entre los diferentes fragmentos generaba un efecto de unidad, al centralizar nuestra percepción. Lejos de una concentración dialéctica, los montajes repetitivos de los minimalistas disocian en diferentes estratos un único evento sonoro, desfocalizando completamente nuestra capacidad auditiva. De ahí que nos sea imposible llegar a una captación de un objeto sonoro musical definido, y éste se desparrame en un haz de perspectivas descentralizadas que parecen flotar en el espacio a nuestro alrededor. El minimal (al igual que la indeterminación de Cage) contribuye a la sensación de estar literalmente inmerso y rodeado espacialmente por múltiples estímulos sonoros independientes, en lugar de favorecer la captación sintética de los fragmentos sonoros en un objeto cerrado exterior (la obra musical). La identidad de la obra se evapora así en el aire, a través de la proliferación de unos efectos

³⁰⁷ Cage afirma, a este respecto: "Perfectamente puede haber una escritura sin objetivo, iuna escritura pura! Y también una ejecución pura, y una audición pura. Y que no tengan nada que ver las unas con las otras." (En el original en francés: "Parfaitement il peut y avoir une écriture sans but, une écriture pure! Et aussi une execution pure, et une audition pure. Et qui n'ont rien à voir les unes avec les autres"). En Cage, 1976, *opus cit.*, p. 52.

acústicos que cada auditor puede captar de manera esencialmente distinta³⁰⁸.

3.3.2. *La de-construcción de una tradición histórica fundamental.*

La historia de la música es otra de las categorías de la estética moderna que la postmodernidad de-construye. Recordemos que en la modernidad las obras musicales individuales se proyectan como fragmentos, dentro de un metarrelato que las legitima y las vincula en relación a una tradición fundamental. En la estética postmoderna se desarticula el sentido teleológico de una historia que imprime un desarrollo dialéctico sobre el material de la música (ya sea en el sentido de una “narratividad” o de un progreso histórico del material). Los planteamientos de Cage abandonan precisamente ese despliegue expansivo y controlado del lenguaje musical, para sumergirnos de golpe en la inclusión de todo tipo de materiales sonoros³⁰⁹. Tal como denuncia Adorno, Cage abandona los condicionamientos objetivos, históricos y sociales, que conforman el material (ese cúmulo de experiencias sedimentadas que habitaban la materia) y pasa a abrazar repentinamente toda materia sonora, como si se tratara de una naturaleza o un dato empírico situado más allá de la intervención constructiva de la conciencia humana y social³¹⁰.

Esta inclusión desborda el cauce limitado de una superación dialéctica del material en diferentes etapas sucesivas y ofrece en su lugar dos alternativas. Una se dirige al descubrimiento de nuevas sonoridades que se contemplan como acontecimientos sonoros imprevistos, *objets trouvés* o sonidos encontrados, que llegan casualmente a nuestro campo auditivo desde un “afuera” infinito. De ahí que

³⁰⁸ Esta proyección de la pieza minimalista en el espacio, es un aspecto que afecta tanto a la vertiente musical, como a la plástica. Véanse a este respecto las críticas vertidas por Michael Fried en contra de la teatralidad del minimal, en Buskirk, Martha. 2003. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, pp. 23 y sucesivas.

³⁰⁹ La renuncia a la estructura armónica y la adopción de un nuevo tipo de estructura temporal se dirige precisamente a la inclusión de todo tipo de materiales, tal como se pone de manifiesto en uno de sus ensayos más tempranos de 1937, “The future of Music: Credo”.

³¹⁰ Ya señalamos las críticas vertidas por Adorno a este respecto.

en lugar de obedecer a una evolución interna del propio lenguaje musical, la estética experimental se concentre en la captación de sonidos desconocidos, procedentes de un espacio más allá, no-musical, al que se concibe como una exterioridad radical³¹¹. La otra se dedica a una reutilización de lenguajes del pasado o de otras culturas, es decir, de un material preexistente o *ready-made*³¹². Pero el pasado se explora aquí igualmente desde la perspectiva del desapego, como un territorio ajeno y desconocido en el que se descubren “viejas sonoridades” con oídos vírgenes³¹³.

Recordemos que desde finales de los años 60, se inicia tanto en la música experimental, como en la vanguardia europea, una tendencia a reutilizar el material pasado, alejándose así de la abstracción sonora que había caracterizado la música después de 1945³¹⁴. Esta vuelta a la figuración, es decir, a pautas melódicas, rítmicas y armónicas reconocibles, ha propiciado que algunos musicólogos engloben todas estas obras en el seno de un nuevo paradigma postmoderno. Sin embargo, es necesario distinguir la visión esencialmente postmoderna de la música experimental, de la actitud que numerosos autores de la vanguardia europea mantienen hacia la herencia tradicional. Las razones por las que se produce esta aproximación y la manera en que se acomete, nada tienen que ver en un caso y en otro³¹⁵.

³¹¹ Como veremos más adelante, la tecnología es una herramienta privilegiada a la hora de captar sonidos procedentes de un “afuera” desconocido, concebido como exterioridad radical.

³¹² Hemos separado las dos denominaciones en francés y en inglés, en función de su connotación más específica: el *objet trouvé*, como signo encontrado procedente de un “afuera” indeterminado; el *ready-made*, en su dimensión de objeto prefabricado.

³¹³ En relación a la utilización por parte de Cage de materiales del pasado, véase Books, William. 1987-1988. “Choix et changements dans la musique récente de John Cage”. En el número especial dedicado a Cage de la *Revue d'esthétique* (números 13, 14, 15), pp. 75-86. Tolouse: Privat.

³¹⁴ La tendencia hacia una abstracción sonora y la vuelta a sonoridades del pasado, es un aspecto que se registra tanto en la música moderna serial, como en las tendencias postmodernas de la música experimental. Los comienzos de Cage y el minimalismo se caracterizan precisamente por la abstracción más depurada y, posteriormente, vuelven a incluir materiales procedentes de la tradición. De ahí que Ramaut-Chevassus aborde el primer periodo correspondiente a ambas tradiciones, como moderno, y el segundo, como postmoderno. Como ya hemos señalado en reiteradas ocasiones, no es la hipótesis de este trabajo.

³¹⁵ Acerca de esta diferencia, véase Matthews, David. 1989. “The Rehabilitation of the Vernacular”. En *Music and the Politics of Culture*, ed. Christopher Norris, pp. 240-251. London: Lawrence&Wishart.

En el caso de la vanguardia europea, desde mediados de los años 60 existe un cuestionamiento de la *tabula rasa* impuesta por el serialismo más radical, que impedía toda alusión a los elementos figurativos y reconocibles de la tradición musical. Si analizamos las razones esgrimidas por autores como Berio, Zimmermann, Nono, Pousseur o Stockhausen a este respecto (recogidas por la propia Ramaut-Chevassus³¹⁶), convendremos en que éstas se ubican claramente dentro de las coordenadas que nosotros atribuimos a una estética moderna. En ellas se alude a una necesidad de recobrar la identidad y la memoria colectiva, a través de la recuperación de unos materiales pertenecientes a una tradición musical que se considera como propia. Estos materiales musicales provenientes del pasado, ya sean citaciones literales de obras conocidas o giros melódicos o armónicos de lenguajes y estilos anteriores, constituyen precisamente el testimonio de una identidad compartida, que se nos ha legado en forma de ruinas y fragmentos de un museo imaginario. De ahí que estos compositores se dediquen a re-unir estos fragmentos sonoros dispersos en nuevas totalidades formales, con objeto de evocar esa identidad originaria que ha quedado relegada en el olvido. Semejante planteamiento, como puede comprobarse, en nada se diferencia de los argumentos esgrimidos en el capítulo consagrado al simbolismo musical.

Al igual que en las composiciones de Debussy, la labor prioritaria de estos autores será la de crear vínculos y poner en resonancia fragmentos musicales de diversa procedencia. En *Sinfonia* de Berio, como vimos una obra paradigmática a este respecto, las citas procedentes de diferentes períodos históricos se asocian en relación a un sustrato fundamental (el *Scherzo* de Mahler que sirve de base sobre el que se superponen), a través de determinados motivos e intervalos compartidos. Los compositores relacionados con la Escuela de Darmstadt y sus procedimientos seriales, realizan una integración de los fragmentos musicales heterogéneos

³¹⁶ Consultese a este respecto la tesis doctoral de Ramaut-Chevassus. Ramaut-Chevassus, Béatrice. 1991. *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Universidad de Tours, tesis doctoral inédita.

presentes en la superficie, a través de una sólida organización serial subyacente. Como señala Stockhausen a propósito del empleo de citas en sus obras: “El serialismo (...) trata de ir más allá del collage, más allá de la multiplicidad incoherente de las cosas”³¹⁷. Lo serial pasa a concebirse como un principio superior más abstracto, un orden de proporciones capaz de aplicarse a contenidos sonoros concretos de diversa procedencia. De hecho, la mayor parte de los compositores contemplan el principio serial, como una “matriz universal” (siguiendo el término de Pousseur) que engloba todos los lenguajes musicales preexistentes. El pensamiento serial sería entonces el punto de llegada de la evolución del material a través de diferentes lenguajes parciales y sucesivos, el principio universal que sintetizaría todas las etapas precedentes. La serie se contempla así como un metalenguaje que postula un tipo de relaciones proporcionales puramente abstractas, donde tienen cabida el resto de relaciones tonales y modales de naturaleza más concreta.

La perspectiva desde la que la música experimental aborda el patrimonio cultural, no puede ser más divergente. La pieza *Cheap Imitation*, realizada por Cage en 1969 y que ha sido esgrimida como símbolo de su retorno a la composición y a un material del pasado³¹⁸, es un claro ejemplo de la actitud nihilista desde la que la postmodernidad se aproxima al legado tradicional. Cage toma como base una composición de Satie (*Socrate*), deja intacta la estructura temporal referida a las duraciones y a la disposición de los compases, pero altera sustancialmente las alturas obedeciendo a los dictámenes del *I Ching*, el libro de los cambios. Cage no se sirve de este material pasado para reelaborar de nueva manera su significado fundamental, sino que lo retoma como mero significante vacío y lo manipula según los procedimientos del azar, con el objeto de producir un nuevo texto que nada tiene que ver con el original (ejemplo 31).

³¹⁷ Cita recogida en Metzer, 2003, *opus cit.*, p. 142. Véase el capítulo “The promise of the past: Rochberg, Berio, and Stockhausen” de este misma obra, para una visión más global sobre el rescate del pasado en la música de estos tres compositores, pp. 108-159.

³¹⁸ Así lo hace Pritchett en su libro sobre la música de John Cage (Pritchett: 1993).

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled '11', is from Satie's 'Socrate' and features lyrics in French: 'Or, mes chers amis, a fin de louer So-cra-'. The bottom staff, labeled '16', is from Cage's 'Cheap Imitation' and features lyrics: 'te, J'au-rai be-soin de com-pa-rai-sons:'. Both staves are in common time and treble clef. The notation includes various note values and rests, with dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). Measure 11 ends with a fermata over the last note, and measure 16 ends with a long dash indicating the continuation of the piece.

Ejemplo 31. Comparación entre *Socrate* de Satie (pentagrama superior) y *Cheap Imitation* de Cage, compases 11-20. Tomado de James Pritchett (Pritchett: 1993), p. 163.

Lejos de dar continuidad a una identidad colectiva que se transmite a través de la música (aquellos que Benjamin calificaba como “narratividad”), la perspectiva postmoderna se dirige precisamente a des-sedimentar de los materiales del pasado todo rastro de un mensaje fundamental. Desde la perspectiva moderna, el material tradicional se encuentra “habitado” por un significado que condensa las experiencias vitales de generaciones pasadas. El cometido de la obra moderna es el de imprimir un avance dialéctico en este lenguaje, al propiciar procedimientos compositivos que niegan concretamente y, a la vez, conservan el referente original. De esta manera, tanto una obra atonal de Schoenberg, como un montaje de Stravinsky, se erigen como negación determinada que supera y, al mismo tiempo, conserva determinados aspectos de la tonalidad. Se trata, como señalamos en su lugar oportuno, de la reelaboración reflexiva de un referente natural que se enriquece gradualmente con nuevos matices y perspectivas.

El cometido de la postmodernidad no es el de inflingir una reinterpretación dialéctica en un material de referencia, sino precisamente el de de-construir su

significado principal. La de-construcción formulada por Derrida consiste precisamente en una des-sedimentación, descentramiento y des-limitación, que diluye la identidad fundamental de un texto y faculta su dispersión en infinitas lecturas periféricas que nada retienen de su mensaje original. Las estrategias de-constructivas mencionadas por Derrida parten de un reconocimiento de la estructura de oposiciones articulada por el texto y, posteriormente, operan una inversión y desplazamiento de este mismo entramado. Es así como los términos se des-localizan al perder su posición en el seno de esta estructura central que les confería una función y un sentido, y se vuelven unos “indecidibles” o huellas sin identidad, susceptibles de adquirir múltiples y variados significados en función de los nuevos juegos de lenguaje en los que participan³¹⁹.

Los procedimientos de azar y minimalistas pueden igualmente emplearse para descentrar y desplazar los elementos musicales pertenecientes a una obra tonal. En el caso de los *Himnos y Variaciones* de John Cage³²⁰, el azar dictamina la reducción o alargamiento de determinadas notas de la armonía, modificación que conduce a una desarticulación y descentramiento de la estructura tonal de dos himnos de William Billings, que habían sido tomados como punto de partida. Los elementos se desplazan, perdiendo su función y significado en relación a una estructura armónica tonal inicial, y, una vez liberados, se recombinan en nuevas armonías que emergen de manera accidental. De esta manera, la estructura central que articulaba estos himnos queda completamente diluida y Cage se vale de los elementos descentrados, marginales y periféricos, para producir un nuevo texto radicalmente distinto. Michael Nyman ofrece numerosos ejemplos pertenecientes a autores minimalistas ingleses (Gavin Bryars, Christopher Hobbs...), en los que un texto musical de referencia es dislocado de manera semejante, a través de la introducción

³¹⁹ Para una descripción de las estrategias de de-construcción, véanse los epígrafes “La estrategia general de la deconstrucción” (pp. 125-131) y “La doble práctica de lectura y escritura” (pp. 149-165), en De Peretti, 1989, *opus cit.*

³²⁰ Esta obra se encuentra analizada en mayor detalle, en Books, William. 1993. “John Cage and History: Hymns and Variations”. *Perspectives of New Music*, vol. 1, nº2, pp. 74-103.

de repeticiones y del azar³²¹.

El azar sirve así a generar fisuras en el texto de referencia, desarticulando la estructura central y proyectando libremente sus componentes en una movilidad simbólica, sin centro, ni origen. Otra de las estrategias que contribuyen a la deconstrucción del significado esencial de una obra, es la inserción de injertos o citas pertenecientes a otros textos³²². La inseminación de un texto en otro genera un juego de reenvíos y desplazamientos, que acaba arruinando el centro hegemónico del texto referencial. No se trata, como en el caso de los *collages* seriales a los que aludíamos anteriormente, de una integración sintética de las diferentes citaciones en una Idea o resonancia fundamental. Lejos de toda lógica dialéctica que medie y re-una las citas en una totalidad (la obra), lo que se activa es una lógica disyuntiva que desfunda la identidad del texto y lo disemina en una proliferación interminable de ramificaciones. La “intertextualidad” creada por la inserción de injertos contaminantes persigue, precisamente, descentrar los diferentes textos, al generar un movimiento anárquico e infinito de reenvíos recíprocos. Como señala Cage a propósito de la composición con materiales musicales “figurativos”, lo que la postmodernidad defiende es el establecimiento de una cadena de reflexiones ilimitada, que nos desplace continuamente de un símbolo a otro, sin posibilidad de estabilizarnos en un referente fundamental y último: “No me gusta cuando... una cosa particular es el símbolo de otra cosa particular. Pero si cada cosa en el mundo puede contemplarse como símbolo de todas las otras cosas en el mundo, entonces me gusta”.³²³ Se trata de una “economía general” de los signos, que rechaza la “economía reducida” donde se limitan los procesos de significación a un horizonte

³²¹ Para un análisis más pormenorizado de estos procedimientos, véase Nyman, 1999, *opus cit.*, pp. 160-171.

³²² Véase a este respecto, Ulmer, Gregory L. 1985. “El objeto de la poscrítica”. En *La postmodernidad*, ed. Hal Foster, pp. 125-163. Barcelona: Kairós. Concretamente el epígrafe “Gramatología”, pp. 131-142.

³²³ Cita recogida en Nyman, 1999, *opus cit.*, p. 36. En el original en inglés: “I don’t like it when... a particular thing is a symbol of a particular other thing. But if each thing in the world can be seen as a symbol of every other thing in the world, then I do like it.”

acotado de sentido. O lo que es lo mismo, de una diseminación intertextual que se opone a la polisemia hermenéutica del simbolismo.

Las obras realizadas en el último periodo de su vida, las diferentes *Europeras* que compuso desde mediados de los años 80³²⁴, representan un ejemplo paradigmático de esta “intertextualidad”, comprendida como “interpenetración” entre una diversidad de textos musicales. En este caso, Cage toma la tradición histórica de la ópera europea, con objeto de des-sedimentar sus contenidos fundamentales y de generar una multiplicidad de lecturas nuevas, a través de la recombinación de sus elementos marginales. El compositor crea colecciones de materiales en relación a diferentes componentes: arias pertenecientes a distintos períodos de la historia, aunque predominantemente seleccionadas de óperas del siglo XIX (parte vocal), fragmentos de orquesta de diversas óperas (parte instrumental), acciones definidas en un diccionario de lengua inglesa (acción escénica), imágenes de compositores, cantantes e incluso de dibujos animados (decorados) y trajes extraídos de una enciclopedia de vestuario histórico (vestuario). Todos estos elementos heterogéneos se distribuyen y emplazan en el seno de la obra, según los procedimientos de azar del *I Ching*, creando combinaciones completamente inesperadas e incongruentes: una cantante canta un aria con un acompañamiento orquestal ajeno, desempeñando una acción completamente independiente y vestida con un traje que no guarda ninguna relación. De esta manera, la “interpenetración” de estos elementos independientes conduce a un juego de reenvíos y contaminaciones recíprocas, que descentra a cada uno de ellos e impide su estabilización en un sentido o Idea fundamental.

3.3.3. *El descentramiento de los sonidos respecto al paradigma musical: el fenómeno intermedia.*

Junto al descentramiento de la obra y de la tradición musical objetiva que servía

³²⁴ Para un análisis más pormenorizado de estas piezas, véase el capítulo “*Europeras 1-5: The final theatre pieces*”, en Fetterman, William. 1996. *John Cage's Theatre Pieces. Notations and performances*. Amsterdam: Harwood academia publishers, pp. 167-187.

como identidad de referencia, encontramos la tercera de las categorías modernas que el paradigma postmoderno pretende desarticular: la construcción de una música autónoma. Como vimos, la música como categoría que incide en la autonomía de su expresión, tratando de desvincularse de su tradicional servidumbre respecto a la palabra, es una creación propia de la edad moderna. Durante este período, todas las disciplinas artísticas se concentran en una experimentación de las potencialidades de su propio medio. Siguiendo al crítico del modernismo Clement Greenberg, podríamos afirmar que cada disciplina trata de desembarazarse de todo lo accesorio y externo, para encontrar su esencia y su verdad³²⁵. La música del siglo XX también trata de depurarse de toda contaminación retórica exterior, concentrándose en la organización sonora como su expresión más esencial (la vía que conduce de Debussy, pasando por Stravinsky y Webern, al serialismo de posguerra, muestra claramente esta línea purista).

Sin embargo, esta búsqueda purista de los fundamentos musicales, acaba paradójicamente desembocando en una desarticulación del campo de la música establecido en la modernidad. Se aplica, en este caso, la misma lógica de la filosofía de Nietzsche, cuya consecución extrema del proyecto moderno, caracterizado por una continua regresión en busca de una causa primera, conduce finalmente a la disolución de todo fundamento y a postular una ausencia de origen radical³²⁶. En opinión de Ruben Lopez Cano³²⁷, la filosofía de John Cage lleva al extremo las propuestas puristas de la modernidad, al reducir la música a su naturaleza más esencial: sonido y tiempo. En efecto, la teoría de Cage se centra en una liberación de la música de toda dimensión simbólica, ya sea de carácter constructivo o

³²⁵ Para más información sobre las ideas desplegadas por Greenberg en relación al arte moderno, véase el epígrafe “Modernism”, en Hopkins, David. 2000. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press, pp. 25-34.

³²⁶ Véase sobre esta cuestión, el capítulo “Del desenmascaramiento a la genealogía”, en Vattimo, Gianni. 1989. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península, pp. 130-151. Así Vattimo afirma: “..., persiguiendo la búsqueda de fundación llegamos a descubrir, sin embargo, la falsedad y autocontradicción de la metafísica como sistema, ante todo, y por último también la autocontradicción del método metafísico de la fundación.” *Ibid.*, p. 131.

³²⁷ López Cano, 2004, *opus cit.*

emocional, para remontarse a su esencia más íntima como emergencia de sonidos en el tiempo. Sin embargo, esta reducción extrema de la música a tiempo y sonido, termina por diluir la existencia de un fundamento musical. La regresión a unos sonidos liberados de toda voluntad constructiva o expresiva, nos conduce a un nuevo paradigma centrado en la pura audición, y de ahí a un “arte sonoro” donde se engloban manifestaciones que desbordan los límites estrechos de la musicalidad (instalaciones sonoras, paisaje sonoro...). De igual manera, si el devenir arrasa con toda ilusión de permanencia, la reducción de la música a un discurrir temporal implica necesariamente su falta de un sustrato estable firme y de una identidad.

En un inicio, la trayectoria artística de Cage se centra en una “emancipación” de la música respecto a toda retórica cultural y subjetiva, hasta llegar a condensarla en unos eventos sonoros que emergen en el espacio y en el tiempo. Cage establece para ello unos “*time-brackets*” o un contenedor vacío de larguras temporales, donde los sonidos afloran accidentalmente como acontecimientos. Pero esta misma base de larguras temporales será la que le permita expandir la música hacia una nueva modalidad de teatro, a la que denomina “*happening*”. La radicalización de la autonomía de la música, le conduce paradójicamente a la negación rotunda de una música autónoma. La esencia temporal no pertenece en exclusiva a la música, sino que se halla igualmente en la base de otros medios artísticos. En opinión de Cage, todas las disciplinas del arte son procesos desarrollados en el espacio y en el tiempo (y, más concretamente, expresión de una nueva dimensión espacio-temporal que engloba ambos aspectos). De ahí que conciba el teatro como un espacio natural para el encuentro de diferentes procesos sonoros, visuales, verbales, cinéticos..., que se despliegan simultáneamente. El propio concierto podría desbordar el estrecho campo de la música y contemplarse como un evento teatral, dado que en él se desarrollan procesos no solamente sonoros, sino también visuales (con elementos plásticos como el piano...) y coreográficos (la *performance*).

Tanto los *happenings* de Cage, como los *events* teatrales de Fluxus o los “etcéteras” creados por el colectivo Zaj, tratan de romper los comportamientos

cerrados de las diferentes disciplinas, para abrirlas a una interacción. Su objetivo, sin embargo, no es crear una nueva entidad superior que las sintetice, una obra romántica total. Las obras modernas que amalgaman diferentes medios artísticos, establecen una dialéctica entre distintas disciplinas que mantienen su autonomía expresiva, pero que, sin embargo, remiten a un mismo contenido fundamental. En el caso que nos ocupa, no se trata de sintetizar las diferentes artes en una totalidad superior, o al menos de crear un balance dialéctico que las unifique, sino de operar en el terreno de la no-definición, de la no-identidad, es decir, en el “entre” disciplinas o en una “interpenetración” de las mismas que socava sus identidades definidas.

El artista integrante del grupo Fluxus, Dick Higgins, establece a este respecto una distinción entre el arte “multimedia” que amalgama diferentes campos artísticos, y otro “intermedia” ubicado “entre” los distintos medios de expresión³²⁸. El arte intermedia produce una “interpenetración” que desarticula la identidad de cada disciplina, imposibilitando así mismo la creación de una nueva entidad más global. Fluxus ofrece el ejemplo de numerosos procesos o acciones desarrolladas en el tiempo, susceptibles de ser interpretadas desde distintos puntos de vista artísticos: sonoro, visual, conceptual... Por ejemplo: una acción musical como tocar el piano puede concebirse como un espectáculo teatral, un procedimiento plástico puede producir sonidos que se recojan desde una dimensión estética... Todas estas manifestaciones se hallan, por tanto, en un terreno intermedio e indefinido que puede conducirnos tanto a una disciplina, como a otra.

Los *happenings* y los *events* de Fluxus se dirigen a de-construir la existencia de una sustancia genuinamente musical, descentrando y dispersando nuestra atención hacia los aspectos más “externos” y periféricos: la apariencia visual de un piano, la dimensión teatral de la *performance* instrumental, las convenciones del ritual concertístico, los sonidos producidos por una acción no-musical como una

³²⁸ Véanse estas declaraciones en Nyman, 1999, *opus cit.*, p. 79.

coreografía, o incluso los ruidos generados por la audiencia en una obra emblemática como *4'33''*. Se llega así a esta situación paradójica, donde la consecución de los elementos esenciales de la música (el sonido y el tiempo), acaba concentrando nuestra atención en todos los acontecimientos secundarios y marginales: en los sonidos producidos por disciplinas artísticas situadas más allá del ámbito de la música, y en la dimensión no sonora (visual...) de las acciones musicales. Profundizaremos en las implicaciones de este tipo de procesos intermedia en el capítulo 8, al abordar la creación del artista valenciano heredero de este tipo de planteamientos teatrales Fluxus, Carles Santos.

3.3.4. La de-construcción del arte autónomo: la estética experimental en la brecha entre arte y vida.

La música experimental también opera una de-construcción de la autonomía de la esfera artística. En el capítulo consagrado a la estética moderna apuntamos a un último nivel de mediación, donde se establecía una dialéctica entre el campo del arte y un ámbito social global que le servía de fundamento. Los mundos de vida compartidos se contemplan entonces como un referente objetivo, natural y fundamental, a partir del cual se desarrollan diferentes áreas discursivas autónomas y parciales que imprimen una evolución sobre sus contenidos. El campo artístico constituye un ámbito discursivo entre otros, dedicado a representar e inflingir un desarrollo reflexivo sobre los materiales procedentes del contexto natural de la vida. El arte se concibe así como praxis, técnica (*tecnè*) u oficio, que reelabora y redefine, desde su propia perspectiva, unos objetos cotidianos dotados de un valor de uso y de unos significados específicos. Pese a esta reelaboración formal subjetiva, como vimos, en el arte moderno no se evacúa por completo la referencia a unos mundos de vida colectivos y, por tanto, los valores de uso cotidianos siguen actuando como un sustrato fundamental³²⁹. En la modernidad se plantea, por tanto,

³²⁹ Ya señalamos, en su lugar, que estos valores cotidianos de referencia pueden contemplarse como una naturaleza definida dentro de un orden establecido de las cosas o como un contenido indeterminado susceptible de ser reelaborado indefinidamente. Volveremos sobre este punto en el apartado dedicado a las conclusiones.

una dialéctica entre una realidad, conformada por unos valores de uso cotidianos que proporcionan la identidad de referencia de las cosas, y un mundo de la representación, que reelabora estos contenidos desde una perspectiva formal y estética. Los materiales pasan de un ámbito a otro, estando cada lugar definido por unas praxis, unas funciones y unos valores claramente distintos: es así como la labor artística transforma un objeto cotidiano en un objeto artístico.

Como ya señalamos en el capítulo tres, la evolución del arte moderno conduce a una pérdida gradual de la referencia a estos valores naturales compartidos, adentrándose en la senda del formalismo más subjetivo y arbitrario. Conforme los materiales cotidianos pasan a ingresar y a formar parte de los diversos juegos de lenguaje particulares, los mundos de vida objetivos se diluyen. La postmodernidad niega la existencia de un referente original, de ese mundo estable primero que nos daba el ser de las cosas, la realidad que definía la función y el significado esencial de los objetos. En su lugar, postula una pluralidad de discursos o juegos de lenguaje parciales, sin que exista una perspectiva global que procure una definición “verdadera” de las cosas. El ámbito cotidiano se concibe entonces como un campo discursivo más, entre otros muchos. Los objetos son meros significantes vacíos, carentes de un valor de uso original específico, que adquieren una función, una identidad y un sentido, en función de la perspectiva particular en la que se inscriben. Determinadas manifestaciones del arte conceptual (sobre las cuales retornaremos con más detenimiento en el capítulo 8), ponen de relieve esta ausencia radical de una definición primera y natural de los objetos: las significaciones cotidianas se conciben como una representación “arbitraria” más, al nivel de cualquier otra definición revestida en otro ámbito discursivo.

Los objetos, por tanto, se conciben como signos mudos o incógnitas que irrumpen procedentes de un “afuera” indeterminado y desconocido, en una área específica donde es necesario interpretarlos (como afirma Deleuze, el sentido no es un origen, sino un resultado). La producción de sentido es producto de un encuentro casual o de un “acontecimiento”: un *objet trouvé* o, lo que es lo mismo,

un signo encontrado, aparece repentinamente en un determinado campo discursivo que se ve obligado a identificarlo. Pero este encuentro casual genera una interpretación y abre un horizonte de sentido que define tanto el objeto, como el punto de vista. El ejemplo de un *objet trouvé* como el famoso urinario de Duchamp, puede servirnos para ilustrar mejor este concepto. La irrupción en el museo del urinario, un signo procedente del “afuera” o de un espacio extra-artístico indefinido, obliga a dotar al objeto de una función e identidad estética, así como a redefinir el propio campo del arte, en su condición de perspectiva o área discursiva. El urinario como “objeto-artístico”, ofrece tanto una explicación de lo que es un urinario, como de lo que puede ser un producto de arte.

La circulación de los signos de un discurso a otro, provoca así que estas perspectivas se desplacen y se reconfiguren continuamente. No se trata, como en la modernidad, de distintas áreas de discurso delimitadas, identificadas por un conjunto de prácticas, funciones y valores establecidos. En este último caso, un objeto que originalmente procede de un ámbito específico, puede llegar adaptarse a un nuevo contexto y a redefinirse en función de las prácticas pertenecientes a ese otro medio distinto (es así, como un objeto cotidiano se reelabora a un nivel artístico). La postmodernidad, sin embargo, abandona estos campos definidos, para actuar en la brecha o el intersticio que los separa. La música experimental pretende ubicarse precisamente en este límite entre el arte y otras áreas discursivas, o lo que es igual, entre el arte y ese “afuera” o espacio no-artístico, al que vagamente denominan “vida”³³⁰. Este tipo de estética opera con signos y objetos que se sitúan en el intersticio y pueden revestir diferentes identidades, en función de la perspectiva desde la que se los contempla: estética, funcional... Al mismo tiempo, esta condición limítrofe y periférica de los objetos, hace que la frontera entre el arte y la vida sea constantemente redefinida. La postmodernidad se concentra, por tanto, en la experiencia de este desplazamiento continuo del horizonte que separa

³³⁰ Los artistas experimentales como Cage o aquellos pertenecientes al colectivo Fluxus, reiteran continuamente que su actuación se desarrolla en la brecha o intersticio que separa el arte de la vida.

la perspectiva del arte, del resto de los ámbitos discursivos. El arte es un área inestable, cuyos principios se ven reiteradamente cuestionados y reconfigurados: no hay una esencia del arte, ni tampoco de la música, sólo una perspectiva móvil en transformación continua.

La música experimental y los “nuevos comportamientos sonoros” que de ella se derivan (paisaje sonoro, instalaciones sonoras, *happenings* y *performances* musicales...), manifiestan claramente este tipo de experiencias limítrofes. Los signos sonoros seleccionados presentan siempre una condición problemática como objetos musicales (ya sea como objetos pertenecientes al repertorio tradicional de fórmulas, o a nuevas adquisiciones sonoras procedentes del exterior que, sin embargo, han sido cuidadosamente redefinidas musicalmente). Los sonidos procedentes de un paisaje sonoro no poseen una identidad específica, y pueden ser contemplados como elementos musicales o cotidianos, dependiendo del punto de mira subjetivo de la persona que los escucha. En cada persona, e incluso en cada momento, puede predominar uno u otro punto de vista, produciéndose un continuo desplazamiento de la perspectiva dominante desde la que se los identifica³³¹. El límite entre música y vida se ve así constantemente redefinido y, consiguientemente, la separación entre lo que puede ser música y lo que no lo es. De ahí que, en la estética experimental, lo que dota de artisticidad a un producto no sea su elaboración, sino el punto de vista desde el que se contempla. En la postmodernidad el acento deja de recaer en los valores más característicos de la modernidad, como son la creatividad, la praxis y la producción formal (el oficio artístico), y cobra mayor protagonismo la vertiente estésica y perceptiva.

~ ~ ~

Resumiendo lo que venimos exponiendo a lo largo de este capítulo, la estética postmoderna realiza una de-construcción de las esferas surgidas con la llegada de la modernidad y de la mediación dialéctica establecida entre ellas: la obra musical, la

³³¹ Analizaremos en mayor detalle las implicaciones de este paradigma en el capítulo 9 consagrado a José Iges.

tradición histórica objetiva, la autonomía de la música, la esfera autónoma del arte y un plano social comúnmente compartido. De esta manera, la obra deja de concebirse como un objeto dotado de una identidad musical singular y definida, y pasa a desmembrarse en un proceso donde los resultados sonoros disociados se multiplican; el mensaje fundamental de la tradición se desarma y la historia de la música sirve a una relectura que genera una infinidad de relatos independientes, particulares y “ficticios”; la música se de-construye como categoría autónoma y la estética experimental se concentran en manifestaciones artísticas situadas en la frontera entre disciplinas; por último, la esfera del arte deja de concebirse como un campo autónomo dotado de unas características definidas y las manifestaciones artísticas postmodernas se emplazan en un límite fronterizo entre arte y vida, que se halla continuamente reconfigurado.

En los próximos capítulos, trataremos de mostrar las características estéticas experimentales en un plano más concreto, a través del estudio de la obra de tres autores específicos. La producción de estos tres músicos se inscribe dentro los “nuevos comportamientos sonoros” que derivan a partir de las propuestas estéticas cageanas. Cada autor realiza una propuesta original y singular, diversidad que nos permite acometer en cada uno de ellos el estudio de distintos “nuevos comportamientos”: el paisaje sonoro y las instalaciones sonoras, en el caso de Barber y de Iges, la *performance* musical y el arte conceptual e intermedia, en el caso de Carles Santos... Los tres nos ofrecen un planteamiento que ahonda en aspectos diferentes vinculados con la estética de la postmodernidad: la disolución del objeto musical en el espacio y el multiperspectivismo (Barber), la de-construcción de la historia, de la autonomía de la música y de la esfera artística (Santos), la perdida del referente original en una música tecnológica y la relación del arte con la sociedad mediática (Iges).

Comenzaremos por el primero de ellos, Llorenç Barber, uno de los pocos autores que aportan un discurso sobre la estética postmoderna y que, además, nos ofrece un panorama de su situación actual en la música del Estado español.

Capítulo VII. La diseminación del objeto musical en el espacio, su proyección en el contexto urbano y el multiperspectivismo: los conciertos de campanas de Llorenç Barber

1. La postmodernidad de Llorenç Barber y el panorama musical del Estado español.

1.1. *La evolución de las tendencias experimentales desde 1950 en el Estado español.*

Los músicos que nos disponemos a estudiar en los siguientes capítulos, han sido englobados por algunos autores³³² bajo el epíteto de “generación del 76”. La música del Estado español de la segunda mitad del siglo XX, se ve inicialmente determinada por el aislamiento respecto a las corrientes internacionales, favorecido por el régimen de Franco, y, consiguientemente, por el predominio de un academicismo retrógrado y de un nacionalismo rancio. El panorama comienza a cambiar y mejora, gracias a la iniciativa de determinados círculos en Madrid (el grupo Nueva Música instalado en el Ateneo) y en Barcelona (el Círculo Manuel de Falla), que establecen una apertura y una asimilación, en ocasiones un tanto acelerada, de los nuevos lenguajes y corrientes desarrolladas a lo largo del siglo XX:

³³² Ruvira, Josep. 1987. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, pp. 81-83.

el dodecafonismo y el serialismo, las formas abiertas y aleatorias, las experiencias con la música electrónica...³³³ Esta puesta a punto de la música del Estado español, a través de su vinculación con las vanguardias musicales (Darmstadt será un importante punto de referencia) y de su participación en los procesos de experimentación desplegados en ese momento, se produce a lo largo de los años 50 y 60.

La inquietud de los jóvenes músicos se ve saciada no sólo por el contacto con las tendencias de vanguardia desarrolladas en Europa; las corrientes más experimentales procedentes del otro lado del Atlántico, también desembarcan de la mano de Zaj, un colectivo fundado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, bajo el auspicio de importantes figuras internacionales como John Cage o determinados artistas pertenecientes al movimiento Fluxus (Wolf Vostel, Maciunas...)³³⁴. Esta eclosión de los movimientos de vanguardia en territorio español, coincide y participa del espíritu rebelde y contestatario que asola la mayor parte del mundo occidental (Mayo del 68...). Los jóvenes compositores del Estado español se encuentran igualmente impregnados de una actitud de protesta dirigida, en este caso concreto, contra el régimen de Franco. Junto a las tendencias formales y estructuralistas (como Barber viene a denominarlas), procedentes del serialismo y la música electrónica de Darmstadt, las corrientes más experimentales (la indeterminación, el minimalismo, la música conceptual de Fluxus, la música de acción...) provenientes de Estados Unidos, también comienzan a darse a conocer y a implantarse. Este periodo de apertura y experimentación musical culmina con los “Encuentros de Pamplona”, celebrados en 1972, acontecimiento en el que se dieron cita las más importantes manifestaciones de la música y del arte de actualidad

³³³ En relación a esta quema de etapas, véase Casablancas i Domingo, Benet. 1987. “Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)”. En *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, vol. 2, pp. 413-432. Madrid: Ministerio de Cultura.

³³⁴ Para mayor información sobre este colectivo, véase ZAJ. 1997. Catálogo editado bajo dirección de José Antonio Sarmiento, de la exposición celebrada en el Reina Sofía (23 de enero-21 de marzo de 1996). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

(principalmente pertenecientes a la estética experimental)³³⁵.

En opinión de Llorenç Barber, tras esta primera etapa de eclosión musical, a lo largo los años 70 se produce un importante parón del espíritu experimental y contestatario que había definido a la vanguardia musical. Los compositores “rupturistas” de la generación precedente (la “generación del 51”) se institucionalizan y comienzan a acaparar puestos y subvenciones del poder. Como consecuencia de ello, la música moderna de vanguardia se inserta en la dinámica oficial de la música de concierto, perdiendo su actitud subversiva. Barber señala la consolidación gradual, a raíz de esta coyuntura, de tres tipos de tendencias o actitudes en la música española. Primeramente, encontramos la línea progresista de la música moderna dentro de un contexto post-serial, que viene a ser ejemplificada por la trayectoria de Francisco Guerrero. En segundo lugar, hallamos la aparición a lo largo de esta década de un “revivalismo” o retorno a materiales del pasado, iniciada por Luis de Pablo y continuada por compositores como Miguel Angel Coria, Alfredo Aracil o Tomás Marco. Este neosinfonismo que hunde igualmente sus raíces en fuentes de la música española, ha sido frecuentemente calificado como postmoderno por sus autores protagonistas³³⁶. Esta postmodernidad se correspondería, sin embargo, con la definición ambigua ofrecida por los relatos donde se identifica a las tendencias postmodernas con una reutilización de sonoridades del pasado y con una vuelta a la tradición. Como vimos, la mayor parte de estas manifestaciones se engloban dentro de un tipo de narratividad, vinculada más estrechamente con un replanteamiento crítico de la modernidad, que con una estética postmoderna que renuncie completamente a sus principios. Por último, Barber recoge las tendencias más experimentales que se han ido desarrollando de

³³⁵ Véase, igualmente, el catálogo sobre la exposición dedicada a estos encuentros: *Los encuentros de Pamplona 25 años después*. 1997. Catálogo de la exposición celebrada en el Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

³³⁶ Llorenç Barber vincula este neosinfonismo con la tendencia revisionista abierta por la *Sinfonía* de Berio. En Barber, 2003, *opus cit.*, p. 55. Miguel Angel Coria adscribe su “revivalismo” a la postmodernidad dentro del capítulo dedicado a dicho autor, en Casares, Emilio (coordinador). 1982. *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 123-136.

manera marginal a un lado de los circuitos oficiales. Para este autor, son precisamente estas tendencias herederas del espíritu subversivo de Zaj, las que mejor representan el paradigma postmoderno³³⁷.

En su libro *Una música para los 80*, Javier Maderuelo relata las vicisitudes de la nueva generación de músicos (a la que algunos califican como “generación del 76”), que comienzan su andadura en los años 70. Pese a la diversidad de personalidades, se les aglutina por su rechazo, tanto del espíritu reaccionario de los conservatorios, como de la vanguardia institucionalizada y oficial de la generación inmediatamente precedente. Maderuelo y Barber destacan, en esta nueva generación de músicos, dos características principales. Una es su alejamiento del paradigma “estructural” y formalista de la música serial y postserial heredera de Darmstadt, y su acercamiento a las corrientes experimentales procedentes del otro lado del Atlántico, teniendo en Nueva York un importante punto de referencia: la música indeterminada, música de acción, arte conceptual, *performance*, la música minimal, los “nuevos comportamientos sonoros”... Barber engloba principalmente a los músicos experimentales de esta generación bajo las tendencias minimal, entendiendo a éstas como un principio aglutinador, más que como una determinada escuela o estilo. Por otro lado, se destaca la marginalidad de estas corrientes musicales respecto a la oficialidad de la música de vanguardia, y la necesidad que han tenido de subsistir a través de la autogestión y la creación de circuitos alternativos.

A lo largo de los 70, estos músicos se verán obligados a asociarse en numerosos colectivos, con objeto de forjar plataformas desde las que poder difundir estas nuevas propuestas musicales. Algunos autores como Ruvira, destacan así este carácter asociacionista y colectivo de los años 70, frente a la disolución de este tipo de acciones conjuntas y a la actitud predominantemente individualista, que impera a partir de los años 80. Desde 1973, encontramos la creación de multitud de

³³⁷ Barber, 2003, *opus cit.*, pp. 59-60.

colectivos que agrupan a estos músicos experimentales: Actum, Glotis, Piolín, Eco-Grupo, Nutar..., así como la celebración de actos y festivales que sirven a la difusión de este tipo de iniciativas, los Ensems en Valencia, el Festival de libre Expresión Sonora, los Cursos de Creación Musical de la Universidad Complutense de Madrid... Todos estos grupos que emergen a lo largo y ancho de la geografía del Estado español, acabarán finalmente aglutinándose, a principios de los años 80, en el colectivo ELENFANTE³³⁸.

1.2. La contribución de la trayectoria experimental de Llorenç Barber.

Los autores seleccionados para el estudio de la postmodernidad, pertenecen a esta generación y han participado en la creación de estos grupos e iniciativas artísticas. No obstante, tal vez sea Llorenç Barber el músico que más ha destacado en este intento de implantar y difundir una nueva clase de propuestas musicales. La contribución de Barber en la organización y difusión de este tipo de tendencias, es inigualable. En su haber se cuentan, desde la creación de un aparato crítico, a través de sus propios escritos o de otros pertenecientes a los padres de la estética experimental (monográficos sobre Cage...), pasando por la fundación de plataformas de expresión autónomas, como los grupos Actum, el Taller de Música Mundana, el trío Flatus Vocis Trío, hasta llegar a la organización de eventos y festivales como los Ensems... La trayectoria musical de Barber, se mueve igualmente en la línea experimental y de los “nuevos comportamientos sonoros”.

Con el grupo Actum, el compositor valenciano adopta ya los principios minimal y experimenta igualmente con las grafías y la música de acción. Desde sus inicios, podemos observar dos tendencias que serán una constante a lo largo de su evolución: en primer lugar, los procedimientos minimal que le conducen a una desmaterialización y descentramiento del objeto sonoro, y en segundo lugar, y como consecuencia de lo anteriormente expuesto, el interés cada vez mayor por los

³³⁸ Un excelente relato sobre las vicisitudes de estos colectivos experimentales, lo encontramos en Maderuelo, Javier. 1981. *Una música para los 80*. Madrid: Garsi.

factores espaciales y del contexto que envuelven a la proyección sonora (ya sea la difusión espacial, o el carácter performativo y ritual...). Con el Taller de Música Mundana, Barber se adentra un paso más en la exploración del mundo sonoro del contexto que nos rodea, con la creación de improvisaciones a partir de materiales naturales u objetos cotidianos (agua, fuego...). Influado por las ideas ecológicas de Murray Schafer, el músico valenciano se siente cada vez más atraído por la creación de eventos musicales, realizados a partir de los elementos circunstanciales presentes en un entorno o contexto determinado (intervenciones en el paisaje sonoro...).

Los conciertos de campanas que ha celebrado en innumerables ciudades de todo el mundo (ciudades del Estado español, de otros países europeos, de Latinoamérica...), son un claro testimonio de esta línea de evolución que conduce a una composición a partir, e igualmente, para el entorno donde nos hallamos inmersos³³⁹. Barber suele realizar un estudio exhaustivo del mapa de la ciudad, recogiendo la ubicación de los focos sonoros o campanarios, a los que engloba por diferentes sectores. Partiendo de este estudio del espacio ciudadano (ubicación de las fuentes, configuración del trazado urbano de calles y plazas, situación geográfica natural...) y de las condiciones atmosféricas, el músico valenciano realiza un concierto donde se despliega una circulación de ráfagas sonoras entre los diferentes focos de campanas. El planteamiento de estos conciertos ha ido posteriormente evolucionando, para dar paso a la creación de nuevas modalidades como las “naumaquias”, en las que también intervienen otras fuentes sonoras como las sirenas de barcos atracados en el puerto. Los conciertos de campanas reciben el nombre de “plurifocales”, en virtud de la pluralidad y de la dispersión de sus focos transmisores y receptores.

En los epígrafes que siguen, nos concentraremos principalmente en estos conciertos de ciudades que sintetizan la trayectoria musical del compositor

³³⁹ El estudio más completo realizado hasta al momento sobre estos conciertos de campanas, es el de López Cano, Rubén. 1997. *Música plurifocal: Conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México, D.F.: JGH Editores.

valenciano. Nos interesa el concepto de “ciudad” o “espacio urbano” que desarrollan estos conciertos y los comentarios que Barber dedica a este respecto. Nuestra aproximación a esta proyección utópica y sonora de la ciudad, la realizamos desde los parámetros que describen la nueva “sociedad de la información” y los espacios que la acompañan. A lo largo de este estudio, incidiremos igualmente en el paralelismo que presentan estos conciertos respecto a otras manifestaciones artísticas contemporáneas, en las que también se manifiestan los nuevos espacios de la era postmoderna (*land art*, instalaciones...).

2. Los conciertos de campanas y la concepción del espacio urbano postmoderno.

2.1. *La ciudad como entramado de infinitas reflexiones.*

2.1.1. *Los dispositivos de un concierto plurifocal y la nueva articulación de los espacios en la “sociedad de la información”.*

El trabajo creativo de Llorenç Barber, como todo músico experimental que se precie, se caracteriza por la elaboración de dispositivos musicales lo suficientemente flexibles, como para conducirnos al encuentro de resultados sonoros siempre insólitos e imprevisibles. Sus conciertos de campanas no son una excepción: el músico se aventura aquí en una “música de intemperie”, como él mismo la califica, compuesta en diálogo abierto con la ciudad. Los procesos de escritura, difusión sonora y escucha, vienen determinados por una serie de condicionamientos externos y aleatorios, con los cuales Llorenç aprende a interactuar. En primer lugar, la escritura de sus partituras cronométricas se encuentra condicionada por un estudio exhaustivo de las características del terreno (mapa de la ciudad, ubicación de los focos sonoros, características de las campanas...), que Barber traslada a la estructura musical de sus conciertos de manera similar a como Cage traducía en una partitura las configuraciones estelares

de una carta astronómica³⁴⁰. En segundo lugar, la difusión sonora por los rincones de la ciudad se encuentra, en parte canalizada, y en parte liberada a los caprichosos designios de las condiciones atmosféricas (viento, humedad...). Por último, la escucha de los flujos sonoros es susceptible de realizarse desde diferentes perspectivas, en las que cada espectador elabora una lectura propia e intransferible.



Ejemplo 32. Barber, Tocata con o senza fuga (Pollenza, Italia, 1993). Estudio del mapa de la ciudad y de la ubicación de los focos sonoros. Tomado de Rubén López Cano (López Cano: 1997), p. 59.

³⁴⁰ En *Atlas Eclipticalis* de 1961, Cage recoge los eventos sonoros de una carta de las estrellas y posteriormente dispone un pentagrama encima de estos puntos, para poder traducirlos musicalmente al determinar más exactamente las alturas.

Su intervención en el paisaje urbano se construye, por tanto, a la construcción de un dispositivo de mediación, que posibilita la interacción entre los múltiples factores y agentes ciudadanos, por los cuales, muestra un respeto escrupuloso: recoge el entorno, acepta la desviación de los flujos y además no impone una escucha. La creación de este tipo de dispositivos flexibles se asemeja a los módulos genéricos adoptados en el urbanismo contemporáneo, que no imponen una configuración determinada a los flujos de la ciudad, sino que meramente posibilitan su existencia y optimizan su interacción. Al igual que Barber readapta la escritura de sus partituras cronométricas a los fenómenos “fonoetológicos”³⁴¹ aprendidos en experiencias anteriores, estos módulos genéricos son también modelos reflexivos que se adaptan a las características del entorno y de sus flujos, en una continua retroalimentación o *feed-back*.

La interacción ciudadana que se despliega en los conciertos de campanas plurifocales, obedece al modelo rizomático propio de la “sociedad de la información”. Algunos autores³⁴² señalan la sustitución progresiva de la estabilidad de las viejas categorías modernas que articulaban y dividían el espacio social (en una dialéctica continua entre un nivel más próximo y otro de carácter más general: individuo/ familia/ comunidad/ trabajo/ región/ estado/ orden universal), por un nuevo paradigma donde se flexibilizan las fronteras, debido al incremento del intercambio y de la movilidad de los flujos, a través de los nuevos dispositivos de comunicación pluridireccionales de la era informática. Los individuos actúan aquí como innumerables nodos que reciben, reproducen y diseminan mensajes simultáneamente, dispersos dentro de una red potencialmente infinita, cuyo límite no llegamos nunca a vislumbrar (Internet sería un ejemplo paradigmático de esta estructura descentralizada en red). Siguiendo a Anthony Giddens³⁴³, podríamos

³⁴¹ Tal como señala Rubén López Cano, la “fonoetología” se refiere al estudio del comportamiento del sonido en los espacios abiertos. Ver López Cano, 1997, *opus cit.*, p. 15.

³⁴² Lash, Scott y Urry, John. 1994. *Economies of Signs & Space*. London- Thousand Oak- New Delhi: SAGE Publications.

³⁴³ Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-identity*. Cambridge: Polity.

decir que el espacio social, lejos de constituir un marco estable, se encuentra atravesado por una densa trama de narraciones individuales que se disuelven y reconstituyen continuamente, fruto de su interacción reflexiva.

Volviendo a los conciertos que nos ocupan, los numerosos focos sonoros y los múltiples centros receptores (que en ocasiones también se confunden), constituyen los nodos dispersos dentro de una red urbana, con calles y plazas que sirven de conducto para la circulación de los flujos de información sonora. La comunicación entre esta pluralidad de centros independientes, de número indeterminado (el modelo es inclusivo y siempre se admite la inscripción de nuevos focos), comprende un movimiento de reflexión infinita donde ninguno de ellos se erige como centro difusor original o de referencia (coexisten en un estado de “no-obstrucción” y de “interpenetración”, por decirlo en términos zen-cageanos).

2.1.2. El descentramiento y la dispersión del enunciado musical en el espacio y en el entorno ciudadano.

Llorenç Barber nos confronta, desde sus primeras obras minimal, con este tipo de procesos reflexivos complejos. Como vimos, la repetición insistente de la música minimal consigue diluir, como si de un espejo deformante se tratara, la identidad de un enunciado base en un haz de percepciones cambiantes. La reiteración extrema por parte de La Monte Young³⁴⁴ de un solo sonido, nos revelaba su falta de centralidad y origen al dispersarse en un devenir continuo de nuevas perspectivas sonoras. Esta audición descentrada rompe con la captación exterior de un objeto musical y nos sumerge en una atmósfera sonora constituida por infinitas percepciones, que nunca llegan a acotar un horizonte delimitado. De ahí a la música *ambient* y a las instalaciones de sonido en las que el receptor puede efectivamente pasearse por el espacio para captar las diferentes perspectivas sonoras, no hay más que un paso. El compositor valenciano acomete igualmente, desde sus primeras

³⁴⁴ Como ya señalamos, su pieza *X for Henry Flynt* de 1960, prescribe un cluster que se repite uniformemente, regularmente y durante un largo periodo.

piezas en Actum, una de-construcción de la obra-objeto, a través de procedimientos similares a esta repetición de un enunciado que se descentraliza y acaba por “desparramarse” en el espacio, dispersándose en infinitas percepciones sonoras vacilantes³⁴⁵.

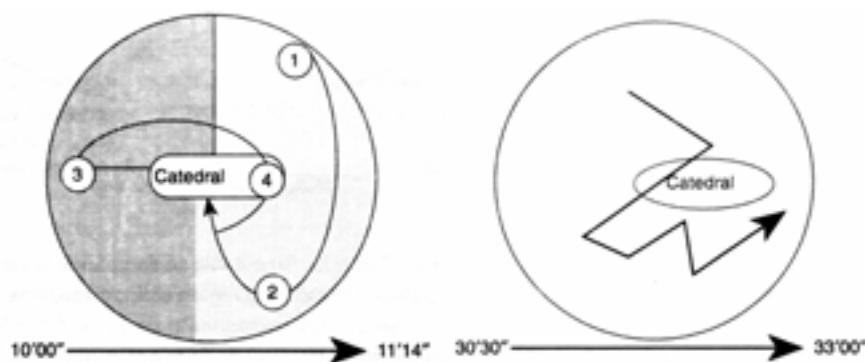
La experimentación en torno a la difusión sonora y a la interacción entre el sonido y el espacio, es una problemática que aparece en fecha temprana en la obra de Barber. Los conciertos de cámara recogidos bajo el nombre de *linguofarincampanologia*, representan un paso previo o un ensayo a pequeña escala respecto a la difusión sonora del repicar de las campanas en los vastos espacios exteriores de la ciudad. En este recital minimal, Baber nos adentra en una escucha del magma sonoro fluctuante provocado por la interacción entre la cavidad resonante de la campana y el aparato resonador de la boca y la garganta, el cual proyecta determinados armónicos de la primera, a la vez que los mezcla con los propios armónicos de las cuerdas vocales puestas en vibración. La “interpenetración” entre estas dos cavidades o cuerpos vacíos da lugar a una vertiginosa reflexión de componentes armónicos, que genera un “espejismo sonoro” donde se pierde toda traza de una fuente original. Barber afirma a este respecto: “y en efecto es así: se trata de una música vacua. el pensamiento zen ha encontrado una preciosa imagen para describir el vacío: dos espejos situados uno frente a otro. dos espejos reflejándose y algo, el éter, que los envuelve y mantiene juntos (todo está en todo, añadiría leonardo). de manera semejante nace y es mi música: dos cavidades o vacíos (carne y metal) frente a frente interaccionando, envueltos en común vibración. música, pues, de dual oquedad”³⁴⁶. Este caótico magma sonoro se expande a su vez por el espacio, difractándose en nuevos ecos y reflexiones, al chocar con paredes, esquinas, techos y suelos, de esa segunda cavidad resonante que constituye la sala en que se proyecta.

³⁴⁵ Véase a este respecto, Ruvira, 1987, *opus cit.*, pp. 89-92.

³⁴⁶ Barber, Llorenç. 1996. “una música neumática: la linguofarincampanologia”. En *La ciudad y sus ecos. Escritos I*, Madrid: Gramáticas del Agua; versión on-line: <http://www.cult.gva.es/gcv/agua/agua.htm>.

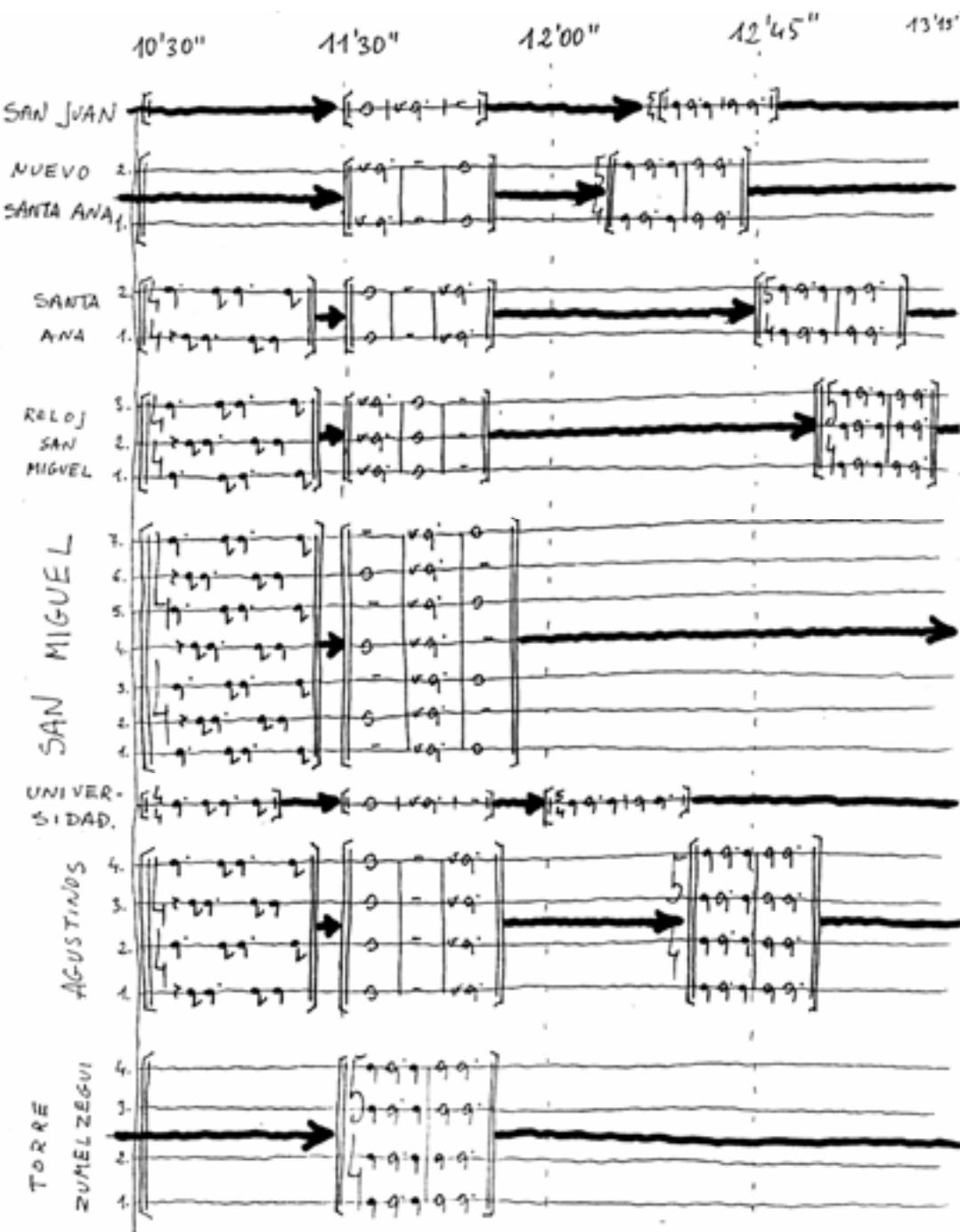
Los conciertos de ciudades no son más que un paso más allá en el planteamiento de este infinito juego reflexivo que expande la información sonora. En ellos, Barber diseña un complejo laberinto de espejos que atañe, tanto a la escritura, como a la difusión sonora y a la escucha:

La escritura: En primer lugar, cada campanario repite insistente en prolongados anillos (*loops*) un mismo diseño rítmico. En segundo lugar, Barber proyecta, gracias a una férrea coordinación cronométrica, una serie de movimientos macroestructurales que abarcan toda la ciudad. Las fórmulas rítmicas circulan al ser transportadas de un campanario a otro y de un sector de la ciudad a otro (ejemplo 34). Como señala Rubén López Cano, Barber diseña cuidadosamente diferentes trayectorias y juegos espaciales: ráfagas, fundamentalmente trémolos (repiques), que recorren en uno o dos minutos toda la ciudad; contrapuntos espaciales donde una misma información musical se repite en diversas zonas, de manera alternada; fugas en las que cada sector se incorpora sucesivamente en imitación, dibujando a lo largo de la ciudad una trayectoria determinada (ejemplo 33); la doble fuga donde se produce un desplazamiento en imitación, tanto entre los diferentes sectores, como entre distintos campanarios situados al interior de cada uno de ellos³⁴⁷. Es así como una misma entidad sonora llega a descentrarse en múltiples resonancias, que se difunden a través de diferentes nodos (los focos sonoros) a lo largo y ancho de la ciudad.



Ejemplo 33. Barber, Voco vos (Puebla, 1991). Incorporación de los sectores a un contrapunto espacial y ráfaga transciudadina. Tomado de Rubén López Cano (López Cano: 1997), pp. 75 y 81.

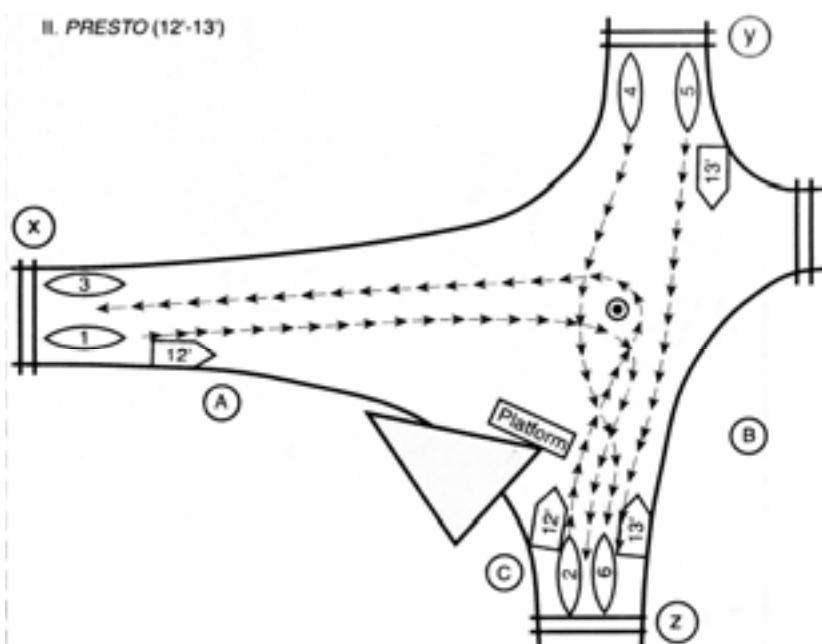
³⁴⁷ Véase el capítulo “El lenguaje de la música plurifocal”, en Lopez Cano, 1997, *opus cit.*, pp. 55-99.



Ejemplo 34. Barber, *In Paradisum* (Oñate, 1990). Circulación de las mismas fórmulas rítmicas (repetidas en "loops") de un campanario a otro. Tomado de López Cano (López Cano: 1997), p. 72.

Difusión sonora: Tenemos en primer lugar la peculiar constitución del sonido de la campana. Se trata de un cluster generado por una afinación imprecisa, la cual es debida a la presencia de una subfundamental (un doble) junto a la fundamental: cada una de estas dos fundamentales desgrana así su propia columna independiente

de armónicos, que no llegan a modular nunca, dada la ausencia de sobretonos comunes. Como vemos, la naturaleza ambigua de la reflexión se halla en el propio núcleo sonoro de la campana, que, al ser una y dos al mismo tiempo, carece de un centro original. Esta sonoridad está además destinada a ser proyectada en el tiempo y en el espacio: la amalgama constituida por las campanas pertenecientes a un mismo foco sonoro (una “superposición de cluster sobre clusters”, como lo llama Ruben Lopez Cano³⁴⁸), viaja y se expande por la ciudad en una nube cinética, cuyas diversas combinaciones de armónicos generan constantes transformaciones de la densidad y el timbre. La percepción cambiante de esta masa sonora se ve igualmente determinada por la acción de la humedad y del viento, así como por su rebote y reflexión contra las paredes, esquinas y suelos, que sirven de tubos resonadores por los que transita el sonido. El eco producido es una nueva repetición añadida al cúmulo de reflexiones infinitas en las que se descompone esta masa sonora en su difusión acústica. Y estos ecos vuelven a su vez a “interpenetrarse” y recombinarse, con los ecos procedentes de otras fuentes perdidas en la lejanía.



Ejemplo 35. Barber, Bells and boats (Groningen, Holanda, 1996). Plano cinético de los desplazamientos cronometrados de focos sonoros móviles. Tomado de López Cano (López Cano: 1997), p. 61.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

La escucha: La pluralidad de focos de recepción añade una última dispersión a este descentramiento progresivo de una misma figura sonora. Barber contempla la posibilidad de tres estrategias generales de escucha: una “audición estática”, realizada desde balcones o cruces de calles; una “audición panorámica” desde montañas o miradores apostados fuera del casco urbano; y una “audición peripatética” en la que el público deambula por las calles de la ciudad, atendiendo a los ecos y rebotes³⁴⁹. Cada perspectiva individual actúa como un nuevo centro de reflexión que re-elabora su propio diseño sonoro, siendo las perspectivas desplegadas a lo largo de la ciudad infinitas, sin que exista un punto de vista general que pueda sintetizarlas y englobarlas a todas³⁵⁰. La percepción de la escucha es igualmente dinámica y fluctuante, debido al constante vaivén reflexivo de los flujos sonoros y a la propia movilidad del transeúnte, que practica un nomadismo auditivo.

De esta manera, podemos observar a través de los procesos de escritura, difusión y escucha descritos, la manera en que un mismo mensaje sonoro se deconstruye en un haz de huellas dispersas, gracias a su difusión por un entramado potencialmente infinito de nodos que lo reciben y lo reflejan. Este interminable proceso reflexivo genera, a su vez, nuevas combinaciones y nuevos significados en constante transformación. El proceso del cual Barber nos hace partícipes, refleja muy bien la manera en que circulan los flujos de información en los modelos que describen la sociedad en red contemporánea.

³⁴⁹ Véase López Cano, 1997, *opus cit.*, p. 16; véase igualmente la enumeración original de estas estrategias en el artículo “el campanario como instrumento de nuestros sonoros paisajes ciudadanos”, en Barber, 1996, *opus cit.*

³⁵⁰ En palabras de Barber: “el todo que escucho en cholula no es sino parte del todo, una perspectiva, un punto de vista relativo”; en el escrito “cholula, un vaniloquio campanero”, en Barber, 1996, *opus cit.*

2.2. La ciudad como no-lugar.

2.2.1. Los no-lugares en el espacio urbano y en el espacio de la música.

El antropólogo Marc Augé³⁵¹ establece una neta separación entre lo que viene a designar como “lugares antropológicos” y los “no-lugares” que proliferan cada vez en mayor número en la “sobremodernidad”. Los lugares son aquellos territorios concretamente simbolizados por una sintaxis social delimitada y estable, en el seno de la cual cada individuo ocupa su plaza. La geografía económica, social, política y religiosa del grupo se refleja claramente en la demarcación y configuración simbólica del territorio, a través del establecimiento de sus fronteras, la articulación de sus pueblos o ciudades, la disposición del hábitat o las reglas establecidas para la residencia. El dispositivo espacial expresa así claramente el discurso social en el que todo miembro se reconoce, permitiendo pensar simultáneamente la identidad y la relación: la identidad compartida por el grupo, la identidad particular de un grupo o un individuo respecto a otros, y la identidad singular de un grupo o individuo no parecida a ningún otro. Los lugares antropológicos precisan, por último, de una estabilidad y una permanencia, de la cual la memoria histórica da testimonio. Los tres rasgos definitorios que los caracterizan pueden, por tanto, resumirse en ser identitarios, relationales e históricos.

Frente a ellos encontramos los no-lugares, aquellos espacios genéricos y no simbolizados destinados al tránsito más que a la permanencia (metro, aeropuerto, grandes hoteles...). Se trata de espacios señalados con numerosas inscripciones (líneas, diseños, textos o sonidos) que pueden ser constantemente variadas, alterando completamente la articulación del lugar para adaptarse de manera flexible a los flujos que canalizan. Podría considerarse igualmente un “hiperespacio”

³⁵¹ Augé, Marc. 1992. *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éditions du Seuil. La “sobremodernidad” se corresponde con la fase en la que determinados procesos de la modernidad se han llevado a su máxima consecución.

desorientador, semejante al descrito por Fredric Jameson³⁵², donde se nos lleva de un lugar a otro en una sucesión continua de nuevas perspectivas que no nos permiten en ningún momento delimitar una totalidad espacial.

También la música, tan ligada en sus definiciones a los espacios (espacio armónico, movimientos melódicos...), tal como nos lo recuerda Llorenç Barber³⁵³, puede ser conceptualizada como *topos* o lugar demarcado por una serie de “repertorios indexicales” para el reconocimiento, ya sean intratextuales o referentes a modelos musicales interiorizados (fórmulas modales, sintaxis tonal o en un plano más abstracto e hipotético, las figuras seriales), o bien peritextuales o referidos a todos los usos y costumbres que rodean la música como acto social instituido³⁵⁴. La música minimal se caracteriza precisamente por la ausencia de este tipo de referencias territoriales y por arrojarnos a una escucha completamente impredecible. En ella, cada punto nos atrae como un estímulo autónomo (la repetición imposibilita el establecimiento de relaciones causales) y, a su vez, actúa como un trampolín que nos proyecta sobre el resto de las percepciones sonoras. Se genera así una estructura rizomática siempre abierta a nuevas perspectivas, donde el desplazamiento continuo de puntos de vista no nos permite delimitar un lugar en el que podamos orientarnos, ni reconocernos (como decía Cage, uno nunca sabe dónde está).

La música de Cage es precisamente la que establece el paradigma de los no-lugares, al desplazar la atención de los sonidos presentes y actuales, al silencio o espacio vacío “entre” sonidos, que los separa y los contiene. Cage concibe así el espacio vacío y no simbolizado, como condición primera e indispensable para la

³⁵² Véase el ensayo “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en Jameson, 2001, *opus cit.*, pp. 57-64; véase el análisis del hotel Westin Bonaventure construido por el arquitecto y urbanista John Portman, como edificio emblemático postmoderno.

³⁵³ Véase el escrito “música, analogía y espacio (o sobre campanas y ciudades)”, en Barber, 1996, *opus cit.*

³⁵⁴ Véase López Cano, Rubén. 1999. “El compositor in fábula, el receptor confuso y el músico verdadero. O breves apuntes para una guía de usuario de la Música Plurifocal de Llorenç Barber”; versión on-line <http://www.geocities.com/lopezcano/Compositor.html>.

emergencia de toda inscripción sonora (sin exclusiones, dado que no partimos de un lugar previamente definido). En los espacios en blanco de la estructura rítmica se inscriben inicialmente los sonidos musicales intencionados (es el caso de *Music of Changes*) y, posteriormente, vienen también a incorporarse los sonidos no intencionales provenientes del entorno. 4'33'' constituye a este respecto una obra paradigmática, al concebirse como un contenedor temporal o un espacio, entendido, frente a la noción más concreta de lugar, en su acepción más abstracta y genérica de longitud o distancia entre dos puntos (en este caso cronométricos): un vacío recorrido por múltiples acontecimientos o trazas sonoras circunstanciales y efímeras, que diseñan configuraciones constantemente renovadas.

2.2.2. La redefinición perpetua de los espacios: el arte de la instalación y los conciertos de campanas.

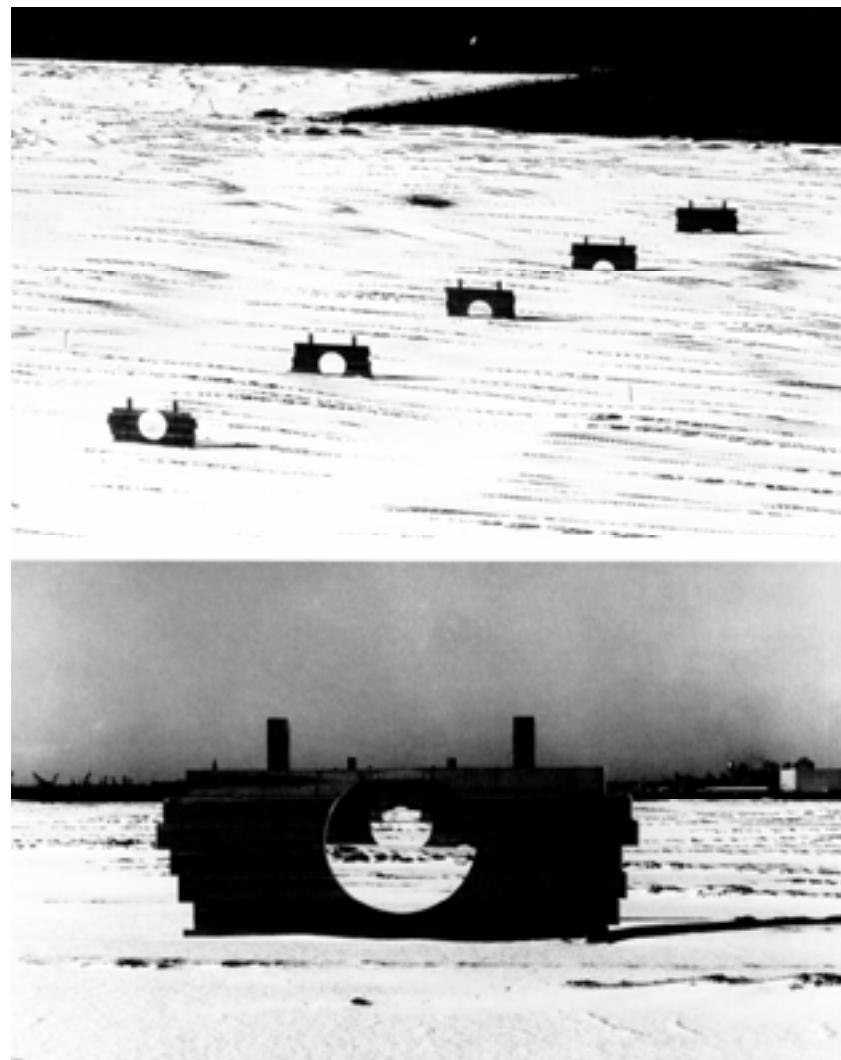
La práctica de la instalación y del *land art* en el arte contemporáneo, obedece a este mismo tipo de premisas. En el caso del *land art* numerosas obras parten del desierto³⁵⁵, es decir, de la inmensidad de un espacio vacío y no simbolizado, con objeto de diseñar en él un paisaje acotando un marco, un horizonte y un punto de vista. Sin embargo, las inscripciones establecidas no llegan verdaderamente a delimitar un lugar, y más bien generan una proliferación de puntos de mira que no abarcan la incommensurabilidad de este espacio desierto. Este espacio indeterminado actúa aquí al igual que la noción de *continuum*, subyacente en muchas obras de Duchamp³⁵⁶: como una cuarta dimensión inagotable e infinita, donde se admiten siempre nuevos cortes o inscripciones que definan una nueva perspectiva.

³⁵⁵ Para más información véase el artículo de Tiberghien, Gilles A. 2001. "Horizontes". En *Arte público: naturaleza y ciudad*, ed. Javier Maderuelo, pp. 125-150. Lanzarote (Teguise): Fundación César Manrique.

³⁵⁶ Véase Adcock, Craig. 1992. "Marcel Duchamp's gap music: operations in the space between art and noise". En *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-garde*, eds. Douglas Kahn y Gregory Whitehead, pp. 105-139. Cambridge- Massachusetts: The MIT Press.



Ejemplo 36. Nancy Holt. Sun Tunnels. Utah, 1973-1976.



Ejemplo 37. Mary Miss. Untitled. Battery Park Landfill, New York, 1973.

En el caso de las instalaciones realizadas en un lugar delimitado (ya sea de un edificio o de una ciudad), la intervención se orienta a una de-construcción de dicho

entorno como forma cerrada con una geometría establecida y un discurso definido por una práctica social. La finalidad de la intervención es precisamente la de generar grietas o vacíos que abran ese lugar previamente acotado, de manera que se puedan situar nuevas inscripciones y se pueda llegar así a una redefinición completamente nueva de ese espacio. La instalación de estas señalizaciones, a través de la ubicación o reubicación de objetos que actúan a modo de obstáculos visuales, de juegos de luces, colores o señales sonoras, nos revela nuevas perspectivas y formas completamente sorprendentes de ese entorno. La estabilidad y permanencia del lugar se manifiesta entonces como ilusoria, confrontándonos con la posibilidad de reconfigurar continuamente ese espacio vacío, con otras perspectivas que abran definiciones de lugar siempre renovadas. Pasamos así de un lugar simbólicamente establecido, a un espacio indeterminado, donde se suceden lugares que se proyectan como pantallas constantemente re-codificadas, gracias a esta reubicación y recombinación interminablemente alterada de las inscripciones espaciales.

Los conciertos de campanas no hacen sino trasladar esta lógica a la escala más extensa del espacio urbano. La ciudad se muestra en un principio como lugar acotado por un trazado de calles, plazas, solares..., delimitado y condicionado por una distribución de funciones sociales establecidas. Los conciertos de Barber operan un vaciamiento de este lugar concretamente simbolizado, al contemplarlo como un mero recipiente o una caja vacía resonante en la que se inscriben y transitan infinitas reflexiones sonoras³⁵⁷. La ciudad aparece así dividida por múltiples casillas vacías (calles, plazas, avenidas...) que funcionan al igual que cualquier otra instalación sonora. Estas instalaciones consisten, precisamente, en el establecimiento de unas señales sonoras, que imprimen una determinada orientación al espacio vacío donde se insertan. En opinión de Roland Barthes³⁵⁸, el sonido es uno de los elementos primordiales a la hora de definir y articular el

³⁵⁷ Barber convierte así la ciudad en una “gran vasija resonante, habitada por dondones y retumbos”; en el escrito “campanas: música y libertad”, en Barber, 1996, *opus cit.*

³⁵⁸ En el artículo “Listening”, en Barthes, Roland. 1991. *The responsibility of Forms*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, p. 246.

territorio en el que uno se reconoce. Las instalaciones sonoras nos demuestran precisamente la contingencia de estas construcciones territoriales, al confrontarnos con la posibilidad de rearticular interminablemente los lugares, a través de la manipulación de los significantes sonoros que los definen. La idea es semejante a la desplegada en 4'33'', cuando Cage nos presenta un espacio temporal vacío, susceptible de ser continuamente reconfigurado por los significantes sonoros que lo atraviesan.

En un concierto de campanas, los compartimentos vacíos (calles, plazas...) de la ciudad se encuentran constantemente remodelados por los flujos sonoros que los transitan: un auditor situado en una plaza, puede captar en un instante preciso la articulación de lugar diseñada por un determinado encuentro entre dos flujos sonoros, orientación que rápidamente se ve desvanecida por la entrada de otro flujo, que vuelve a redefinir completamente la escena. Tal como señalamos, el dispositivo inventado por Barber parte de la reflexión interminable de un mismo enunciado que se dispersa a través de la ciudad: el alumbramiento de paisajes sonoros momentáneos, que emergen y se desvanecen en un proceso de reinscripción continua, es fruto de esta interacción reflexiva, potencialmente infinita, entre huellas y ecos sin origen. Barber nos habla así de un alumbramiento de los espacios de la ciudad, a través de unas configuraciones sonoras de lugar efímeras, realizadas en toda su intensidad plástica, casi tangible. El *topos* o lugar se contempla como una epidermis corporal concreta, articulada por estos significantes sonoros materiales que se recombinan incansablemente en un ilimitado juego reflexivo: “toda una topografía que nos es sonoramente iluminada, esto es, que toma cuerpo, que se nos hace tangible, gracias al sonar de las campanas. un componer en el que es determinantes dar cuerpo acústico al ciudadano-espacio-abierto-contenedor...”³⁵⁹.

³⁵⁹ Véase el escrito “música, analogía y espacio (o sobre campanas y ciudades)”, en Barber, 1996, *opus cit.*

2.3. La ciudad como espacio virtual.

2.3.1. El espacio virtual o el continuo desplazamiento de lugares.

En un momento de su argumentación Marc Augé introduce las reflexiones sobre el espacio de Michel de Certeau, con objeto de superar una inicial contraposición entre el lugar y los no lugares³⁶⁰. En su libro *L’Invention du quotidien*³⁶¹, De Certeau establece la siguiente diferenciación entre “lugar” y “espacio”: el primero de ellos se concibe como orden donde los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, como configuración instantánea de posiciones dotada de una estabilidad, que nos permite pensar, tanto las relaciones, como la identidad que une a esos elementos en ese espacio compartido. El espacio, por el contrario, viene a ser calificado como “lugar practicado”, es decir, como cruce de móviles o transeúntes que animan y transforman la calle geométrica definida por el lugar del urbanismo. Marc Augé nos previene de no confundir esta animación, con el sentido movilizado por recorridos y discursos *dentro* del horizonte delimitado de un lugar antropológico. El espacio se concibe más bien como práctica de lugares (en plural), en la que se establece una continua transformación de los espacios en lugares, y una disolución de éstos en los espacios, mediante la acción. Esta transición constante lleva a un relato o narrativa que atraviesa lugares múltiples, generando un exceso de vistas que impide toda composición unitaria de lugar. Sería acertado, por tanto, definirlo como un espacio “entre” lugares: frente al carácter claro, posicional y estable del lugar, este espacio fronterizo atravesado por múltiples vectores direccionales, se muestra ambiguo, conflictual y performativo.

Esta diferencia establecida entre lugar y espacio por Michel de Certeau, nos conduce seguidamente a una nueva dicotomía entre lo “actual” y lo “virtual”. Siguiendo a Pierre Levy³⁶², podríamos definir lo actual como aquello concreto,

³⁶⁰ Augé, 1992, *opus cit.*, pp. 102-109.

³⁶¹ Certeau, Michel de. 1990. *L’invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard.

³⁶² Levy, Pierre. 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.

consumado y dotado de forma (aquel que tiene “lugar”), y lo virtual como tendencia a la actualidad, es decir, la realidad en estado de potencialidad infinita o como impulso ilimitado de diferir y devenir siempre otra distinta. Cualquier realidad puede entonces contemplarse como siendo actual y virtual al mismo tiempo: dentro de la visión de Cage del universo sonoro, cada sonido posee una presencia actual como ser centrado sobre sí mismo, y, a su vez, una existencia virtual como eco del vacío que contiene potencialmente todo el resto de sonidos. Este estado sincrónico de total “interpenetración” que conduce a la indeterminación musical, no debiera confundirse con el espacio posible dibujado por el universo serial. La “obra abierta” establece una dicotomía entre la realidad y lo posible, estado este último que, a pesar de no haberse realizado, posee la misma estructura determinada y cerrada de lo actual.

Lo virtual, por el contrario, no es un lugar delimitado paralelo que exista fuera de los cuerpos, sino más bien aquello que los cuerpos implican. En palabras de Levy: “lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización”³⁶³. Lo virtual se corresponde, por tanto, con el concepto de espacio como práctica de lugares, esgrimido por Michel de Certeau. El espacio representaría así esa dimensión virtual incommensurable, donde se cruzan y pugnan las diferentes fuerzas, tendencias o puntos de vista, por imponerse y actualizarse en un lugar; ese intersticio o “entre” perspectivas, conflictual y performativo, que nos conduce continuamente de un lugar actual a otro. En la filosofía de Deleuze este “afuera” indefinido donde se cruzan los diversos puntos de vista, es calificado como “plano de inmanencia” o “campo trascendental”.

³⁶³ Citado por Jesús Carrillo en el capítulo “Mundos Virtuales”. En Carrillo, Jesús. 2004. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra, pp.15-51. Disponible en la web: <http://www.desacuerdos.org>.

2.3.2. El horizonte del paisaje sonoro: un intersticio entre diferentes perspectivas.

Y este intersticio fronterizo entre territorios, no es sino el horizonte de un paisaje sonoro. Tal como señalamos anteriormente, todo paisaje precisa para su definición del establecimiento de un punto de vista, de un marco y de un horizonte. Este horizonte, sin embargo, no permanece fijo y estable, sino que se mueve en un diferir constante. El horizonte centra y delimita, por un lado, un territorio actual, al implantar una nítida separación entre el adentro y el afuera, lo presente y lo ausente, lo visible y lo invisible; por otro lado, esta franja, al mismo tiempo que separa, también conecta nuestro punto de vista presente y actual con el resto de puntos de vista ausentes. Es así como el horizonte se vuelve móvil ante la mirada del caminante, que ve cómo la frontera siempre retrocede, descentrando el paisaje que había acotado como objeto y proyectándolo virtualmente en la dispersión de un continuo diferir de perspectivas sucesivas, que no llegan nunca a revelar un límite definitivo. El artista Robert Smithson expone esta conciencia del horizonte, al que define como “cierre en la apertura”, en sus intervenciones en el paisaje visual: “Al salir de Mérida por la nacional 261, observamos el horizonte indiferente. Con una especie de apatía, permanece en el suelo, devorando todo lo que aparenta ser algo. Seguimos atravesando el horizonte, pero sigue a distancia. En esta línea en la que el cielo se encuentra con la tierra, los objetos dejan de existir. Como el coche siempre se encontraba sobre algún residuo de horizonte, era como si se hubiera quedado atrapado en una línea, en una línea sin nada de lineal.”³⁶⁴

La escucha de un concierto plurifocal de Llorenç Barber nos proyecta ante una experiencia liminar parecida. Ruben Lopez Cano³⁶⁵ señala así cómo los múltiples auditores se ven confrontados a una percepción discontinua llena de lagunas y vacíos, en una escucha al borde de lo inaudible, que nos fuerza a oír persiguiendo a través del trazado urbano débiles ecos y huellas sonoras, configurando una sucesión

³⁶⁴ Citado en Tiberghien, 2001, *opus cit.*, p. 139.

³⁶⁵ López Cano, 1999, *opus cit.*

inagotable de perspectivas detrás de las cuales nunca llegamos a descubrir el límite de una fuente primera. Lo único que recoge un auditor son múltiples trazos, que afloran como perspectivas dispersas de un puzzle siempre incompleto, en torno a una ausencia central de plenitud sonora. Al igual que sucede en un paisaje visual, un punto de escucha percibe un horizonte que establece una frontera móvil entre lo audible y lo inaudible, ya que representa una línea por la que constantemente se cuelan nuevas ráfagas sonoras que impiden que se cierre nuestra perspectiva de lugar. Este horizonte actúa como espacio de transición entre el adentro y el “afuera”, al conectar nuestro centro de escucha con otros centros sonoros exteriores, como si se tratara de una grieta que abre nuestra perspectiva aislada actual y nos proyecta en un espacio virtual, performativo y conflictual, donde se encuentran e interseccionan todas las fuerzas y vectores que participan en este acontecimiento: transeúntes, flujos sonoros, ráfagas de viento...

Un concierto de campanas podría definirse perfectamente, en este sentido, como una puesta en práctica de lugares. Barber trasciende así la apariencia de estabilidad y clausura del trazado urbano actual, para mostrarnos esa misma realidad en su estado virtual de potencialidad infinita. Al igual que el *I Ching* empleado por Cage en sus composiciones, representa éste un estado de “interpenetración” sincrónica entre múltiples factores, fuerzas o tendencias en pugna (las “naumaquias” de Llorenç Baber muestran una excelente metáfora de estas batallas sonoras), que da como resultado la actualización azarosa e imprevisible de determinados lugares efímeros, en un vaivén continuo de emergencia y disolución. Esta narrativa que establece, siguiendo a De Certeau, una permeabilidad constante entre el lugar y el espacio, lo actual y lo virtual, el sonido y el silencio, lo audible y lo inaudible..., sirve a mostrarnos la ciudad como trayectoria temporal, como proceso o práctica que atraviesa lugares múltiples. Frente a la tradicional visión de la ciudad (y de la obra) como un objeto o un mapa delimitado y establecido, Barber nos presenta su condición ontológicamente temporal y performativa.

2.4. La ciudad como lugar de memoria.

2.4.1. La temporalidad en la estética postmoderna: el arte de los lugares de paso.

La temporización o énfasis en la condición temporal de la obra artística es una de las características del arte postmoderno, puesta de relieve en numerosas tendencias como el *happening*, la *performance*, el *body art*, el *arte povera*, la instalación o el *land art*. En todas ellas encontramos un deseo de pasar a primer término la manifestación de un proceso temporal. La *performance* nos introduce así, tal como su mismo nombre indica, en una apertura de sentido performativa que toma cuerpo en un acontecimiento circunstancial. El empleo de materiales desechables (*detritus* urbanos, ruinas de nuestra acelerada sociedad de consumo...) o sometidos a procesos de corrupción (frutos del campo...e, incluso, el propio cuerpo humano en el *body art*), es una constante en las manifestaciones artísticas ligadas al *povera*, que insisten en la utilización de este tipo de materiales pobres y perecederos, frente a la “riqueza” y perdurabilidad de los materiales tradicionales. La mayor parte de las instalaciones se conciben, así mismo, en la dimensión fugaz y performativa del acto mismo de instalar, emplean además materiales perecederos (incluyendo el sonido, entendido como material ligado intrínsecamente a la dimensión efímera de la temporalidad) e incluso dependen muchas veces de condicionamientos metereológicos que transforman esencialmente su configuración (por ejemplo, a través de la instalación de placas solares que, al recoger el desplazamiento de las nubes, modifican continuamente la definición lumínica del lugar³⁶⁶). El *land art*, por último, como una modalidad de instalación en la naturaleza, implica una dimensión transitoria del paisaje, debido a que la intervención queda a la intemperie y a merced de los procesos naturales de erosión. Esta circunstancialidad se ve además acrecentada por una lejanía de los parajes que imposibilita el acceso a su presencia y nos obliga a contemplarlos desde la ausencia de una documentación

³⁶⁶ Véase el análisis realizado por Javier Ariza sobre la obra de Christina Kubisch a este respecto; Ariza, Javier. 2003. *Las imágenes del sonido*, col. Monografías nº 39. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, p. 203.

en diferido (la famosa *Spiral Jetty* realizada por Robert Smithson, sepultada intermitentemente bajo las aguas del Gran Lago de Sal, en Utah, y a la cual sólo tenemos acceso a través de la fotografía, es un claro ejemplo).



Ejemplo 38. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. Great Salt Lake, Utah, 1970.

Algunas de estas intervenciones en parajes naturales tratan de rastrear los sedimentos del terreno, con objeto de hacer aflorar una historia geológica del lugar. El trabajo realizado sobre un antiguo glaciar de Reuss por la artista Carmen Perrin, dio pie a la definición de Giles Deleuze de un “arte hedológico”, en el que la escultura se convierte en viaje y en camino: “Carmen Perrin, limpia bloques erráticos de las plantas que los integran a la maleza, los devuelve a la memoria del glaciar que los llevó hasta allí, no para asignarles un origen, sino para hacer que su *desplazamiento* sea algo visible”³⁶⁷. De la misma manera que en los paisajes enmarcados en la inmensidad del desierto asistíamos a un diferir continuo de perspectivas a través de nuestro recorrido en el espacio, estas obras nos muestran el mismo desplazamiento de lugares a lo largo de un periodo inabarcable de años. Se trata, tal como señala Deleuze, de un arte de los “lugares de paso”, por contraposición a un “arte conmemorativo”. Si este último se erige como testimonio presente de la perdurabilidad histórica de un lugar antropológico, el primero contempla, por el contrario, los lugares desde la mirada de la ausencia, como huellas o trazas que deja el transcurrir del tiempo. El monumento conmemorativo

³⁶⁷ Citado en Tiberghien, 2001, *opus cit.*, p. 148.

invoca nuestra memoria para asignar un origen, una presencia e identidad, al espacio en el que se inscribe, y se identifica con un lugar histórico, propio de las culturas sedentarias. Un arte de los lugares de paso se corresponde, no obstante, con lo que Augé, siguiendo a Pierre Nora, califica como “lugar de memoria”³⁶⁸, un espacio donde los lugares se desplazan como débiles recuerdos y fantasmas, cuya presencia originaria se ha desvanecido. De ahí que el arte conmemorativo contemple el transcurso del tiempo como una duración inscrita en el seno de un lugar antropológico, como temporalidad que marca la evolución estable de una identidad a lo largo de los años³⁶⁹, mientras que el arte hedológico se refiere más bien al eterno devenir de un río, en cuyo transcurso los lugares se hacen y deshacen, y donde nada permanece.

2.4.2. La resimbolización desarraigada en los conciertos de campanas.

Los conciertos de campanas se inscribirían dentro de esta segunda categoría de los “lugares de paso”. Las campanas, esos enormes vasos metálicos que han sido fundidos y refundidos en función de los avatares históricos, se yerguen como poderosos símbolos que marcan el paso de este acontecer temporal de la ciudad. El campanario representa en todas las ciudades la frontera que delimita un lugar y, a la vez, un horizonte que comunica la tierra y el cielo incommensurable, que se abre como pura exterioridad. Como marcadores temporales, los toques de campana sirven a la regulación de las actividades sociales cotidianas que articulan la identidad de un lugar. Pero, al mismo tiempo, sus tañidos se convierten en mensajeros del “afuera”, cuando anuncian acontecimientos ligados al tránsito hacia lo desconocido: nacimientos, muertes, rituales festivos... En estas ocasiones, el vibrar ambiguo de las campanas suspende la consistencia y certeza del orden social establecido, y nos confronta con el insondable enigma que ocupa el núcleo de nuestra existencia. En

³⁶⁸ Véase Augé, 1992, *opus cit.*, p. 71.

³⁶⁹ Este concepto es el que se corresponde con la “narratividad” de Benjamin o la *durée* defendida por Adorno.

opinión de Barber, es precisamente este enigma originario, la ausencia que rompe toda ilusión de un fundamento sólido primero, lo que fuerza nuestra necesidad de mito al sentirnos desamparados³⁷⁰. Todos y cada uno de los múltiples órdenes simbólicos posibles no son sino mitos o interpretaciones (o como diría Nietzsche, bellas mentiras) que fabulamos, con objeto de dar una explicación a este silencio original del cual partimos. La existencia de este espacio no simbolizado permite la inscripción de una infinitud de interpretaciones parciales, que, sin embargo, nunca llegan a alumbrar este vacío primero mediante una explicación radical definitiva. La campana, con su sonar ambiguo compuesto por una red infinita de voces sin centro, contiene precisamente, según Barber, todas las fábulas que han recorrido esta ciudad a lo largo de los siglos y que retroactivamente podemos escuchar³⁷¹.

La rememoración que nos propone Barber, se halla lejos de reafirmar con la presencia de un origen, la identidad de un lugar histórico. De manera similar al arte hedológico, el músico invita a recorrer el continuo desplazamiento de fábulas que desfilan por un lugar de memoria, como si se tratara de rumores o vagos recuerdos a media luz que han perdido la intensidad de una presencia originaria. Este aspecto puede observarse claramente en el tratamiento que Barber da a los elementos simbólicos locales. Los conciertos de campanas recogen, la mayor parte de las veces, fragmentos musicales tipificados y reconocibles de una ciudad, los *topoi* o lugares comunes de una determinada retórica musical: toques de campana específicos, ritmos de danzas y canciones emblemáticas de la ciudad o de la región... Pero este concreto material simbólico es empleado como enunciado base para elaborar un tejido minimal: lejos de reafirmar la identidad y presencia del enunciado, la red de reflexiones infinita ingenierada para un concierto de campanas,

³⁷⁰ En palabras de Barber: “cada górgola, como cada campana, encierra un mito. cada mito un miedo. cada miedo una pregunta sin contestar”; en el escrito “sobre górgolas y campanas”, en Barber, 1996, *opus cit.*

³⁷¹ Tal como señala Barber: “en la hora enorme de mis conciertos de campanas y espadañas se alberga toda la mitología del hombre. el mito es una máquina, nos lo recordaba levy-strauss, que detiene el tiempo. también lo es la campana: un vaso, un aleph a través del cual se puede oír retroactivamente lo más representativo de lo que ha ocurrido en cada individuo, en cada paisaje, en cada comunidad...”; en el escrito “campanas: música y libertad”, en Barber, 1996, *opus cit.*

acaba dispersando estos *topoi* en un haz de huellas o rumores, es decir, de significantes sin origen, que se desplazan y vagabundean como fantasmas por todos los rincones de la ciudad.

Este tratamiento nos remite a lo que Lash y Urry califican como una re-simbolización desarraigada y reflexiva de la urbe postmoderna³⁷². Ambos sociólogos establecen tres paradigmas espaciales en relación a las configuraciones urbanísticas. El primero de ellos es el espacio pre-moderno, caracterizado por una simbolización concreta del lugar, a través de determinadas marcas que remiten directamente a las prácticas sociales o los hábitos de la comunidad. El segundo es el espacio moderno, donde asistimos a un vaciamiento de estas marcas simbólicas concretas y subjetivamente afectivas, y a la creación de un nuevo espacio objetivo y abstracto cartesiano, ejemplificado por el clásico orden reticular de nuestras urbes. Por último, encontramos el espacio postmoderno, configurado por una re-simbolización subjetiva, realizada a través de la dinámica desarraigada y reflexiva de las redes de comunicación, información y transporte. La urbe postmoderna de una “sociedad de la información” se nos presenta así como espacio caracterizado por una vertiginosa movilidad simbólica, fruto del cruce de múltiples trayectorias individuales, cuya interacción dinámica, da por resultado la creación de sentidos siempre cambiantes.

Los mensajes que en su diseminación por las redes informáticas pierden toda traza de un sentido estable originario, adquieren en la continua re-utilización y recombinación ejercida por los innumerables nodos de este “hiperespacio”, distintos significados infinitamente renovados. De la misma manera, las huellas sonoras que circulan como significantes simbólicos por el complejo entramado plurifocal de un concierto de ciudades, se recombinan cada vez de manera diferente, dando lugar a significaciones imprevisibles, sorprendentes y transitorias. Cada individuo puede así reelaborar en un momento dado, como nodo de este interminable laberinto sonoro, una significación concreta gracias a la circunstancial asociación personal de estos

³⁷² Véase Lash y Urry, 1994, *opus cit.*, pp. 55-56.

topoi en una configuración determinada. Esta composición momentánea e individual, vuelve al cabo a disolverse en este río de trepidante movilidad simbólica que recorre toda la ciudad.

~ ~ ~

El repicar desatado de las campanas nos proyecta así fuera del trazado rígido y geométrico de nuestras urbes, para liberarnos a un nuevo entorno indeterminado y fluctuante, que se corresponde con el modelo utópico de una ciudad postmoderna configurada por las nuevas redes de comunicación. La ciudad se concibe aquí como dispositivo de mediación que faculta la circulación de flujos de información sonora, dentro de un *proceso de reflexión* ilimitado entre innumerables nodos dispersos a lo largo y ancho de la ciudad. Los conciertos de Barber proyectan así mismo la ciudad como *no-lugar* o espacio indeterminado que posibilita una continua reconfiguración de lugares concretos, a través de la recombinación infinita de unos significantes sonoros. La ciudad de Barber también se corresponde con un *espacio virtual* donde se encuentran e interseccionan una multitud de fuerzas o vectores móviles, trayectorias individuales, cuya interacción da por resultado la actualización efímera e imprevisible de determinados lugares, en un vaivén continuo y acelerado. Los conciertos de campanas, finalmente, también nos sitúan en un *lugar de memoria*, en el que las imágenes sonoras características de una determinada región transitan liberadas de su vinculación a un valor de uso y a un sentido final originario, generando continuamente en su asociación imprevisible, innumerables relatos con los que, cada cual, revive su experiencia particular como ciudadano.

Capítulo VIII. El cuerpo y la disciplina musical: *performance art* y de-construcción de los lenguajes musicales, de los medios artísticos y del discurso del arte en los espectáculos de Carles Santos

1. La producción multidireccional de Carles Santos.

Desde finales de los años 60 e inicio de los 70, Carles Santos ha desarrollado una producción artística abundante y heterogénea, con una desbordante imaginación plasmada en diferentes medios textuales, gráficos, musicales...³⁷³ Esta eclosión creativa versátil, muy ligada a la producción interdisciplinar vanguardista de aquel momento, ha ido gradualmente dando paso a dos manifestaciones principales que tomaremos como objeto de nuestro análisis. Se trata de sus conciertos de piano o *performances* y sobre todo de sus “conciertos-espectáculo”.

Es precisamente en estos últimos, donde Santos recoge toda una serie de manifestaciones artísticas que anteriormente había cultivado aisladamente: textos surrealistas, poesía fonética, experimentación en torno a la voz, su práctica como intérprete de piano, la *performance*, y la plasmación de toda una imaginería visual gracias a la ayuda de la artista plástica Mariaelena Roqué, su asidua colaboradora como diseñadora del vestuario y del escenario en la mayor parte de sus

³⁷³ Todas estas manifestaciones se encuentran recogidas en el libro de Josep Ruvira, el autor que ha estudiado su obra más exhaustivamente. Ruvira, Josep. 1996. *El caso Santos*. Valencia: Mà d'obra.

espectáculos. La reunión de estas diferentes manifestaciones artísticas no se establece en torno a un texto o mensaje central de referencia, que cada una debiera representar conforme a su lenguaje específico. Los diferentes elementos se presentan, más bien, en un plano inmanente, como piezas de un puzzle incompleto que carece de un referente o de un objeto central (es decir, de todo contenido fundamental). En este sentido, los espectáculos de Carles Santos se sitúan en la línea de un teatro experimental que amalgama diferentes manifestaciones artísticas sin un propósito discursivo: desde los montajes dadaístas y surrealistas de las primeras vanguardias, pasando por los *happenings*, hasta llegar a los *events Fluxus*, que constituyen el referente más inmediato para las *performances* del propio Carles Santos³⁷⁴.

Es de destacar, además, el hecho de que las múltiples piezas que participan en la configuración de un “concierto-espectáculo”, puedan, a su vez, cobrar una independencia como manifestaciones autónomas. Estos elementos pueden así convertirse en aspectos recurrentes que reaparecen a lo largo de su producción artística en diferentes espectáculos, o presentarse en publicaciones aparte de textos o de obras gráficas (en la que se incluyen, por ejemplo, carteles de espectáculos), que sirven además como los únicos rastros conservados de sus *performances* en vivo, ya consumadas y desaparecidas. Carles Santos nos confronta en este sentido con la paradoja que Martha Buskirk señala a propósito de una gran parte del arte contemporáneo, concentrado en un acto efímero al que la mayor parte del público solamente accede a través de una documentación en diferido que presenta el suceso como no presente o ya sido (un aspecto que contribuye a erradicar la “metafísica de la presencia”)³⁷⁵.

En el caso que nos ocupa, Santos concibe sus espectáculos como *performances* en vivo y en directo, como procesos que no perduran posteriormente en forma de

³⁷⁴ Para más información sobre esta tradición de teatro experimental y la *performance*, véase Goldberg, RoseLee. 1988. *Performance Art. From futurism to the present*. London: Thames and Hudson.

³⁷⁵ Buskirk, 2003, *opus cit.*, pp. 127 y sucesivas.

una “obra-objeto” trascendente y autónoma (de ahí que, salvo en una ocasión, Santos nunca haya publicado partitura de ninguno de sus “conciertos-espectáculo”), y a los cuales sólo podemos acceder a través de documentos que se dispersan en manifestaciones independientes (carteles, vídeos, fotos, textos del programa de mano...). Su producción muestra, por tanto, la tendencia postmoderna a erradicar la identidad de la “obra-objeto” y a proyectar una “obra-proceso” que se descentra en una gran variedad de elementos dispersos. El conjunto de su producción podría incluso concebirse como un proceso global, rizomático y descentrado, constituido por una multiplicidad de elementos, cuya circunstancial combinación genera continuamente espectáculos puntuales que surgen y se desvanecen.

En nuestro análisis recurriremos a todos estos documentos heterogéneos, con objeto de contemplarlos como manifestaciones en sí (ejemplos de textos, fragmentos musicales...), o en relación a un espectáculo ausente al que sólo podemos acceder parcialmente a través de ellos. Pese a esta dispersión de manifestaciones provocada por una imaginación desbordante de la que continuamente brotan nuevas perspectivas que apuntan en diferentes direcciones, pese a esta proliferación multidireccional y abundante, las diversas propuestas inciden siempre en un mismo discurso postmoderno desarrollado en torno a la figura central del cuerpo. De ahí que la producción de Santos se halle impregnada por un trasfondo ideológico, tomado de intelectuales como George Bataille o el psicoanalista Jacques Lacan³⁷⁶. De igual manera, todas sus manifestaciones artísticas se hallan inextricablemente ligadas al cuerpo y pueden tomarse como innumerables perspectivas del *body art*. De hecho, tal como veremos más tarde, las diferentes disciplinas artísticas reunidas en sus “conciertos-espectáculo” encuentran su punto de comunicación en el plano del cuerpo y del significante, en la pura dimensión de la *performance*, y no en la representación de un sentido espiritual y trascendente.

³⁷⁶ Este trasfondo ideológico no ha sido explícitamente manifestado por el artista, pero consideramos que es un discurso que converge con todas las prácticas artísticas contemporáneas centradas en el cuerpo, de las cuales Carles Santos es heredero.

En las secciones que siguen, por consiguiente, analizaremos los diversos documentos de que disponemos, desde la perspectiva de una filosofía “libidinal” ligada al cuerpo. Comenzaremos por exponer algunos de los planteamientos tomados de Lacan y Bataille³⁷⁷ que subyacen en la producción artística de Santos, y continuaremos con el análisis de su concreta articulación en las diversas manifestaciones vinculadas al *body art* y la *performance*.

2. El imaginario de Santos: la de-construcción de las metáforas sobre el cuerpo humano.

Santos posee una prolífica y abundante producción, centrada en torno a la cuestión del cuerpo. El énfasis en la dimensión corporal no es patrimonio exclusivo de Santos, sino que constituye una característica esencial de numerosos ejemplos del arte postmoderno contemporáneo. El *land art*, la instalación, el arte *povera*, la *performance*..., son todas manifestaciones que giran, de manera más explícita y directa o de manera más conceptual e indirecta, alrededor de esta problemática del cuerpo mudable, sometido a la acción corruptora del tiempo que arruina toda ilusión de permanencia e identidad. Ciertas ideas del “Teatro de la Crueldad” de Antonin Artaud³⁷⁸, algunos aspectos de la teoría psicoanalítica de Lacan, y sobre todo las teorías de Bataille sobre el erotismo, pueden tomarse como referencia para un discurso postmoderno que centra en el cuerpo su reacción contra el imperio occidental del “logo-fonocentrismo”. El cuerpo viene aquí a representar lo Otro, una dimensión heterogénea y desconocida, rechazada y, a la vez, temida, que se sitúa como “afuera” del discurso. Frente a la certitud del espíritu, de esa verdad interior que proporciona la estabilidad de un fundamento último al sujeto, la

³⁷⁷ Para una exposición sintética del pensamiento de Bataille, véase Navarro, Ginés. 2002. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos. En lo que se refiere a Lacan, véase Dor, Jöel. 2000. *Introducción a la Lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Gedisa.

³⁷⁸ Véanse, a este respecto, los capítulos “El proyecto de recuperación propia” (sus ideas sobre el cuerpo) y “El trabajo teatral” (sus concepciones sobre el teatro), en Durozoi, 1975, *opus cit.*, pp. 103-171.

dimensión corporal representa la corrupción de toda permanencia identitaria por la fuerza de unas tendencias heterogéneas, externas e incontrolables.

2.1. Algunos conceptos en torno al erotismo de Bataille: la metáfora y la parodia, el impulso libidinal y el inconsciente productor.

Como se apunta en las ideas de Bataille en torno al erotismo, el punto de partida se encuentra en un cuerpo que se concibe como espacio amorfo, compuesto por infinitas pulsiones caóticas y dispersas. Partiendo de este cúmulo desordenado de impulsos, diferentes perspectivas construyen un cuerpo ideal a través del establecimiento de una serie de relaciones jerárquicas y armónicas, que favorecen determinados elementos y excluyen otros. Dichas relaciones ideales constituyen para Bataille la “dimensión metafórica” que sirve de base a la construcción de todo el discurso social y cultural³⁷⁹. Esta metáfora corporal, sedimentada a lo largo de los años y asimilada por hábito, equivale así al marco inconsciente y “natural” o punto de vista desapercibido, desde el que comprendemos la realidad: en palabras de Heidegger, se trata de nuestra precomprensión del ser o de nuestra manera de estar y “ser-en-el-mundo”³⁸⁰. Siguiendo la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, podríamos decir que la metáfora se erige como un ideal simbólico y cultural del cuerpo construido. Para Lacan, si el niño posee en un inicio la percepción de un cuerpo fragmentado y disperso en múltiples y simultáneas sensaciones, posteriormente construye su personalidad como sujeto, a partir de la asimilación de unos modelos ideales simbólicos que le ayudan a crear una imagen unitaria de su cuerpo. La educación y la cultura sirven así a una disciplina corporal que contribuye a forjar la estabilidad de la identidad del individuo.

Pero el discurso cultural o la metáfora que genera un cuerpo construido, es en realidad un cuerpo mutilado, dado que privilegia y jerarquiza determinados aspectos, a la vez que excluye todo el resto. Sin embargo, la cicatriz de este cuerpo

³⁷⁹ Véase el epígrafe “Monumentos”, en Navarro, 2002, *opus cit.*, pp. 58-76.

³⁸⁰ Para ahondar en esta idea, véase el epígrafe “La mundanidad del mundo”, en Vattimo, 2000, *opus cit.*, pp. 28-32.

mutilado puede convertirse en una grieta que nos conduzca al encuentro de las restantes perspectivas excluidas: aquello rechazado, la otra cara de la moneda de la metáfora o el “afuera” indeterminado donde confluyen y se amalgaman caóticamente el resto de elementos, es lo paródico³⁸¹. La “dimensión paródica” es precisamente el cuerpo amorfo, el punto ciego de todas las representaciones corporales que permanece impensado e inabarcable, porque se encuentra fuera de o “entre” los múltiples discursos. En otras palabras, se trata del “cuerpo sin órganos” de Artaud, que, pese a ser abordado desde diversas perspectivas, ningún discurso llega a abarcar completamente y, por tanto, se mantiene siempre indiscernible.

Existe en toda construcción cultural de la identidad, una grieta que nos conduce al otro lado paródico: se trata del deseo. El deseo es el impulso de muerte que nos proyecta fuera de nosotros, las pulsiones heterogéneas de un cuerpo acéfalo interno, que impulsan una de-construcción de nuestra identidad establecida y nos abren a ese espacio indeterminado fuera de las referencias del discurso, donde todas las perspectivas se comunican y confunden. El deseo como impulso libidinal (o como voluntad de poder) pone en comunicación las infinitas formas o perspectivas, impidiendo nuestro aislamiento en un único e individual punto de vista. De ahí que el deseo nos conduzca a superar el estancamiento en una identidad particular aislada y a recorrer todas las formas y todas las perspectivas, es decir, a experimentar sin límite todas las posibilidades extremas e infinitas de nuestro cuerpo. Santos muestra claramente este recorrido por diferentes identidades en una de sus *performances* grabadas, *La Re Mi La* (1979). El artista se muestra al piano tocando unas frases musicales repetitivas en un plano medio que se repite 71 veces, llevando en cada ocasión un disfraz distinto de diferentes profesiones, diferentes personajes cinematográficos...³⁸²

El impulso libidinal guarda además una estrecha relación con la dimensión del

³⁸¹ Véase el epígrafe “Parodia”, en Navarro, 2002, *opus cit.*, pp. 46-58.

³⁸² Ésta y otras *performances* en vídeo se encuentran explicadas, en Ruvira, 1996, *opus cit.*, pp. 96-100.

inconsciente. Si el plano de la conciencia viene a estar configurado por el *logos* que establece entre los términos unas relaciones funcionales y exclusivas, el inconsciente se halla gobernado por el impulso acéfalo y caótico del deseo, por pulsiones descentradas y dispersas que nos conducen de una imagen a otra y de un término a otro libremente, sin reparar en la necesidad de ninguna coherencia. Deleuze caracteriza precisamente esta dimensión como una “máquina deseante”, como un inconsciente que, a diferencia del teorizado por Freud, no es una mera reproducción de una verdad fundamental o de un sentido trascendente, sino un inconsciente huérfano y productor que genera constantemente, en un plano de inmanencia, nuevas y sorprendentes combinaciones imaginarias³⁸³.

Esta concepción de un inconsciente huérfano, que no representa nada (contrariamente al inconsciente de Freud, que siempre se manifiesta como representación de un drama edípico y establece, por tanto, la necesidad de interpretarlo en relación a una verdad de referencia más profunda) y que se dispersa y divaga libremente a través de una sucesión de imágenes sin coherencia, nos conduce a su vez a la noción de “esquizofrenia”, enunciada por Lacan y retomada en el discurso postmoderno. La esquizofrenia se concibe aquí como una ruptura de la cadena de significantes del discurso, que conlleva una fractura de la personalidad unificada y una sensación de pérdida y de des-posesión del yo; los significantes, desvinculados del contexto o de la cadena de referencias que articulaba su significado, se manifiestan extrañamente realizados en su inmediatez física y concreta, y se prestan a cualquier tipo de combinación inusitada, liberada de las delimitaciones anteriormente impuestas por el discurso³⁸⁴.

³⁸³ Véase el epígrafe “La crítica del psicoanálisis”, en Aragüés, Juan Manuel. 1998. *Deleuze (1925-1995)*. Madrid: Ediciones del Otro, pp. 48-54.

³⁸⁴ Jameson recoge el concepto de “esquizofrenia” esgrimido por Lacan, en relación a ciertos ejemplos de la poesía indeterminada y de la música de John Cage. Véase el epígrafe número III de la “Lógica cultural del capitalismo tardío”, en Jameson, 2001, *opus cit.*, pp. 46-52.

2.2. La de-construcción del logos en los espectáculos de Santos: la desarticulación de la trama, de los diálogos y del discurso musical.

2.2.1. La desarticulación del discurso literario y la inmersión en un espacio sin referencias e indeterminado.

Metáfora, parodia, cuerpo sin órganos, deseo e impulso libidinal, inconsciente y esquizofrenia, son toda una serie de nociones que sirven de trasfondo conceptual a la producción artística de Santos. Su espectáculo musical *Asdrúbila*, estrenado en 1992 bajo el epíteto de “ópera barroca contemporánea”, sintetiza a la perfección estos aspectos ideológicos postmodernos que pueblan el rico imaginario del artista. El personaje central de Asdrúbila, ausente del escenario la mayor parte del tiempo y únicamente simbolizado en la imagen de un perro, se erige como fetiche en torno al cual se canaliza toda la trama de deseos posesivos y destructores del resto de los personajes. Asdrúbila no representa sino a Eros, un impulso libidinal creador y destructor que adopta y recorre todas las formas imaginables, a lo largo de todas las épocas y de todos los lugares. De ahí que esta obra se conciba como un drama circular, sin inicio y sin final, que se repite indefinidamente, ya que las pasiones y los deseos retornan eternamente en diferentes lugares y con personajes distintos, dentro de una “eterna rueda del tiempo que gira sin detenerse”³⁸⁵. El desencadenamiento de estas poderosas fuerzas libidinales nos conduce a un espectáculo de trama indeterminada, plagada de personajes ambiguos cuya posición en la historia es polivalente y, por tanto, permanece indefinida, y muchos de los cuales se caracterizan como monstruos esquizofrénicos con una pluralidad de personalidades:

“Reblata Reblata Chóvera es la madre, la amante, el ama y la esclava de Asdrúbila, la única que logra aproximarse a su intimidad y establecer con él una relación auténticamente amorosa. Es un personaje rico y contradictorio, que en algunas secuencias aparece desdoblada en dos; una Reblata lírica y maternal al lado de otra más arrebatada y más profana (en la escena se encuentran representadas por

³⁸⁵ En el programa de mano del espectáculo; véase igualmente, Ruvira, 1996, *opus cit.*, p. 61.

dos cantantes unidas por una misma estructura: una soprano lírica y otra dramática).

Guardieu Traval Schak (tenor) es el esposo de Reblata Reblata Chóvera, pero no necesariamente el padre de Asdrúbila de quien tiene unos celos abrasadores. Pone de relieve la menor importancia de la figura del padre que, en todo caso, odia, envidia y teme a Asdrúbila y planea destruirle.”³⁸⁶



Ejemplo 39. Santos, Asdrúbila, 1992. Libreto y música de Carles Santos.

La confusión de esta trama de personajes inclasificables se ve añadida por el hecho de que los diálogos se presentan en seis idiomas diferentes, y por la ausencia absoluta de una localización en una época y en un lugar determinado, gracias a una mezcla incongruente de espacios y elementos de la antigüedad clásica (templos, alusión a personajes y situaciones mitológicas, en concreto a la tragedia de Edipo...) y contemporáneos (restaurantes, aparición de un notario en su despacho...). El despliegue de los impulsos eróticos conduce así a un espacio paródico e indeterminado, donde el exceso o derroche imaginativo desborda cualquier intento

³⁸⁶ En el programa de mano del espectáculo. Parte de él se encuentra recogido en: *Ibid.*, p. 61.

de contención bajo las coordenadas lógicas de una identidad y de un discurso.

La de-construcción de las referencias que articulan un universo simbólico delimitado, es un rasgo típico de la mayor parte de su producción textual, de cariz surrealista. En el texto que reproducimos un poco más adelante, perteneciente a su espectáculo *La Grenya de Pascual Picanya, assessor jurídic-administratiu*, Santos desarticula las coordenadas operativas en diferentes niveles del discurso y nos suspende en un espacio indeterminado que carece de todo referente objetivo³⁸⁷. La identidad y posición de cada uno de los personajes no queda claramente definida, ya que la indeterminación del contexto no nos permite saber si los nombres de *la catxona*, *la germana* y *ella*, remiten a una misma persona o a tres personajes distintos. Además, la confusión entre el estilo directo y el estilo indirecto contribuye a la imposibilidad de discernir quién habla y a quién se dirige, y consiguientemente, cuál es la posición que cada cual ocupa en el seno de la trama (narrador, personajes...). El contexto de enunciación también se halla completamente desdibujado, ya que las referencias saltan continuamente de un lugar a otro (el piso del asesor, el aeropuerto, la piscina...) y de un tiempo verbal a otro (“*ella el va sorprendre*”-“*si no tens molta cura*”, son dos frases contiguas que pasan del pasado al presente, sin transición alguna), imposibilitando saber en qué lugar y en qué momento nos encontramos. Los tipos de discurso se mezclan igualmente sin coherencia, debido a que se pasa libremente de un enunciado descriptivo a una conversación o a una sentencia (obsérvese la irrupción repentina de un juicio como “*els motius són importants...*”).

En resumen, el texto nos confronta con alusiones múltiples y dispersas a personajes, lugares y tiempos, que se “interpenetran” libremente, en lugar de ordenarse jerárquicamente en torno a un punto central de referencia. El texto no establece un presente del narrador en un momento y en un espacio claramente definido, una posición fundamental de base para el lector, a partir de la cual poder

³⁸⁷ Recordemos que esta articulación se corresponde con la noción de poesía indeterminada desplegada por Marjorie Perloff.

ir situando el resto de los acontecimientos de la historia (los otros personajes, los otros lugares, los otros tiempos, anteriores o posteriores). De ahí que la disolución de toda “metafísica de la presencia” nos conduzca a esta trama completamente indeterminada, susceptible de generar innumerables interpretaciones y sentidos (al igual que sucediera en *Europeras* de Cage).

El texto (salvo el párrafo final, está prácticamente íntegro) es el que a continuación se reproduce³⁸⁸:

| | | |
|---|---|--|
| Picanya s'aixeca a les 8 se toca la grenya i fa el seu pipí. S'asoma al balcó Se renta els dents Se furga l'orella I es pren un café. Sona un telèfon Serà la catxona? No digues que no Reprén les converses Porta'm les fotos Lo cotxe no és teu Lo fax és més rapid La xutxa no està Per què? Picanya porta la clau. (...) | L'assessor ja no s'immuta s'afegeix un pensament se perfila les fissures li llepa les sabates se revolca com un gos te un congelador i s'en va a l'aeroport. La germana és inmensa i determina constantment les seues posicions. Ella el va sorprendre perforant-se els mugrons, quina cosa tan estranya si no tens molta cultura les raons ningú no les sap i ell no vol estar despullat a la piscina. | Fins al límit de la pell li arriba el tatuatge diu: Sóc Picanya, passa algo? Dels dits de les mans tres li fan pudor són de la mà esquerra i s'els llepa conduit. Els motius són importants la cautela té hermosura vergonya i complicitat se penetren entre si. Cris d'acer inoxidable i a l'extrem el seu desig se travessa l'anell d'or beveja constantment Quan se posa els tacons fins, |
|---|---|--|

Este tipo de imaginario surrealista que se sitúa en un espacio indeterminado, más allá de las delimitaciones simbólicas de los diferentes discursos, se encuentra presente en prácticamente todas las manifestaciones artísticas de Santos. Tal como él mismo señala, sus espectáculos parten de un punto cero o de un “cuerpo sin órganos”, en el que las palabras y las cosas, los objetos y las personas, aún no se hallan ordenados en un sistema jerárquico y pueden intercambiarse libremente en un régimen de equivalencias³⁸⁹. Las combinaciones entre estos elementos pueden ser múltiples, lo que demuestra que el plano de la realidad (en el que la propia dialéctica está inmersa, con su proyección de una totalidad o de un referente último

³⁸⁸ Texto recogido en el programa de mano del espectáculo *La grenya de Pasqual Picanya*. También reproducido en Ruvira, 1996, *opus cit.*, pp. 58-59.

³⁸⁹ Esta afirmación de Santos se encuentra recogida en el texto que reproducimos un poco más adelante.

objetivo) es tan sólo un discurso o un juego de lenguaje más, entre los infinitos posibles. La mayor parte de los espectáculos se componen a partir de una serie de objetos fetiche y de situaciones recurrentes, que constituyen los estigmas, huellas, recuerdos u obsesiones del inconsciente de Carles Santos: su barca de pesca, los langostinos, el piano, las mujeres, los tacones femeninos... (Ejemplo 40). Estos significantes se proyectan en la movilidad simbólica libre de su inconsciente productor y reaparecen continuamente en cada espectáculo en nuevos contextos y bajo nuevas combinaciones, constituyendo infinitas variantes oníricas en torno a una ausencia central de modelo o de identidad del soñador.



Ejemplo 40. Santos, *L'espléndida vergonya del fet mal fet*, 1995. La imagen muestra algunos de los objetos fetiche de Carles Santos: el piano, el barco, la figura femenina...

2.2.2. La desarticulación del discurso musical y la inmersión en una atonalidad libre de referencias e indeterminada.

Este libre desplazamiento de significantes equiparados en un plano inmanente de intercambio, se encuentra además remitido a un proceso de carácter musical: “En este caso juego con la relación entre las palabras y las cosas, los objetos y las personas. Hay momentos que están al mismo nivel. Es como si las reglas del juego no estuvieran establecidas todavía, como si las palabras no estuvieran asignadas. (...). Pero lo que ha presidido mi proceso de trabajo en esta obra es un poco la relación entre las notas. Es como pasar de las relaciones de la música tonal a las de la música dodecafónica, que es la democracia de la música...”³⁹⁰, comenta Santos en relación a su espectáculo *L'esplèndida vergonya del fet mal fet*.

A lo largo de la producción artística de Santos, encontramos una comparación recurrente de la total “interpenetración” entre objetos y personas, con los procesos musicales y con el intercambio libidinal de los fluidos. En el espectáculo homenaje a Rossini, *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora*, Santos establece una relación entre las gotas de agua y las pulsaciones corporales: el incremento libidinal de las pulsaciones emitidas por unas gotas de agua, conduce a una ebullición y a un intercambio erótico de fluidos entre los cuerpos. Las gotas se hallan igualmente equiparadas con las notas musicales: el incremento libidinal de las pulsaciones sonoras de un cuerpo (el piano o la cantante), conduce, en esta ocasión, a un intercambio orgiástico de fluidos musicales³⁹¹. A lo largo del espectáculo asistimos a una continua circulación erótica de chorros de agua y de flujos sonoros, en distintas cantidades, entre los diferentes cantantes y objetos que se encuentran sobre el escenario. Al igual que en el libre intercambio de significantes del inconsciente, los objetos y las personas se hallan aquí equiparados y abiertos a la “interpenetración” o

³⁹⁰ Afirmación de Santos recogida en Ruvira, 1996, *opus cit.*, pp. 68-69.

³⁹¹ En una de las escenas del espectáculo, por ejemplo, la repetición cada vez más intensa y frenética de una frase musical al piano, provoca la liberación de brotes de agua por parte del instrumento. El ritmo con que mana el agua (las gotas...) y la mayor o menor cantidad del torrente, se asocian continuamente con la intensidad libidinal de los flujos sonoros y musicales.

a una comunicación inmanente, a través de un impulso libidinal que se caracteriza en forma de flujo acuático y sonoro.

Esta concepción de la música como fluido que recorre todas las posibilidades formales, está así mismo directamente vinculada con la atonalidad (aunque Santos menciona “erróneamente” la dodecafonía, en realidad, el concepto de atonalidad connota mejor la equiparación de las doce notas al margen de todo sistema). La suspensión de las relaciones jerárquicas del orden tonal nos conduce igualmente a un punto cero de partida, donde se igualan los doce sonidos de la escala temperada³⁹². La libre combinación horizontal y vertical de estos elementos, genera todas las formas melódicas y armónicas posibles: fórmulas tonales, modales, fórmulas basadas en otro tipo de escalas no-occidentales (octatónica, de seis tonos, pentatónica...), fórmulas dodecafónicas, atonales libres... La música compuesta por Carles Santos se basa principalmente en esta posibilidad de recorrer distintas sonoridades, pertenecientes a diferentes épocas y estilos. Pero a diferencia de otros autores modernos que tratan de remitir los diversos materiales sonoros a un referente central de base (ya sea a una serie como en el caso de Berg, o a escalas complementarias como es el caso frecuente de Stravinsky), la sucesión de distintas sonoridades fragmentarias se encuentra en una dimensión paródica e indeterminada, fuera de las relaciones simbólicas contenidas en un universo metafórico delimitado.

El ejemplo 41 perteneciente a un extracto de *L'Adéu de Lucrècia Borja* (su única obra transcrita a partitura), muestra claramente la ausencia de un referente central (como una escala compartida o complementaria, que pudiera establecer una trama de referencias entre las diferentes sonoridades), en una sucesión de fragmentos musicales distintos³⁹³. El pasaje (marcado con asterisco) se inicia con

³⁹² Esta visión de la atonalidad guarda relación con la interpretación anárquica de la atonalidad desplegada por Cage en *Music of Changes*, aspecto al que ya aludimos anteriormente.

³⁹³ El pasaje seleccionado se inicia en los cuatro últimos compases de la figura 26 y se prolonga hasta el décimo compás de la figura 27 (nos ha interesado captar la transición abrupta de una figura a otra). En las pp. 37 y 38 de la partitura impresa de Santos, Carles. 2001. *L'Adéu de Lucrècia Borja*. (s.l.) (s.n.).

una melodía atonal indefinida, dividida entre la orquesta y la parte vocal (los sonidos empleados son Re-Mi bemol-Fa/Fa # -Sol-La-Si bemol-Do #, escala de distribución interválica bastante irregular, al que se le añade el Mi natural y el Sol # en el último compás).

in' tu - ca - rafin - di - a de la me - ra vi - da i misen - llí.

Ello no - más po - den es - ca - pir la na - la llen - gu o mo - se - pa - se - la i jo jo jo jo

me - ric de tota..... Solo I tine con - fusa - pa

The musical score consists of seven staves. The top staff is labeled 'Voces' and contains two vocal parts: 'Posa' and 'S.'. The 'Posa' part has a bass clef, and the 'S.' part has a soprano clef. Both parts sing the phrase 'en el Se - nyor.' in a steady, repetitive pattern. Below these are five more staves labeled 'C.', 'T.', 'B.', and 'Oboe'. Each of these instrumental parts also sings the same phrase 'en el Se - nyor.' in a similar repetitive manner. The bottom staff is labeled 'Orq.' and represents the orchestra, which is shown playing a complex cluster of notes.

Ejemplo 41. Santos, *L'Adéu de Lucrècia Borja*, 2001, partitura impresa, pp. 37-38. Últimos cinco compases de la figura 26 y figura 27.

A continuación, se inicia abruptamente otra secuencia sonora compuesta por la repetición machacona, en la parte de la orquesta, de un cluster de tríadas alteradas superpuestas (que comprende los sonidos Fa # - Sol - Sol # - La # - Si - Do # - Re - Mi), y por una sucesión de interjecciones sonoras entre silencios, en la parte vocal, que no guarda una relación necesaria con las sonoridades desplegadas en el bajo (tras dos compases iniciales con notas en relación a la armonía de la orquesta, se inicia una secuencia libre con los sonidos Fa - Sol - Sol # - La - Si - Do - Re - Re # - Mi). Seguidamente encontramos un pasaje a solo, más consonante y lírico, que maneja una nueva escala alterada (Mi - Sol - La # - Si - Do - Re # - Mi).

La alteración “accidental” (en el pleno sentido del término) de las escalas, de los acordes de tríada frecuentemente superpuestos... dan como resultado una distribución absolutamente irregular de intervalos, que impide todo intento de establecer relaciones “metafóricas” que articulen una trama coherente de sonidos. Las progresiones secuencias “a lo barroco” del ejemplo 42 (un recurso típico en su obra), muestran igualmente una serie de infinitas variaciones formales, que no

alcanzan nunca a modelar un sustrato de identidad que sirva de referente: las mismas notas reviven constantemente en figuras similares y en ocasiones se repiten con alteraciones accidentales, pero no se llega a definir realmente el perfil plástico de un motivo, ni a articular ningún tipo de referente armónico³⁹⁴.

Ejemplo 42. Santos, *L'Adéu de Lucrècia Borja*, 2001, p. 100, compases 6-10 de la figura 77.

Todos los ejemplos expuestos hasta el momento en relación a textos concretos (*La grenya...*), hilos argumentales (*Asdrúbila*), concepciones del espectáculo globales (*L'esplèndida vergonya...* o *El compositor, la cantant...*) o procedimientos musicales (*L'adèu de Lucrecia Borja*), ejemplifican claramente este trasfondo postmoderno que impregna la creación artística de Santos: la desarticulación por la fuerza del deseo de todo universo simbólico metafórico y la inmersión en un espacio paródico e indeterminado, en un “cuerpo sin órganos” amorfo, donde toda referencia queda suspendida.

³⁹⁴ Esta descripción de las progresiones melódicas en Santos, coincide con la caracterización que Olive ofrecía de la melodía de Stravinsky como variantes deformadas de un modelo ausente. La alteración exterior y ornamental de unas tríadas fundamentales, era otra de las características adscritas a la obra de Stravinsky por parte de Schoenberg y de Adorno.

3. El *body art* y la música como disciplina corporal: la desarticulación de la voz y del gesto.

Una vez examinada la aplicación general de la filosofía “libidinal” de Bataille en el imaginario de Carles Santos, nos adentramos en una exploración, más detallada, de sus implicaciones en la praxis artística ligada al cuerpo humano. La creación de Santos se halla inextricablemente unida, tal como ya señalamos, a las manifestaciones del *body art* y de la *performance*. Desde los inicios de su carrera a finales de los sesenta, Santos asimila toda una serie de tendencias artísticas que influirán en su personal visión creativa centrada en el cuerpo: primeramente se vincula al conceptualismo catalán del Grup de Treball, y posteriormente, con su estancia en el Soho de Nueva York, profundiza en el ámbito de la *performance*, gracias al contacto directo con artistas cercanos al movimiento Fluxus y al círculo de John Cage (será en esta etapa cuando asimile el lenguaje minimal repetitivo, poniéndolo al servicio de su particular retórica personal)³⁹⁵.

Ya apuntamos anteriormente cómo las múltiples expresiones creativas que Santos reúne en sus espectáculos, tienen su punto de conexión en la dimensión corporal y no en ser vehículos de expresión de un sentido fundamental, común y trascendente. Para Santos, la música, al igual que el resto de disciplinas artísticas (poesía, danza...), no es sino una imagen construida del cuerpo humano. Tomando como punto de partida un cuerpo amorfo o sin órganos, cada arte establece sus propias relaciones proporcionales, con objeto de construir una perspectiva armoniosa sobre el mismo. Con el paso del tiempo, estas relaciones metafóricas se asimilan como hábitos, y acaban generando un cuerpo ideal en torno al cual se articula un discurso artístico y un *corpus* de prácticas disciplinarias. La música, por ejemplo, tanto en las manifestaciones ligadas a la voz, como en las vinculadas a la ejecución instrumental, posee su propio *corpus* de prácticas destinadas a disciplinar el cuerpo conforme a un ideal establecido. Santos incide en esta idea reiteradas

³⁹⁵ Sobre esta etapa de formación de Santos, véase Ruvira, 1996, *opus cit.*, pp. 12-24.

veces, al mostrar en sus *performances* esta dimensión de la enseñanza musical (y sobre todo del estudio del piano, dado que él es un virtuoso del instrumento), como una tortura que se infinge al cuerpo, con objeto de modelarlo según la orientación de un discurso cultural determinado. En *El pianista i el Conservatori*, Santos satiriza las técnicas académicas del aprendizaje pianístico, al aparecer interpretando una obra clásica con unas monedas en cada mano, un libro en la cabeza y otros bajo las axilas.



Ejemplo 43. Santos, *La grenya de Pasqual Picanya*, 1990. La imagen muestra a Santos tocando el piano en actitud torturadora y disciplinaria.

Si cada disciplina artística construye su propia perspectiva del cuerpo sublimándolo en unos elevados ideales simbólicos, Santos trata de reconducir inversamente el arte, de su manifestación metafórica, a su dimensión paródica más impura y prosaicamente corporal. En sus espectáculos multimedia, el impulso libidinal de-construye las perspectivas sublimadas de los distintos discursos artísticos y nos proyecta en una manifestación de las bajas pasiones de un “cuerpo sin órganos”. El deseo restituye así al arte, a su verdadero origen de ser expresión de las pulsiones heterogéneas e incontrolables del cuerpo humano. Las dos manifestaciones corporales más importantes las encontramos en la voz y en los gestos.

En primer lugar, el cultivo disciplinado de la voz conduce al canto y al lenguaje, dos manifestaciones ligadas al discurso y a la expresión de significados simbólicos³⁹⁶. Santos pretende, sin embargo, disolver esta concepción de la voz como vehículo de expresión del *logos*, y devolverla a su condición de ser manifestación del cuerpo. Roland Barthes llama “grano de la voz” a esta dimensión corporal. En lugar de concentrarse en la expresión de sentimientos o de ideas provenientes de nuestro espíritu, Barthes se deleita en la escucha de la voz como significante y es en esta dimensión física más pura, donde encuentra el cuerpo resonando: “es en la garganta, lugar donde el metal fónico se endurece y se recorta, es en la máscara que el significado estalla, haciendo surgir, no el alma, sino el placer. En la interpretación de Fischer-Dieskau, creo no oír más que los pulmones, jamás la lengua, la glotis, los dientes, los tabiques, la nariz.”³⁹⁷ En sus creaciones vocales, Santos suele conducir gradualmente la voz del ámbito del *logos* (lenguaje y canto), a una manifestación inmediata del cuerpo físico, a través de la fuerza del impulso libidinal.

³⁹⁶ El libro de Ruvira consagra un apartado a la producción vocal de Santos. *Ibid.*, pp. 31-39. Una muestra importante de su producción vocal se encuentra en la grabación *Voice Tracks*: Santos, Carles. 1981. *Voice Tracks*. Nueva York: R.A. Taylor.

³⁹⁷ Barthes, Roland. 1972. “Le grain de la voix”. *Musique en jeu* 9, p. 59. La traducción es mía. En el original en francés: “... c'est dans le gosier, lieu où le metal phonique se durcit et se découpe, c'est dans la masque que la signifiance éclate, faire surgir, non l'amé, mais la jouissance. Chez F.D. je crois n'entendre que les poumons, jamais la langue, la glotte, les dents, les parois, le nez.”



Ejemplo 44. Santos interpretando su repertorio vocal.

En su obra TOCATICO, por ejemplo, la voz presenta un cariz percusivo al adoptar un gesto de la digitación pianística (aspecto éste, extensible a toda su producción vocal), manifestando así desde un inicio su vinculación con un ejercicio de carácter físico, que se aleja de la expresión de contenidos emocionales. La pieza parte de la vocalización de la onomatopeya to-ca-ti-co-ti-co-ta; Santos, sin embargo, en lugar de proseguir el gesto conforme a las directrices asimiladas de un cuerpo disciplinado, lo aísla y lo repite, vaciándolo de todo contenido y recreándose cada vez más en el “grano” de ese enunciado: conforme la vocalización abandona el ámbito disciplinado del discurso, su identidad unificada se va de-construyendo en un haz de pulsiones heterogéneas en las que el cuerpo adquiere todo el protagonismo (saliva, gemidos...)³⁹⁸.

³⁹⁸ Véanse los comentarios de Santos en torno a esta obra, recogidos en Ruvira, 1996, *opus cit.*, p. 35. Existe un vídeo de la *performance* de esta obra: Santos, Carles. 1982. *Finestra Santos*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

The musical score consists of two staves of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ part. The vocal parts sing repetitive syllables in eighth-note patterns. The organ part provides harmonic support with sustained notes and chords.

Ejemplo 45. Santos, *L'Adéu de Lucrècia Borja*, 2001, p. 122, compases 21-30 de la figura 91. La repetición y redistribución de las sílabas del texto, de-construye por completo el significado del mensaje original.

En sus “conciertos-espectáculo”, el deseo que actúa como motor de base, conduce a la voz (y al cuerpo) a explorar absolutamente todas sus potencialidades y a recorrer todas las formas posibles: de la palabra al grano de la voz, y de éste al canto u otras manifestaciones, la voz ignora las fronteras delimitadas de los discursos, poniéndolos en comunicación inmanente a través de una continua transición libidinal. La palabra, por ejemplo, se de-construye y abandona el ámbito de la significación del lenguaje, recreándose en la pura dimensión del significante sonoro (grano), para situarse en una poesía fonética a caballo del lenguaje y de la

música, entre diferentes discursos o disciplinas. El ejemplo 45, perteneciente a *L'adéu de Lucrècia Borja*, muestra algunas de las estrategias de de-construcción del significado, habituales en Carles Santos: el trabajo sobre unidades silábicas, su repetición y reunión en nuevas combinaciones (frases o palabras) que borran todo rastro del sentido original del texto...

En segundo lugar, el cuerpo se manifiesta también como gesto y su cultivo disciplinado nos conduce a ámbitos artísticos como la interpretación instrumental, el teatro, la danza... Nuevamente, el propósito de Santos estriba en des-articular los hábitos disciplinarios de las diferentes perspectivas artísticas, y en desatar la libre manifestación de un “cuerpo sin órganos” a través de gestos voluptuosos, excesivos e incontrolados. En sus conciertos para piano, Santos recurre a su memoria táctil de digitación pianística, adquirida gracias a la práctica como virtuoso del instrumento de un extenso repertorio de Bach a Cage. Su *performance* musical se centra precisamente en la de-construcción de todas estas referencias gestuales que articulan un discurso musical y que se hallan interiorizadas como hábitos, tras largos años de rígida disciplina corporal³⁹⁹.

Santos toma así un gesto musical determinado (una progresión melódica de Bach o un pasaje armónico del romanticismo tardío) y, en lugar de proseguirlo conforme a los hábitos táctiles asimilados, lo repite hasta la extenuación dentro de su minimalismo obsesivo y libidinal. La sonoridad y el gesto, sustraídos del contexto discursivo en el que se proyectaban, van perdiendo gradualmente su identidad y su sentido, descomponiéndose en una serie de pulsiones cada vez más violentas y descontroladas, hasta alcanzar el exceso de una serie de gestos sin *logos*, arbitrarios y vacíos: golpes sobre el teclado y la madera del piano, gemidos... En sus “conciertos-espectáculo”, la mayor parte de los gestos pertenecientes a diferentes disciplinas artísticas (danza, teatro...), acaban igualmente “degenerando” en este

³⁹⁹ Ruvira dedica igualmente un apartado a la producción pianística de este autor. Véase Ruvira, 1996, *opus cit.*, pp. 19-30.

tipo de aspavientos orgásmicos e incontrolados⁴⁰⁰.



Ejemplo 46. Santos, La grenya de Pasqual Picanya, 1990. Carles Santos tocando en actitud libidinal.

Es así como, a través de esta de-construcción libidinal, las diferentes perspectivas artísticas se encuentran en la manifestación primaria de unas pulsiones del cuerpo, que no pertenecen a ninguna disciplina: se trata de gestos y sonidos

⁴⁰⁰ Paradójicamente, este eflujo corporal descontrolado está sumamente articulado y trabajado, como parte integrante del espectáculo. Se trata, por tanto, de una representación artística de estos espasmos incontrolados. En las conclusiones volveremos sobre estas paradojas del arte postmoderno.

involuntarios, ubicados fuera de la danza, el teatro, la poesía o la música, que, sin embargo, sirven para establecer una permeabilidad o comunicación inmanente entre estos discursos. Santos pretende así experimentar al límite todas las posibilidades y perspectivas de su cuerpo, desde las más sublimes hasta las más banales, recorriendo sin mediación tanto diferentes ámbitos artísticos, como diferentes discursos sociales sobre el cuerpo, que se alejan de la visión más espiritual e idealista del arte: cocina, deporte, sexualidad... Por tanto, todas las manifestaciones creativas de Carles Santos nos remiten al *body art* y se presentan como innumerables perspectivas interconectadas en torno a un “cuerpo sin órganos”, infinito e incommensurable.

4. La *performance*: una apertura de sentido.

4.1. La inmanencia o la explicitación de las lógicas procedimentales.

Tanto en sus conciertos de piano, como en los “conciertos-espectáculo” en los que amalgama distintos medios artísticos, Santos resalta la dimensión puramente física y corporal del espectáculo y concentra todas sus energías en una conexión inmediata con el público asistente (un aspecto que lo vincula con las perspectivas teatrales desplegadas por Artaud⁴⁰¹). La inmediatez física de la *performance* cobra todo el protagonismo, hasta el punto de que Santos considera superfluo fijar la actuación en una “obra-objeto” que la trascienda. No en vano Santos se considera principalmente como un *performer*, un intérprete virtuoso del piano, que ha asimilado a través de largos años de aprendizaje toda una serie de hábitos disciplinarios. La música se concibe aquí como proceso inmanente o como acción física y corporal válida por sí misma, sin necesidad de erigirse en expresión de unos contenidos espirituales y profundos. Igualmente, la mayor parte de sus espectáculos no apuntan a ningún sentido fundamental que trascienda la mera presentación, siempre variada, de una serie de elementos recurrentes (objetos fetiche, situaciones

⁴⁰¹ Véase el capítulo “El trabajo teatral”, en Durozoi, 1975, *opus cit.*, pp. 133-171.

musicales...).

La valoración del acto en sí mismo, sin necesidad de que conduzca a un objetivo final o se esgrima como manifestación de otra cosa distinta, es un aspecto de la obra de Santos que conecta con la filosofía de la *performance* de colectivos como Fluxus o Zaj. El propósito de una gran parte de los “etcétera” del movimiento Zaj⁴⁰² desarrollado en España (manifestación equivalente a los *events* de Fluxus), es precisamente el de desbloquear nuestros hábitos e incentivar una nueva percepción de las acciones de la vida cotidiana, una vez éstas se desvinculan de su función de servir para algo y se contemplan como procesos relevantes en sí mismos. La separación de una actividad de su sentido finalista, hace que toda la atención de estos colectivos recaiga precisamente en la dimensión del *cómo* o performativa, en lugar del *qué* o la voluntad de comunicar unos contenidos.

Numerosas tendencias del arte postmoderno, vinculadas a lo conceptual, basan precisamente su producción en una revelación explícita de los marcos de sentido o de las lógicas procedimentales, con las cuales operamos y que muchas veces pasan completamente desapercibidas. Algunas de estas intervenciones artísticas se dirigen a elucidar toda una serie de hábitos y convenciones asumidas, que nos indican *cómo* se debe proceder en un determinado contexto. Un concierto o una exposición de museo pueden así renunciar a trasmitirnos un mensaje artístico concreto, y dirigirse hacia una crítica y una exposición explícita de los procedimientos que sirven a articular ese discurso: marcos de exposición, rituales sociales...⁴⁰³ La práctica de la *performance*, en estos casos, se concentra en sacar a la luz el trasfondo discursivo desde el que se crean los contenidos artísticos específicos. Cuando Carles Santos hace recaer todo el énfasis de sus conciertos o de sus espectáculos en la dimensión

⁴⁰² Una síntesis de la filosofía de Zaj la encontramos en el artículo de Medina, Angel. 1987. “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”. En *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, vol. 2, pp. 369-397. Madrid: Ministerio de Cultura. Los “etcéteras” eran unas acciones cotidianas que se ofrecían al público fuera de su contexto, a través de gestos, desplazamientos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos. Véase a este respecto el catálogo de la exposición celebrada en el Reina Sofía, *Zaj*, 1996, opus cit., p. 17.

⁴⁰³ En el capítulo “Context as sujet”, Martha Buskirk analiza algunas de estas propuestas. En Buskirk, 2003, *opus cit.*, pp. 163-208.

corporal, pone igualmente en primer término la construcción metafórica del cuerpo, es decir, el plano del discurso cultural, presupuesto y desapercibido, desde el que originamos todo enunciado o proposición artística.

El paso de la elaboración de un objeto artístico, a concentrar toda la atención en el marco de presentación o en el contexto, es un aspecto típico de gran parte de las corrientes actuales del arte postmoderno (*instalaciones, performances...*). En la filosofía de Heidegger, se señala que todas las cosas inmersas en un contexto o “mundo” determinado, se nos manifiestan siempre ya revestidas de una concreta finalidad y de un sentido específico. Este trasfondo de referencias en el que unas cosas nos remiten a otras dentro de unas pautas establecidas, constituye precisamente nuestra precomprensión del ser, nuestra manera de ser o estar en el mundo, o el punto de vista desde el que elaboramos y comprendemos nuestra existencia⁴⁰⁴. Sin embargo, este cúmulo de relaciones metafóricas, que en su completa asimilación permanecen inconscientes y presupuestadas, representan tan sólo una opción dentro de las múltiples posibles. Anteriormente apuntamos que partiendo de un “cuerpo sin órganos” o de una exterioridad radical e informe, se pueden establecer distintos tipos de relaciones que culminen en la apertura de diferentes discursos sobre lo real.

4.2. La ontología performativa y la redefinición de los objetos.

Dentro de la filosofía que apunta a una ontología performativa, se podría afirmar que es la acción la que reviste de una función y de una identidad específica a los objetos y, por tanto, la que inaugura un horizonte de sentido y una determinada manera de “ser en el mundo”⁴⁰⁵. La *performance* se concibe así como el intersticio situado entre el sujeto y los objetos: la acción define, por un lado, el valor de uso de

⁴⁰⁴ Se trata del horizonte de sentido, el plexo de relaciones asumido e interiorizado en el que se mantenía el discurso moderno, sin poder salir de él. Véanse los epígrafes “La mundanidad del mundo” y “La constitución existencial del *Dasein*”, en Vattimo, 2000, *opus cit.*, pp. 28-35.

⁴⁰⁵ Véase a este respecto, el artículo de Stiles, Kristine. 1994. “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos”. En *En l'esperit de Fluxus*, catálogo de la exposición realizada en la Fundació Antoni Tàpies, pp. 210-227. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Edicions de l'Eixample.

los objetos y, por otro lado, también disciplina y elabora, conforme a una determinada orientación, el cuerpo del sujeto. Tocar el piano, por ejemplo, representa una acción que define en un mismo hecho, tanto la naturaleza del objeto, como la del sujeto que la lleva a término. De esta manera, la *performance* es el acto que instaura una relación específica del sujeto con el resto de las cosas, es decir, la acción que separa y define la identidad de los distintos cuerpos, así como establece los vínculos funcionales que los conectan. En resumen, el acto que crea un “cuerpo con órganos” articulado, inaugurando un tipo de discurso social y cultural determinado.

La creación artística de Carles Santos, inscrita igualmente dentro de estas coordenadas, pone en primer término esta problemática del contexto discursivo, habitualmente relegada a lo inconsciente y presupuesto, con objeto de relativizar estos marcos y de-construirlos. La reiteración de unas determinadas relaciones metafóricas entre el cuerpo y los objetos, acaba por hacernos asimilar aquello que en un inicio no era más que una mera posibilidad entre múltiples, como una verdad fundamental que establece para cada objeto un valor de uso esencial y trascendente. El discurso postmoderno, siguiendo la conocida consigna de Wittgenstein, trata por el contrario de hacer retornar las palabras de su uso metafísico a su uso cotidiano: los objetos carecen de un sentido o de una finalidad concreta por sí mismos y es el juego de lenguaje o el discurso en el que participan, quien los reviste de unos significados específicos. De esta manera, los objetos no poseen una identidad fundamental y trascendente, una esencia original que los defina, pudiendo cambiar completamente de identidad y de valor de uso según el contexto performativo en el que se inscriben. El significado de los objetos es, por tanto, inmanente al mismo acto que los constituye.

La de-construcción de la identidad fundamental con que se presentan los objetos pertenecientes a diferentes ámbitos o discursos (cotidiano, musical...), es un recurso propio del arte conceptual que Carles Santos asimila en sus espectáculos. El *ready-made* sería un ejemplo paradigmático de este principio: se

trata de un objeto perteneciente a un determinado ámbito discursivo (el mundo cotidiano), que al trasladarse a otro juego de lenguaje (el contexto artístico), pierde completamente la significación que poseía en un origen. El *ready-made* se convierte así en un objeto neutro, un significante puro que puede abrazar distintos usos y significados según el campo de prácticas en el que se inserta, sin que ninguno de ellos pueda erigirse como valor fundamental de referencia. El arte conceptual de Kosuth formula un planteamiento semejante, al presentarnos un mismo objeto (una silla) en diferentes códigos o juegos de lenguaje: presencia directa del objeto, su imagen fotográfica y su definición lingüística. Kosuth evita establecer una jerarquía entre una identidad original de base (la silla presente) y el resto de representaciones, y contempla la silla presente, la imagen y la descripción verbal, como tres definiciones distintas que operan al mismo nivel, y ninguna de las cuales se erige en primer lugar como valor esencial que dote al objeto de una identidad trascendente.

Lo mismo cabe afirmar de las operaciones de-constructivas llevadas a cabo por Carles Santos, que guardan una estrecha relación con la redefinición performativa de los objetos, puesta en práctica por colectivos como Zaj o como Fluxus. En este caso, Santos parte de ciertos objetos que aparecen habitualmente revestidos de unas funciones y unos significados esenciales: el piano, por ejemplo, se manifiesta como un instrumento de música que presenta un uso correcto y limitado de sus capacidades. Pero, tal como ya dijimos, el tipo de acción musical que define un valor de uso concreto del objeto y una actitud específica por parte del sujeto, es tan sólo una posibilidad entre las múltiples, de ahí que el establecimiento de otros tipos de relación entre el cuerpo humano y el instrumento, conduzca a la creación de nuevas conexiones funcionales y nuevos significados. Santos, en este caso, suele aislar el piano del contexto de uso originario (el discurso musical), para presentarlo como un fetiche enfatizado en su dimensión más puramente física, carente de un

significado de fondo⁴⁰⁶. Una vez reducido a la condición de puro significante, el piano puede entonces revestir diferentes identidades, según las nuevas relaciones prácticas en las que se proyecta. Santos define así el piano, el indiscutible protagonista de todas sus *performances*, de manera cada vez distinta, a partir de diferentes acciones que determinan una relación funcional específica entre el sujeto y el objeto: el piano puede ser un instrumento musical, pero también una escultura visual *para* quien lo contempla, un escenario *para* una bailarina que se contorsiona sobre el mismo, o una pesada carga *para* quien lo transporta... (éstas y otras imágenes se suceden a lo largo de sus espectáculos).



Ejemplo 47. Redefinición de la función e identidad del piano en una “performance” de Carles Santos.

Lo mismo sucede con otro elemento recurrente en buena parte de sus espectáculos, como es la apertura y cierre de una puerta⁴⁰⁷. En este caso, Santos de-

⁴⁰⁶ Esta misma reivindicación de un sonido material y concreto que no se erige en símbolo de otra cosa, se encuentra recogida en el artículo de uno de los máximos representantes de Fluxus, Maciunas. Véase Maciunas, George. 1990. "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art". En *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, catálogo de la XLIV Exposición Internacional de arte de la Biennale de Venecia, a cargo de Achille Bonita Oliva, pp 214-217. Milán: Gabriele Mazzotta.

⁴⁰⁷ En el espectáculo de *L'esplèndida vergonya del fet mal fet*, por ejemplo.

construye la finalidad y el significado, no de un objeto, sino de una acción o de un gesto específico. Santos emplea aquí un recurso típico de su producción artística: la repetición insistente, una y otra vez, de la misma acción hace que ésta pierda toda finalidad, al quedar continuamente suspendida y desligada de una consecuencia (la repetición es una manera de cortar la consecuencia de la acción y de congelarla en un constante “volver a empezar de nuevo”). Este gesto suspendido y vaciado de su funcionalidad original, puede así adoptar diferentes usos y significados dependiendo de la perspectiva o del juego de lenguaje desde el que se contemple: puede entenderse como un resultado sonoro, o como una acción visual...

Santos emplea así, como estrategia básica de de-construcción dirigida a una completa anulación de los sentidos trascendentales, una serie de procedimientos ya utilizados en prácticas conceptuales (en colectivos como Zaj y Fluxus). Principalmente se trata de la repetición que aísla un elemento de su contexto inicial, vaciándolo de todo uso y sentido originario, para proyectarlo, en un segundo momento, en otro contexto o juego de lenguaje distinto que lo reviste de nuevos significados completamente inhabituales. En el siguiente epígrafe analizaremos, con más detalle, la aplicación de estas estrategias de-constructivas a las diversas categorías constituidas en la edad moderna: los estilos musicales, los géneros, los medios artísticos y los discursos sociales.

5. De-construcción e hibridación de las categorías artísticas y musicales: estilos, géneros, medios y discurso artístico.

5.1. La desarticulación de las categorías de medio y género en el arte postmoderno y la creación de un nuevo espacio híbrido e indeterminado.

Ya señalamos en nuestras consideraciones acerca de la *performance*, cómo cada ámbito del discurso o juego de lenguaje presenta su propia lógica procedural, estableciendo unas determinadas relaciones funcionales (una cadena de referencias) entre los elementos que la componen (principalmente, el cuerpo y los objetos). La redefinición performativa de los vínculos entre el cuerpo y los objetos, acarrea la

posibilidad de renovar constantemente los significados, denunciando la idea metafísica de un valor de uso final de referencia. Santos aplica esta misma lógica en todas y cada una de las categorías que encontramos en sus espectáculos. Cada estilo, cada género musical, cada medio artístico e incluso cada discurso social elaborado en torno al cuerpo humano, posee, como juego de lenguaje específico, una serie de elementos unidos por una cadena de referencias: sus propios materiales, instrumentos, procedimientos operativos, códigos, modelos formales...

Dentro del trasfondo ideológico que impregna la obra de Santos, cada uno de estos ámbitos se concibe, además, como universo metafórico que construye una determinada perspectiva en relación a un “cuerpo sin órganos”. Santos de-construye los vínculos funcionales establecidos en el interior de cada discurso y proyecta sus elementos en una libre circulación fuera de los dominios metafóricos, recombinándolos de nuevas maneras para producir usos y sentidos completamente inusitados. El propósito de Santos estriba precisamente en realizar una desarticulación libidinal de las diferentes identidades discursivas que disciplinan el cuerpo, con objeto de proyectarnos en ese espacio indeterminado del “cuerpo sin órganos”, donde todo se mezcla y se confunde.

La descomposición progresiva de las diferentes categorías generadas en el seno del ámbito artístico, es una tendencia globalmente manifiesta en la mayor parte de las corrientes artísticas postmodernas. En sus reflexiones en torno a las profundas transformaciones sufridas en el dominio de las artes plásticas, Martha Buskirk señala dos categorías básicas que han servido para compartmentar, hasta ahora, el universo del arte: por un lado, encontramos el género o la manera de presentar un tema, como categoría tradicional, y por otro, el medio artístico, como modo de clasificación más moderna⁴⁰⁸. En el arte moderno del siglo XX, el avance se concentra principalmente en la exploración y desarrollo de las posibilidades inherentes a cada medio particular. Incluso cuando el cubismo emplea ciertos

⁴⁰⁸ Véase el capítulo “Medium and Materiality”, en Buskirk, 2003, *opus cit.*, pp. 109-158.

géneros tradicionales, como el retrato o el bodegón, su labor se centra en una indagación experimental del medio pictórico y no en una adecuada exposición del tema.

En las corrientes experimentales del arte postmoderno, sin embargo, estas categorías establecidas como dominios discursivos relativamente autónomos, que imponían un conjunto de usos y finalidades concretas en relación a una esencia determinada (el tema o el medio artístico), tienden a desarticularse. En su lugar, encontramos un campo heterogéneo y amorfo donde los materiales, temas, procedimientos, modelos formales... procedentes de ámbitos dispares, se utilizan y se combinan libremente. Las convenciones pertenecientes a un determinado medio, por ejemplo, se emancipan de su contexto original y pueden proyectarse en otros contextos o recombinarse con otras convenciones provenientes de un medio distinto.

Santos opera igualmente esta de-construcción de las categorías artísticas, principalmente a través de dos estrategias: la repetición y aislamiento de un componente respecto a su contexto de partida, y la interferencia entre significantes, o lo que es lo mismo, la lectura de un elemento aislado perteneciente a un ámbito discursivo, a través de los procedimientos y códigos pertenecientes a otro contexto completamente distinto. A continuación veremos con más detalle su aplicación en los diferentes niveles de clasificación que concurren en sus espectáculos: los estilos o lenguajes musicales, los géneros, los medios artísticos, y el discurso artístico y extra-artístico. Debemos recordar, de pasada, que la de-construcción de las categorías no es un aspecto que atañe tan sólo internamente al campo artístico (géneros, medios...), sino que la postmodernidad también se dirige a una desarticulación del arte como esfera autónoma, propiciando su “interpenetración” con otros ámbitos discursivos de la sociedad.

5.2. La hibridación de los estilos y de los géneros musicales.

Tanto en sus espectáculos de mayor envergadura, como en sus recitales o conciertos

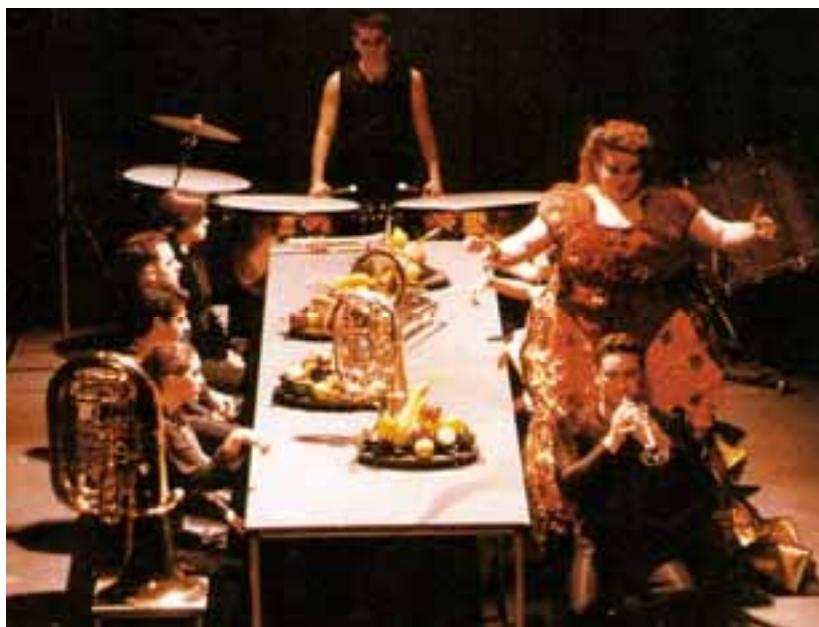
de piano, Santos “interpenetra” libremente las sonoridades y materiales pertenecientes a diferentes estilos y lenguajes musicales. Anteriormente mencionamos que en sus actuaciones pianísticas, Santos suele partir de un amplio elenco de gestos pianísticos, asimilados tras largos años de disciplina corporal rígida y tomados de un repertorio que se extiende de Bach a las manifestaciones más vanguardistas de Cage o Zaj. Tal como señala él mismo, sus procedimientos compositivos se asemejan mucho a la elaboración de una novela, en la que Santos, sentado frente al piano, inventa y yuxtapone libremente diferentes secuencias que va memorizando (la composición de sus recitales pianísticos no implica, por tanto, un proceso de escritura)⁴⁰⁹.

En la mayor parte de sus intervenciones al piano, Santos toma un gesto determinado y, en lugar de proseguirlo, lo repite insistente y desorbitado por una furia libidinal. La repetición aísla la sonoridad de la cadena de referencias que articulaba su significado: el gesto vuelve a cero o recomienza cada vez de nuevo, y queda así suspendido y al margen de toda consecuencia. Al igual que en la ruptura de la cadena de significantes de la “esquizofrenia” (Lacan), la sonoridad, descolgada y vaciada de todo sentido o funcionalidad, pasa a ser contemplada en su dimensión más concretamente física y material, como un significante puro. La concentración en este éxtasis sonoro, a su vez, provoca un estado de confusión y delirio donde se suspende toda la trama de referencias que articulaba el discurso, impulsando al *performer* a saltar de un gesto sonoro a otro y de un material de una época a otro, sin reparar en la necesidad de establecer ningún tipo de coherencia. Muchos de los recitales pianísticos de Santos se caracterizan así por la combinación de estos dos aspectos: una repetición libidinal (no idéntica) de ciertos gestos sonoros y la sucesión de secuencias musicales disociadas con diversos materiales históricos por

⁴⁰⁹ En palabras del propio compositor: “(...) Yo ahora estoy escribiendo una obra y la estoy componiendo como una novela. Me siento al piano, la voy construyendo y me la voy aprendiendo de memoria, la voy poniendo a punto de secuencia en secuencia y es como una novela, y voy recuperando las cosas: un tema que me surge de otro momento, etc. (...)” Citado en Ruvira, 1996, *opus cit.*, p. 24.

los que su imaginación transita libremente⁴¹⁰.

La concepción más global de sus “conciertos-espectáculo” implica, sin embargo, algo más que un simple recorrido pianístico a través de diferentes lenguajes y estilos. Estas manifestaciones artísticas presentan igualmente una amalgama heterogénea de diferentes géneros, tanto musicales, como no estrictamente vinculados al mundo de la música. La calificación de “espectáculo” que reciben estas actuaciones señala precisamente su carácter indeterminado, como agrupación de distintas actividades cuya “interpenetración” no desemboca en la constitución de una nueva entidad definida o de un nuevo género. La denominación vaga de “events” (Fluxus) o “happenings” (Cage...)⁴¹¹, nos confronta con este mismo tipo de manifestaciones efímeras que combinan libremente elementos pertenecientes a géneros diversos.



Ejemplo 48. Santos, *Figasants-fagotrop: Missatge al contestador, soparem a les nou*, 1996.
Hibridación de géneros musicales en el espectáculo de Carles Santos: cantantes de ópera junto a un solo de percusión, la orquesta de viento actuando en escena sentada junto a la mesa...

⁴¹⁰ Un ejemplo de este tipo de recitales pianísticos podemos encontrarlo en *La porca i vibràtica Tecluria*. La descripción que acabamos de ofrecer de un montaje de secuencias disociadas que se repiten, coincide con el concepto de *pastiche* y de “montaje de repeticiones”, elaborado por Adorno.

⁴¹¹ El primer *happening* se celebró en el Black Mountain Collage, en 1952. Los *happenings* de ascendencia cageana comprenden, por lo general, una amalgama multitudinaria de actividades heterogéneas y disociadas, que se celebran en el mismo espacio y en el mismo momento. Los *events* de Fluxus, por el contrario, solían concentrarse en un único evento aislado y ambivalente, situado a caballo de diferentes disciplinas artísticas (intermedia) y en la brecha entre el arte y la vida.



Ejemplo 49. Santos, *La grenya de Pasqual Picanya, assessor jurídic-administratiu*, 1990. El “ciclo de lieder” se ve constantemente interferido por acciones y convenciones pertenecientes a otros contextos de más baja condición social.

En el caso que nos ocupa, Santos mezcla convenciones pertenecientes a diferentes géneros que proyectan variados usos y concepciones sobre el cuerpo humano: el concierto de piano, el recital lírico, la música de banda, la música coral, la ópera, el circo, los bailes de salón... La mayor parte de sus espectáculos se conciben como un extraño híbrido a caballo de estos géneros señalados, con la inclusión de recitales pianísticos, intervenciones vocales solistas o corales, la creación de algunos personajes operísticos... En cada uno de sus proyectos, los diferentes componentes se suelen además articular en torno a un género principal que adquiere mayor relevancia, pero que, no obstante, es igualmente de-construido por la intervención impura de convenciones pertenecientes a otros géneros de diferente escala social. Es el caso de su espectáculo *La Grenya de Pasqual Picanya, assessor juridic-administratiu* (ejemplo 49), donde un recital liederístico para voz y piano que sirve de marco de presentación general (el espectáculo se presenta como

“ciclo de *lieder*”), se ve constantemente interferido por la aparición de otro tipo de géneros procedentes de un espacio social distinto: un tablao flamenco, el pasodoble... En el caso de *Asdrúbila* es la ópera el género que se presenta como principal marco de referencia. Santos acostumbra además a subvertir las convenciones y funciones asignadas a los agentes de cada género, y pone así al pianista a cantar, a la cantante a tocar el piano, al coro a bailar o a la orquesta a intervenir en la escena (ejemplo 48).

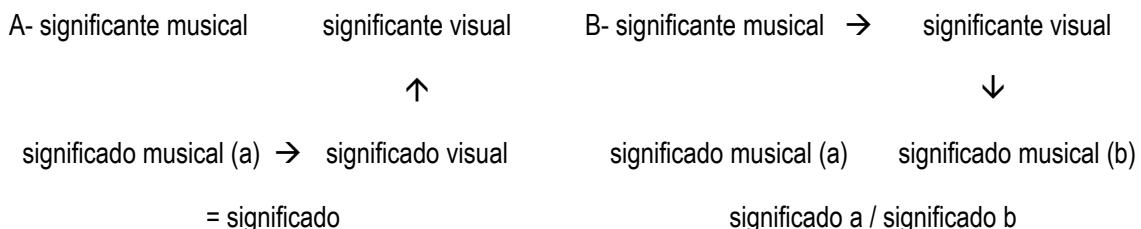
5.3. El espacio intermedia o la hibridación de los diferentes medios artísticos, y la de-construcción de la perspectiva sublime del arte.

Pero la hibridación más interesante, se produce al nivel de los diversos medios que disciplinan el cuerpo en torno a una facultad psíquica y sensorial específica: la música, la danza, la poesía, la imagen visual... La de-construcción de estas categorías se realiza por medio de la lectura de un elemento (ya sea un material o un instrumento) perteneciente a un medio artístico, a través de los códigos o procedimientos de otro medio completamente distinto. Este tipo de estrategia basada en un intercambio de funciones entre significantes de diferente naturaleza, es un recurso que Santos asimila de las prácticas intermedia de las vanguardias conceptuales⁴¹². Tradicionalmente la relación entre diferentes disciplinas, consistía en trasladar y adaptar a un nuevo código sensorial un determinado mensaje proveniente de otro medio: en traducir en códigos visuales, por ejemplo, una idea musical⁴¹³. En el caso que nos ocupa, sin embargo, no es un mismo significado compartido fundamental, el que se expresa a través de dos sistemas de signos diferentes. Lo que se traslada de un ámbito a otro es precisamente el mismo texto o significante, sin que medie ningún tipo de adaptación: si transferimos

⁴¹² Santos estuvo vinculado al grupo de arte conceptual catalán, Grup de Treball, por el que circularon figuras como el director de cine Pere Portabella, el pintor Antoni Tàpies, Joan Ponç, y el artista y poeta Joan Brossa. Posteriormente, durante su estancia en Nueva York, tomó contacto con círculos próximos a Cage y miembros Fluxus.

⁴¹³ Véase a este respecto, el ejemplo ofrecido por Françoise Escal en relación a la transposición musical de Stravinsky de los grabados de Hogarth, en *The Rake's Progress*. En Escal, 1984, *opus cit.*, pp. 140-141.

directamente una partitura a un medio plástico, la lectura y descodificación de dicho texto se realizará a través de unos códigos visuales. El siguiente gráfico trata de mostrar la diferencia entre la traducción de un mensaje fundamental en un nuevo medio (A), y la de-construcción del significado original a través del intercambio de funciones entre significantes (B):



Esta lectura de-constructiva de un texto, apunta, como señala Derrida, a una disolución de su contenido original y a la creación de nuevos significados, gracias a la puesta en relieve de numerosos detalles periféricos y residuales que antes habían permanecido completamente ignorados. La lectura del texto a partir de unos códigos ajenos pertenecientes a otro ámbito, es precisamente lo que provoca este descentramiento del mensaje de referencia y la focalización en numerosos detalles “irrelevantes” anteriormente desapercibidos. El procedimiento acaba así generando un texto nuevo completamente distinto, que no conserva necesariamente ningún vínculo de identidad respecto al modelo de origen. Este tipo de recursos de-constructivos fueron ampliamente utilizados por diversos miembros de Fluxus, gracias a la invención de dispositivos que cruzaban materiales, procedimientos y códigos, pertenecientes a los medios plásticos y sonoros.

Los numerosos experimentos realizados en torno a los discos de vinilo, por ejemplo, se concentran en una manipulación plástica de un instrumento musical, que da por resultado la generación de eventos sonoros impredecibles⁴¹⁴. El artista húngaro Knizak manipula plásticamente el disco al deformarlo con su exposición en una fuente de calor, mientras Christian Marclay, por su lado, crea un *collage* sonoro reuniendo fragmentos de discos de diferentes artistas; Ian Murray genera incisiones

⁴¹⁴ Estos experimentos se encuentran recogidos en Ariza, 2003, *opus cit.*, pp. 94- 103.

en la superficie del disco y Arthur Kopcke vierte gotas de pegamento sobre el mismo. La interferencia de estos procedimientos plásticos actúa como un filtro de lectura dirigido a la producción de efectos sonoros azarosos, que de-construyen el mensaje musical original (una canción de Elvis, por ejemplo, que puede resultar completamente irreconocible). El recurso se sitúa así en la misma línea de una tradición de estética experimental, cuyos dispositivos buscan generar resultados completamente impredecibles, en lugar de reproducir una Idea musical previamente concebida.

Carles Santos se enfrenta a este tipo de interferencias entre lo visual y lo sonoro desde inicios de su carrera, con sus producciones cinematográficas de índole conceptual. En *La conversa*, Santos muestra, entre otras secuencias, un plano único de una silla con una banda sonora de fondo que reproduce los sonidos grabados durante su proceso de fabricación, estableciendo así un juego entre la presencia y la ausencia. De esta manera, Santos intercala diferentes documentos sonoros y visuales grabados, en una yuxtaposición discontinua que impide vislumbrar el acto original en su totalidad: por un lado se nos muestra el resultado visual de este proceso y, por otro, los sonidos recogidos durante su realización, pero no se reproduce integralmente el proceso de fabricación original, diluyendo así su presencia en la refracción de dos huellas o perspectivas disociadas. Como en el juego de lagunas planteado por los *ready-made* de Duchamp, la presencia de determinados elementos y la ausencia de otros, genera siempre puntos de vista parciales e incompletos en torno a una incógnita central⁴¹⁵. La siguiente secuencia muestra un magnetófono, desde el que emana una voz que realiza una lectura de una partitura musical a partir de unos códigos visuales, describiéndola como si de

⁴¹⁵ Tomemos, por ejemplo, el *ready-made*, *Con un sonido oculto*, consistente en una caja en la que Duchamp ha introducido un objeto, que podemos escuchar, pero no ver. Sobre la caja se encuentra un texto, donde se mezclan el inglés y el francés, y en el que faltan determinadas letras. Se trata de un mensaje indescribible. Craig Adcock toma este *ready-made* como un exponente claro del intento de ilustrar, por parte de Duchamp, la existencia de una cuarta dimensión irrepresentable. Véase Adcock, Craig. 1992. "Marcel Duchamp's gap music: operations in the space between art and noise". En *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-garde*, opus cit., pp. 105-139.

un cuadro o una pintura se tratara (“vemos cinco líneas. Sobre la primera arriba se sitúa...”). En la cinta *Play-back*, Santos filma un recurso que luego volverá a emplear en reiteradas ocasiones y que consiste en la realización de una lectura rítmica (sin entonación) de obras famosas, como partituras corales de Wagner: este tipo de filtro de lectura parcial nos ofrece una perspectiva inusitada que de-construye el mensaje “fundamental” de la obra original⁴¹⁶.

En sus “conciertos-espectáculo”, el aislamiento de un determinado material o instrumento de su contexto inicial y su manipulación a través de los procedimientos y códigos de lectura pertenecientes a otro medio, es un recurso muy frecuente. Santos, en general, de-construye el significado estrictamente sonoro de la interpretación pianística y orquestal, al des-codificarla desde el punto de vista de un evento teatral visual. A lo largo de sus *performances* crea igualmente una constante interferencia entre el sonido y el gesto, entre las dos manifestaciones principales del cuerpo humano, cuya alternancia discontinua ofrece perspectivas parciales que no llegan nunca a presentar completamente el “cuerpo sin órganos” incommensurable (y, por tanto, irrepresentable).

El mismo piano vuelve a ser extraído de su contexto, para proyectarse como un fetiche visual que adquiere el rango de una bella escultura. En numerosas ocasiones, el piano es además manipulado desde procedimientos ajenos al medio musical, desde una perspectiva plástica y teatral, como cuando una bailarina recorre acariciando y golpeando su superficie a través de unos gestos provocadores y libidinosos. Pero esta dimensión gestual que se proyecta principalmente en el ámbito de la imagen, produce igualmente sonidos “incidentales” y fortuitos, situados más allá del dominio del discurso musical (son estos sonidos, sin *logos*, a los que aludíamos anteriormente). Al igual que en los procesos de *de-collage* del artista Fluxus Wolf Vostell⁴¹⁷, Santos suele producir sonidos imprevisibles a partir

⁴¹⁶ Ruvira analiza estos ensayos cinematográficos y muchos otros, en el epígrafe “Del cine experimental al video-clip”. En Ruvira, 1996, *opus cit.*, pp. 93-100.

⁴¹⁷ Véase el epígrafe “Fluxus: música conceptual y experimentación intermedia”, en Ariza, 2003, *opus cit.*, pp. 75-81.

procesos de transformación, destrucción o manipulación física de los objetos musicales (en *Ricardo y Elena*, por ejemplo, un pesado objeto cae sobre el piano, produciendo un estruendoso *cluster*). En todas estas prácticas observamos el mismo principio de producir un resultado sonoro inusitado, gracias a la interferencia de un filtro de acción o lectura perteneciente a otro medio artístico.

Por último, encontramos una clara “interpenetración” entre diferentes discursos sociales que proyectan distintas perspectivas, valores y funciones, en relación al cuerpo humano: el arte, por un lado, y los discursos extra-artísticos de la comida, la vestimenta, el deporte y la sexualidad, por otro (ejemplo 50). Como venimos señalando, el autor que nos ocupa trata precisamente de de-construir la perspectiva sublime e ideal del cuerpo proyectada por el arte, a través de la interferencia y contaminación de estos “otros” discursos más paródicos y banales. En esta ocasión, Santos vuelve a extraer determinados elementos pertenecientes a un contexto discursivo y a leerlos desde la perspectiva de otro dominio diferente. Los utensilios de cocina (cacharros, cubiertos...) pueden entonces convertirse en instrumentos musicales, la interpretación musical puede entenderse como un ejercicio de deporte, o las vocalizaciones de una cantante lírica pueden interpretarse como orgasmos. En su espectáculo homenaje a la figura de Bach, la *Pantera Imperial*, Santos juega así mismo con esta des-sublimación de la música, al poner el busto de este “genio sagrado” fuera de contexto (ejemplo 51): en el puerto se su ciudad (Vinaròs), en la vagina de Mariaelena Roqué, entre los huevos de sus aves...⁴¹⁸ En *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora*, obra creada en homenaje a Rossini, Santos también des-sublima su música al reconvertir los dúos, tríos... operísticos, en dúos, tríos sexuales, conduciendo gradualmente la música de este compositor hacia interjecciones libidinales: determinadas fórmulas melódico-rítmicas rossinianas acaban así “degenerando” en gemidos y jadeos. Y es que, tal

⁴¹⁸ Para más información sobre esta obra, véanse los textos de Ruvira, Josep, disponibles en la web: “Codi y estigma” y “La creación en espiral de Carles Santos”. En <http://www.carles-santos.com/texto2.html> y <http://www.carles-santos.com/texto3.html> (Consulta: 13 de febrero de 2005).

como el propio Santos manifiesta, su concepción de la música se aleja de la tradicional asociación con una esfera trascendente y se asemeja más a la dimensión puramente sensual y corporal de otras áreas como la culinaria: “Per mi l’art és vida i el que realment m’apassiona és l’art menjable, que després de disfrutar-lo sensorialment es digereix i tan contents”⁴¹⁹.



Ejemplo 50. Santos, Asdríbila e imagen de un “concierto-performance”. Carles Santos realiza una de-construcción del discurso artístico a través de su contaminación con otras prácticas sociales y otros ámbitos del discurso: gastronomía y sexo.

⁴¹⁹ Citado en el epílogo de Ferran Mascarell (“A Manera d’epíleg”), en Santos, Carles. 1994. *Carles Santos*. Barcelona: Benecé Produccions, S.L.



Ejemplo 51. Santos, serie de imágenes con el busto de J.S. Bach, ligadas al espectáculo La pantera Imperial. Carles Santos de-construye la imagen sublimada del arte y de la música, al insertar emblemas de uno de los grandes genios de la música en contextos cotidianos y banales.

Capítulo IX. Arte sonoro y tecnología electrónica: la pérdida del referente original, la recodificación del significante sonoro y la inmersión en un espacio de interferencias en la obra radiofónica de José Iges

La trayectoria artística de José Iges se inicia y desarrolla principalmente en la radio. Su contribución, tanto en el terreno de la producción musical, como en el de la creación teórica (ha escrito, entre otras cosas, una tesis sobre el arte radiofónico⁴²⁰), se cifra en la elaboración de un discurso que relaciona estrechamente los nuevos medios electrónicos, con las aportaciones más radicales de las primeras vanguardias (futurismo y dadaísmo) y de la nueva música experimental (prácticas intermedia y *performance art* de Fluxus, paisaje sonoro, poesía sonora...). Nuestro intención, en este apartado, es la de seguir algunos de sus razonamientos teóricos y analizar parte de sus realizaciones artísticas, con objeto de exponer el discurso postmoderno en el seno de unas prácticas musicales configuradas por el uso de tecnologías electrónicas.

⁴²⁰ Iges, José. 1997. *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, tesis doctoral inédita.

1. El discurso postmoderno sobre la tecnología de la reproducción y telecomunicación sonora.

1.1. El impacto de la tecnología y la reconfiguración de nuestro paisaje sonoro.

El impacto de las nuevas tecnologías de reproducción y telecomunicación sonora (el fonógrafo y la radio) en el arte del siglo XX, ha suscitado diferentes y controvertidas aproximaciones. Cabría señalar tres clases de actitudes a este respecto. En primer lugar, encontramos la “tecnofobia” desplegada frente a los nuevos medios de reproducción (cine, fotografía y radio), debido al peligro que entrañaban para la disolución de la autoría y de la originalidad, sobre las que descansaba el arte moderno (podríamos englobar, en cierto sentido, a Adorno dentro de esta actitud). En un segundo momento, tras 1945, se da el empleo de estas tecnologías desde presupuestos ligados al discurso musical de la modernidad: la música concreta, la música electrónica desarrollada desde Colonia, la música electroacústica y la música espectral más actual, utilizan la tecnología electrónica como instrumento que permite plasmar la inventiva de un autor en una obra musical determinada, con mayor rigor y precisión. Sin embargo, existe una tercera visión de los nuevos medios que cuestiona radicalmente la vigencia de los paradigmas modernos de la autoría y de la obra original, y que es la que más nos interesa desarrollar, por ser la que mejor se corresponde con la labor creativa de Iges.

En opinión de Chris Cutler, los procedimientos desencadenados por las nuevas tecnologías de reproducción y telecomunicación están invalidando las categorías de autor, obra acabada y originalidad (a ellas podríamos añadir también la delimitación de diferentes discursos artísticos, como la música o la pintura)⁴²¹. La llegada de la tecnología digital implica la posibilidad de convertir y almacenar toda producción cultural en los códigos binarios de la información, favoreciendo una circulación e

⁴²¹ Cutler, Chris. 2004. “Plunderphonia”. En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 138-157. N.Y-London: Continuum.

intercambio simbólico sin precedentes⁴²² (vía Internet...). Las delimitaciones del *copyright*, de los derechos de autoría y de la originalidad de las producciones artísticas se desvanecen, para dar paso a una nueva cultura digital, basada en la reelaboración y recombinación infinita de los materiales musicales en circulación (aunque también caben *remixes intermedia*) por parte de innumerables usuarios anónimos.

La utopía postmoderna de una nueva “sociedad de la información” plantea una red potencialmente infinita de nodos (usuarios que se conciben como receptores y productores al mismo tiempo), que reciben, recombinan y vuelven a enviar material sonoro computerizado, dentro de un proceso reflexivo abierto e interminable. En este sentido, la postmodernidad elabora un discurso crítico contra las estrategias desplegadas por el capitalismo para retener, encauzar y privatizar parcelas de información, con objeto de obtener beneficios particulares. Si el discurso moderno propugnaba una reapropiación colectiva de la tecnología (caso de los planteamientos de Bertol Brecht), la postmodernidad se aleja, por el contrario, de la noción clásica de esfera pública, al denegar toda noción de propiedad reglada (ya sea privada o colectiva) e incentivar la libre circulación y utilización de los recursos disponibles, en un “*no man's land*” o una “tierra de nadie”, como Iges la denomina⁴²³.

El imaginario acerca de un estadio tecnológico que invalida los principales ejes sobre los que se articuló la cultura de la modernidad, empieza, sin embargo, a desarrollarse con anterioridad a la llegada de la cultura digital, pudiendo rastrearse en el utopismo tecnológico de McLuhan que tanto influyó en las corrientes experimentales de los años 60, y remontándose incluso a las primeras vanguardias. McLuhan, por ejemplo, concebía el universo electrónico desplegado por las tecnologías de información y comunicación, como una prolongación del sistema

⁴²² En su obra *La condición postmoderna (Informe sobre el saber)*, Lyotard afirma que en el futuro todo conocimiento será reducido a los códigos de la información y pasará a circular en forma de mercancía (Lyotard: 1987).

⁴²³ Nos referimos a las ideas que despliega en relación a la instalación *Terre di Nessuno*, obra que ha elaborado junto a la artista plástica Concha Jerez.

nervioso. El tipo de conectividad multidireccional y simultánea de los *media*, debía conducir a la gradual disolución de una cultura moderna articulada en torno al hallazgo del libro y de la imprenta. Curiosamente, McLuhan relacionaba el advenimiento de los nuevos medios, con el paso de una cultura de lo visual, a un nuevo espacio donde el oído comenzaba a cobrar protagonismo⁴²⁴.

Una cultura moderna que privilegia el sentido de la vista producía un tipo de espacio geométrico, con compartimentos claramente articulados, jerarquizados y divididos. El mundo que se percibe desde el oído, por el contrario, se caracteriza por la inmersión en el seno de un flujo multidireccional y discontinuo de percepciones cambiantes y efímeras. Esta concepción ha sido ampliamente continuada por artistas como Cage (como más tarde expondremos) o por el discurso postmoderno de escritores sobre música contemporánea como David Toop, quien ha acuñado la expresión “un océano de sonidos” para referirse a la desmaterialización gradual de nuestra percepción del mundo, gracias a la extraordinaria proliferación de referencias sonoras desplegada por los nuevos medios electrónicos⁴²⁵.

1.2. La radio y la creación artística de José Iges.

La radio es precisamente un medio que nos acerca al mundo a través de estímulos sonoros, “un organismo puro de sensaciones radiales”, tal como señalaban Filippo Tommaso Matinetti y Pino Masnata en el manifiesto futurista de *La radia*⁴²⁶. El futurismo es el movimiento vanguardista que más fascinado se sintió por el cambio de percepción del mundo ocasionado con el advenimiento de los nuevos medios: la vertiginosa velocidad de transmisión de las ondas radiales dislocaba la realidad

⁴²⁴ McLuhan, Marshall. 2004. “Visual and Acoustic Space”. En la antología *Audio Culture*, opus cit., pp. 67-72.

⁴²⁵ Toop, David. 1995. *Ocean of Sound. Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent’s Tail.

⁴²⁶ El manifiesto se encuentra recogido en De Quevedo Orozco, Lourdes. 2002. *La radio y los creadores del arte vanguardista*. México: Universidad Pedagógica Nacional, pp. 29-30.

sólida y estable vivida hasta el momento, para proyectarnos en un espacio electrónico sonoro y virtual, en el que diferentes lugares y diferentes tiempos podían “intepenetrarse” y fundirse en un momento (los sonidos de Río de Janeiro y Nueva York podían, por ejemplo, sonar conjuntamente, desafiando la separación y distancia de lugares establecida por nuestra experiencia tradicional cotidiana). En el mismo manifiesto, sus autores reclamaban la explotación artística de este tipo de recursos intrínsecos al medio de la radio y arremetían contra las soporíferas programaciones radiofónicas, que tan sólo trasladaban los habituales discursos narrativos y musicales al nuevo medio, en lugar de cuestionarlos.

La historia del arte radiofónico, como argumenta José Iges en su tesis⁴²⁷, comienza efectivamente adaptando las disciplinas artísticas tradicionales al nuevo contexto (con la creación de los dramas radiofónicos y de una música más apta para la radio), y gradualmente va dando paso a un nuevo arte que reflexiona sobre las potencialidades intrínsecas a este medio. El arte radiofónico se erige así como un puro arte de la medialidad (según un término utilizado por Diedrich Diederichsen⁴²⁸), una práctica que adopta la misma naturaleza intermedia de canal en el que se transmite, situándose entre lugares y tiempos, y entre categorías y discursos artísticos. En este sentido, el arte desarrollado en la radio se vincula con una noción bastante vaga e indefinida como es el “arte sonoro”, donde se comprenden, sin más, el conjunto de manifestaciones artísticas que hagan uso del sonido, sin llegar a prescribir unas normativas que lo encierran en una determinada práctica discursiva. La música, entendida en su acepción tradicional, no sería más que una manifestación dentro del amplio elenco de posibilidades que ofrece el arte sonoro: poesía sonora, paisaje sonoro, música de acción... El arte radiofónico viene así a ser definido por José Iges, como arte sonoro creado en y para el espacio

⁴²⁷ Véase el capítulo “El arte radiofónico en episodios fundamentales” de su tesis inédita. Iges, 1997, *opus cit.*, pp. 28 y sucesivas.

⁴²⁸ Diederichsen, Diedrich. 2002. “Música electrónica digital: entre el pop y la pura medialidad. Estrategias paradójicas de la negación semántica”. En *Proceso sónico*, catálogo de la exposición celebrada en el MACBA de Barcelona, pp. 31-38. Barcelona: Museo d’art Contemporani de Barcelona y Actar.

electrónico de la radiodifusión⁴²⁹.

El autor que estudiamos ha creado principalmente obras para la radio en relación a diversos subgéneros como el paisaje sonoro, la experimentación fonética... José Iges, sin embargo, no suele identificar su obra con un producto acabado de estudio, sino más bien con un proceso desarrollado en el tiempo que se vincula a otras modalidades como la *performance* o la instalación interactiva. Heidi Grundmann destaca así cómo estas diversas modalidades presentan la traza de un pensamiento configurado por la experiencia de la radio: conexión instantánea, simultaneidad, interferencia de tiempos y lugares...⁴³⁰ Desde 1989, Iges trabaja con Concha Jerez en la creación de numerosas instalaciones visuales y sonoras, que, con el paso del tiempo, han hecho cada vez más uso de las posibilidades de la tecnología interactiva. Las instalaciones de *Net Opera* o *Terre di Nessuno* presentan así multitud de materiales sonoros y visuales tomados de los *media*, susceptibles de recombinarse en tiempo real según las acciones de los espectadores. Estas instalaciones se hallan además extendidas a otros espacios virtuales como Internet, de manera que la obra puede ramificarse en un amplio proceso, que cada vez se extiende a espacios más globales y se abre potencialmente a un mayor número de usuarios e interacciones. Así mismo, los sonidos generados por las acciones desempeñadas por Concha Jerez en el seno de una *performance*, pueden igualmente ser recogidos, mezclados y emitidos por la radio, en un mismo espacio de tiempo. En concordancia con las características del medio electrónico (radio, Internet...), podríamos afirmar que Iges concibe su obra como un proceso flexible y camaleónico, capaz de producirse y proyectarse en diferentes soportes y en diferentes contextos (una instalación puntual en un museo, un concierto multimedia, una emisión radiofónica...). La obra vive además entre el espacio

⁴²⁹ Iges, 1997, *opus cit.*, p.10.

⁴³⁰ Grundmann Heidi. "Transgresiones e Interferencias. La estratificación de tiempos y espacios en la Obra de Concha Jerez y José Iges". En *La mirada del testigo. El acecho del guardián*, catálogo de la instalación presentada en la Sala Amárica de Vitoria, pp. 214-218. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Euskera.

virtual de la telecomunicación y los diferentes tiempos y lugares concretos en los que se actualiza.

Siguiendo la obra artística del autor que nos ocupa, en los epígrafes siguientes, trataremos de exponer los conceptos y prácticas desarrolladas en una música experimental postmoderna, en relación al uso de nuevas tecnologías. Hemos decidido compartimentarlos a partir de tres aspectos esenciales de los medios electrónicos: el micrófono y altavoz, como nueva *interfaz* que relaciona al ser humano con el mundo (analizando la transformación que imprime sobre los modos de escucha y sobre la consideración de los sonidos), el fonógrafo, como nueva escritura capaz de almacenar y transformar el sonido, y la transmisión electrónica que revoluciona nuestras viejas concepciones del espacio y del tiempo.

2. La nueva escucha del mundo posibilitada por la tecnología.

2.1. *La captación de “imágenes sonoras” y la pérdida del referente.*

Dentro del escenario utópico de McLuhan, la tecnología era presentada como una nueva *interfaz*⁴³¹ que sustituía e incrementaba considerablemente la capacidad de nuestros propios sentidos (principalmente la vista y el oído). La emisión y recepción de un determinado contenido sonoro a través de la tecnología electrónica, supone un proceso bastante más largo e indirecto que el desarrollado por un intercambio comunicativo de habla y escucha en un espacio acústico natural. El micrófono recoge una vibración acústica, la convierte en una señal eléctrica susceptible de ser amplificada, transformada o transmitida, y finalmente ésta vuelve a proyectarse por un altavoz como vibración sonora que llega hasta nuestros oídos. La proximidad establecida por la comunicación directa entre dos personas presentes, propiciaba, según Derrida, la sensación de un intercambio interiorizado e inmediato entre pensamientos.

⁴³¹ Entendemos aquí por *interfaz*, el intersticio o pantalla que nos separa y, a la vez, nos conecta con el mundo. Los dispositivos que nos traducen los estímulos del mundo, a la vez, que posibilitan nuestra interacción con él. Nuestra vía de acceso al entorno (electrónico) que nos rodea.

La ruptura de la intimidad de este espacio de resonancia recogido, supone, en opinión de Douglas Kahn, el paso de una cultura anclada en la expresión y el “fonocentrismo”, a otra más localizada en la audición y la escucha⁴³². La nueva tecnología, con su ruptura de la presencia e inmediatez del acto comunicativo, provocaría así un desplazamiento revolucionario, al fomentar una escucha fuera de las limitaciones impuestas por una recepción encerrada en el ámbito de la expresión y del discurso. Es así como para John Cage, el micrófono representaba un nuevo oído más neutral y menos limitado por la selección de la cultura, capaz de proporcionar una nueva escucha virgen de los sonidos situados más allá del pensamiento (*logos*). El micrófono se erige como principal receptor de todos esos sonidos ignorados y “anulados” por la comunicación expresiva: las sonoridades ambientales de fondo no producidas intencionalmente (es decir, que escapan al dominio de la expresión). La tecnología posee la facultad de captar todo tipo de sonidos, sin imponer ninguna clase de selección, énfasis o jerarquía, equiparándolos en un mismo nivel. De ahí que las nuevas tecnologías conlleven una aceptación y nivelación gradual de todos los sonidos, una ideología de la panauralidad o de la totalidad sonora (“*all sounds*”), claramente expuesta en la música experimental a partir de John Cage.

La tecnología pasa a concebirse así (y las propuestas de la música experimental son un claro ejemplo a este respecto), como *interfaz* que sustituye nuestros viejos y condicionados sentidos de la vista y el oído, y es capaz de proyectarnos en un nuevo territorio desconocido que va no solamente más allá de nuestros hábitos mentales, sino también de nuestras capacidades perceptivas “naturales”. La amplificación de un micrófono puede conectarnos con todo un submundo inaudible de ruidos infinitesimales (una práctica habitual de la música experimental desde John Cage⁴³³), así como un fonógrafo posibilita la escucha de voces de gente ya muerta, o

⁴³² Kahn, Douglas. 1999. *Noise Water Meet. A History of sound in the Arts.* Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, p. 70.

⁴³³ Véase el capítulo “John Cage: Silence and Silencing”. *Ibid.*, pp. 161-199.

la radio y el teléfono nos proyectan sonidos procedentes de lugares invisibles y lejanos.

Como relata Eric Davis, desde la invención de la nueva tecnología de grabación y telecomunicación, se suceden los relatos esotéricos que conciben estos aparatos (el teléfono, la radio...) como *médiums* que nos abren a un contacto con el más allá (poniéndonos en relación con el pasado y con otros espacios, al traspasar las fronteras habituales de tiempo y de lugar)⁴³⁴. Esta aura misteriosa que envuelve a la tecnología se prolonga ampliamente en el ámbito de la música, hasta llegar a los ejemplos más recientes de la música experimental o a algunas declaraciones de Stockhausen⁴³⁵. Los aparatos electrónicos representan aquí unos sensores, que recogen señales procedentes de un “afuera” concebido deleuzianamente como una exterioridad absoluta y radical (es decir, como un terreno más allá de esta realidad objetiva que es producto de nuestros hábitos perceptivos y mentales).

Los altavoces reproducen las huellas de este “afuera” invisible y reducen nuestro contacto con el exterior a estos vestigios electrónicos, sin que seamos ya capaces de percibir el sonido original. Lo que nosotros captamos es tan sólo una reproducción o una copia que ha perdido su origen, es decir, un puro simulacro sonoro o un sonido virtual. Tal como señala el propio José Iges a propósito de su concepción de los paisajes sonoros, su trabajo opera siempre con imágenes o trazos grabados que conducen a una necesidad de olvidar el referente⁴³⁶. Debemos reseñar que, en la mayor parte de las ocasiones, sólo es posible percibir el sonido a través de estos “documentos”, debido a la imposibilidad de acceso a su presencia original (por

⁴³⁴ Davis, Eric. 2002. “Recording Angels. The esoteric origins of the phonograph”. En *Undercurrents. The hidden wiring of modern music*, ed. Rob Young, pp. 15-24. Nueva York/London: Continuum.

⁴³⁵ Celestin Deliège recoge, a este respecto, algunas afirmaciones de Stockhausen pertenecientes al texto *Litanie* que acompaña a su obra *Aus der Sieben Tagen*: “Yo no hago mi música, sino que transmito las vibraciones que yo capto, funciono como un traductor, soy un poste de radio (...).” En Deliège, 1986, *opus cit.*, p. 340.

⁴³⁶ Véase a este respecto, el artículo disponible en la web: Iges, José. 2000. “Soundscapes: A historical approach”. *eContact* 3.4. En <http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/HistoricalApproach.htm> (consulta: 22 de noviembre de 2005).

ser una manifestación lejana en el tiempo o en el espacio, o pertenecer a una categoría de sonidos que, sin ayuda de la amplificación electrónica, resultan inaudibles). Más que percibir el mundo en su presencia, el ser humano cada vez se aproxima más a él a través de estos intermediarios electrónicos. La réplica del sonido posee, además, el don de la ubicuidad, dada su capacidad de reproducirse en una multiplicidad de tiempos y lugares (pensemos, por ejemplo, en una transmisión radiofónica). Al igual que en la imagen zen de una interminable reflexión entre espejos, la infinita multiplicación de replicas sonoras acaba invalidando toda diferencia entre la copia y el original.

Pero, ¿es este simulacro sonoro algo menos verdadero y real? En opinión del discurso tecnológico postmoderno, aquello que llamamos realidad no es más que un mundo creado por los hábitos perceptivos limitados de nuestros sentidos. Según José Iges, el llamado “espacio real” se halla configurado por un determinado modelo de espacio y tiempo que viene de los griegos y que las nuevas tecnologías han expandido⁴³⁷. Siguiendo este punto de vista, los experimentos con la realidad virtual lo único que prueban es que, tanto en el espacio simulado, como en el “natural”, existen siempre determinadas *interfaces* que nos conducen a configurar y percibir nuestro entorno de una manera específica (creando una clase de referencia espacial y temporal...)⁴³⁸. Cada tipo de *interfaz* establece así unas coordenadas de espacio y tiempo diferentes, que generan una construcción de la imagen del mundo esencialmente distinta: la *interfaz* pretendidamente “natural” de nuestros sentidos se encuentra igualmente condicionada por unas coordenadas determinadas, de ahí que su percepción no sea menos simulada, ni artificial, que la proyectada por cualquier otra *interfaz* tecnológica. La nueva tecnología vendría a corroborar así la tesis fenomenológica de que no existe un mundo exterior en sí, un referente que exista independientemente más allá de la sensación o el fenómeno que percibimos.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁴³⁸ Véase, a este respecto, Weibel, Peter. 1995. “Realidad Virtual: el endoacceso a la electrónica”. En *Media Culture*, ed. Claudia Gianetti, pp. 9-24. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L’Angelot.

Igualmente, el fonógrafo y la radio son dos medios electrónicos que nos alejan de toda concepción de un mundo original de referencia y nos sumergen en un universo de la pura escucha. Como señala el propio Iges en un frase que en cierta manera remite a *La radia*, la radio consiste en un cúmulo de sensaciones que nos llegan del mundo⁴³⁹.

2.2. La percepción objetiva de Schaeffer frente a la dispersión postmoderna de las modalidades de escucha.

Las obras creadas a partir de la tecnología de grabación y reproducción sonora conducen, en opinión de Schaeffer, a una perdida del referente y a la emergencia de una escucha pura⁴⁴⁰. Pero si los sonidos cesan de concebirse como esencias independientes y pasan a contemplarse como puros fenómenos sensoriales, ¿es posible determinar la existencia de una *realidad* sonora a partir de una escucha objetiva? Para Schaeffer la respuesta es positiva y el resultado de esta percepción objetiva conduce a la existencia de una entidad real, a la que califica como “objeto sonoro”. Pese a las variaciones de escucha de un individuo a otro, este autor cree firmemente que se puede hablar de un fenómeno objetivo comunicable, susceptible de ser analizado y descrito (la investigación de Schaeffer en el ámbito de la música concreta adopta así cierto cariz científico). Igualmente, existe una correlación entre las diferentes manipulaciones a las que se puede someter un sonido grabado: el sonido seguiría siendo aquí uno y objetivo, solamente que se crearían variaciones al observarlo desde ángulos distintos (un poco a la manera en que una misma serie, como entidad objetiva, puede generar diversas variaciones al contemplarse desde diferentes puntos de vista). Por tanto, pese a las variaciones, Schaeffer no acepta la posibilidad de que el sonido deje de concebirse como una entidad, descentrándose

⁴³⁹ Iges afirma: “Se ha definido muy acertadamente el arte radiofónico como un arte de sensaciones radiofónicas.” Iges, José. 2001. “Compositores españoles y arte radiofónico”. En *Campos interdisciplinares de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, editadas por Begoña Lolo, pp. 785-799. Madrid: Sociedad Española de Musicología. La cita se encuentra recogida en la p. 785.

⁴⁴⁰ Schaeffer, Pierre. 2004. “Acousmatics”. En *Audio Culture*, opus cit., pp. 29-39.

y diluyéndose en un haz de percepciones subjetivas, momentáneas y cambiantes (aunque reconoce que, llevada la manipulación a sus máximas consecuencias, esta descomposición en una serie de percepciones singulares sin relación alguna, podría producirse).

Frente a esta concepción de una escucha y un fenómeno sonoro objetivo, el discurso postmoderno se decanta por la incapacidad de definir una entidad sonora, debido a la singularidad e incompatibilidad de las numerosas perspectivas⁴⁴¹. La propia existencia de las nuevas tecnologías de grabación y difusión, habría conducido a la imposibilidad de plantear la escucha ideal y objetiva a la que se refería Schaeffer. El hecho de que la circulación de grabaciones o la difusión mediática expanda las producciones musicales por todos los rincones, hace que se desvanezcan cada vez más los emplazamientos concretos donde la gente se reunía en un lugar, tiempo y situación específica, para tener una experiencia compartida (la cual determinaba, a su vez, un grado de competencia en la escucha).

Actualmente la música nos rodea en múltiples lugares, tiempos y situaciones: es posible escuchar una sinfonía de Mozart en una sala de conciertos, en un anuncio publicitario, como música de fondo en la sala del dentista o en la radio del coche mientras conducimos. Lo que la teoría postmoderna reseña es que, dada esta dispersión, difícilmente dos personas con una competencia radicalmente distinta, percibirán esta pieza de Mozart proyectada en un supermercado de manera similar (habrá quien la reconozca, quien la escuche por vez primera y quien ni siquiera repare en ella, creándose experiencias completamente diferentes que no confluyen en la descripción de un mismo objeto sonoro). Un mismo individuo tendrá además una experiencia esencialmente diferente de esta pieza, según la situación en la que se encuentre (escuchando tranquilamente en el salón de su casa, como sonido de fondo mientras corre para alcanzar el tren en una estación de metro...): las variaciones en la atención y la sensibilidad, debido a las circunstancias, llevarían así

⁴⁴¹ Véase a este respecto, Stockfelt, Ola. 2004. "Adequate Modes of Listening". En *Audio Culture*, opus cit., pp. 88-93.

a una total disolución de la identidad sonora de la obra. Desde esta perspectiva, se entiende que no existe una escucha pura, objetiva y reducida como pretendía Schaeffer, que la percepción se halla siempre determinada por la competencia particular y la situación en la que se produce, y que la diversificación de usuarios⁴⁴² y la multiplicación actual de las situaciones y lugares donde suena la música, hace que difícilmente podamos hablar de un fenómeno objetivo.

Resulta revelador, en este sentido, el hecho de que en la música experimental de la postmodernidad hayan aflorado manifestaciones sonoras neutrales, ambivalentes y multiusos. Nos referimos a las músicas intrínsecamente ligadas al ambiente, como el “paisaje sonoro” o la “música *ambient*” de Brian Eno⁴⁴³. La concepción de estas piezas pretende desplegar un tejido sonoro neutro que no impone a priori un determinado tipo de escucha, y que puede percibirse de manera esencialmente distinta en función del usuario y del grado de atención que se le presta. Podríamos afirmar que, actualmente, la difusión musical indiscriminada por parte de los *media*, conlleva una fusión de la música con el entorno sonoro en el que se halla inmersa. La captación de un hilo musical, como pieza de música propiamente dicha o como ruido de fondo sin relevancia alguna, depende de la circunstancia y de la disposición y competencia de los que escuchan. La música *ambient* de Brian Eno cumple esta función ambivalente, al ser un hilo sonoro que posibilita, tanto una percepción de índole musical, como el que éste pase completamente desapercibido. La operación realizada en el caso del paisaje sonoro es justamente la inversa: aquí son los sonidos del entorno que inicialmente no habían sido generados con una intencionalidad artística, los que son susceptibles de captarse, dependiendo del punto de vista, como sonidos ambiente o con un valor musical. La separación tácita de la modernidad entre la música y los sonidos exteriores, queda así relativizada gracias a esta creciente ambivalencia de la escucha.

⁴⁴² El consumidor como nivel genérico que no implica la necesidad de competencia alguna.

⁴⁴³ Eno, Brian. 2004. “Ambient Music”. En *Audio Culture*, opus cit., pp. 94-97.

2.3. El paisaje sonoro de José Iges: la de-construcción de la identidad de la ciudad y su dispersión en un magma caótico de sensaciones.

La obra de José Iges es un claro ejemplo de esta concepción postmoderna que no contempla la existencia de un objeto musical como entidad definida y reduce la experiencia sonora a un cúmulo dispar de perspectivas. A continuación retomaremos las consideraciones anteriormente desplegadas, en relación a dos aspectos de su obra teórica y artística: primeramente analizaremos su concepción del paisaje sonoro en la obra *La ciudad resonante*; en segundo lugar, pasaremos a considerar la clasificación de los sonidos que José Iges realiza en su tesis sobre el arte radiofónico.

La ciudad resonante está publicada en un CD y en un libro que lleva el mismo nombre⁴⁴⁴. La grabación recoge la interacción entre el montaje sonoro realizado por José Iges con los sonidos pertenecientes a diferentes ciudades europeas, tomando a Madrid como eje, y la improvisación “ruidista” con instrumentos inusuales y electrónica de Pedro López. El libro presenta una serie de consideraciones de Iges, expuestas de manera libre y no sistemática, sobre esta obra y los factores que en ella intervienen: el paisaje sonoro, la improvisación... El autor se pregunta aquí acerca de la posibilidad de retratar sonoramente una ciudad (en este caso Madrid) y sobre la mejor manera de hacerlo. Expone la posibilidad de adoptar una perspectiva subjetiva o bien de tratar de reflejarla objetivamente, buscando sus sonidos característicos a nivel estadístico⁴⁴⁵. ¿Pero existen realmente estos sonidos que definen la ciudad como un objeto sonoro o una entidad específica? Las ideas que se van desplegando en el texto y la realización del montaje sonoro, parecen desmentir esta perspectiva.

La ciudad se asimila más bien a un “afuera” infinito e incommensurable, un magma caótico de sensaciones en el que nos hallamos inmersos, sin poder establecer una síntesis objetiva que la defina. Los sonidos son grabados a través de

⁴⁴⁴ Iges, José. 1998. *La ciudad resonante. Los límites del decorado*. Madrid: Ministerio de Fomento.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

una deriva individual, con un micrófono que capta diferentes señales acústicas provenientes del “afuera” indefinido. Siguiendo la filosofía de Deleuze, este “afuera” debiera entenderse como exterioridad radical absoluta o como espacio “entre” que separa y conecta las diferentes perspectivas. El oído tecnológico se concibe así como *interface* que se abre a las diferentes sensaciones acústicas que le salen al encuentro, conduciéndonos de una perspectiva a otra, en una sucesión potencialmente infinita incapaz de acotar una ciudad como totalidad y como objeto.

El montaje sonoro de *La ciudad resonante* tiende a una articulación rizomática: Igés navega por la ciudad, como si se tratara de un “hipertexto” que nos conduce constantemente de un *link* a otro y que, en ocasiones, nos hace desembocar en un lugar repetido, que, no obstante, ya ha sido reconfigurado por la interacción con otros usuarios⁴⁴⁶. El autor proyecta de manera semejante un recorrido por la ciudad, sin trazar ningún plan previo, explorando “el camino en cada encrucijada, como un nodo de interrogaciones, de temas y de significaciones”⁴⁴⁷, que nos lleva de un sitio a otro, y donde el paso repetido por un mismo lugar nos revela que éste ya ha sido esencialmente alterado (como se recoge en la filosofía del “eterno retorno”: en un río, uno es incapaz de pasar dos veces por el mismo sitio). Y es que la concepción de la ciudad no es ya la de un lugar definido y estable, sino la de un “organismo vivo en continua transformación (...), una obra en proceso que genera siempre texto sonoro segregado, multidireccional y reticular (...)"⁴⁴⁸. El hecho de que Igés haya decidido “interpenetrar” los sonidos procedentes de diferentes ciudades europeas con el paisaje sonoro madrileño, podría aludir a esta constante circulación de información sonora actual, que hace que el paisaje urbano se reconfigure constantemente y que difícilmente se pueda hablar ya de un territorio sonoro estable y característico.

⁴⁴⁶ Para más información sobre las implicaciones del “hipertexto” en nuestra cultura actual, véase el capítulo “Nuevos Medios y cultura digital”, en Carrillo, 2004, *opus cit.*, pp. 55-75.

⁴⁴⁷ Igés, 1998, *opus cit.*, p. 5.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.14.

Uno de los rasgos principales de *La ciudad resonante* es precisamente la de crear, como el propio autor señala siguiendo a *La radia*, un drama de espacio y tiempo, o si se prefiere, la de concebirse como un “punto singular de intersección de infinitos tiempos y espacios”⁴⁴⁹. El montaje sonoro de la obra nos confronta con la sucesión y superposición de un elenco de sonoridades heterogéneas, captadas en distintos lugares (tanto interiores, con sonidos procedentes de puertas y objetos varios, como exteriores, con sonidos ambiente de la calle y de numerosos espacios calificados por Marc Augé como no-lugares: el metro, el museo o el supermercado...), así como en diferentes tiempos (en una secuencia, Iges prácticamente superpone cantos de pájaros de un día radiante con los sonidos de la lluvia). Las sonoridades se encuentran, por lo general, súbitamente cortadas o interrumpidas y, en ocasiones, también repetidas y electrónicamente modificadas (con lo que pierden su poder narrativo al cesar de ser reconocibles). Nos encontramos además con la frecuente interferencia de unas sonoridades ruidosas, producidas por la improvisación de Pedro López con instrumentos y tecnología electrónica. De esta manera, el montaje se asemeja a un vaivén de sensaciones sonoras que se cortan súbitamente y nos lanzan repentinamente de un lugar (y tiempo) a otro, un poco a la manera en que un@ se dedica a recorrer, a través del *zapping* radiofónico, diferentes canales. En este paisaje sonoro madrileño, Iges, lejos de contemplar la ciudad como una entidad objetiva, establece una lectura condicionada por la experiencia de la radio, concibiéndola como un “afuera” o espacio virtual en el que se entrecruzan múltiples y discontinuas percepciones sonoras procedentes de diferentes lugares. Una vez analizadas sus consideraciones sobre el paisaje sonoro, pasemos ahora al segundo aspecto referido a la clasificación de los sonidos radiofónicos.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

2.4. El “detritus” ambivalente frente al objeto sonoro: la redefinición de los sonidos en función de las modalidades de escucha.

La radio representa para Iges ese espacio “entre”, susceptible no solamente de recoger los sonidos captados en distintos momentos y lugares, sino también de proyectarlos en diversos contextos y situaciones, incapacitando así la existencia de una escucha ideal y objetiva. De ahí que en la clasificación sonora que nos propone este autor⁴⁵⁰ en su tesis sobre el arte radiofónico, los sonidos se consideren, más que como entidades u objetos sonoros bien definidos, como *ready-mades* u *objets-trouvé*s ambivalentes. Señalemos que, con la llegada de la nueva tecnología, se produce una apertura hacia todos los sonidos audibles y, consiguientemente, la necesidad de idear clasificaciones. Las más habituales tratan de adaptar los sonidos producidos en el contexto radiofónico, a los medios más tradicionales como la literatura o la música. La primera de ellas, por ejemplo, establece una jerarquía en relación a una funcionalidad narrativa: primeramente sitúa la palabra y, posteriormente, la música (incidental), los efectos sonoros y el silencio. La segunda de ellas orientada hacia la música, privilegia los sonidos acústicos periódicos sobre los aperiódicos o ruidos, siendo estos últimos divididos entre ruidos no referenciales y aquellos referenciales o narrativos⁴⁵¹.

Douglas Kahn señala a este respecto que existe toda una larga tradición, a lo largo del siglo XX, en la que se ha tratado de musicalizar los ruidos: Russolo, Varèse, Henry Cowell...⁴⁵² La línea que divide los sonidos musicales de los exteriores, sigue aún estando bien establecida y solamente se trata de hacer pasar ciertos ruidos de un lado al otro, mediante una serie de procedimientos: principalmente, de lo que se trata es de neutralizar el sonido, liberarlo de sus connotaciones referenciales y estilizarlo con el fin de integrarlo en un nuevo

⁴⁵⁰ Dicha clasificación se encuentra igualmente recogida en Iges, José. 1997-2000. “El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico”, *arte sonoro*, p. 11. Disponible en la web: <http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html> (consulta: 14 de noviembre de 2005).

⁴⁵¹ Véanse los epígrafes “Aproximación desde la narrativa cinematográfica y literaria” y “Consideraciones de índole musical”. *Ibid.*, pp. 3-12.

⁴⁵² Véase el capítulo “Concerning the line”, en Kahn, 1999, *opus cit.*, pp. 72-100.

contexto musical. El interés primordial de Schaeffer en el ámbito de la música concreta, se centraba igualmente en extraer las potencialidades musicales de los sonidos procedentes del entorno. Para ello, trataba de borrar toda posible referencia (anular su potencialidad dramática), aislando y repitiendo el sonido para estilizarlo e integrarlo en un nuevo solfeo musical. Los fracasos cosechados en el intento de buscar una grafía sonora que posibilitase la elaboración de una nueva gramática musical extendida a todos los sonidos, le impulsaron finalmente a volver a los tradicionales instrumentos acústicos⁴⁵³.

Frente a estas clasificaciones planteadas desde los distintos discursos artísticos, Iges propone establecer una nueva categorización más neutra y flexible según el origen del elemento sonoro, sin que esto implique una determinada funcionalidad o valor de uso: sonidos humanos (divididos en sonidos del cuerpo y de la voz; dentro de esta última, los sonidos verbales y no verbales; dentro de estos últimos, los articulados y los no articulados), sonidos del medio (urbanos o naturales) y sonidos instrumentales (estos últimos son los que menos suele seleccionar en sus obras, según él mismo confiesa)⁴⁵⁴. La ambivalencia funcional de estos elementos “entre” diferentes discursos, que no se definen ni como musicales, ni como narrativos, ni tan siquiera ya como sonidos pertenecientes al contexto cotidiano, los acerca al concepto vanguardista del *objet trouvé*. A diferencia de los objetos sonoros de Schaeffer, estos elementos se proyectan como sombras que no poseen ninguna identidad, sentido o valor de uso específico. Por tanto, tal como prevé el propio Iges, estos elementos nómadas pueden revestir múltiples significaciones, según la funcionalidad y el tipo de escucha (anecdótica, semántica o pura⁴⁵⁵) que requieran circunstancialmente. De esta manera, José Iges contempla tres géneros radiofónicos

⁴⁵³ Véase a este respecto, el artículo de Iges, 1997-2000, *opus cit.*, pp. 6-9.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵⁵ Esta clasificación la toma de Michel Chion. La primera de las escuchas, la *anecdótica o causal*, es la que trata de identificar la causa o fuente del sonido. La *semántica* se vincula con el uso de un código o lenguaje para interpretar un mensaje. Y la *escucha pura o reducida* se concentra en las cualidades y formas propias del sonido, independientemente de la causa y del sentido. *Ibid.*, pp. 8-9.

distintos, dependiendo de la orientación funcional con la que estos elementos aparecen: narrativo-textual, musical y mixto. Resumiendo, el elemento no se determina como objeto sonoro o entidad dotada de una significación y de un valor de uso a priori, sino que su identidad está en función del contexto en el que se proyecta y, por tanto, su percepción nunca puede ser objetiva, al estar sujeta al tipo de escucha que cada situación requiere.

Esta idea de unos *objets trouvés* o *ready-mades* sonoros, arrancados de su contexto original sin que sean reconfigurados en el interior de un nuevo contexto discursivo (música...), y que se mantienen como sombras ambivalentes susceptibles de adquirir infinitas significaciones, conecta directamente con otra noción desplegada en los escritos de Iges: el *detritus*. Los materiales sonoros por los que este autor y la práctica postmoderna de la música electrónica se decantan, son estos *detritus*, entendidos como sonidos inútiles, periféricos y accidentales, que se sitúan al otro lado o al margen de la voluntad expresiva⁴⁵⁶. Ejemplo de ello son todos esos elementos sonoros marginales que mencionamos anteriormente a propósito de la nueva cultura focalizada en la escucha: sonidos ambiente, aquellos producidos por una acción... A éstos, Iges suma un nuevo tipo de sonidos, producidos por la plusvalía de sentido que la escritura añade a nuestra expresión: el disco, por ejemplo, contemplado como soporte de escritura, reproduce tanto el contenido sonoro del mensaje grabado, como una serie de ruidos accidentales (que algunos califican con el nombre de “fritos”) surgidos del aparato mismo. El autor concibe estos ruidos que emergen de entre los surcos de los discos, así como los sonidos parasitarios de la onda corta (a los que califica de “residuos de las propias transmisiones” o “bolsas de caos entre áreas de significación”⁴⁵⁷), como territorios intermedios o repertorios sonoros, aún no catalogados, que ofrecen una abundante

⁴⁵⁶ Véanse los epígrafes “Residuos” y posteriores, en Iges, José. 2002. “Reflexiones en torno a las tierras de nadie”. En *Terre di Nessuno*, catálogo de la instalación de Concha Jerez y José Iges realizada en la Fundación Telefónica, pp. 25-29. Madrid: Fundación Telefónica.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 29. Los sonidos parasitarios de la onda corta se corresponden con los ruidos generados por la interreferencia entre diferentes transmisiones y su programación.

“reserva de múltiples significaciones”⁴⁵⁸.

En su obra abunda igualmente el empleo de *detritus* procedentes de material grabado en disco o emitido por los medios de comunicación (principalmente, la radio). Iges se dirige en este sentido a la otra cara de una sociedad actual, aquejada por un exceso de producción cultural (tanto los medios de comunicación, como la superabundancia de mercancías musicales, dan cuenta de este desbordante deseo de expresión). Nos referimos al inmenso vertedero de desechos que se va creando, una vez estos productos cesan de ser culturalmente significativos. Estos residuos representan el reverso paródico de toda construcción cultural metafórica. Los artistas postmodernos como Iges se interesan por rescatar estos elementos sonoros inútiles e insignificantes, que, al igual que un *ready-made*, pueden ser infinitamente reutilizados con funciones y significados diferentes. Pero su actividad también se dirige a de-construir los discursos culturales (canciones...) actualmente vigentes, y a reducirlos al orden de *detritus* liberados de toda significación esencial, con el propósito de poder ser reempleados en nuevos contextos. En palabras del propio autor, se trata de “des-semiotizar, encontrar signos vírgenes, no catalogables, códigos no descifrables, páginas en blanco sin referencia a un sentido”⁴⁵⁹. Pero, con esta reflexión final entorno a los *detritus*, ya hemos entrado de lleno en el siguiente epígrafe centrado en la tecnología como medio de escritura.

3. El fonógrafo: la muerte del habla y la libre recodificación de los mensajes a partir de una escritura pura.

3.1. La exteriorización de la voz, de la expresión y del pensamiento, y su reconfiguración al nivel del significante.

Con la reutilización de este tipo de *detritus*, nos introducimos en una cultura postmoderna que opera a través de la manipulación de lo ya escrito, sin concentrarse en la creación de nuevos contenidos sonoros “originales” (melodías...).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

El fonógrafo es una nueva forma de escritura que permite inscribir el sonido en un soporte externo (disco o cinta en el ámbito analógico y CD en el ámbito de lo digital). La nueva tecnología de la inscripción o grafía del sonido puede suscitar así dos tipos de prácticas esencialmente antagónicas. La una, moderna, es el empleo de la escritura como medio que nos permite exteriorizar una Idea musical y plasmar un resultado sonoro, más o menos preconcebido (este sería el caso de los compositores que utilizan la nueva tecnología electrónica, bajo el control de un lenguaje compositivo serial, estocástico u espectral...). La otra, postmoderna, es aquella que experimenta con una escritura pura, es decir, con una manipulación plástica de la inscripción sonora, con objeto de producir resultados musicales impredecibles. En ella, encontramos desde los ejemplos de las primeras vanguardias en los que se dibujaba sobre las bandas de registro sonoro para ver qué sonidos producían⁴⁶⁰, pasando por la recomposición fragmentaria de diversos discos a la que ya aludimos a propósito de Knizak, hasta llegar a los DJs que crean nueva música a partir de la manipulación de los soportes de vinilo.

Esta segunda práctica vincula así el fonógrafo con un tema central del discurso postmoderno: la pérdida del “fonocentrismo”. Una vez más es Douglas Kahn quien nos refiere las profundas impresiones que el hecho de escuchar la voz grabada de uno mismo desde el exterior, causó desde un inicio⁴⁶¹. La concepción de una conciencia de sí, presente y fundamental, venía propiciada precisamente por la escucha interior del habla desde el propio cuerpo. Con la alienación de la voz y el habla por parte del fonógrafo, el pensamiento empieza a contemplarse como una escritura inesencial y recodificable. En este sentido, la experiencia del fonógrafo invierte el proceso expresivo tradicional de un sujeto que exterioriza su pensamiento, desde dentro hacia fuera. La fase del fonógrafo, al igual que la del

⁴⁶⁰ Kahn expone algunos de estos experimentos de la vanguardia rusa: Kahn, 1999, *opus cit.*, pp. 153 y sucesivas.

⁴⁶¹ Kahn recoge algunos relatos esotéricos relacionados con el uso de la tecnología: Kahn, Douglas. 1992. “Death in light of the phonograph: Raymond Roussel’s *Locus Solus*”. En *Wireless Imagination*, *opus cit.*, pp. 69-104.

espejo en la teoría lacaniana⁴⁶², implicaría que son precisamente los significantes sonoros externos (todos los textos, materiales grabados... en circulación gracias a la codificación de la escritura), los que construyen la identidad de una persona. Según esta concepción desfundante de la identidad, los *media* actuales serían los responsables de “programar” el pensamiento de la mayor parte de los ciudadanos, con un determinado discurso simbólico uniforme. La nueva resistencia no propugna la reapropiación de una supuesta identidad verdadera y fundamental, expropiada a los sujetos. Dado que toda identidad se contempla ya como atributo externo fijado por la escritura, la táctica a seguir será la de abrir grietas en ese texto programado desde el poder, con objeto de generar una proliferación de nuevos puntos de vista.

Señalemos, a este respecto, que las ideas y la práctica artística de William Burroughs, representan un ejemplo crucial de esta nueva concepción de un individuo “replicante” y programado, que carece de un origen⁴⁶³. Este autor concibe nuestra memoria como una cinta grabada, donde el poder ha inscrito su discurso. En su opinión, el lenguaje que conforma nuestra habla y nuestro pensamiento, no es más que un virus o un parásito impuesto que nos quita la respiración. De ahí que su resistencia se centre en una de-construcción de este discurso inscrito a nivel genético, a través de las estrategias del *cut-up*. El trabajo de Burroughs con los *collages* de cintas magnéticas, pretende precisamente realizar esta ruptura de la continuidad lineal, narrativa y lógica del lenguaje, creando hiatos entre idea e idea, para que encontremos un espacio donde respirar. Los procesos de cortar y pegar persiguen generar una discontinuidad que abra grietas en el lenguaje y faculte la aparición de nuevas perspectivas y nuevos sentidos, al juntar los recortes según formas ajena a la lógica del discurso dominante. El hecho de que el lenguaje y el pensamiento se contemplen como significantes externos inscritos y fijados en una

⁴⁶² Véase Lacan, Jacques. 2001. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos*. Vol. 1, pp. 86-93. México: Siglo XXI editores.

⁴⁶³ Para una reflexión en torno a estos experimentos de William Burroughs, véase Lydenberg, Robin. 1992. “Sound identity fading out: William Burroughs’ tape experiments”. En *Wireless Imagination*, opus cit., pp. 409-438.

cinta, posibilita el poder reconfigurarlos a través de una manipulación plástica de la propia escritura.

José Iges nos remite al mismo conjunto de ideas, al hablar de un decorado desplegado por los medios de comunicación, que asume la función de realidad⁴⁶⁴. Esta afirmación se halla en sintonía con las ideas de Derrida, según las cuales, la realidad social se reduce al texto o al discurso, sin que exista un referente trascendental o verdadero más allá. Tal como vimos anteriormente, desde la posición del relato postmoderno, se diluye la noción de una realidad objetiva y, en su lugar, encontramos la proliferación de infinitas e incommensurables perspectivas discursivas. De ahí que los *media* no se dediquen a ocultar o tergiversar una realidad fundamental (como señalaba la crítica moderna), sino más bien a imponer un único punto de vista consensuado, como lo real y verdadero, y a excluir todos los demás. En el caso de José Iges, la táctica de resistencia se concentra en deconstruir este decorado impuesto, abriendo grietas o “tierras de nadie”, como él mismo califica a estos no-lugares intermedios que se hallan fuera de todo discurso.



Ejemplo 52. José Iges y Concha Jerez, *Net -Ópera*, 2001. En esta serie de imágenes pertenecientes a la instalación, nuestra cultura oficial se concibe como un decorado interferido y de-construido por la praxis artística.

⁴⁶⁴ Iges, 1998, *opus cit.*, p. 15.

3.2. Las “tierras de nadie” de José Iges: la apertura de hiatos o espacios “entre” territorios y discursos.

Sus montajes sonoros basados en materiales preexistentes (procedentes de los *media* o de los discursos del consenso oficial, como himnos nacionales...), tratan de conducirnos del ámbito de una identidad y de un territorio definido, a una zona fronteriza de interferencia donde se entrecruzan innumerables perspectivas. De esta manera, se suspende el sentido unívoco de lo “real”, impuesto como verdadero, y se confronta al auditor con la proliferación de múltiples puntos de vista. Una vez más, la intervención de Iges en este material registrado de la cultura “oficial”, se opera a través de una manipulación directa del soporte externo de la escritura (dentro de la era digital, la conversión numérica de todo texto sonoro, hace que su recodificación a través de una intervención en la grafía esté resultando mucho más fácil y sofisticada, que la “primitiva” manipulación de corta y pega realizada por Burroughs sobre las cintas magnéticas).



Ejemplo 53. José Iges y Concha Jerez, Terre di Nessuno, 2002. Imagen de la instalación: montaje fotográfico que interfiere y subvierte el discurso mediático.

En el montaje sonoro realizado para la instalación creada junto a Concha Jerez *La mirada del testigo. El acecho del guardián*, Iges toma como punto de partida un texto de denuncia sobre la sociedad del control y de la vigilancia actual, y procede a de-construirlo a través de unos recursos parecidos a los empleados por Burroughs. El mensaje de fondo se desvanece en una serie de percepciones discontinuas y fragmentarias, debido a la dislocación a la que es sometido el texto al manipular la grabación: el texto es leído en distintos idiomas, por diferentes voces que en ocasiones se superponen; estas lecturas se encuentran, además, constantemente interrumpidas por las repentinhas interferencias de otros textos (Iges selecciona para esta ocasión un fragmento de la famosa obra de radio *La guerra de los mundos* de Orson Welles) y de efectos sonoros, como sirenas o el ruido de cierre del diafragma de una cámara fotográfica. De manera semejante a la experimentación de la poesía fonética de las primeras vanguardias (principalmente el dadaísmo), o a la poesía sonora de después de 1945 que manipula el lenguaje con ayuda de la tecnología de grabación (dentro de la cual destaca Burroughs), Iges acomete aquí la misma pulverización del lenguaje y del discurso en innumerables residuos “des-semiotizados”, que se yuxtaponen libremente en nuevas combinaciones.



Ejemplo 54. José Iges y Concha Jerez, *Terre di Nessuno*, 2002. Imagen de una de las salas de la instalación. Las reglas del “parchís”, el juego territorial que sirve de hilo conductor a la instalación, son constantemente alteradas y subvertidas.

Esta idea de un espacio virgen de toda significación preconcebida y de toda reglamentación discursiva, reaparece como tema principal de la instalación *Terre di Nessuno* (“tierra de nadie”), realizada una vez más junto a la artista Concha Jerez y que ha sido posteriormente editada en forma de CD-Room interactivo⁴⁶⁵. En uno de los espacios de la instalación virtual, encontramos un decorado constituido por los cuatro colores de las fichas del “parchís” (el juego territorial, cuyas reglas son constantemente alteradas y que sirve como tema de base para toda la instalación) y por una serie de extractos sonoros de diferentes himnos nacionales. Nuestros movimientos de ratón alteran constantemente la localización de los diferentes colores y activan las fuentes sonoras distribuidas por doce sitios distintos del espacio de la página. Los pasajes de himnos nacionales han sido electrónicamente manipulados, hasta volverlos auténticos residuos sonoros prácticamente irreconocibles.

En la música moderna el concepto de cita se comprende como una “integralidad fragmentaria”⁴⁶⁶, como un objeto sonoro que representa una totalidad completa en sí misma y, a su vez, un fragmento perteneciente a un contexto musical más amplio: una obra, un estilo... La cita suele manifestarse como una entidad musical acotada y definida en forma de idea melódica, armónica o rítmica, y, como señala Lissa, tiene la virtud de representar, en su calidad de fragmento o pequeña parte, el conjunto original del cual procede (representa la obra de procedencia según el principio de la *pars pro toto*). Esta entidad fragmentaria viene entonces a insertarse dentro de una nueva obra, sin llegar a perder completamente su carácter particular y alteridad, siendo precisamente este contraste entre la conservación de su sentido originario y su redefinición en el seno de un nuevo contexto, lo que demanda actos de interpretación.

Los residuos sonoros empleados aquí, sin embargo, nada tienen que ver con la

⁴⁶⁵ Iges, José/Jerez, Concha. 2002. *Terre di Nessuno*. Catálogo de la instalación realizada en la Fundación Telefónica. Madrid: Fundación Telefónica.

⁴⁶⁶ Esta expresión se debe a Ramaut-Chevassus, 1991, *opus cit.*, p.10. En esta tesis, la autora ofrece numerosas definiciones sobre la cita musical de Lissa, Philip Albèra, Françoise Escal...

condición del fragmento moderno. Iges toma un himno y corta un breve pasaje desde cualquier punto, sin preocuparse por establecer una entidad musical como una idea melódica con un principio, un contenido y un final. En ocasiones también puede coger tan sólo un corto fragmento de una de las partes grabadas, como un redoble de tambor o un toque de trompeta. Los extractos se encuentran además electrónicamente manipulados y repetidos, así como alterados en su timbre, debido al corte brusco que interfiere en la configuración del ataque y de la caída del sonido. Estos pasajes cortados arbitrariamente, sin establecer ningún tipo de entidad musical reconocible, se conciben como *detritus* o pasajes periféricos del himno, que no sirven para caracterizar su identidad (digamos que la capacidad de la cita de representar el todo por la parte, se ve completamente anulada). Dichos extractos residuales se encuentran además combinados en un montaje sonoro, en función de los movimientos del ratón. Los *detritus* se yuxtaponen y superponen, creando un magma caótico donde los retazos sonoros vienen y van, emergiendo repentinamente y desplazándose los unos a los otros, de manera semejante a un vertiginoso *zapping* radiofónico que caza al vuelo pasajes entrecortados e irreconocibles.

Las técnicas empleadas por Iges no dejan de recordar determinadas estrategias basadas en la manipulación de las grabaciones, de la música creada por los DJs. La labor del DJ es la de desplegar un tejido sonoro que llene el tiempo y el espacio de baile, de manera continuada y no interrumpida. Su práctica consiste en extraer de la ingente cantidad de discos almacenados, múltiples pasajes periféricos como determinadas partes de un acompañamiento de guitarra o de un ritmo⁴⁶⁷, que se manipulan, se extienden y se superponen de todas las maneras posibles.

En opinión de Elie During, el DJ no sintetiza las citas procedentes de distintas obras, más o menos reconocibles, en una nueva “obra-objeto” que se proyecta como

⁴⁶⁷ Grandmaster Flash manifiesta en este sentido: “Puede ser cualquier cosa. Tengo aquí discos que en su conjunto son basura, pero que tienen doce segundos que puedo utilizar...”. Citado en During, Elie. 2002. “Apropiaciones: las muertes del autor en las músicas electrónicas”. En *Proceso sónico*, opus cit., p. 50.

totalidad o como contexto delimitado (éste sería un procedimiento típico del montaje en la música de la modernidad). El despliegue de un texto postmoderno nada tiene que ver, en este sentido, con la articulación del libro moderno⁴⁶⁸. De lo que se trata, por el contrario, es de pasar “entre” diferentes obras, dejando su identidad realmente de lado y prolongando sus pasajes periféricos para crear un “entramado de vacíos” o “un espacio liso, formado gradualmente por extensiones y enlaces”⁴⁶⁹. Estos extractos prolongados se conciben como pasajes intermediarios sin identidad que nos conducen y nos proyectan continuamente en otros pasajes sonoros distintos, dentro de una trama intertextual potencialmente infinita. Es así como se despliega un tejido sonoro en un proceso abierto, sin llegar a desembocar en la configuración de una “obra-objeto” definida por un inicio y por un final. Esta rápida circulación a través de una ilimitada red de discos, se asemeja a la estructura rizomática del “hipertexto”, en el que se nos conduce constantemente de un *link* a otro en una sucesión que es incapaz de acotar un territorio.

Volviendo a la obra de Iges, podríamos destacar la existencia de dos caras esencialmente distintas: por una parte, el lado metafórico constituido por los diferentes himnos o discursos nacionales, perfectamente delimitados y definidos; por otra parte, el otro lado paródico conformado por múltiples *detritus* o retazos sonoros incompletos, que se interfieren mutuamente en un espacio fronterizo. Iges define precisamente la “tierra de nadie” que da nombre a la obra, como un espacio entre territorios o como una interferencia de dos sistemas que genera una confusión de reglas, desorientación e indeterminación⁴⁷⁰. El montaje sonoro refleja así ese espacio de cruce entre varios himnos nacionales (que constituyen unos discursos, identidades y territorios delimitados), conformado por una maraña de despojos que se acumulan de manera semejante a los residuos de diferentes transmisiones en la

⁴⁶⁸ Ya aludimos anteriormente a esta distinción de Derrida entre el libro y el texto postmoderno. Véase el epígrafe “La noción de texto”, en De Peretti, 1989, *opus cit.*, pp. 143-149.

⁴⁶⁹ Hemos tomado estas expresiones de During, 2002, *opus cit.*, p. 49.

⁴⁷⁰ Iges afirma: “Son territorios de indeterminación o confusión de las reglas generados por dos sistemas perfectamente regulados.” Iges, 2002, *opus cit.*, p. 23.

onda corta de radio.

Obviamente, para Iges, la radio representa por su condición de pura medialidad, el no-lugar o tierra de nadie por excelencia, a caballo entre múltiples emisoras, lugares y discursos. Tanto este autor, como otros artistas radiofónicos pertenecientes al colectivo Ars Acústica⁴⁷¹, rechazan todo intento de colonización territorial de los espacios electrónicos, por parte de los poderes, a través del establecimiento de cauces estandarizados de comunicación, regulaciones y normativas. Para ellos la radio es esencialmente un espacio otro o una “heterotopía”⁴⁷² fuera de toda codificación discursiva. De ahí que frente al actual espacio radiofónico, “invadido” por una programación con prácticas rutinarias y estandarizadas, el radio arte se entienda como una práctica subversiva de interferencia, dirigida a demoler el asentamiento de estos territorios definidos. Pero, con este último aspecto, nuestra atención se desplaza del fonógrafo o grafía del sonido, al medio de la radio entendido principalmente como tecnología de la transmisión. De ahí que demos por concluido nuestro análisis de algunas cuestiones en relación a la manipulación de los soportes de escritura (montajes sonoros analógicos y digitales...), para concentrarnos, en este último epígrafe, en los experimentos sonoros que desarrollan las nuevas posibilidades de transmisión e interacción en tiempo real.

⁴⁷¹ Iges define este colectivo creado en 1989, como un foro de difusión, promoción y producción de arte sonoro en el espacio electrónico de la radiodifusión. Iges, 1997, *opus cit.*, p. 86.

⁴⁷² Iges recoge la definición de Farabet de la “heterotopía”: “...no es un lugar de ninguna parte, sino un espacio “otro”, un lugar tallado en lo real y, sin embargo, un poco como una “reserva”, a parte y cuya estructura interna sería de hecho singular, un lugar posible de imposibles encuentros (...) el reino un poco enturbiado del tránsito, una zona de filtrado y de infiltración (...) una encrucijada de colisiones y retrocesos, apariciones y desapariciones, contaminaciones, una máquina de tricotar sentido y sonido.” *Ibid.*, p. 94.

4. La transmisión sonora y las nuevas redes de telecomunicación.

4.1. Interferencia, contracción y expansión de tiempos y lugares, en el espacio virtual de la telecomunicación.

Ya señalamos que la radio puede emplearse como reflejo de los espacios sociales regulados y de sus códigos normativos de comunicación, o como un arma potencialmente subversiva, debido a la capacidad que posee de generar interferencias entre diferentes tiempos y lugares. Bill Fontana, por ejemplo, ofrece en su obra *Puente sonoro Colonia-San Francisco* la mezcla de los sonidos de lugares distintos, gracias al empleo de las nuevas tecnologías de telecomunicación⁴⁷³. Utilizando la transmisión vía satélite, Fontana es capaz de crear una interferencia en un entorno habitual de Colonia, al proyectar en él sonidos ajenos procedentes de un puente de San Francisco: al igual que en las instalaciones de Max Neuhaus⁴⁷⁴, la inclusión de estos nuevos elementos sonoros genera un extrañamiento y una recodificación completa del lugar.

Si la radio altera por un lado los espacios “reales” a través de la proyección de materiales provenientes de lugares ajenos, en el propio espacio “virtual” de la radiodifusión también se entrecruzan innumerables señales acústicas, interceptadas en distintos sitios y en distintos momentos. Ejemplo de ello es la obra radiofónica de José Igles *Ludus ecuatorialis*⁴⁷⁵, constituida por un montaje en estudio de los sonidos y materiales musicales característicos de diferentes países situados a lo largo del eje del Ecuador, al que una “radio performance” superpone, en directo, los sonidos captados al azar procedentes de emisiones radiofónicas de distintos países operativas en ese momento. El montaje sonoro se trata electrónicamente, con objeto de insertarlo en el segundo grupo de sonidos provenientes de la radio. El resultado sonoro de este experimento en vivo es el del ruido característico

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁷⁴ En algunas de sus instalaciones, Max Neuhaus coloca dispositivos que emiten sonidos ajenos en un espacio urbano, creando una sensación desacostumbrada. En Ariza, 2003, *opus cit.*, p. 188.

⁴⁷⁵ Esta obra se encuentra descrita en Igles, 2001, *opus cit.*, pp. 794-795.

producido por los sonidos parasitarios de la onda corta (los residuos generados por la interferencia de distintas transmisiones), conduciéndonos de un lugar a otro y de un tiempo a otro, dado que la *performance* se realizó en la medianoche del 31 de diciembre de 1990, con lo que algunas emisiones se hallaban en 1990 y otras ya en el nuevo año de 1991.

El nuevo paradigma de la transmisión instantánea convierte a la radio en un espacio electrónico sincrónico que anula todas las distancias cronológicas (antes-ahora) y espaciales (aquí-allí). Como señala Virilo, el aumento desorbitado de la velocidad del transporte y de la telecomunicación, está causando una profunda alteración de nuestra concepción tradicional del tiempo y del espacio⁴⁷⁶. Nuestra percepción habitual estaba mediatizada por el intervalo espacial, que hacía de dos cuerpos entidades diferentes que no pueden ocupar una misma posición (uno está aquí y otro allí), y por el intervalo temporal, que establecía una correlación causal entre dos sucesos distintos (antes y ahora). El aumento de la velocidad anula el intervalo espacial y temporal, y concentra diferentes lugares y momentos en un mismo instante o “tiempo cero”⁴⁷⁷. Tanto en la sincronicidad del *I Ching*, como en la transmisión instantánea de la radio, los diferentes momentos dejan de sucederse cronológica y causalmente, para darse al mismo tiempo, y los diferentes lugares dejan de concebirse como entidades separadas que ocupan posiciones geográficas distintas, para “interpenetrarse” en un mismo espacio virtual electrónico.

Los medios de comunicación actuales han demostrado que las medidas de tiempo y espacio, lejos de ser absolutas, son relativas y dependen de la velocidad de transmisión de la información (al hablar de la configuración del montaje sonoro, Iges destaca igualmente la importancia de la consideración dinámica y del factor velocidad⁴⁷⁸). Por ejemplo, alterar la velocidad de lectura de una entidad sonora en

⁴⁷⁶ Virilo, Paul. 1995. “Dromología: la lógica de la carrera. Una conversación con Giacio Daghini”. En *Media Culture*, opus cit., pp. 70-84.

⁴⁷⁷ El “tiempo cero” es un término igualmente empleado por Cage, para referirse a la sincronicidad.

⁴⁷⁸ Véase a este respecto, Iges, 1997-2000, *opus cit.*, p. 15.

una cinta, conduce a modificar profundamente la percepción espacio-temporal que configuraba ese objeto, pudiendo conllevar su total y completa disolución. La música experimental ha realizado numerosos ensayos tecnológicos en relación a esta articulación espacio-temporal determinada por la velocidad de la transmisión. Uno de ellos es la experimentación con los efectos del *tape delay* o el retraso en la reproducción de los contenidos grabados por un magnetófono.

Partiendo de un circuito cerrado⁴⁷⁹ de grabación y reproducción de un material sonoro instalado en una habitación, cabe la posibilidad de generar diferentes intervalos temporales, en función de la velocidad con que se transmite la señal del micrófono al altavoz. Existe la posibilidad más habitual de una transmisión simultánea, pero también se puede jugar con el retraso de la transmisión, creando así una pluralidad de temporalidades. De esta manera, se destruye la simultaneidad “natural” existente entre la emisión y la recepción, para expandir y dividir este instante original en momentos diferentes. En la música minimal encontramos el recurso al *tape delay* en diversas ocasiones: un magnetófono puede grabar una frase musical que otro, o varios otros, reproducen a destiempo, desplegando así una multiplicidad de estratos temporales. La música de Reich juega con este efecto, en el que se parte de la simultaneidad de un enunciado sonoro, que luego se desfasa y descentra gradualmente a través de su reproducción tecnológica creando diferentes estratos temporales y espaciales, para volver finalmente a la sincronicidad inicial⁴⁸⁰.

Pero también podemos jugar con el procedimiento inverso. Es decir, si aquí se trataba de romper la simultaneidad “natural” de dos sucesos (la emisión y recepción de un mensaje en un mismo espacio) al descentrar este acontecimiento en dos momentos separados, también cabe juntar en un mismo instante dos eventos que, en la realidad, se produjeron en tiempos distantes. Por ejemplo, en una de sus

⁴⁷⁹ El circuito cerrado de televisión, por ejemplo, se plantea cuando el monitor capta la misma imagen del espectador que se está contemplando en la pantalla.

⁴⁸⁰ Holmes analiza los experimentos de los minimalistas con la tecnología de reproducción y sugiere que las técnicas minimalistas repetitivas derivan, en cierta manera, de estos ensayos. Véanse los epígrafes “The art of Drones and Minimalism” y “Process Music”, en Holmes, Thom. 2002. *Electronic and Experimental music*. Nueva York: Routledge, pp. 247-259.

instalaciones (*Proposal for conceptual Music*), el artista Graf Haufen proyecta en una calle los sonidos grabados que recogió de ese mismo entorno, en otro momento del día⁴⁸¹. Se produce aquí un efecto típico de la radiodifusión, consistente en emitir simultáneamente material perteneciente a dos períodos temporales distintos, el material pregrabado del pasado y el material en directo del presente. De esta manera, cabría relacionar ambas estrategias de contracción y dilatación temporal con el medio de la radio: por un lado, encontramos una contracción de diversos momentos (grabaciones recogidas en distintos períodos del pasado y en directo) en un mismo espacio “virtual” sincrónico; y por otro lado, también hallamos la posibilidad de emitir un material que ha sido producido en un instante preciso, en diferentes franjas temporales (directo y diferidos).

Tanto en la radio, como en los experimentos musicales que hemos mencionado, el “tiempo cero” o la sincronicidad del espacio electrónico ofrece la posibilidad de una completa maleabilidad temporal, ya sea para contraer los momentos diversos, o para crear una multiplicidad a través del descentramiento de un instante original. En realidad, ambas estrategias se corresponden con una indeterminación musical que concentra y hace interferir, en un mismo espacio de tiempo, diferentes eventos que debieran sucederse linealmente, y con una música minimal que dilata espacial y temporalmente un enunciado producido en un instante presente, por medio de su repetición o reproducción⁴⁸².

4.2. La sincronicidad y el despliegue de sistemas interactivos en la música experimental.

La inmersión en un universo sincrónico, por efecto del aumento de la velocidad de transmisión, genera igualmente la posibilidad de una retroalimentación (*feed-back*) de los procesos y el consiguiente despliegue de los sistemas interactivos. En el tiempo lineal y causal al que estamos habituados, existe siempre un sentido de

⁴⁸¹ Esta obra se encuentra comentada en Ariza, 2003, *opus cit.*, pp. 205-206.

⁴⁸² El impacto de la tecnología fue decisivo en la configuración de los procedimientos tanto repetitivos, como de la indeterminación.

anterioridad de unos momentos respecto a otros, que conduce a establecer relaciones de causa-efecto entre los sucesos. En el “tiempo cero” de la sincronicidad, todos los momentos se superponen e “interpenetran” simultáneamente, creando la posibilidad de una retroalimentación entre la causa y el efecto, entre el origen y su reproducción, entre el emisor y el receptor. No existe un sentido de anterioridad y consecuencia entre ambos momentos, sino simplemente de co-presencia e influencia recíproca.

Un ejemplo de esto lo encontramos en el “efecto Larsen” o *feed-back*: se trata de una retroalimentación producida cuando un sonido captado por un micrófono es enviado a un altavoz, que, al reproducirlo, lo hace a su vez llegar nuevamente al micrófono de partida. Esta interferencia crea un sonido agudo, cuya frecuencia depende de la distancia existente entre el micrófono y el altavoz. De esta manera, se genera una sonoridad dual o reflexiva, procedente de una retroalimentación en un circuito electrónico que impide distinguir la causa de su consecuencia (el sentido de anterioridad se elimina y, por tanto, ambos momentos se determinan recíprocamente). Normalmente este sonido residual suele considerarse como una interferencia molesta, pero la música experimental ha sabido apropiárselo artísticamente, creando variantes de frecuencia gracias al desplazamiento y al cambio de posición del micrófono respecto al altavoz⁴⁸³.

La sincronicidad de los nuevos medios permite dislocar así la comunicación unidireccional de locutor a auditor, favoreciendo un *feed-back* interactivo entre la emisión y la recepción, en tiempo real. Frente a los “viejos” usos mediáticos, basados en la difusión de mensajes destinados a receptores individuales y pasivos, la nueva “sociedad de la información” teorizada por Castells, favorece los sistemas más flexibles e interactivos entre múltiples usuarios (Internet). La comunicación en red se concibe como espacio virtual, en el que se cruzan informaciones procedentes de una multitud de trayectorias individuales independientes, dando lugar a

⁴⁸³ Una de las piezas más famosas que utiliza este efecto, es *Pendulum music* de Steve Reich. Una descripción de esta obra se encuentra en Nyman, 1999, *opus cit.*, p. 100.

resultados completamente imprevisibles. En realidad, este tipo de experiencias interactivas fueron previamente ensayadas en la música experimental electrónica en vivo de los años 60 (Cage, Gordon Mumma, Robert Ashley...) ⁴⁸⁴.



Ejemplo 55. Cage, *Variations V*, 1965. En el fondo Merce Cunningham y Barbara Lloyd. En primera línea (de derecha a izquierda), John Cage, Tudor y Gordon Mumma. Interferencia entre distintas actividades a través de la tecnología electrónica.

La experimentación musical de esta época desarrolló complejos procesos interactivos, donde diferentes actividades desplegadas simultáneamente se entrecruzaban, gracias a la creación de determinados sistemas electrónicos con una tecnología bastante artesanal y rudimentaria. En la pieza *Variations V* (ejemplo 55) realizada por John Cage, Gordon Mumma y David Tudor, los sonidos procedían de diversas fuentes como las cintas pregrabadas realizadas por cada uno de estos autores, receptores de onda corta, osciladores de audio, micrófonos de contacto situados en las sillas y la mesa, sonidos electrónicos activados cuando un bailarín se

⁴⁸⁴ Véase el capítulo “Once and future innovators: Robert Ashley and Gordon Mumma”, en Holmes, 2002, *opus cit.*, pp. 187-210.

aproximaba a una antena, y circuitos de generación sonora que se interrumpían cada vez que el movimiento de alguno de los bailarines ensombrecía un haz de luz proyectado en la base de las antenas... La pieza se basaba precisamente en la interferencia que una actividad independiente, como los movimientos de la danza sobre la escena, podía generar en la emisión sonora. De esta manera, la consecuencia de una acción podía verse interrumpida por la irrupción de otra actividad completamente distinta y esta interferencia entre varias líneas causales independientes generaba un resultado sonoro caótico e impredecible⁴⁸⁵.

El experimento radiofónico *Horizontal Radio* llevado a cabo por el colectivo Ars Acústica, representa un ejemplo más actual y más acorde con las sofisticadas tecnologías de telecomunicación desplegadas en una “sociedad de la información” de los años 90⁴⁸⁶. Frente a la regulación y jerarquía que los poderes tratan de imponer en el espacio electrónico de la radiodifusión, este experimento era una acción subversiva que pretendía reestablecer un intercambio libre y horizontal entre las diferentes emisoras que participaron en dicho evento (entre ellas estaba José Iges al frente de Radio2 de España). Cada una de ellas se establecía precisamente como un nodo que recibía información sonora procedente de las demás, para manipularla, mezclarla y volverla a enviar. Se generaba así un intercambio horizontal entre distintas emisoras que actuaban simultáneamente como receptoras y emisoras, en un proceso continuo de *feed-back* interactivo desarrollado en tiempo real. Esta rica interacción entre las emisoras participantes que, dentro de unas coordenadas muy generales, podían seleccionar y reelaborar el material ajeno a voluntad, producía un contenido sonoro diverso e incontrolable.

4.3. Los modelos ciberneticos en la improvisación libre y en las instalaciones electrónicas.

La experiencia de esta radio-*performance* nos remite al modelo cibernetico

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 128 y sucesivas.

⁴⁸⁶ Para más información, véase Iges, 1997, *opus cit.*, pp. 97-99.

ampliamente expandido en nuestra sociedad actual (Internet sería el ejemplo más palpable). Jesús Carrillo describe la cibernetica como el área encargada de idear mecanismos capaces de controlar procesos complejos, partiendo de una concepción de los mismos como sistemas informacionales⁴⁸⁷. Frente a la rigidez de los mecanismos clásicos que, una vez activados, desarrollan linealmente un proceso de principio a final sin que quepa ninguna clase de alteración, estos nuevos sistemas más flexibles pueden asimilar los cambios del entorno y readjustarse a las necesidades y situaciones específicas que se presentan en el curso de su funcionamiento. Se trata, en definitiva, de dispositivos electrónicos capaces de aprender de las operaciones en curso y de actualizarse en función de las respuestas de los usuarios, en un proceso de continuo *feed-back*. La idea de un modelo cibernetico readaptable a un entorno inestable y continuamente cambiante, como el que pronostica la postmodernidad, ha sido trasladada a numerosos procesos musicales como la improvisación no-idiomática, los conciertos electrónicos en vivo o las instalaciones sonoras interactivas.

Brian Eno toma apoyo explícitamente en la teoría cibernetica, al hablar de los procesos abiertos puestos en marcha por las corrientes musicales experimentales⁴⁸⁸. Frente a una música de índole más tradicional que persigue unos resultados preconcebidos, Eno contempla la música experimental como un sistema orgánico susceptible de sufrir una adaptación evolutiva, en razón de su interacción con el entorno cambiante. Dicha observación sería claramente aplicable a las estrategias desplegadas por los músicos especializados en improvisaciones no-idiomáticas. Tal como su mismo nombre indica, esta clase de músicos, estrechamente vinculados con los procesos indeterminados desarrollados desde John Cage, no improvisan en relación a un sustrato estable común o un idioma que les sirva de referencia. Cada intérprete se encuentra en la situación de tener que responder y readaptarse

⁴⁸⁷ Véase el epígrafe “Cibernetica y teoría de sistemas”, en el capítulo “Nuevos medios y cultura digital” de Carrillo, 2004, *opus cit.*, pp. 57-58.

⁴⁸⁸ Eno, Brian. 2004. “Generating and Organizing Variety in the Arts”. En *Audio Culture*, *opus cit.*, pp. 226-233.

continuamente a un entorno fluctuante e inestable, que cambia constantemente por la interacción simultánea entre diferentes *performers*. Cada cual actúa como un nodo que recibe y envía información, adaptándose y conformando a la vez la situación, dentro de un proceso interactivo instantáneo. La pieza se desarrolla así como un proceso arriesgado, con pocas certezas y lleno de incertidumbres, en el que todos los miembros participantes poseen exactamente el mismo control⁴⁸⁹.

José Igles hace igualmente referencia a este modelo de conducta cibernetico, en alusión a determinados procedimientos relacionados con la improvisación⁴⁹⁰. El autor habla de la existencia de dos conductas: una que consiste en aplicar a una situación determinados esquemas estructurales preconcebidos que hemos adquirido por hábito; otra que recurre a la sorpresa y a la imaginación, al tener que adaptarse de manera flexible a una situación imprevisible donde las reglas del juego son permanentemente revisadas. En este último caso, el idioma se descubre, consolida y transforma en la medida en que se avanza, y el intérprete desarrolla la capacidad para crear y disolver continuamente vínculos ocasionales. Este tipo de conducta de un individuo nómada o de un “sujeto larvario” deleuziano⁴⁹¹ que se readapta como un camaleón a las demandas constantemente cambiantes de un entorno inestable, es la que José Igles lleva desarrollando en buena parte de su producción artística, ya sea en su interacción con un paisaje sonoro urbano reticular y cambiante, o con un espacio electrónico constantemente reconfigurado por la interferencia entre diferentes usuarios.

Obviamente es en el ámbito electrónico donde la aplicación del modelo

⁴⁸⁹ Véase a este respecto, el artículo de Zorn, John. 2004. “The Game Pieces”. En *Audio Culture*, opus cit., pp. 196- 200. Véase, igualmente, Matthews, Wade. 2003. “Colectividad e intencionalidad en la <libre improvisación europea>; factores orientativos para un estudio musicológico”. En *Actas del Encuentro: Musicología y Música Contemporánea*, editadas por Begoña Lolo y Alfredo Aracil, pp. 37-46. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

⁴⁹⁰ Igles, 1998, *opus cit.*, pp. 16 y sucesivas.

⁴⁹¹ El “sujeto larvario” se corresponde con aquel individuo soberano que recorre todas las formas y manifestaciones posibles, sin poseer una esencia, ni una identidad estable. Diversos autores lo asocian con la reconfiguración continua de las identidades, impulsada gracias a la circulación de los atributos simbólicos a través de las redes de comunicación.

cibernetico tiene mayor calado. La interacción entre un intérprete y una máquina ofrece interesantes experimentos musicales: un sistema electrónico puede reproducir una imagen distorsionada de un enunciado musical emitido, previamente, por un instrumento, a la cual éste responde con una nueva alteración. De esta manera, el reflejo de la pauta “original”, no conduce a estabilizar una determinada figura sonora, sino a su descentramiento interminable en el seno de un infinito juego de reflexiones⁴⁹². Los experimentos más interesantes se producen, sin embargo, en instalaciones interactivas como las de José Iges y Concha Jerez, donde la interconexión entre diferentes usuarios contribuye a un desplazamiento perpetuo de los sonidos y de las imágenes.



Ejemplo 56. José Iges y Concha Jerez. *Imágenes del concierto multimedia Transparade* (2001). Inmersión en un espacio dinámico y múltiple a través del empleo de sistemas interactivos.

En las instalaciones multimedia los montajes sonoros y visuales con materiales procedentes del decorado mediático, se reconfiguran continuamente por efecto de los desplazamientos y de los gestos de diferentes espectadores, que se captan por

⁴⁹² Holmes recoge algunos experimentos, en este sentido. En Holmes, 2002, *opus cit.*, pp. 198 y sucesivas.

sensores y se traducen digitalmente a movimientos de ratón (ejemplo 57). El cambio en la combinación de las imágenes y sonidos no depende de la interacción con una persona, sino de la interferencia ocasionada por varias distintas, con lo que el resultado total puede ser altamente impredecible. Este espacio electrónico es así conceptualizado por Iges como una “tierra de nadie”, donde, debido a esta interconexión sincrónica entre innumerables trayectorias independientes, se rompe el sentido de una realidad estable y uniforme y se nos proyecta en un nuevo entorno indeterminado, conformado por múltiples pliegues, en el que las coordenadas se redefinen continuamente⁴⁹³.



Ejemplo 57. José Iges y Concha Jerez. Imágenes de la instalación *Net-Ópera* (2001). Inmersión en un espacio dinámico y múltiple a través del empleo de sistemas interactivos. Aparición del tema del decorado (con personajes de la Comedia dell'Arte...) como uno de los principales hilos temáticos de sus instalaciones y “performances” multimedia.

⁴⁹³ Mencionemos las instalaciones interactivas de *Net Opera* o de *Terre di Nessuno*.

~ ~ ~

Terminamos aquí nuestro recorrido por la trayectoria radiofónica de José Iges. Hemos abordado su obra desde diferentes perspectivas relacionadas con el uso de la tecnología electrónica: los paisajes sonoros, donde se captan los estímulos dispersos de una ciudad que cesa de concebirse como una entidad objetiva y pasa a contemplarse como un “afuera” informe e indeterminado; los procedimientos de escritura y manipulación electrónica que se dirigen a de-construir y a generar grietas en los discursos desplegados por el poder dominante; los procesos complejos que plantean una interacción en tiempo real entre múltiples agentes, gracias al desarrollo de una tecnología de la transmisión que conecta sincrónicamente diferentes tiempos y espacios. Una vez analizada las implicaciones de la estética experimental, en la obra de tres compositores que nos han permitido desarrollar este paradigma en relación a tres de sus manifestaciones principales (el espacio y la inmersión de la música en el contexto, el cuerpo y la *performance*, la tecnología electrónica de la grabación, manipulación y transmisión sonora), pasamos a exponer las conclusiones que ha suscitado este trabajo.

Conclusiones

El objeto del presente estudio ha sido el de elaborar un marco teórico consistente que nos permitiera esclarecer la diferencia entre una estética moderna y otra estética postmoderna, en el ámbito de la música. Como señalamos desde un inicio, consideramos que otras perspectivas acerca del fenómeno musical postmoderno generan una confusión entre ambos planteamientos estéticos, así como entre las características que definen una obra moderna y aquellas otras que adscribimos a una pieza perteneciente a la postmodernidad. Nuestro estudio no parte, por tanto, de la separación entre una modernidad que acomete un proceso de “depuración” de la música respecto a todo referente simbólico externo hasta llegar a la abstracción total, y una postmodernidad que retoma sonoridades “reconocibles” pertenecientes a la tradición con una intencionalidad narrativa (un retorno a lo “figurativo”). Dicha concepción deriva de una visión restringida sobre la modernidad de la música: se correspondería ésta con la vía trazada por Fubini (el eje Wagner-Schoenberg-Webern-Darmstadt) en torno al progreso del material y a un planteamiento de la obra como estructura coherentemente articulada y conclusa (formalismo). De esta manera, la postmodernidad vendría a englobar las manifestaciones musicales que desmienten este paradigma ortodoxo y se caracterizan por una reutilización de los materiales del pasado desde una perspectiva irónica o un doble código, y por la aparición de discontinuidades en una obra que niega el ideal clásico de una unidad y coherencia sin fisuras. El problema estriba en que dentro de este último planteamiento pueden ser igualmente comprendidas las obras “modernistas” de compositores como Mahler, Stravinsky o Alban Berg.

Existen diversos factores que contribuyen a esta adscripción de unas características postmodernas a determinadas corrientes modernistas. Algunos

autores vinculados con el pensamiento postmoderno (Derrida, Lyotard...) toman en ocasiones a autores como Mallarmé o Joyce, como exponentes de sus planteamientos estéticos. En el campo de la musicología, también encontramos autores (Lawrence Kramer) que analizan la obra musical de compositores pertenecientes a los siglos XIX y XX (Schumann, Schubert...) desde estos presupuestos postmodernos. Igualmente se ha establecido una línea de continuidad entre las ideas estéticas de Adorno y ciertas propuestas de la filosofía postestructuralista (Derrida...). No obstante, nuestro estudio ha contemplado la necesidad de separar ambos planteamientos estéticos. Dicha distinción viene en parte motivada por la diferencia planteada por Marjorie Perloff entre la poesía indeterminada y la simbolista, así como por la separación que establece Derrida entre la diseminación del texto postmoderno y la polisemia hermenéutica de la obra moderna. De igual manera, creemos que la filosofía dialéctica de Adorno y los planteamientos estéticos que de ella se derivan, precisan ser diferenciados de la lógica anti-dialéctica desplegada en el pensamiento postmoderno.

Por tanto, hemos creído conveniente elaborar una perspectiva teórica capaz de distinguir entre tres paradigmas estéticos: uno de índole clásico, otro modernista y otro postmoderno. Frente a la concepción de una obra clásica, es conveniente situar al otro lado los planteamientos del modernismo y de la postmodernidad que desmienten la idea de una forma acabada y coherente. Pero por otra parte, es igualmente necesario diferenciar la lógica de-constructora de la estética postmoderna, de la concepción dialéctica que comparten las corrientes clásica y modernista. De ahí que en nuestro trabajo hayamos contemplado, por un lado, una modernidad musical caracterizada por un pensamiento dialéctico que se despliega en dos vertientes estéticas distintas (clásica y modernista) y, por otro, una postmodernidad musical que de-construye precisamente estos principios dialécticos modernos. Esta última perspectiva la hemos encontrado encarnada en las tendencias de música experimental que se inician en Estados Unidos con la praxis artística y las ideas de John Cage, y que se contraponen a las coordenadas modernas

desarrolladas en la música europea.

Nuestro análisis de estos tres paradigmas estéticos se encuentra enmarcado en el seno de una misma coyuntura socio-económica: la implantación de un régimen de mercado. Estos tres planteamientos se corresponden, por tanto, con tres respuestas diferentes a las problemáticas planteadas en el campo de la música, desde que ésta ingresa en unos nuevos circuitos de producción y distribución diferentes a los vigentes durante el Antiguo Régimen (correspondientes a una sociedad tradicional). La vehiculación de los materiales musicales a través de las vías del mercado conlleva la aparición de nuevos presupuestos estéticos (el concepto de obra autónoma, los derechos de autor, la autonomía de la música y de la esfera del arte...), así como el inicio de unos procesos de fragmentación y desenraizamiento que determinarán la trayectoria de la música a lo largo de los siglos XIX y XX. La privatización de la propiedad de la música propicia la competencia entre personalidades musicales y la consiguiente proliferación de idiolectos particulares que amenazan la subsistencia de un lenguaje común. La propiedad privada de la obra también implica la alienación y circulación de la misma en forma de mercancía, proceso que acaba diluyendo los valores de uso y significados del contexto de origen.

La modernidad y la postmodernidad plantean dos respuestas diferentes frente a esta situación de creciente fragmentación y desarraigamiento. Cada cual, a la vez que participa de estos procesos, trata de trascender desde planteamientos distintos la condición mercantil de la música y su contribución al régimen de acumulación privada del capitalismo. La modernidad, por su lado, aplaude el desarrollo y la diversificación de los materiales generada por la iniciativa particular, pero se dirige a superar estos comportamientos privados (derechos de autor...) mediante la proyección de la música en un valor de uso final, universal y colectivo ("economía restringida"). La postmodernidad, por su parte, trasciende la condición privada de la obra y de la autoría, a través de su disolución en un intercambio simbólico generalizado que renuncia a toda propiedad e identidad, ya sea de carácter privado

o colectivo (“economía general”).

Con la implantación del régimen de mercado, se produce una emancipación de la música respecto a su inmersión en un contexto social unitario de origen y la consiguiente emergencia de diferentes categorías o ámbitos diferenciados: la obra autónoma, la tradición histórica correspondiente a la música, la autonomía del área artística y el ámbito social global. La modernidad establece una mediación dialéctica entre una categoría particular inferior y una superior más global que la comprende, en función de diferentes niveles: la obra se insertaría así en una tradición musical objetiva, la música autónoma dentro del área global del arte, y el campo artístico representaría un discurso particular más dentro de un ámbito social colectivo. La postmodernidad, por el contrario, renuncia a toda mediación dialéctica entre el fragmento y la totalidad, y acomete una de-construcción de las diferentes categorías, proyectándolas en un espacio de interferencia que conduce a un replanteamiento y una reconfiguración continua de las mismas. Pero expongamos paso a paso cómo se plantea cada una de estas categorías en los diferentes paradigmas estéticos (clásico, modernista y postmoderno).

- En lo que respecta a la **obra musical**:

La modernidad plantea una mediación dialéctica entre el desarrollo de variantes formales divergentes y una unidad de sentido que se establece como fundamento (la Idea). La postmodernidad de-construye precisamente esta articulación dialéctica, cuando renuncia a partir de una Idea musical (más o menos indefinida) que se expresa en el significante de la forma. De esta manera:

La obra clásica:

1. El punto de partida: la obra clásica parte de una Idea o un contenido musical definido que se despliega en una sucesión de episodios particulares, hasta llegar a su manifestación plena en el significante de la forma.

2. El desarrollo temporal: en la variación clásica, la Idea inicial (tesis) se despliega

en una serie de momentos que se deducen lógicamente unos de otros, en función de una jerarquía de orden discursivo que proyecta un desarrollo en parte predeterminado y previsible (como en el despliegue del sistema tonal o del método dodecafónico).

3. El producto final: la obra clásica presenta un ideal de máxima coherencia y clausura. La diferencia de los fragmentos o de las variantes particulares queda subsumida bajo una forma total que las sintetiza. De igual manera el contenido o la identidad de la obra queda plenamente definida (no hay lugar a ambigüedades).

La obra modernista (que se corresponde con la música informal de Adorno):

1. El punto de partida: los diferentes momentos sucesivos apuntan a la expresión de una contenido fundamental indefinido (Idea) que, sin embargo, no llega nunca a formalizarse completamente.

2. El desarrollo temporal: esta variación parte de un fragmento formal delimitado (un enunciado musical, por ejemplo) que se abre y se transforma en una constelación de momentos sucesivos, para apuntar hacia un contenido infinito e indeterminado. Los momentos no se deducen lógicamente, sino que derivan unos de otros en el seno de un transcurso abierto e imprevisible. La variación establece una mediación dialéctica entre la identidad y la no-identidad o diferencia de los fragmentos sucesivos, entre la continuidad de algo que permanece y algo que se opone y cambia abriendose a la producción de lo desconocido. Esta concepción puede ser contemplada tanto en la “variación desarrollante” de la atonalidad de Schoenberg (y de la estética serial defendida por M.J. Grant), como en los procedimientos de montaje que analizamos a propósito de Debussy y Stravinsky.

3. El producto final: se trata de una obra fragmentaria, abierta y cerrada al mismo tiempo. Se opera una síntesis no-violenta en la que los fragmentos musicales presentan un balance que, no obstante, no compromete ni neutraliza su particularidad y diferencia bajo una identidad total. La constelación de distintos

episodios musicales apunta a una unidad y a un significado fundamental que no alcanza a manifestarse por completo. La obra fragmentaria presenta así una identidad ambigua que reclama actos de interpretación: la identidad de la obra deviene, gracias a la generación de diferentes “versiones” en relación a un mismo contenido polisémico e indefinido.

La pieza postmoderna:

1. El punto de partida: se da la ausencia de una Idea o contenido musical preconcebido. La música experimental parte de unos dispositivos exteriores: notaciones gráficas, instrucciones verbales de la música conceptual, procesos automáticos minimalistas... cuya interpretación y puesta en marcha desencadena la producción de eventos sonoros completamente inesperados, no previamente pensados, ni intuidos (el sentido no es un origen, sino un resultado).
2. El desarrollo temporal: se desarticula el desarrollo temporal narrativo, ligado a la memoria, de una identidad que se despliega (la obra clásica) o se transforma (la obra modernista). Se trata, por el contrario, de un devenir que diluye toda identidad o presencia fundamental (la Idea). Los procedimientos experimentales de-construyen el mecanismo dialéctico de la variación en la que algo se repite y algo se transforma, a través del cambio continuo o la extrema repetición. El azar proyecta una sucesión de momentos sonoros sin relación alguna, completamente independientes (no existe una identidad subyacente que los ligue); al mismo tiempo, los diferentes episodios se comunican en un plano de inmanencia, a través de un diferir ilimitado que nos conduce de un significante sonoro a otro, sin llegar a acotar una totalidad, ni a establecer un significado trascendente. La extrema repetición de un enunciado musical, por su parte, descentra su identidad fundamental y la disemina en un devenir continuo de percepciones disociadas. Esta nueva lógica de la “diferencia en la repetición” genera así el devenir inmotivado, sin finalidad ni origen, del “eterno retorno”: no se trata de un sentido evolutivo en el que existe un sustrato de base que se transforma (dentro de la lógica dialéctica de

la oposición en la identidad), sino de una sucesión de intensidades sonoras puntuales donde se repite constantemente la creación de diferencias.

3. El producto final: se disemina la identidad central de la obra. Las piezas postmodernas se encuentran constituidas por propuestas y procedimientos que no remiten a un contenido sonoro fundamental. Una notación gráfica (como escritura pura) puede generar múltiples interpretaciones, entre las cuales no subyace ningún vínculo de identidad. Igualmente, tanto la percepción de un proceso musical indeterminado, como del descentramiento espacial de un mismo enunciado sonoro (caso de los conciertos de campanas de Llorenç Barber), favorecen una proliferación de puntos de escucha independientes, dando lugar a un pluriperspectivismo donde se elimina la trascendencia de una única perspectiva sintética y global. El texto postmoderno rompe así la totalidad e identidad que caracteriza al “libro” moderno (o la obra musical) y se ramifica en una pluralidad ilimitada de lecturas.

- Por lo que se refiere a una **tradición musical objetiva**:

La modernidad proyecta las diversas obras singulares dentro de un metarrelato que garantiza la continuidad de una tradición unitaria y fundamental. La postmodernidad, por su parte, defiende una relectura desfundante de la tradición, que sirve a una producción ilimitada de nuevos textos donde nada se retiene de la simiente original. De esta manera:

La vertiente clásica: crea el metarrelato de un progreso histórico del material. El desarrollo inmanente de las “leyes” de la naturaleza sonora se produce a lo largo de un transcurso histórico en el que diferentes etapas se suceden superándose. Los compositores actuales se apoyan en las obras del pasado con objeto de superarlas, creando sistemas sonoros más globales que permiten dilucidar y sistematizar un mayor número de componentes de la materia sonora. Esta actitud de carácter científico se pone claramente de relieve en algunas afirmaciones de Boulez a

propósito del sistema serial.

La vertiente modernista: se plantea una continuidad en la que diferentes obras reelaboran un material musical “habitado” por un cúmulo de experiencias colectivas de naturaleza sensible, que no llegan a ser formalizadas nunca enteramente. El paradigma de la “narratividad” (defendido por Adorno), permite así una transmisión de las experiencias a través de una reelaboración sucesiva de este núcleo sensible e indeterminado del material. De esta manera, la nueva creación parte de un lenguaje pasado ya constituido y configurado por un conjunto de fórmulas y significados definidos, y lo abre a la evolución de un presente indeterminado mediante una reelaboración original. Esta nueva obra conserva las aportaciones del lenguaje precedente, a la vez que posibilita la generación de nuevas perspectivas e interpretaciones. La continuidad narrativa puede realizarse a través de diferentes vías. La atonalidad de Schoenberg revitaliza la tradición, al conservar las aportaciones del pasado al mismo tiempo que renueva el material y lo libera de su coagulación en unas sonoridades y unos significados específicos. La “ironía” o los procedimientos paródicos de Stravinsky provocan una apertura de los lenguajes musicales del pasado sobre los que se aplican: el modelo de referencia es así conservado a la vez que se niega concretamente, generando una contradicción que abre el significado original a nuevas interpretaciones. Debussy proyecta igualmente los materiales musicales preformados en nuevas asociaciones, liberándolos de su estancamiento en unas significaciones precisas y renovándolos al apuntar a su esencia simbólica y expresiva de naturaleza más indeterminada.

La vertiente postmoderna: retoma lenguajes y obras del pasado para someterlos a procesos de lectura-reescritura, que acaban des-sedimentando los significados originales y “desatando” una libre proliferación de interpretaciones y sentidos completamente independientes. La música experimental contempla numerosas estrategias para la reescritura de obras anteriores: el empleo de procedimientos de azar, la descodificación de un texto a través de unos procedimientos ajenos al

medio musical, la manipulación de la grafía sonora... En todas ellas se toma un texto musical de base y se realiza una manipulación del significante exterior de la escritura: la estructura central del texto se de-construye y con ella se contribuye a la desarticulación de su significado; de esta manera se valen de los elementos descentrados, marginales y periféricos para elaborar nuevos textos musicales que nada retienen del mensaje original. La “intertextualidad” o el establecimiento de un juego de reenvíos recíprocos entre una cadena ilimitada de textos, es otro importante recurso a la hora de descentrar el significado hegemónico de un texto de referencia. Es preciso distinguir, no obstante, el texto postmoderno de una obra moderna en la que se re-unen diversas citas entorno a una Idea. Las citas constituyen unos fragmentos musicales dotados de una identidad precisa (representan la obra de procedencia según el principio de la *pars pro toto*), que se proyectan conjuntamente para componer un nuevo mensaje a la vez que conservan la alteridad y particularidad de su significado original. La “intertextualidad” opera, por el contrario, con *detritus* o pasajes periféricos que dejan de lado la identidad fundamental de las obras de procedencia, y que permiten el diferir continuo de un texto a otro, sin llegar tampoco a articular una nueva totalidad con un sentido trascendental y último. Los montajes sonoros de José Iges, los recorridos por diversos estilos musicales de Carles Santos o las remezclas de los DJs, representan un claro ejemplo de este tipo de “intertextualidad”.

- En lo que concierne a la articulación del **campo del arte** en diferentes disciplinas autónomas:

La modernidad defiende la creación de una música autónoma que incide en su propio medio de expresión, a la vez que plantea convergencias con otras disciplinas en el seno de un campo artístico global. La postmodernidad de-construye la identidad particular de las diferentes disciplinas y las abre a un espacio indeterminado de interferencia e hibridación.

La vertiente clásica: parte de un contenido espiritual que se encarna “desde arriba”

en diferentes materias artísticas a las que instrumentaliza para su expresión. Se trata de una concepción global de la obra de arte que compromete la autonomía expresiva de las diversas disciplinas y establece una jerarquía entre las mismas en virtud de su aptitud para representar la Idea total.

La vertiente modernista: defiende una tesis “materialista” donde se incide en la particularidad de los materiales y procedimientos de cada medio artístico: las diferentes disciplinas constituyen dominios autónomos que expresan un contenido propio a cada una de ellas, de manera sustancialmente distinta: una Idea musical, una Idea literaria... Pero al mismo tiempo, se plantea una síntesis no-violenta o una convergencia “desde abajo” de estos contenidos expresivos, en relación a una Idea global que no queda enteramente definida. Cuando Debussy pone música a poemas simbolistas, por ejemplo, concibe el texto y la música como dos lenguajes autónomos, dos sueños paralelos que, sin embargo, se asocian para evocar un significado impreciso.

La vertiente postmoderna: la música se de-construye como categoría autónoma y la estética experimental se concentra en unas manifestaciones intermedia situadas “entre” diferentes disciplinas. Se trata de un espacio de interferencia en el que la desarticulación de la identidad de cada uno de los medios artísticos, no desemboca en la síntesis de una entidad más general (una obra de arte total). La “contaminación” e hibridación de los diferentes medios persigue precisamente un descentramiento y una disolución de todo contenido fundamental de referencia (ya se trate de una Idea total o de un significado perteneciente a cada disciplina: una Idea musical o visual...). En los *events* de Fluxus y en los “conciertos-espectáculo” de Carles Santos, por ejemplo, la interferencia entre distintas prácticas artísticas imposibilita la creación de un mensaje genuinamente musical y dirige nuestra atención hacia todos los aspectos periféricos y “externos” que antes habían pasado completamente desapercibidos: hacia la dimensión no sonora de las acciones musicales (como la apariencia visual de una *performance* orquestal...) y hacia los

sonidos producidos por medios artísticos situados más allá del ámbito de lo musical (una coreografía...).

- Finalmente, en lo que atañe a la concepción de un **ámbito social global** constituido por la esfera del arte y otras áreas discursivas autónomas:

La modernidad establece una mediación dialéctica entre el arte y la “naturaleza”, o lo que es lo mismo, entre un ámbito cultural de la representación y unos mundos de vida colectivos que actúan como fundamento de referencia. La postmodernidad, por el contrario, disuelve el referente objetivo de unos mundos de vida compartidos (el ámbito de lo social) y contempla la afloración de múltiples juegos de lenguaje independientes, cuyas perspectivas discursivas se redefinen continuamente fruto de una vertiginosa movilidad simbólica.

La vertiente clásica: se defiende una concepción “realista” en la que el arte como ámbito de la cultura, se dedica a “imitar”, re-presentar o llevar al nivel de la reflexión consciente, unos valores sociales ya dados y establecidos. El Espíritu de una época se manifiesta en las obras culturales y artísticas, alcanzando así un grado máximo de auto-conciencia. El orden social instituido, con sus valores cotidianos “naturalizados” y plenamente asumidos, se refleja en unas obras artísticas que sirven a legitimarlo a través de la creación de formas cerradas, estables y coherentes. La forma sonata se alzaría así como re-presentación paradigmática de la armonía del orden social burgués.

La vertiente modernista: se defiende, por el contrario, un arte crítico y anti-realista. Desde esta perspectiva la realidad social vigente es tan sólo una representación cultural, parcial y subjetiva, que debe ser cuestionada y trascendida. El arte toma los materiales procedentes del ámbito cotidiano (con su carga de valores y significados socialmente establecidos), con objeto de cuestionarlos y mostrar su carácter de construcción. La reelaboración artística de una obra fragmentaria pone así en evidencia las contradicciones de este orden de lo real y lo abre a la evolución

presente de unos mundos de vida que permanecen aún indefinidos. La obra de arte no se dirige a representar lo que ya es, como si se tratara de un valor último plenamente establecido, sino que cuestiona la parcialidad de esta realidad instituida y nos proyecta en un horizonte, utópico e indeterminado, en el que los valores verdaderamente universales y objetivos aún quedan por realizar. Se trata de una actitud contestataria que niega los valores sociales vigentes y apunta a un horizonte indefinido de emancipación y trascendencia (aunque esta búsqueda de otro mundo puede dar lugar a una actitud individual y escapista, más propia del simbolismo, o a una praxis de carácter social y político, como en el caso de las primeras vanguardias).

La vertiente postmoderna: se disuelve el referente de un marco social objetivo (ya sea concebido como orden social instituido o como ideal utópico de unos mundos de vida emancipados de toda racionalización opresiva). En su lugar, se contempla una proliferación de juegos de lenguaje incommensurables: se trata de diferentes perspectivas o representaciones culturales independientes que no remiten a unos valores últimos y fundamentales (los significados cotidianos constituyen un juego de lenguaje más, semejante al del campo artístico). El espacio social se concibe así como un “afuera” o un no-lugar conflictual y performativo, en el que los diferentes discursos se interfieren y pugnan por imponer su punto de vista. En la modernidad cada área se encuentra delimitada por un conjunto de prácticas que otorgan un valor de uso y una definición a los objetos que en ella se inscriben. La apertura a un espacio de interferencia genera una movilidad simbólica en la que los objetos circulan de un discurso a otro, perdiendo la significación que revestían en su contexto de origen y convirtiéndose en unos “indecidibles” o unos significantes vacíos carentes de una identidad fundamental, que pueden ser constantemente redefinidos en función del juego de lenguaje en el que irrumpen. Esta movilidad simbólica provoca igualmente un desplazamiento y una reconfiguración constante de los puntos de vista discursivos. La irrupción de un urinario en el museo supone una interferencia entre el juego de lenguaje cotidiano y el artístico: esta

interferencia provoca una disolución de la identidad original del urinario, el cual vuelve a redefinirse como objeto estético (con otro valor de uso y significado esencialmente distinto), así como un desplazamiento del campo del arte cuyas prácticas y coordenadas deben ser completamente rearticuladas. En la estética experimental encontramos numerosas creaciones que se sitúan en esta “brecha” entre el arte y la vida: las instalaciones sonoras en el espacio cotidiano de nuestras urbes (manifestaciones que analizamos en relación a la obra de Llorenç Barber), los paisajes sonoros (aspecto que tratamos en el análisis de la obra radiofónica de José Iges), la *performance* (cuyos principios expusimos en el capítulo consagrado a la obra de Carles Santos)... Esta interferencia entre diferentes juegos de lenguaje se dirige a romper la estabilidad de la realidad instituida (la definición fundamental y estable de las cosas, ya se trate de objetos cotidianos o productos artísticos...), al generar una movilidad simbólica anárquica que arrasa con toda identidad y permanencia, y provoca un desplazamiento constante de los objetos y de las perspectivas de discurso. La actitud contestataria del arte postmoderno respecto al mundo consensuado y establecido, se concentra precisamente en este desplazamiento continuo de perspectivas que, sin embargo, no se dirigen a desvelar una realidad más “verdadera”, fundamental y última.

La estética moderna y postmoderna, por tanto, ofrecen dos respuestas distintas frente a esta parcelación de la música en diferentes categorías autónomas: autor individual, obra, una tradición particular de la música... Como señalamos anteriormente, ambas estéticas participan de estas nuevas condiciones desplegadas con la instauración de una sociedad de mercado y simultáneamente tratan de trascenderlas. Desde este punto de vista, podríamos afirmar que cada una de estas dos propuestas conforma una visión utópica dirigida a superar el régimen de propiedad privada que emerge en la sociedad capitalista. En la modernidad, son los valores colectivos tradicionales los que se esgrimen como contención a la privatización del patrimonio musical y a su circulación en forma de mercancía. La postmodernidad, por su parte, concibe que es precisamente la condición tradicional

de la propiedad la que mantiene y alimenta el régimen de acumulación vigente en el capitalismo. De esta manera, frente a la “reapropiación” moderna de unos valores de uso colectivos, la “transapropiación” postmoderna propone la disolución de una propiedad reglada de tipo tradicional (ya sea privada o colectiva), para incentivar la libre circulación y utilización de los materiales musicales en una “tierra de nadie”. No obstante, la aplicación práctica de estas ideologías en un terreno como el arte, revela el carácter utópico de unos discursos que no llegan a rebasar realmente los condicionamientos objetivos de la sociedad de mercado donde se inscriben. Tanto en la música moderna, como en la postmoderna, se producen unas manifestaciones artísticas paradójicas que tratan de trascender la condición privada de la música como mercancía y que, sin embargo, no logran superar este paradigma y acaban siendo contenidas dentro del mismo sistema que critican.

Este intento de trascender la condición mercantil de la música favorecida por el nuevo régimen de la propiedad privada, ya sea a través de su proyección en un valor de uso universal y colectivo, o de una disolución de la propiedad e identidad de la música en el valor de cambio, no llega a realizarse plenamente. Las utopías liberadoras quedan finalmente contenidas dentro de los límites y cauces del régimen de producción y distribución del mercado. La estética moderna trata de superar la condición privada del sujeto musical y de la obra, mediante su proyección en el seno de una tradición objetiva y de unos valores universales: esto ya sea a través de una obra clásica que, como mónada individual, refleja los valores sociales existentes, o de una obra modernista concebida como perspectiva particular que, sin embargo, se abre a un horizonte universal indeterminado. El mantenimiento de la propiedad privada de la música, no obstante, conduce a una proliferación de idiolectos particulares cada vez más disociados y, consiguientemente, a una disolución de un patrimonio musical comúnmente compartido. La aspiración del serialismo a convertirse en el nuevo lenguaje universal, heredero de una tradición histórica objetiva, queda desmentida al quedar confinado como un juego de lenguaje privado más, dentro de una ilimitada oferta de mercado. La condición

finita del fragmento no queda así completamente superada y el metarrelato de una tradición universal se ve abocado al fracaso.

La estética postmoderna, por su parte, explota esta multiplicidad, al mismo tiempo que intenta de-construir la identidad particular de los lenguajes musicales a través de una vertiginosa movilidad simbólica. El discurso postmoderno expresa en reiteradas ocasiones el deseo de una circulación libre de la música, fuera de los territorios delimitados de la propiedad privada. La estética experimental elabora así numerosas estrategias dirigidas a socavar la identidad y la autoría de la obra, tratando de erradicar toda propiedad privada o compartida y favoreciendo un intercambio infinito donde cada usuario pueda hacer un uso libre y sin restricciones de la música. Estas estrategias se ven, sin embargo, enmarcadas dentro de los cauces de propiedad privada del mercado. La música postmoderna manifiesta una continua paradoja en su intento de negar los conceptos de “autoría” y de “obra”, al mismo tiempo que hace un uso de ellos y los explota. Las piezas de Cage, pese a la disolución artística del concepto de autor y de la obra-objeto dotada de una identidad específica, no dejan de recaer en los mismos mecanismos institucionales y comerciales que critican, al ser interpretadas en salas de concierto como “obras particulares” pertenecientes a un músico determinado. El *copyright* nos remite a Cage como propietario privado de su obra e identifica la pieza como una entidad delimitada que se diferencia de cualquier otra. Esta paradoja recuerda igualmente a la condición ambivalente de un *objet trouvé*, pongamos por caso el urinario de Duchamp, que niega y critica la institución artística a la vez que se mantiene dentro de un museo. En los espectáculos de Santos asistimos a esta misma paradoja: por un lado, Santos trata de de-construir los fundamentos de la representación musical y de otras disciplinas, al mismo tiempo que su contribución se mantiene en el seno de una cuidada puesta en escena. En este sentido, no dejamos de asistir a un *espectáculo* sobre la de-construcción de unos mecanismos de representación artística que no llegan a erradicarse por completo.

En conclusión, podríamos argumentar que ambos planteamientos estéticos se

alzan como manifestaciones paradójicas que no logran alcanzar el horizonte de emancipación al que apuntan: pese a la posibilidad de cierta superación parcial, la estética moderna y la postmoderna permanecen dentro de unas prácticas institucionalizadas, cuyas coordenadas ligadas a un régimen de propiedad privada desmienten la realización de una cultura musical universalmente compartida o de un libre acceso y utilización de los materiales musicales. De esta manera, tanto la sublimación del arte en unos valores trascendentales y colectivos, como en un valor anárquico, sigue estando contenida dentro de los marcos y mecanismos de representación subjetiva y privada que critican.

Bibliografía

- **Adcock, Craig.** 1992. “Marcel Duchamp’s gap music: operations in the space between art and noise”. En *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-garde*, eds. Douglas Kahn y Gregory Whitehead, pp. 105-139. Cambridge- Massachusetts: The MIT Press.
- **Adorno, Theodor W.** 1966. *Disonancias. Música en el mundo teledirigido*. Madrid: Ediciones Rialp.
- **Adorno, Theodor W.** 1987. *Mahler*. Barcelona: Península.
- **Adorno, Theodor W.** 1990. *Berg: El maestro de la transición ínfima*. Madrid: Alianza.
- **Adorno, Theodor W.** 1998. *Quasi una Fantasia. Essays on modern music* (edición inglesa, traducida por Rodney Livingstone). London/New York: Verso.
- **Adorno, Theodor W.** 2003. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal.
- **Albèra, Philippe.** 2003. “Le mythe et l’inconscient”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 139-142. París: Actes Sud.
- **Albèra, Philippe.** 2003. “Modernité – 1. Le matériau sonore”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 213-233. París: Actes Sud.
- **ALTERMÚSIQUESNATIVES.** 1995. Catálogo de la exposición celebrada en el KRTU. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- **Andermatt Conley, Verena (ed.).** 1993. *Rethinking technologies*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- **Anderson, Perry.** 2000. *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

- **Aragüés, Juan Manuel.** 1998. *Deleuze (1925-1995)*. Madrid: Ediciones del Otro.
- **Ariza, Javier.** 2003. *Las imágenes del sonido*, col. Monografías nº 39. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- **Arnaud, Alain y Excoffon-Lafarge, Gisèle.** 1978. *Bataille*. París: Seuil.
- **Attali, Jacques.** 2000. “On Musical Reproduction (Exchange-Object and Use-Object)”. En *Music, Culture, and Society. A reader*, ed. Derek B. Scott, pp. 213-217. Oxford/N.Y: Oxford University Press.
- **Attali, Jacques.** 2001. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. París: Fayard/PUF.
- **Augé, Marc.** 1992. *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éditions du Seuil.
- **Aulestia, Gotzon.** 1998. *Técnicas compositivas del siglo XX (tomo I)*. Madrid: Alpuerto.
- **Auner, Joseph y Lochhead, Judy (eds.).** 2002. *Postmodern Music. Postmodern Thought*. London-New York: Routledge.
- **Baigorria, Osvaldo.** 2002. *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid: Campo de Ideas.
- **Ballantine, Christopher.** 1984. *Music and its social meanings*. N.Y-London-París-Montreux-Tokyo: Gordon and Breach Science Publishers.
- **Barber, Llorenç.** 1996. *La ciudad y sus ecos. Escritos I*. Madrid: Gramáticas del Agua. Versión on-line: <http://www.cult.gva.es/gcv/agua/agua.htm>.
- **Barber, Llorenç.** 1999. *O Roma nobilis. Concierto de campanas para cien iglesias de la ciudad de Roma*. Valencia: Generalitat de Valencia.
- **Barber, Llorenç.** 2000. “Fátima miranda: Una voz muy particular”. Artículo recogido en el CD: *Miranda, Fátima. 2000. Arte Sonado*. Madrid: Colección Lcd El Europeo.

- Barber, Llorenç. 2001. "Música española de los años setenta". En *Los setenta. Una década multicolor*, catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Marcelino Botín (7 de junio-15 de julio de 2001), pp. 178-200. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Barber, Llorenç. 2003. *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora.
- Baricco, Alejandro. 1999. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.
- Barthes, Roland. 1972. "Le grain de la voix". *Music en jeu* 9, pp. 57-63.
- Barthes, Roland. 1991. *The responsibility of Forms*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Baudrillard, Jean. 1997. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bayer, Francis. 1981. *De Schoenberg à Cage. (Essais sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine)*. París: Klincksieck.
- Bericat Alastuey, Eduardo. 2002. *Temas de actualidad A2002/02: Fragmentos de la realidad social postmoderna*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Bertens, Hans. 1997. "The Debate on Postmodernism". En *International Postmodernism. Theory and literary practice*, eds. Hans Bertens y Douwe Fokkema, pp. 3-14. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bertens, Hans y Fokkema, Douwe (eds.). 1997. *International Postmodernism. Theory and literary practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Boissière, Anne. 1996. "Progrès du matériau et loi formelle chez Adorno". *Les cahiers de Philosophie*, nº 20, titulado *La loi musicale*, pp. 301-314.
- Boissière, Anne. 1999. *Adorno. La vérité de la musique moderne*. París: Presses Universitaires du Septentrión.

- **Boissière, Anne.** 2001. "La contrainte du matériau: Adorno, Benjamin, Arendt". En *Musique Contemporaine. (Perspectives théoriques et philosophiques)*, bajo dirección de Irène Deliège y Max Paddison, pp. 267-282. Sprimont: Mardaga.
- **Boltanski, Luc y Chiapello, Ève.** 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- **Bonito-Oliva, Achille (ed.).** 1990. *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*. Catálogo de la XLIV Exposición Internacional de Arte de la Biennale de Venecia (26 de mayo- 30 de septiembre de 1990). Milán: Gabriele Mazotta.
- **Books, William.** 1987-1988. "Choix et changements dans la musique récente de John Cage". En el número especial dedicado a Cage de la *Revue d'esthétique* (números 13, 14, 15), pp. 75-86. Tolouse: Privat.
- **Books, William.** 1993. "John Cage and History: Hymns and Variations". *Perspectives of New Music*, vol. 31, nº2, pp. 74-103.
- **Born, Georgina y Hesmodhalgh, David.** 2000. *Western music and its others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- **Bosseur, Dominique.** 1971. "L'expérience du temps chez Cage". *Musique en jeu*, nº1, pp. 16-22.
- **Bosseur, Dominique y Jean-Ives.** 1978. "Le Collage, <no man's land>?". *Revue d'Esthétique* ¾, pp. 291-304.
- **Bosseur, Jean-Yves.** 1993. *John Cage*. París: Minerve.
- **Bosseur, Jean-Yves.** 1998. *Musique et arts plastiques. Interactions au XXème siècle*. París: Minerve.
- **Botstein, Leon.** 1997. "Music and the Critique of Culture. Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna". En *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, eds. Juliane Brand y Christopher Hailey, pp. 3-22. Berkeley: University of California Press.

- Boulez, Pierre. 1966. *Relevés d'apprenti*. París: Le Seuil.
- Boulez, Pierre. 1987. *Penser la Musique Aujourd'hui*. París: Gallimard.
- Boulez, Pierre. 1996. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Boulez, Pierre/Cage, John. 1991. *Correspondance*. París: Christian Bourgois.
- Brand, Juliane y Hailey, Christopher (eds.). 1997. *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley: University of California Press.
- Brelet, Gisèle. 1968. "L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle". En *Musiques nouvelles*, número especial de la *Revue d'esthétique* (números 2-3-4), pp. 253-277. París: Klincksieck.
- Bowman, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Buchanan, Ian y Swiboda, Marcel (eds.). 2004. *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Buskirk, Martha. 2003. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.
- Cage, John. 1976. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. París: Belfond.
- Cage, John. 1985. *A year from Monday. Lectures and writings*. London: Marion Boyars Publishers Ltd.
- Cage, John. 1999. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Cage, John. 2002. *Silencio* (edición en castellano). Madrid: Árdora ediciones.
- Callinicos, Alex. 2002. *Against postmodernism. A marxist critique*. Cambridge: Polity Press.

- **CARLES SANTOS.** 1999. Catálogo de la exposición celebrada en el Espai d'art Contemporani de Castelló (EACC) (25 de mayo-11 de julio de 1999). Valencia: Generalitat Valenciana.
- **Carpentier, Patricia y Neff, Severino.** 1997. "Schoenberg's Philosophy of Composition. Thoughts on the <Musical Idea and Its Presentation>". En *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*, eds. Juliane Brand y Christopher Hailey, pp. 146-159. Berkeley: University of California Press.
- **Carrillo, Jesús.** 2004. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.
- **Carroll, Mark.** 2003. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Casablancas i Domingo, Benet.** 1987. "Dodecafonismo y serialismo en España (Algunas reflexiones generales)". En *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, vol. 2, pp. 413-432. Madrid: Ministerio de Cultura.
- **Casares, Emilio (coordinador).** 1982. *14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- **Castells, Manuel.** 2000. *La era de la información, vol.1, La sociedad red*. Madrid: Alianza.
- **Certeau, Michel de.** 1990. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard.
- **Circuit. Revue Nord-américaine de musique du XXe siècle.** 1990. Vol. 1, n°1. Titulado: *Postmodernisme*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- **Circuit. Revue Nord-américaine de musique du XXe siècle.** 1991. Vol. 1, n°2. Titulado: *Montréal. Musiques Actuelles*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

- **Colber, François.** 2003. “Subventions d'état et mécénat privé”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1108-1121. París: Actes Sud.
- **Contrechamps, nº 3.** 1984. Titulado: *Avant-Garde et tradition*. París: Ed. L'Age d'Homme.
- **Contrechamps, nº 5.** 1985. Titulado: *Bernd Alois Zimmermann*. Número monográfico dedicado al compositor. París: Ed. L'Age d'Homme.
- **Cook, Nicholas y Everist, Mark.** 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- **Corbett, John.** 1994. *Extended Play Sounding off from Cage to Dr. Frankenstein*. Durham/ London: Duke University Press.
- **Cox, Christoph y Warner, Daniel (eds.).** 2004. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. N.Y-London: Continuum.
- **Craft, Robert.** 1991. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Música.
- **Cross, Jonathan.** 1998. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Cutler, Chris.** 2004. “Plunderphonia”. En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 138-157. N.Y-London: Continuum.
- **Charles, Daniel.** 1978. *Gloses sur John Cage*. París: U.G.E.
- **Charles, Daniel (bajo la dirección de).** 1987-1988. *John Cage*, número especial de la *Revue d'esthétique* (números 13-14-15). Tolouse: Privat.
- **Charles, Daniel.** 2001. *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. París: P.U.F.
- **Dahlhaus, Carl.** 1987. *Schoenberg and the New Music* (traducción inglesa de Derrick Buffet y Alfred Clayton). Cambridge: Cambridge University Press.

- **Dahlhaus, Carl.** 1997. *L'Idée de la Musique Absolute. Une esthétique de la musique romantique*. Genève: Contrechamps.
- **Dambricourt, Jean-Pierre.** 1997. “Communautés singulières, communautés virtuelles: modernité et postmodernité musicales”. En *Les sociabilités musicales*, recopilación de textos de Loïc Vadelorge & Ludovic Tournès, Cahiers du GRHIS (nº 6), pp. 121-139. Rouen: Publications de l’Université de Rouen.
- **Danuser, Hermann.** 1997. “On Postmodernism in Music”. En *International Postmodernism. Theory and literary practice*, eds. Hans Bertens y Douwe Fokkema, pp. 157-165. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- **Davis, Eric.** 2002. “Recording Angels. The esoteric origins of the phonograph”. En *Under-currents. The hidden wiring of modern music*, ed. Rob Young, pp. 15-24. Nueva York/London: Continuum.
- **Debord, Guy.** 1992. *La Société du Spectacle*. París: Gallimard.
- **Debussy, Claude.** 2003. *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza Música.
- **Decarsin, François.** 1996. “La création peut-elle s’articuler encore aujourd’hui sur le progrès comme loi?”. *Les Cahiers de Philosophie*, nº 20, titulado *La loi musicale*, pp. 209-219.
- **Deleuze, Gilles.** 1986. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- **Deleuze, Gilles.** 1988. *Diferencia y repetición*. Madrid: Jucar.
- **Deleuze, Gilles.** 1989. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidos.
- **Deleuze, Gilles y Guattari, Félix.** 1993. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- **Deliège, Célestin.** 1986. *Invention musicale et idéologies*. París: Christian Bourgois éditeur.

- **Deliège, Célestin.** 2003. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à L'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont: Mardaga.
- **Deliège, Irène y Padisson, Max** (bajo dirección de). 2001. *Musique Contemporaine. (Perspectives théoriques et philosophiques)*. Sprimont: Mardaga.
- **DeLio, Thomas.** 1980-1981. “John Cage’s *Variations II*: the morphology of a global structure”. *Perspectives of New Music*, vol. 19 (nº 1 y 2), pp. 351-371.
- **De Peretti, Cristina.** 1989. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- **De Quevedo Orozco, Lourdes.** 2001. *La emancipación artística de la radio*. México: Universidad Pedagógica Nacional/Fomento editorial.
- **De Quevedo Orozco, Lourdes.** 2002. *La radio y los creadores del arte vanguardista*. México: Universidad Pedagógica Nacional/Fomento editorial.
- **Derrida, Jacques.** 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- **Derrida, Jacques.** 2003. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- **Derrida, Jacques.** 2003. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- **Diederichsen, Diedrich.** 2002. “Música electrónica digital: entre el pop y la pura medialidad. Estrategias paradójicas de la negación semántica”. En *Proceso sonico. Una nueva geografía de los sonidos*, catálogo de la exposición celebrada en el MACBA de Barcelona, pp. 31-38. Barcelona: Museo d’art Contemporani de Barcelona y Actar.
- **Donin, Nicolas.** 2002. “Schoenberg héros hégélien?”. *Dissonance # 76* (agosto 02), pp. 14-23.
- **Dor, Jöel.** 2000. *Introducción a la Lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Gedisa.

- **Duckworth, William.** 1999. *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Da Capo Press.
- **Dufourt, Hugues.** 1991. *Musique, pouvoir, écriture*. París: Cristian Bourgois éditeur.
- **Dufourt, Hugues y Fauquet, Jöel-Marie (bajo dirección de).** 1987. *La Musique et le Pouvoir*. París: Aux Amateurs de Livres.
- **Durant, Alan.** 1989. "Improvisation in the Political Economy of Music". En *Music and the Politics of Culture*, ed. Christopher Norris, pp. 252-282. London: Lawrence & Wishart.
- **During, Elie.** 2002. "Apropiaciones: las muertes del autor en las músicas electrónicas". En *Proceso sónico. Una nueva geografía de los sonidos*, catálogo de la exposición celebrada en el MACBA de Barcelona, pp. 39-56. Barcelona: Museo d'art Contemporani de Barcelona y Actar.
- **Durozoi, Gérard.** 1975. *Artaud: La enajenación y la locura*. Madrid: Guadarrama.
- **Eco, Umberto.** 1979. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- **EN L'ESPERIT DE FLUXUS.** 1994. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en 1994. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions de l'Eixample.
- **Eno, Brian.** 2004. "Ambient Music". En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 94-97. N.Y-London: Continuum.
- **Eno, Brian.** 2004. "Generating and Organizing Variety in the Arts". En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 226-233. N.Y-London: Continuum.
- **Escal, Françoise.** 1979. *Espaces Sociaux. Espaces Musicaux*. París: Payot.
- **Escal, Françoise.** 1984. *Le compositeur et ses modèles*. París: P.U.F.

- **Estefanía, Joaquín.** 1996. *La nueva economía. La globalización*. Madrid: Editorial Debate.
- **Fàbregas, Xavier.** 1994. *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Joseph M. Mestres Quadreny*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- **Featherstone, Mike.** 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- **Featherston, Mike.** 1995. *Undoing culture. Globalization, Postmodernism and Identity*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.
- **Fehér, Ferenc.** 1989. “Música y racionalidad”. En *Políticas de la Postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, eds. Agnes Séller y Ferenc Fehér, pp. 101-146. Barcelona: Península.
- **Ferry, Luc y Renaut, Alain.** 1998. *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporaine*. París: Gallimard.
- **Fetterman, William.** 1996. *John Cage's Theatre Pieces. Notations and performances*. Amsterdam: Harwood Academia Publishers.
- **Fink, Robert.** 1999. “Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface”. En *Rethinking Music*, eds. Nicholas Cook y Mark Everist, pp. 102-137. Oxford/New York: Oxford University Press.
- **Foster, Hal (ed.).** 1985. *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- **Foster, Hal.** 1988. “Polémicas (post)modernas”. En *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó, pp. 249-262. Madrid: Alianza Editorial.
- **Francastel, Pierre.** 1981. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza editorial.
- **Fubini, Enrico.** 2004. *El siglo XX: entre música y filosofía*. 19. Valencia: Universitat de València.
- **Fullat, Octavi.** 2002. *El siglo postmoderno (1990-2001)*. Barcelona: Crítica.
- **Furlong, William.** 1994. *Audio Arts. Discourse and practice in contemporary art*. London: Academy Editions.

- **García Bacca, Juan David.** 1990. *Filosofía de la música*. Barcelona: Anthropos.
- **Gianetti, Claudia (ed.)**. 1995. *Media Culture*. Catálogo de exposiciones del proyecto Transforma. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot.
- **Giddens, Anthony.** 1991. *Modernity and Self-identity*. Cambridge: Polity.
- **Goehr, Lydia.** 1992. *The Imaginary museum of musical works. An essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- **Goehr, Lydia.** 2000. "On the Musical Work-Concept". En *Music, Culture, and Society. A reader*, ed. Derek B. Scott, pp. 202-204. Oxford/N.Y: Oxford University Press.
- **Goldberg, RoseLee.** 1988. *Performance Art. From futurism to the present*. London: Thames and Hudson.
- **Goldmann, Lucien.** 1959. *Recherches dialectiques*. París: Gallimard.
- **Goldmann, Lucien.** 1970. *Structures mentales et création culturelle*. París: Éditions Anthropos.
- **Goldmann, Lucien.** 1971. "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método". En *Sociología de la creación literaria*, Lucien Goldmann *et al.*, pp. 11-43. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- **Gómez, Vicente.** 1998. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra.
- **Grant, M. J.** 2001. *Serial Music, Serial Aesthetics. (Compositional Theory in Post-War Europe)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Gray, John.** 1994. *Liberalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Griffiths, Paul.** 1995. *Modern Music and after. Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- **Griffiths, Paul; Neighbour, Oliver; Perle, G.** 1986. *La Segunda Escuela vienesa, Schoenberg, Webern, Berg*. Barcelona: Muchnik editores.

- **Grundmann, Heidi.** “Transgresiones e Interferencias. La estratificación de tiempos y espacios en la Obra de Concha Jerez y José Iges”. En *La mirada del testigo. El acecho del guardián*, catálogo de las instalaciones presentadas en la Sala América de Vitoria, pp. 214-218. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Euskera.
- **Guastoni, Mimma.** 2003. “Aspects économiques de l'édition musicale”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1094-1107. París: Actes Sud.
- **Habermas, Jürgen.** 1988. “Modernidad *versus* postmodernidad”. En *Modernidad y postmodernidad*, compilación de Josep Picó, pp. 87-102. Madrid: Alianza editorial.
- **Habermas, Jürgen.** 1989. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus-Alfaguara.
- **Haine, Malou y Vanhulst, Henri (eds).** 1988. *Musique et société*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- **Hamard, Marie-Françoise.** 1995. “Des priviléges respectifs de la littérature et de la musique: éléments d'un débat symboliste”. *Revue Internationale de Musique française*, número 32, titulado *Symbolisme et Musique en France, 1870-1914*, pp. 54-63.
- **Hartwell, Robin.** 1993. “Postmodernism and art music”. En *The Last Post. Music After Modernism*, ed. Simon Miller, pp. 27-51. Manchester and New York: Manchester University Press.
- **Harvey, David.** 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford and Cambridge, MA: Blackwell.
- **Hassan, Ihab y Sally.** 1983. *Innovation/Renovation: New Perspectives in the Humanities*. Madison/ Wisconsin: University of Wisconsin.
- **Heilbroner, Robert L.** 1990. *Naturaleza y lógica del capitalismo*. Barcelona: Península.

- **Heilbroner, Robert L.** 1996. *El capitalismo del siglo XXI*. Barcelona: Península.
- **Helleu, Lawrence.** 1988. “*Les Soldats* de B.A. Zimmermann. Aspects de la technique compositionnelle”. *Entretemps*, nº 7, pp. 15-28.
- **Hobsbawm, Eric.** 2002. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- **Hopkins, David.** 2000. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.
- **Holmes, Thom.** 2002. *Electronic and Experimental music*. Nueva York: Routledge.
- **Hottois, Gilbert.** 1999. *Historia de la filosofía del Renacimiento a la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- **Hurard, François.** 1991. “L’histoire de la musique selon Adorno: aperçus sur une théorie du <sujet musical>”. En *La musique: du théorie au politique*, bajo dirección de Hugues Dufourt y Joël-Marie Fauquet, pp. 131-150. París: Klincksieck.
- **Iges, José.** 1997. *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, tesis doctoral inédita.
- **Iges, José.** 1997-2000. “El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico”. *arte sonoro*. Disponible en la web: <http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html> (consulta: 14 de noviembre de 2005).
- **Iges, José.** 1998. *La ciudad resonante. Los límites del decorado*. Madrid: Ministerio de Fomento.
- **Iges, José.** 1999. “Territorios artísticos para oir y ver”. En *Hotsaren espazioa. Begiradaren denbora*, catálogo de las obras expuestas en el centro Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián (29 de julio-25 de septiembre de 1999), pp. 5-25. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.

- Iges, José. 2000. "Soundscapes: A historical approach". *eContact* 3.4. Disponible en la web: <http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/HistoricalApproach.htm> (consulta: 22 de noviembre de 2005).
- Iges, José. 2001. "Compositores españoles y arte radiofónico". En *Campos interdisciplinares de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, editadas por Begoña Lolo, pp. 785-799. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Iges, José. 2002. "Reflexiones en torno a las tierras de nadie". En *Terre di Nessuno*, catálogo de la instalación de Concha Jerez y José Iges expuesta en la Fundación Telefónica, pp. 25-29. Madrid: Fundación Telefónica.
- Iges, José/ Jerez, Concha/ Abad, Esperanza. 1990. *Despedida que no despieza: réquiem escénico en memoria de Agustín Millares*. Catálogo de la instalación presentada en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Iges, José/Jerez, Concha. 1998. *La mirada del testigo. El acecho del guardián*. Catálogo de las instalaciones presentadas en la Sala América de Vitoria. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Euskera.
- Iges, José/ Jerez, Concha. 2002. *Terre di Nessuno*. Catálogo de la instalación presentada en la Fundación Telefónica. Madrid: Fundación Telefónica.
- Iges, José/Jerez, Concha. 2004. *NET-OPERA*. Catálogo de la instalación presentada en la Iglesia de San Cipriano (Zamora), en la Bienal de Pintura de la Ciudad de Zamora (17 de noviembre-12 de diciembre de 2004). Zamora: Ayuntamiento de Zamora.
- Jameson, Fredric. 2001. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj. 1998. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

- **Jarocinski, Stefan.** 1970. *Debussy. Impressionisme et symbolisme*. París: Seuil.
- **Joubert, Muriel.** 1995. "Le Theme du reflet dans l'oeuvre de Debussy et chez les symbolistes: une nouvelle approche à la matière". *Revue Internationale de Musique française*, número 32, titulado *Symbolisme et Musique en France, 1870-1914*, pp. 94-105.
- **Kahn, Douglas y Whitehead, Gregory (eds.).** 1992. *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-garde*. Cambridge- Massachusetts: The MIT Press.
- **Kahn, Douglas.** 1992. "Death in light of the phonograph: Raymond Roussel's *Locus Solus*". En *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-garde*, eds. Douglas Kahn y Gregory Whitehead, pp. 69-104. Cambridge- Massachusetts: The MIT Press.
- **Kahn, Douglas.** 1999. *Noise Water Meet. A History of sound in the Arts*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.
- **Kostelanetz, Richard.** 1993. *Writings about John Cage*. Michigan: The University Michigan Press.
- **Kostelanetz, Richard.** 2000. *Conversations avec John Cage*. París: Éditions des Syrtes.
- **Kramer, Jonathan D.** 2002. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". En *Postmodern Music. Postmodern Thought*, eds. Joseph Auner y Judy Lochhead, pp.13-26. London-New York: Routledge.
- **Kramer, Lawrence.** 2000. "On Deconstructive Text-Music Relationships". En *Music, Culture, and Society. A reader*, ed. Derek B. Scott, pp. 173-179. Oxford/N.Y: Oxford University Press.
- **Lacan, Jacques.** 2001. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En *Escritos*. Vol. 1, pp. 86-93. México: Siglo XXI editores.

- **Lanza, Andrea.** 1986. *Historia de la música 12. El siglo XX. III Parte.* Madrid: Turner Música
- **Lash, Scott y Urry, John.** 1987. *The end of Organized Capital.* Madison: University of Wisconsin Press.
- **Lash, Scott y Urry, John.** 1994. *Economies of Signs & Space.* London-Thousand Oak- New Delhi: SAGE Publications.
- **Letort, Bruno.** 1998. *Musiques Plurielles. Essai.* París: Éditions Balland.
- **Levy, Pierre.** 1999. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- **Lipovetsky, Gilles.** 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* Barcelona: Anagrama.
- **Lisciani-Petrini, Enrica.** 1999. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX.* Madrid: Akal.
- **López, Julio.** 1984. *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis).* Barcelona: Anthropos.
- **López, Julio.** 1988. *La música de la postmodenidad. Ensayo de hermenéutica cultural.* Barcelona: Anthropos.
- **López Cano, Rubén.** 1997. *Música plurifocal: Conciertos de ciudades de Llorenç Barber.* México, D.F.: JGH Editores.
- **López Cano, Rubén.** 1999. “El compositor in fábula, el receptor confuso y el músico verdadero. O breves apuntes para una guía de usuario de la Música Plurifocal de Llorenç Barber”. Versión on-line:
<http://www.geocities.com/lopezcano/Composer.html>.
- **López Cano, Rubén.** 2004. “La música ya no es lo que era: una aproximación a las postmodernidades de la música”. Revista OBRA, N° 2. Lima: Facultad de Arquitectura de la UNIFE.
- **Lois, Marta y Maiz, Ramon.** 1998. “Postmodernismo: la libertad de los postmodernos”. En *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, ed. Joan Antón Mellón, pp. 403-428. Madrid: Tecnos.

- **LOS ENCUETROS DE PAMPLONA 25 AÑOS DESPUÉS.** 1997. Catálogo de la exposición celebrada en el Reina Sofía (15 de julio-14 de septiembre). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- **Lunn, Eugene.** 1986. *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Lydenberg, Robin.** 1992. "Sound identity fading out: William Burroughs' tape experiments". En *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-garde*, eds. Douglas Kahn y Gregory Whitehead, pp. 409-438. Cambridge-Massachusetts: The MIT Press.
- **Lyotard, Jean-François.** 1987. *La condición postmoderna. (Informe sobre el saber)*. Madrid: Cátedra.
- **Lyotard, Jean-François.** 1993. "Musique, mutique". En *L'Idée Musicale*, bajo dirección de Christine Buci-Glucksmann y Michael Levinas, pp. 111-54. París: P. U. Vincennes.
- **Lyotard, Jean-François.** 2003. *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- **Maciunas, George.** 1990. "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art". En *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, catálogo de la XLIV Exposición Internacional de Arte de la Biennale de Venecia, a cargo de Achille Bonito-Oliva, pp 214-217.
- **Macpherson, C.B (Crawford Brough).** 1970. *La teoría política del individualismo posesivo: de Hobbes a Locke*. Barcelona: Fontanella.
- **Maderuelo, Javier.** 1981. *Una música para los 80*. Madrid: Garsi.
- **Maderuelo, Javier (ed.).** 2001. *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote (Teguise): Fundación César Manrique.
- **MADRID: ESPACIO DE INTERFERENCIAS: (M).** 1990. Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (febrero-abril de 1990). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- **Marco, Tomás.** 1970. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- **Marco, Tomás.** 1998. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- **Martin, Peter.** 2000. “On Changing Technology”. En *Music, Culture, and Society. A reader*, ed. Derek B. Scott, pp. 209-212. Oxford/N.Y: Oxford University Press.
- **Martínez Montalbán, Miguel Angel.** 1992. *El camino romántico a la objetividad estética. (La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- **Matthews, David.** 1989. “The Rehabilitation of the Vernacular”. En *Music and the Politics of Culture*, ed. Christopher Norris, pp. 240-251. London: Lawrence&Wishart.
- **Matthews, Wade.** 2003. “Colectividad e intencionalidad en la “libre improvisación europea”; factores orientativos para un estudio musicológico”. En *Actas del Encuentro: Musicología y Música Contemporánea*, eds. Begoña Lolo y Alfredo Aracil, pp. 37-46. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- **McLuhan, Marshall.** 2004. “Visual and Acoustic Space”. En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 67-72. N.Y-London: Continuum.
- **Medina, Angel.** 1987. “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”. En *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, vol. 2, pp. 369-397. Madrid: Ministerio de Cultura.
- **Menger, Pierre-Michel.** 2003. “Le public et la musique contemporaine”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1169-1186. París: Actes Sud.
- **Mertens, Wim.** 1983. *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill.

- **Messing, Scott.** 1996. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic.* Rochester/N.Y: University of Rochester Press.
- **Metzer, David.** 2003. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
- **Miller, Simon (ed.).** 1993. *The Last Post. Music After Modernism.* Manchester and New York: Manchester University Press.
- **Morgan, Robert P.** 1994. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas.* Madrid: Akal.
- **Mowitt, John.** 1996. "The sound of music in the era of its electronic reproducibility". En *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, eds. Richard Leppert y Susan McClary, pp. 173-197. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Nattiez, Jean-Jacques (bajo dirección de).** 2003. *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle.* París: Actes Sud.
- **Navarro, Ginés.** 2002. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille.* Barcelona: Anthropos.
- **Nebreda, Jesús J.** 1993. *Muerte de Dios y postmodernidad. ¿Las largas sombras del Dios muerto?* Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- **Nicholls, David.** 1990. *American Experimental Music. 1890-1940.* Cambridge: Cambridge University Press.
- **Nicolas, François.** 2004. "Musique informelle & dialectique négative, ou le mythe esthétique des deux soeurs", curso del seminario "Musique et philosophie", impartido el 18 de diciembre de 2004 en la École Normale Supérieure de París. Disponible en la web: <http://www.entretemps.asso.fr/Adorno/Informel/index.htm> (consulta: 13/02/2006).

- **Norris, Christopher (ed.).** 1989. *Music and the Politics of Culture*. London: Lawrence&Wishart.
- **Nyman, Michael.** 1999. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Olive, Jean-Paul.** 1998. *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*. París/Montreal: Éditions L'Harmattan.
- **Olivier, Dominique.** 2003. “Les «Musiques Actuelles»”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1335-1346. París: Actes Sud.
- **Osmond-Smith, David.** 1983. “Joyce, Berio et l'art de l'explosion”. *Contrechamps*, nº1, pp. 83-89.
- **Padisson, Max.** 1997. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Padisson, Max.** 2001. “Postmodernisme et la survie de l'avant-garde”. En *Musique Contemporaine. (Perspectives théoriques et philosophiques)*, bajo dirección de Irène Deliège y Max Paddison, pp. 249-266. Sprimont: Mardaga.
- **Pasler, Jann.** 1993. “Postmodernism, narrativity, and the art of memory”. *Contemporary Music Review*, vol. 7, pp. 3-32.
- **Peacock, Alan.** 1993. *Paying the Piper. Culture, Music and Money*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- **Pecker-Berio, Talia.** 2002. “Retour et mémoire chez Mahler et Debussy”. En *Récit et représentation musicale*, textos reunidos y presentados por Danielle Cohen-Levinas, pp. 211-226. París: L'Harmattan.
- **Perloff, Marjorie.** 1981. *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- **Perrey, Beate.** 2003. *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge: Cambridge University Press.

- **Picó, Josep** (compilador). 1988. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Pistone, Danièle**. 1995. “Le symbolisme et la musique française à la fin du XIXe siècle”. *Revue Internationale de Musique française*, número 32, titulado *Symbolisme et Musique en France, 1870-1914*, pp. 9-29.
- **Polin, Claire**. 1989. “Why Minimalism Now?”. En *Music and the Politics of Culture*, ed. Christopher Norris, pp. 226-239. London: Lawrence & Wishart.
- **Pousseur, Henri**. 1984. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza editorial.
- **Pritchett, James**. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **PROCESO SÓNICO**. 2002. Catálogo de la exposición celebrada en el MACBA de Barcelona. Barcelona: Museo d'art Contemporani de Barcelona y Actar.
- **Ramaut-Chevassus, Béatrice**. 1991. *La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*. Universidad de Tours, tesis doctoral inédita.
- **Ramaut-Chevassus, Béatrice**. 1998. *Musique et postmodernité*. París: P.U.F.
- **Raynor, Henry**. 1978. *A Social History of Music. From the Middle Ages to Beethoven* (vol.1) y *Music & Society. Since 1815* (edición conjunta). New York: Taplinger Publishing Co.
- **Rea, John**. 2003. “Postmodernisme(s)”. En *Musiques du XXe siècle*, vol. 1 de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, bajo dirección de Jean-Jacques Nattiez, pp. 1347-1378. París: Actes Sud.
- **Renaut, Alain**. 1989. *L'ère de l'individu*. París: Gallimard.
- **Renaut, Alain** (bajo la dirección de). 1999. *Histoire de la philosophie politique 4: Les critiques de la modernité politique*. París: Calmann-Lévy.
- **Rosen, Charles**. 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press.

- **Ruvira, Josep.** 1987. *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- **Ruvira, Josep.** 1996. *El caso Santos*. Valencia: Mà d'obra.
- **Ruvira, Josep.** “Codi y estigma”. Disponible en la web: <http://www.carles-santos.com/texto2.html> (consulta: 13/2/2005).
- **Ruvira, Josep.** “La creación en espiral de Carles Santos”. Disponible en la web: <http://www.carles-santos.com/texto3.html> (consulta: 13/2/2005).
- **Sabbe, Herman.** 1972. “Philosophie de la musique plus récente. Essai d'extrapolation à partir de la *Philosophie de la nouvelle musique* de Th. W. Adorno”. *Musique en jeu* 7, pp. 17-33.
- **Sabbe, Herman.** 1988. “Esquisse d'une sociologie de certaines musiques contemporaines”. En *Musique et société*, eds. Henri Vanhuslt y Malou Haine, pp. 213-227. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- **Sabbe, Herman.** 1998. *La musique et l'occident. Démocratie et capitalisme (post-industriel: incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique)*. París: Pierre Mardaga éditeur.
- **Salmen, Walter (ed.).** 1983. *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. New York: Pendragon Press.
- **Sanio, Sabine.** 2001. “La notion d'expression dans la musique du XXème siècle”. *Dissonance* # 72 (diciembre 2001), pp. 4-9.
- **Santos, Carles.** 1994. *Carles Santos*. Barcelona: Benecé Produccions, S. L.
- **Schaeffer, Pierre.** 2004. “Acousmatics”. En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 29-39. N.Y-London: Continuum.
- **Schoenberg, Arnold.** 1995. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Música.
- **Schoenberg, Arnold.** 2005. *El estilo y la idea*. Llobregat: Idea Books.
- **Scott, Derek B. (ed.).** 2000. *Music, Culture, and Society. A reader*. Oxford/N.Y: Oxford University Press.

- **Segura, Armando.** 1976. *Marx y los neo-hegelianos. De la dialéctica de Hegel al materialismo dialéctico*. Barcelona: Luis Mircale.
- **Schwind, Elisabeth.** 2000. “L’heritage du minimalisme. La musique minimaliste dans le contexte techno”. *Dissonance # 66* (noviembre 2000), pp. 4-11.
- **Smith Brindle, R.** 1991. *Serial composition*. Oxford/ New York: Oxford University Press.
- **SONIC PROCESS. UNE NOUVELLE GÉOGRAPHIE DES SONS.** 2002. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Pompidou de París. París: Éditions du Centre Pompidou.
- **Stiles, Kristine.** 1994. “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos”. En *En l'esperit de Fluxus*, catálogo de la exposición realizada en la Fundació Antoni Tàpies, pp. 210-227. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Edicions de l'Eixample.
- **Stockfelt, Ola.** 2004. “Adequate Modes of Listening”. En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 88-93. N.Y-London: Continuum.
- **Stoianova, Ivanka.** 1978. *Geste-texte-musique*. París: Union générale d'édition.
- **Stoianova, Ivanka.** 1985. *Luciano Berio: Chemins en musique*. Número especial de la *La revue musicale*, pp. 93-143.
- **Stravinsky, Ígor.** 2006. *Poética musical en forma de seis lecciones*. Barcelona: Acantilado.
- **Subotnik, Rose Rosengard.** 1991. *Developing Variations. Style and ideology in Western Music*. Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press.
- **Suzuki, D. T.** 1973. *Ensayos sobre budismo zen* (tercera serie). Buenos Aires: KIER.

- **Sweeney-Turner, Steve.** 2000. “On Dialectics versus Deconstruction”. En *Music, Culture, and Society. A reader*, ed. Derek B. Scott, pp. 180-185. Oxford/N.Y: Oxford University Press.
- **Théberge, Paul.** 1993. “Random access: music, technology, postmodernism”. En *The Last Post. Music After Modernism*, ed. Simon Miller, pp. 150-182. Manchester and New York: Manchester University Press.
- **Tiberghien, Gilles A.** 2001. “Horizontes”. En *Arte público: naturaleza y ciudad*, ed. Javier Maderuelo, pp. 125-150. Lanzarote (Teguise): Fundación César Manrique.
- **Tillman, Joakim.** 2002. “Postmodernism and Art Music in the German Debate”. En *Postmodern Music. Postmodern Thought*, eds. Joseph Auner y Judy Lochhead, pp. 75-93. London-New York: Routledge.
- **Toop, David.** 1995. *Ocean of Sound. Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail.
- **Toop, David (ed.).** 2000. *Sonic Boom. The art of sound*. Catálogo de la exposición celebrada en la Hayward Gallery de Londres (abril-junio del 2000). London: Hayward Gallery Publishing.
- **Ulmer, Gregory L.** 1985. “El objeto de la poscrítica”. En *La postmodernidad*, ed. Hal Foster, pp. 125-163. Barcelona: Kairós.
- **Vattimo, Gianni.** 1989. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Barcelona: Península.
- **Vattimo, Gianni.** 1998. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- **Vattimo, Gianni.** 2000. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.
- **Vattimo, Gianni et al.** 1994. *Entorno a la postmodernidad*. Barcelona/Bogotá: Anthropos.
- **Vidal, Mari Carmen África.** 1989. *¿Qué es el postmodernismo?* Alicante: Universidad de Alicante/Secretariado de Publicaciones.

- **Vinay, Gianfranco.** 1987. *Stravinsky neoclassico. (L'invenzione della memoria nel '900 musicale)*. Venecia: Marsilio Editori.
- **Vinay, Gianfranco.** 2001. *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*. Éditions Tum/Michel de Maule.
- **Virilo, Paul.** 1995. "Dromología: la lógica de la carrera. Una conversación con Giacio Daghini". En *Media Culture*, ed. Claudia Gianetti, pp. 70-84. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot.
- **WALTER MARCHETTI. MÚSICA VISIBLE.** 2004. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Atlántico de arte moderno de Las Palmas de Gran Canaria (27 de abril-16 de junio de 2004). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de arte moderno.
- **Watkins, Glenn.** 1994. *Pyramids at the Louvre. Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge/Massachusetts/London: The Belknap Press of Havard University Press.
- **Weber, Max.** 1998. *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. París: Éditions Métailié.
- **Webern, Anton.** 1982. *El camí cap a la Nova Música*. Barcelona: Antoni Bosch.
- **Weibel, Peter.** 1995. "Realidad Virtual: el endoacceso a la electrónica". En *Media Culture*, ed. Claudia Gianetti, pp. 9-24. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot.
- **Whitall, Arnold.** 2003. *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Williams, Alaistar.** 1997. *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot/Brookfield: Ashgate Publishing Ltd.
- **Witkin, Robert W.** 1998. *Adorno on Music*. N.Y/London: Routledge.

- **Wolf, Janet.** 1996. "Foreword. The ideology of autonomous art". En *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, eds. Richard Leppert y Susan McClary, pp 1-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Young, Rob (ed.).** 2002. *Under-currents. The hidden wiring of modern music*. Nueva York/London: Continuum.
- **ZAJ.** 1997. Catálogo editado bajo dirección de José Antonio Sarmiento, de la exposición celebrada en el Reina Sofia (23 de enero-21 de marzo de 1996). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- **Zerzan, John.** 2001. *Futuro Primitivo y otros ensayos*. Valencia: Numa Ediciones.
- **Zorn, John.** 2004. "The Game Pieces". En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner, pp. 196-200. N.Y-London: Continuum.
- **Zourabichvili, François.** 2004. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

ANNEXO

Grabaciones del CD:

1. Schoenberg: *Erwartung*, extracto (Escena I). CD: Schoenberg, Arnold. 1993. *Pierrot Lunaire; Lied Der Waldtaube; Erwartung.* (s. l.): Sony Classical.
2. Schoenberg: *Pierrot Lunaire*, “Nacht”. CD: Schoenberg, Arnold. 1993. *Pierrot Lunaire; Lied Der Waldtaube; Erwartung.* (s. l.): Sony Classical.
3. Berg: *Cuatro piezas para clarinete y piano op. 5*, primera pieza. CD: Berg, Alban. 2002. *Complete Chamber Music.* Colchester/Esssex/England: Chandos Records Ltd.
4. Berg: *Concierto de violín*, segundo movimiento, sección del Adagio. CD: Berg, Alban. 1995. *Chamber Concerto; Three orchestral pieces op.6; Violin Concerto.* (s. l.): Sony Classical.
5. Boulez: *Structures Ia*. CD: Boulez, Pierre. 1992. *Structures pour deux pianos.* Mainz: Wergo.
6. Debussy: *Preludios*, “Voiles”. CD: Debussy, Claude. 1994. *Préludes.* Hamburg: Deutsche Grammophon.
7. Debussy: *Preludios*, “La cathédrale engloutie”. CD: Debussy, Claude. 1994. *Préludes.* Hamburg: Deutsche Grammophon.
8. Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*, “Introducción”. CD: Stravinsky, Igor. 1975/1976. *Le Sacre du Printemps.* Hamburg: Deutsche Grammophon.
9. Stravinsky: *La Consagración de la Primavera*, “Danza de los adolescentes”. CD: Stravinsky, Igor. 1975/1976. *Le Sacre du Printemps.* Hamburg: Deutsche Grammophon.

10. Stravinsky: *Tres piezas para cuarteto de cuerda*, primera pieza. CD: Stravinsky, Igor. 2000. *Shadow dances*. Hamburg: Deutsche Grammophon.
11. Stravinsky: *Sinfonía en Do*, último movimiento (Largo-Tempo giusto, alla breve). CD: Stravinsky, Igor. 1991. *Symphonies*. (s. l.): Sony Classical.
12. Cage: *Concierto para piano y orquesta*, extracto. CD: Cage, John. 1997. *The Piano Concertos*. New York: Mode.
13. Cage: *Europeras 4*, extracto. CD: Cage, John. 1995. *Europeras 3&4*. New York: Mode.
14. Reich: *Pulse Music*, extracto. CD: Reich, Steve. 1978. *Music for 18 Musicians. Pulse-Sections I-X-Pulse*. München: ECM.
15. Barber: *Concierto para Campanarios y Espadañas de la Ciudad de Granada*, extracto. CD: Barber, Llorenç. 1992. *Concierto para Campanarios y Espadañas de la Ciudad de Granada*. Madrid: Hyades Arts.
16. Santos: *L'Adéu de Lucrècia Borja*, extracto (Escena I). CD: Santos, Carles. 2001. *L'Adéu de Lucrècia Borja*. Valencia: Fundació General de la Universitat de València.
17. Iges: *La ciudad resonante*, extracto. CD: Iges, José. 1999. *La ciudad resonante*. Madrid: Museo Inmaterial.
18. Iges: *Ludus Ecuatorialis*. CD: *Ars Acústica: Ebu Selection*. 1991. Viena: Ebu.
19. Iges: *polyphemus' eye*, extracto. CD del catálogo: Iges, José/Jerez, Concha. 1996. *La mirada del testigo. El acecho del guardián*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava. Departamento de Cultura y Euskera.