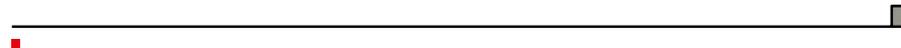


Introducción a la Producción y el Análisis Musical



Facultad de Artes

2025

Introducción a la Producción y el Análisis Musical es una asignatura correspondiente al ciclo de formación musical básica y al primer año de la Tecnicatura en Sonido y Grabación.

Integra los planes de estudio de todas las carreras del Departamento de Música y del Departamento de Sonido.

Códigos de la materia

- 11 A (Prof. / Lic. en Música, orientación Música Popular)
- 61 A (Prof./ Lic. en Música, orientación Piano y orientación Guitarra)
- 71 A (Prof./ Lic. en Música orientación Dirección Coral y orientación Composición)
- 81 A (Prof./ Lic. en Música orientación Dirección Orquestal)
- 91 A (Prof./ Lic. en Música, orientación Educación Musical)
- M0210 (Tecnicatura en Sonido y Grabación)

Régimen Anual

Promoción Directa / Libre

Carga horaria 3 horas semanales

Página Web: <https://www2.fba.unlp.edu.ar/introduccionyanalisis/>

2

EQUIPO DOCENTE

	Titular de Catedra - Turno Noche
	Prof. Marina Buffagni
Adjuntos/as	Prof. Facundo Codino Prof. Julio Schinca
Jefes/as de Trabajos Prácticos	Prof. Renata Bisocoli Prof. Paula Loewy Lic. Manuela Pita Lic. Agustina Reynoso Prof. Matías Santecchia Prof. Ezequiel Villanueva
Ayudantes Diplomados/as	Prof. Marina Arreseygor Prof. Mariel Barreña Lic. Tomás Clarke
Ayudantes Alumnos/as	Guadalupe Hadad
	Titular de Catedra - Turno Mañana
	Prof. Verónica Benassi
Adjuntos/as	Prof. Matilde Alvides Prof. Ernesto Jáuregui
Jefes/as de Trabajos Prácticos	Prof. Renata Bisocoli Lic. Melisa Mugni Dr. Jorge Pappadopoulos Lic. Agustina Reynoso Dra. Lucia Troitiño
Ayudantes Diplomados/as	Prof. Catalina Chontasi Trujillo Prof. Micaela Monassi
Ayudantes Alumnos/as	Juan Ignacio Battista Noelia Pereyra Chaves Marco Cirianni

3

Programa

2025

4

01

UNIDAD

Objetivos

Que los y las estudiantes revisen sus propios imaginarios sobre el arte y la música.

Que se aproximen a la producción metafórica a través de la organización elemental de los materiales.

Que consideren las características de la escucha profesional a partir de un estudio contextualizado de la percepción.

Contenidos

Imaginarios sobre el arte. Arte y música. Poética y ficción. La imagen. Tema y trama. Signo/símbolo.

Condiciones de la organización formal elemental de la música: sustracción, adición, sustitución, intercambio. Metáfora. Operaciones y procedimientos.

Materiales. Sonido, silencio y ruido. De la materia a la idea.

Bibliografía (*obligatoria)

1. Imaginarios sobre el arte. Arte y música. Poética y ficción. La imagen. Tema y trama. Signo/símbolo.

BELINCHE, Daniel: Arte, poética y educación, La Plata, EDULP, 2011. Capítulo 1. (Segunda Edición, 2013).*

5

BORGES, Jorge Luis: Arte Poética. Seis conferencias. Crítica. Barcelona (2001). Capítulo 2.
PIGLIA, Ricardo: "Tesis sobre el cuento" "Nueva Tesis sobre el cuento" en Formas Breves.
Buenos Aires, Anagrama, 2011.*

2. Operaciones retóricas

CIAFARDO, Mariel: "Glosario de figuras retóricas" en La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa, La Plata, Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2019.

SEMINARA, Emiliano: Operaciones en la música. Papel Cosido, Facultad de Artes UNLP, 2020.*

3. Condiciones de la organización formal. Materiales, conceptos operatorios, percepción

BELINCHE, Daniel y LARRÉGLE, María Elena.: Apuntes sobre Apreciación Musical, La Plata, EDULP, 2006. Capítulos 2, 3, 4.*

4. Materiales

ALVIDES, Matilde y BELINCHE Daniel: "Materiales" en Colección Textos Breves Nº 1. La Plata, Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015.*

BELINCHE, Daniel y LARRÉGLE, María Elena: Apuntes sobre Apreciación Musical, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 3.*

5. Conceptos operatorios, introducción al análisis.

BELINCHE, Daniel y LARRÉGLE, María Elena: Apuntes sobre Apreciación Musical, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 4.*

CIAFARDO, Mariel: "La teoría de la Gestalt en el marco del lenguaje Visual" en La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa, La Plata, Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2019.

SOLASSI, Juana. Problemas en el espacio y en el tiempo del arte. Cortometraje producido por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL), La Plata, Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes UNLP 2016.

6. Signo/Símbolo

COLOBRES, Adolfo: Teoría transcultural del arte. Buenos Aires, Ediciones del sol, 2005. (Introducción y Capítulo 1)

02 UNIDAD

Objetivos

Que los y las estudiantes comprendan en un grado de mayor complejidad la sintaxis musical en marcos históricos y culturales generales.

Que se aproximen al análisis musical en sus diferentes estadios y que produzcan textos básicos en consecuencia.

Contenidos

Espacio. Altura, profundidad, longitud, densidad. Textura: relaciones de subordinación (figura-fondo), complementariedad y texturas complejas. Melodía modal, tonal y contorno melódico en la música contemporánea.

Tiempo: ritmo. Relaciones. El tiempo que mide sucesos y el que los produce. Tiempos. Repetición y cambio. Tiempo: material. Prosa vocal, danza, abstracción tonal: pulso, metro, división, compás. Tempo y subjetividad. Multipolaridad rítmica. Ritmos dentro del ritmo.

Forma: relaciones. Principios de construcción: Identidad, semejanza, diferencia, oposición. Formas verbales, corporales, narrativas y puras. Armonía tonal. Abandono de las formas proporcionales. Criterios de unidad y segmentación. Diferencia entre forma y estructura. Formas dentro de formas.

Percepción y música. Cultura y subjetividad. Oír, escuchar. Ver/ ser visto.
Puntos de vista. Estar distraído. El afán clasificatorio y lo inconmensurable.
Aspectos primarios del análisis musical: percepción inicial, descomposición analítica,
reconstrucción simbólica.

Bibliografía

1. Espacio/textura/melodía

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, M.: Apuntes sobre Apreciación Musical, La Plata, EDULP, 2006.

Capítulo 5.*

BELINCHE D. y CIAFARDO M.: "El espacio y el arte" en METAL Memorias, escritos y trabajos desde América Latina, La Plata, Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015.

2. Tiempo/ritmo

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: Apuntes de Apreciación Musical, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 6*

BELINCHE D.: Arte, poética y educación, La Plata, EDULP, 2011. Cap. I Pp.52 a 81. (Segunda Edición, 2013).

INDIJ, Guido (comp.): Sobre el tiempo, Buenos Aires, La marca, 2008.

3. Forma

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: Apuntes de Apreciación Musical, La Plata, EDULP, 2006. Capítulo 7*

KÜHN, Clemens: (1989) Tratado de la forma musical, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

MONJEAU, Federico: La invención musical, Paidós, Buenos Aires, 2004. Capítulo 2 (Forma).

4. Análisis

NAGORE, María: "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica" en Música al Sur Nº 1, revista Electrónica Musical. Madrid, Universidad Complutense, 2004.

03 UNIDAD

Objetivos

Que los y las estudiantes interpreten con criterios autónomos sus propias producciones y las confronten con otras, considerando un nivel inicial de complejidad.

Que realicen una obra musical a partir de aspectos culturalmente cercanos y evitando los estereotipos.

Que analicen críticamente su propia producción.

Contenidos

Corrientes analíticas: entre el formalismo y la hermenéutica. El giro cultural.

Gestualidad poética, parte, detalle. Problemas epistemológicos del análisis en la música actual. De la escucha a la palabra. Recursos para la escritura analítica.

Interpretación en la perspectiva poética. Recursos en la composición textual.

Interpretación en música. Recursos instrumentales: tempo, dinámica, articulación. Énfasis/ambigüedad. Géneros y estilos en el presente.

Estereotipos culturales y musicales. Estereotipos analíticos y textuales. Los medios de comunicación y la música.

Cosmovisiones: El mundo antiguo y el mundo moderno. Un enfoque sobre la modernidad. Colonialismo, ciencia, centro y periferia. El modelo civilizatorio y el concepto de Sujeto autoconsciente. Los grandes relatos. El arte clásico. Persistencias e imbricaciones.

Criterios básicos para la realización: técnicas de estudio y ensayo. Roles en el trabajo grupal. Precisión, coordinación, ajuste, interpretación. Continuidad/ interrupción. Concertación y exposición en público.

Bibliografía

1. Interpretación

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: Apuntes de Apreciación Musical, EDULP, La Plata, 2006. Capítulo 8.*
ECO, Umberto: Los límites de la interpretación, Lumen. Barcelona, 1992. Prólogo.

2. Cosmovisiones

ACHA, Juan, COLOMBRES Adolfo y ESCOBAR Ticio: Hacia una teoría americana del arte, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004. Prólogo.

BELINCHE Daniel: "América, la tierra donde sopla el viento" en La Puerta, publicación de arte y diseño N° 4, Secretaría de publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, La Plata, 2010.

CASULLO, Nicolás, Forster, Ricardo, Kaufman, Alejandro: Itinerarios de la modernidad. Corrientes de pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad. Teórico 1 y 10. Buenos Aires, Eudeba, (1999), 2017.

COLOMBRES, Adolfo: Sobre la cultura y el arte popular, México, Ediciones del sol, 1987. Prólogo y capítulo 1.

GONZALES, Horacio, ARGUMEDO, Alcira y OTROS: Crisis de las Ciencias Sociales en la Argentina en crisis, Prometeo, 2005. Capítulo 4 (Ponencia A. Argumedo).

HOBSBAWM, Eric: Historia del Siglo XX, Bs. As, Crítica, 1999. Capítulo VI y XVII.*

PIGLIA Ricardo: Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2016.

SEMINARA, Emiliano. El sistema tonal, un sistema moderno. Papel Cosido, Facultad de Artes, UNLP, 2020.

3. Ensayo

SOLASSI, Juana. El ensayo. Cortometraje producido por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL). La Plata, Papel Cosido, 2016.

04

UNIDAD

Objetivos

Que los y las estudiantes frecuenten la escucha y el análisis de obras actuales y del pasado reciente desde la perspectiva de la actualidad del presente.

Contenidos

La música en el siglo XX y XXI: música clásica, vanguardias, música popular, industria cultural, música de masas. Escenas de la música actual.

Posmodernidad. Las "Nuevas tecnologías". Temporalidad y espacialidad en el circuito interconectado. El videoclip y la vida como espectáculo. Totalidad y fragmentación.

La música en la escena y en el lenguaje audiovisual.

La música y los medios. Publicidad, diseño, redes, streaming e instalaciones.

La fantasía de la comunicación permanente. Diferencias y semejanzas entre arte, comunicación y cultura.

Bibliografía

1. Vanguardias

BENASSI, Verónica, BELINCHE, Daniel: "Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie". En CLANG, N° 4. La Plata, Papel Cosido, 2016.

BELINCHE DANIEL, "Modernidad, contemporaneidad, posmodernidad. Apuntes sobre la Modernidad".
Bibliografía interna de la cátedra, 2020*
FISCHERMAN, Diego: La Música del Siglo XX. Buenos Aires, PAIDOS, 1998. capítulo 12*
FISCHERMAN, Diego: Escrito sobre música. "Equívoco N°4. Chopin el revolucionario". "Retrato de una cantante. Elis Regina". "Revolución N°7. Buenos Aires, 1907: El Tango". Buenos Aires, PAIDOS, 2011.

2. Música popular

AHARONIÁN, Coriún.: "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" (1993) en Hacer música en América Latina, Montevideo, Tacuabé, 2012*

3. Estereotipos

CIAFARDO, M. y BELINCHE, D.: "El bueno y el malo. Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis". En La Puerta, revista internacional de arte y diseño, año 3 número 3, La Plata, Facultad de Bellas Artes UNLP, 2008.*

4. Posmodernidad

CASULLO, Nicolás, Forster, Ricardo, Kaufman, Alejandro: Itinerarios de la modernidad. Corrientes de pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad. Teórico 9. DÍAZ, Esther: Posmodernidad, Buenos Aires, Biblos. 1999.

5. Diferencias entre arte y comunicación

PIGLIA Ricardo: Escenas de la novela argentina 1. Clases abiertas. En Canal Encuentro. Buenos Aires, TV digital, 2013.

6. La música en el lenguaje audiovisual

LARREGLE M. E.: "Baja la luz, empieza la música" En Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales. Año 6 N° 4. La Plata, Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2012, p.66*.

CONDICIONES DE APROBACIÓN

Para la Promoción Directa

80 % de asistencia a las clases.

100 % de los trabajos prácticos aprobados.

100 % de los exámenes parciales (coloquios individuales o pruebas escritas) aprobados con un mínimo de 6 (seis) puntos.

Aprobación de un trabajo final grupal con carácter de muestra pública con un mínimo de 6 (seis) puntos.

Para el Régimen Libre

Exposición de una de las cuatro unidades en las que se divide el programa y, dentro de ellas, uno de los puntos que la conforman (por ejemplo: en la unidad 1, el punto 3: Materiales. Sonidos, silencio y ruido. De la materia a la idea. Operaciones, procedimientos).

Exposición y discusión de los libros Apuntes sobre apreciación musical y Arte, poética y Educación y los artículos o capítulos señalados con asterisco en la bibliografía adjunta.

Análisis de un registro grabado in situ, seleccionado por la cátedra.

Los textos señalados con un asterisco requieren lectura obligatoria.
El resto de la bibliografía podrá ser consultada para profundizar la unidad seleccionada.

BIBLIOGRAFÍA PARA EL EXAMEN LIBRE

*Los textos señalados con asterisco
requieren lectura obligatoria.*

AHARONIÁN, Coriún.: "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje" (1993) en *Hacer música en América Latina*, Montevideo, Tacuabé, 2012.

ALVIDES, Matilde, BELINCHE Daniel: Colección textos breves "Materiales" Colección Textos Breves N° 1. Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015.*

AUTORES VARIOS: "Obras, análisis", en Colección Textos Breves N° 2, de la materia *Introducción a la Producción y el Análisis Musical*. Facultad de Bellas Artes UNLP, 2015.*

BELINCHE, D. y LARRÉGLE, E.: *Apuntes de Apreciación Musical*, La Plata, EDULP, 2006.*

BELINCHE D.: *Arte, poética y educación*, La Plata, EDULP, 2011. (Segunda Edición, 2013).*

BELINCHE D. y CIAFARDO M.: "El espacio y el arte" en *METAL Memorias*, escritos y trabajos desde América Latina, La Plata, Papel Cosido, 2015.*

BELINCHE D.: "América, la tierra donde sopla el viento" en *La Puerta*, publicación de arte y diseño N° 4, La Plata, Secretaría de publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 2010.*

BENASSI, V., BELINCHE, D.: "Cantar: resplandores tardíos de la civilización y la barbarie". En *CLANG*, N° 4. La Plata. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, 2014.

BORGES J. L.: *Arte Poética Seis conferencias*. Barcelona, Crítica, 2001. (Prólogo).

CIAFARDO, M., BELINCHE, D.: "El bueno y el malo. Los estereotipos: un problema de la educación artística". En revista *La Puerta*, *Publicación Internacional de Arte y Diseño*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Año 3 N° 3. Junio de 2008, pp. 17-28. *

COLOMBRES, Adolfo: *Sobre la cultura y el arte popular*, México, Ediciones del sol, 1987.

ECO, Umberto: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen. 1992 (Prólogo)

FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven, Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, PAIDOS, 2004.

FISCHERMAN, Diego: *Escrito sobre música*, Buenos Aires, PAIDOS, 2005. (Completo)

FISCHERMAN, Diego: *La Música del Siglo XX*, Buenos Aires, PAIDOS, 1998.*

GONZALES, H., ARGUMEDO, A. y OTROS: *Crisis de las Ciencias Sociales en la Argentina en crisis*, Buenos Aires, Prometeo, 2005 (Ponencia de Alcira Argumedo)*

HOBSBAWM, Eric: *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1999. (Prólogo y capítulos VI y XVII)*

LARREGLE; M, E.: "Baja la luz, empieza la música" en *Arkadin*. Estudios sobre cine y artes audiovisuales. Año 6 N° 4. La Plata, Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2012, p.66.*

PIGLIA, Ricardo: *Formas Breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editor SRL. 1999. (Tesis sobre el cuento)*

SEMINARA, Emiliano. *El sistema tonal, un sistema moderno*. Papel Cosido, Facultad de Artes UNLP, 2020.*

SEMINARA, Emiliano: *Operaciones en la música*. Papel Cosido, Facultad de Artes UNLP, 2020.*

Videos

PIGLIA, Ricardo: *Escenas de la novela argentina 1. Clases abiertas*. En Canal Encuentro. Buenos Aires, TV digital, 2013.*

SOLASSI, Juana. *Problemas en el espacio y en el tiempo del arte*. Cortometraje producido por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL). La Plata, Papel Cosido, 2016.*

Departamento
de Música

FACULTAD
DE ARTES



Apuntes sobre
APRECIACION MUSICAL

Daniel Belinche / María Elena Larregle

APRECIACION MUSICAL

*Daniel Belinche
María Elena Larregle*

Notas para leer la Segunda Edición

La enseñanza de la música requiere una actitud crítica frente a enunciados que, a menudo, se ponen en crisis como consecuencia de su contrastación en el aula. Cuando se escriben y se publican hay algo de irreparable en ellos que sólo la apertura del lector a otras interpretaciones puede enmendar.

La primera edición de *Apuntes sobre apreciación Musical* que dimos a conocer en el 2006, recogía las reflexiones elaboradas durante casi veinte años en la Universidad de La Plata y las conclusiones de una investigación que, de algún modo, se nutrió en la inespecificidad de los contenidos y las metodologías que caracterizaban a los programas de esta asignatura en el país.

La redefinición aún pendiente del concepto de arte, las sucesivas conquistas culturales y también el registro del devenir teórico que estas categorías conllevan, imponen una revisión de las mismas. Nociones como material, sonido, configuración, textura, melodía, ritmo, forma, pueden abordarse cada vez de manera renovada. Proviene de conceptos clave de la vida: el tiempo, el espacio y sus relaciones. Del mismo modo, la dinámica del enfoque que asumimos para tratar estos asuntos y el énfasis que adquieren ciertos contenidos en desmedro de otros, requerirían de algo más que una breve nota para leer la Segunda Edición. En una imaginaria reescritura, acaso la organización gramatical cedería páginas al contexto del cual ella emerge y la interpretación a un planteo de naturaleza poética que atenuaría las certezas que podemos advertir en parte de nuestro propio discurso.

Concientes de las limitaciones que devela la distancia, hemos optado por respetar la idea de totalidad con la que fue concebida la primera edición incluyendo apenas aclaraciones, enmiendas y unas pocas notas al pie que en algunos casos se agregan y en otros se excluyen.

Así, del mismo modo que en el original comunicamos la decisión de transcribir casi textualmente borradores de Luis Rubio, entrañable colega, en este prólogo del prólogo, a riesgo de persistir en argumentos que dejan margen a la discusión, el criterio de unidad con el que intentamos plasmar las líneas que dan cuerpo al trabajo nos sigue invitando a permanecer junto a ellas. Los debates suscitados al interior del equipo son más de grado que de sustancia. Invitamos entonces a una lectura que sea capaz de convertir tales afirmaciones en posibles preguntas.

Apuntes sobre APRECIACION MUSICAL

a Luis Rubio
a Manuela
a Ricardo

Daniel Belinche
María Elena Larregle

Página 5

Apuntes sobre Apreciación Musical
Daniel Belinche
María Elena Larregle

Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)
Calle 47 N° 380. La Plata. Buenos Aires. Argentina
Tel: 54 – 221 – 427-3992

La Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

1ª edición – 2006
ISBN N° 950-34-0370-7
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
© 2006 – Edulp
Impreso en Argentina

- Revisión, corrección ortográfica y de estilo: **Maríel Ciafardo**
- Colaboración en la corrección de estilo: **Nora Minuchín**
- Coautora del capítulo I: **Marcela Mardones**
- Coautores del capítulo 6: **Paula Cannova y Martín Eckmeyer**
- Colaboradores en la selección bibliográfica y revisión de archivo: **Santiago Romé y Verónica Benassi**
- Revisión y asesoramiento del Cap. 9 **Lic. Virginia Vergara**
- Integrantes de la cátedra y grupo de investigación de la cátedra de Apreciación Musical: **Marina Buffagni y Aretí Kalisperis**
- Gráficos y diseño de partituras analógicas: **Ricardo Palmero**
- Diseño de tapa y diagramación: **Jorge Lucotti**

Página 6

INDICE

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

Capítulo 1: LA ENSEÑANZA DE APRECIACIÓN MUSICAL	13
El enfoque tradicional	13
El conductismo y la enseñanza de la música	15
La didáctica operatoria y de la expresión creativa	20
Aportes de las teorías críticas	23
Sentido y pedagogía	25
Capítulo 2: PERCEPCIÓN	29
Enfoques	29
Percepción y educación musical	35

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3: SONIDO	37
Ruido y silencio	39
Sonido y cultura	43
Capítulo 4: DEL SONIDO A LA MÚSICA: LAS ORGANIZACIONES PRIMARIAS	47
Unidad y separación: configuraciones	48
Relaciones en la organización espacial: la parte y el todo; figura/ fondo	50
Relaciones en la organización temporal: repetición y cambio	52
Capítulo 5: TEXTURA	55
Enfoques	55
Lenguaje técnico y categorías de análisis	56
Las tipificaciones tradicionales	60
La textura en la música actual	64
Melodía	65
Registro y rango	65
Recurrencia melódica	66
Melodía y cultura	67
Capítulo 6: RITMO	75
Tiempo y ritmo	75

Ritmo musical: enfoques	76
Dimensión cualitativa del ritmo	77
Estereotipos	79
Cualidades del ritmo musical	80
Lenguaje técnico y categorías de análisis	83
Notación	87
Ritmo y contexto	90
Tocando el ritmo	95
Capítulo 7: FORMA	97
Enfoques	97
Forma y fórmula	99
Los procesos formales	100
Identidad y cambio	102
Contenido/ contenido	103
Forma y cultura	104

TERCERA PARTE

Capítulo 8: INTERPRETACIÓN	109
Interpretación/ ejecución	113
La notación interpretativa	114
Estereotipos	116

CUARTA PARTE

Capítulo 9: EL CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y MUSICAL	119
---------------------------------------------------------------------	-----

CONSIDERACIONES FINALES	127
BIBLIOGRAFÍA	128

Introducción

Las investigaciones sobre los fundamentos de la educación musical se consolidaron en las dos últimas décadas como un campo de estudio especializado. La importancia asignada a la comprensión de la semántica musical es creciente y constituye uno de los caminos más transitados en la formación de músicos profesionales. En este contexto, a la asignatura denominada *Apreciación Musical* corresponde el tratamiento de los contenidos introductorios a la sintaxis, los paradigmas estéticos y las operaciones perceptuales y cognitivas asociadas a estos. Pese a los avances citados, tanto la renovación de estrategias didácticas y criterios estéticos como el material bibliográfico relativo al tema, son todavía insuficientes.

Apreciación Musical es un título poco afortunado para caracterizar los alcances de la disciplina. La equivocidad del término (*apreciar* significa *asignar un precio*) cobija las más diversas y arbitrarias interpretaciones, aunque es posible advertir un consenso en torno a la conveniencia de que los alumnos escuchen e interpreten la música con cierta sistematización, y que esta tarea admita un campo específico y autónomo, identificable bajo ese nombre. No obstante, este acuerdo se traduce sólo parcialmente en los contenidos y objetivos relevados en los programas oficiales cuya variación de una institución a otra impide, en algunos casos, reparar en que se trata de la misma materia.

Conforme a su acepción usual, *apreciar* remite a un tipo particular de recepción. En un sentido más amplio implica comprender, abarcando el estudio de la sintaxis y la interpretación. Pero en la práctica docente el término referiría más a “valorar”, sin entender el valor como un plus de significación respecto de obras o estilos determinados, es decir, aquello que permite convertir materiales en bruto en discursos. En general, consiste en la aproximación a los rasgos superficiales de la música, frecuentemente ornamentada con anécdotas que dan un marco biográfico a la audición. Los alumnos se abstienen de tocar y componer y ni siquiera concurren a clase con sus instrumentos. El rechazo frente a esta modalidad es proporcional a las dificultades que experimentan los docentes al momento de planificar y llevar a cabo sus actividades.

El presente estudio no tiene como propósito la sustentación teórica de tesis epistemológicas, sino analizar críticamente las orientaciones pedagógicas predominantes y dar a conocer conclusiones surgidas de la experiencia acumulada en la Cátedra de *Apreciación Musical* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata desde 1985, con alumnos iniciales de las carreras del área de Música, con una población promedio de trescientos estudiantes por ciclo. La propuesta del Prof. Luis Rubio fue el punto de partida de la investigación cuyo avance dio cuerpo a este texto.

En cuanto a los lineamientos que guiaron el proceso, si bien en el plan de trabajo no se adopta un modelo preestablecido, y se acordó que la investigación sería validada por sus resultados, el planteo se acerca a las corrientes interpretativas en cuanto a la formulación de hipótesis, variables

e indicadores. Desde esas premisas fueron diseñados los instrumentos para recabar la información, se analizaron programas, contenidos y material bibliográfico, se concretaron entrevistas y presenciaron clases. En la etapa final se procedió a elaborar las conclusiones tomando como referencia, además de los insumos mencionados, la revisión del material teórico de la cátedra desde su origen. En esta tarea participaron activamente los integrantes del equipo y colaboraron colegas de disciplinas afines, a quienes agradecemos sus valiosos comentarios.

Se ha evitado aplicar modelos rígidos o inferencias capaces de encadenar juicios que obtengan conclusiones lógicas sin que validen su marco teórico. Tampoco se ha pretendido fundar el conocimiento únicamente a través de la experiencia (esto es, la observación directa de un número admisible de hechos) en la hipótesis de que no certificaría más que verdades estadísticas.¹

Las limitaciones de ambos métodos, que se agudizan en las disciplinas del arte, responden a causas relacionadas. Mientras que uno no puede dar cuenta del origen del conocimiento, el otro no reconoce un sujeto activo que ordene tal conocimiento.

Por lo tanto, no hemos partido ni del supuesto de que las teorías se inventen, o sirvan sólo para dar cuenta de los hechos,² ni de que la relación entre sujeto y objeto se exprese en términos de captación del primero por el segundo.³

Asumiendo que en el proceso de conocimiento lo decisivo es la transformación subjetiva del objeto susceptible de ser aprehendido, esta investigación ha procurado indagar acerca de la debilidad axiológica de los alcances de la disciplina en las instituciones de nivel terciario y universitario; evidenciar la ausencia de consensos mínimos en cuanto al empleo de un vocabulario técnico común y a la delimitación de contenidos; plantear una didáctica que aúne práctica y reflexión crítica; centrar la pertinencia curricular en el nivel introductorio de la sintaxis musical; favorecer una ampliación estética que enfatice en la contemporaneidad. Pero estas líneas no provienen de generalizaciones probables, hipótesis “inventadas” o categorías puras. Antes bien, se espera un impacto en la organización curricular, en la definición de contenidos, impulsar cambios didácticos y nuevos materiales.

Los dos momentos esenciales de la investigación (la recolección de datos y su interpretación) se han desarrollado dentro del contexto en el que se desenvuelve la asignatura en el resto del país. La buena respuesta recibida en las actividades de capacitación a docentes en varias provincias (en las

¹ Ver Juan Samaja Toro, “Las raíces de la epistemología moderna”, en Ficha Departamento de Publicaciones, Carrera de Psicología de la UBA; y “La bolsa o la especie” en revista *Arte e investigación*, N° 1, pág. 23.

² Mario Bunge, *La ciencia: su método y su filosofía*, citado por Michel Sauval en “La mentalidad del conocimiento científico”, en Revista *Manú*. Karl Popper, *La lógica de la investigación científica*, pág. 30. Según Popper, las teorías no surgen ni de la experiencia (inducción), ni de la razón (deducción). En la misma línea Bunge sostiene que “las teorías se inventan”. En su planteo, éstas no provienen de una validación de orden social, sino de una especie de intuición creativa, según la cual “el empleo con fines prácticos del conocimiento científico es cosa de los políticos” y el trabajo del científico consiste en proponer teorías y contrastarlas. Dice Popper: “La etapa inicial, el acto de concebir o inventar una teoría no exige un análisis lógico, ni es susceptible de él. La cuestión de cómo se le ocurre una idea nueva a una persona, ya sea un tema musical, un conflicto dramático

que pudieron advertirse algunos avances pedagógicos) obedeció, entre otras razones, a que el modelo predominante en la educación musical en las últimas décadas presentaba ya signos inequívocos de desgaste.

El marco de las ciencias sociales, en el que el objeto de estudio es el hombre y su relación con la sociedad, y del conocimiento aplicado socialmente que ambiciona generar transformaciones, completa el encuadre de la investigación.

En el programa original diseñado para la asignatura, Rubio finalizaba su fundamentación con el siguiente párrafo:

Esta mirada de la Apreciación Musical intenta desmitificar a la obra de arte consumada e insuperable, desentrañando de su estructura y su contexto histórico los materiales, las herramientas y las condiciones que la hicieron posible y necesaria.⁴

o una teoría científica, puede ser de gran importancia para la psicología empírica pero carece de interés para el análisis lógico del conocimiento científico". Bunge lo ratifica: "Las hipótesis no se imponen por la fuerza de los hechos, sino que son inventadas para dar cuenta de los hechos".

³ Es el caso de los científicos empiristas. Al reducir la actividad subjetiva, esta lógica se ve obligada a atribuir al objeto el principio ordenador de sí mismo. Ese objeto no es más que el producto de las asociaciones subjetivas de las impresiones sensoriales (pensar en algunos métodos de educación auditiva), pero este principio parte de la contraposición entre el sujeto y el objeto. Se reduce así al sujeto a un ser pasivo, contemplativo, y se hace del objeto un "evento observable".

⁴ Luis Rubio, *Apuntes de cátedra*.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1: LA ENSEÑANZA DE APRECIACIÓN MUSICAL

En este capítulo se presenta una breve descripción de las posturas que mayor incidencia han tenido en la enseñanza de la música y que permanecen vigentes. Aunque la formación general (que se imparte en la escuela) y la educación profesional (en conservatorios, universidades y circuitos privados) persiguen propósitos diferentes, las orientaciones referidas atraviesan los dos espacios. La enseñanza de apreciación musical condensa los saberes que lograron legitimarse socialmente y los asume en su campo de aplicación.

En el final del apartado se expondrán aspectos de una concepción pedagógica - didáctica alternativa a las analizadas.

El enfoque tradicional

Según el modelo teórico expositivo, la educación es la puesta en acto de una serie de aprendizajes específicos gracias a los cuales los alumnos incorporan ciertos conocimientos como un saber verdadero. Alguien educado es aquel que ha aprehendido y acumulado ese saber; que desde el punto de vista musical expresa la estética de los Siglos XVII, XVIII y comienzos del XIX que corresponde al proyecto de las Bellas Artes.

La transmisión verbal es una forma habitual de enseñar. El énfasis en la función reproductiva de la educación, unido a la noción de objeto de conocimiento como externo y fijo, implica limitar la actividad constructiva de los alumnos y de sus procesos cognitivos e intelectuales. Bajo el sesgo de la pedagogía sensual empirista,⁵ aprender significa repetir, acumular, memorizar, imprimir en la mente. Los alumnos, en consecuencia, son herederos de valores y prácticas de la “enciclopedia” dictada por los docentes.

A la vez, la enseñanza de las disciplinas se manifiesta en forma compartimentada, derivando en un conocimiento fragmentado que obstaculiza la integración y las transferencias de los aprendizajes.

En la pedagogía musical, este paradigma sostiene los siguientes supuestos:

- La creencia en el don musical. Se focaliza en los alumnos con talento, entendido éste como un conjunto de habilidades – innatas o hereditarias – que permiten aprender los conocimientos teóricos fácilmente y llevarlos

⁵ Sensual empirismo: didáctica asentada en la psicología y epistemología difundidas en el Siglo XIX, que halla su expresión en la práctica. También denominada “enseñanza intuitiva”. Fundada sobre el principio de la intuición, parte de la presentación de elementos sensibles a la percepción y a la observación, considerados aspectos clave para facilitar los aprendizajes y garantizar la posterior conceptualización. El principio de la intuición postula líneas metodológicas según las cuales el proceso de aprendizaje se realiza de lo particular a lo general y de lo concreto a lo abstracto.

a la práctica. Para esta escuela músico se nace y no se hace; el músico por excelencia es el instrumentista virtuoso.

- En íntima relación con el “don musical”, la creación es fruto de la inspiración mística y divina. El espiritualismo pedagógico lleva a concluir en que el conocimiento didáctico y psicológico no es imprescindible para la enseñanza intuitiva de la música.

- Los postulados pedagógico- didácticos se acercan al modelo clásico que, estructurado en los opuestos expositor/ reproductor, define los roles atribuidos a docentes y alumnos.

- Con respecto a los contenidos, los programas toman los principios de la gramática superficialmente y transitan con fugacidad desde la prehistoria hasta la actualidad en uno o dos ciclos lectivos. El estudio de los aspectos gramaticales del lenguaje musical (textura, forma, melodía, ritmo) es una introducción a la historia de la música.

- La currícula se integra en un collage de contenidos propios de especializaciones cuyo perfil es más nítido, como ocurre con Audioperceptiva, Armonía, Orquestación, Morfología, Acústica y, en particular, Historia de la Música. En ocasiones, los programas de apreciación musical enuncian contenidos del tipo *La música en la Edad Media*, junto a otros como *Reconocimiento del Modo Mayor*, *Obras principales de Haydn* o *Componentes ecológicos de la música*, sumados a objetivos tan imprecisos como *Desarrollar el gusto musical*, *Vivenciar placenteramente la audición* o *Interesarse por la música*. El vocabulario técnico no escapa a estas deformaciones. Por ejemplo, las palabras *elemento*, *estructura*, *componente*, *factor*, *agrupamiento* se emplean con imprecisión, casi siempre como sinónimos, sin distinguirse del lenguaje coloquial.

- La sintaxis musical es una entidad abstracta, prescindiendo de su razón semántica e interpretativa, o sea, del sentido del texto musical. Por su parte, las huellas culturales permanecen, en la música y en el sujeto, encubiertas por una supuesta neutralidad, escindida de cualquier significación. En casos extremos, los procesos creativos se explican más desde la inspiración individual que desde el trabajo, sin lazo aparente con sus marcos históricos.

- La pretensión es que el alumno identifique medios instrumentales, géneros y estilos de cada época, privilegiando la estética de la Modernidad europea. Queda al margen, así, la música del Siglo XX, tanto académica como popular.

Imaginemos a un profesor explicando con mayor o menor pericia acerca de estilos, géneros y anécdotas de los compositores, finalizando con la audición de obras que ilustran el relato que las precede. Este arquetipo ofrece al docente un lugar de seguridad que se sustenta en la ilusión de que basta encender el grabador para que los alumnos escuchen la música. Podríamos reconocer también a los alumnos: un auditorio en su mayoría adolescente que, o bien se esfuerza por memorizar esos datos para aprobar la asignatura, o bien dirige su pensamiento hacia imágenes y representaciones que poco tienen que ver con los fines del profesor. La ausencia de significatividad de esos contenidos, y de su presentación, promueve un encuentro que, desde el comienzo, está destinado al olvido. El alumno opera como tabula rasa en la que se graban una tras otra las impresiones

suministradas por los sentidos. El aprendizaje es valorizado y calificado estimando la cantidad de información captada en forma de imágenes, habilidad que comúnmente se denomina "capacidad de abstracción".

Convive una suerte de estilo expositor/informativista, basado en la transmisión de contenidos difusos y diversificados, con el rasgo más hermético de la tradición clásico-romántica, que descarta la enseñanza de aspectos inherentes al hacer musical para enfatizar en su disertación acerca de la estética del Medioevo y la Modernidad, desechando el lenguaje contemporáneo.

Es un esquema muy difundido entre los docentes a cargo de las clases de música en el Polimodal que plantea el refuerzo dirigido de los hábitos perceptuales.

El conductismo y la enseñanza de la música

En aquellas páginas estaba escrito que los animales se dividen en (a) aquellos que pertenecen al emperador, (b) embalsamados (c) aquellos que han sido domesticados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros vagabundos, (h) aquellos que están incluidos en esta clasificación, (i) aquellos que tiemblan como locos, (j) innumerables, (k) aquellos pintados con un pincel muy fino de pelo de camello, (l) otros, (m) aquellos que acaban de romper el jarrón, (n) aquellos que parecen moscas desde lejos.

Jorge Luis Borges - Otras Inquisiciones

Este segundo enfoque encuentra su germen en el pensamiento positivista,⁶ el cual afirma que el conocimiento proviene de la experiencia sensible. Su carácter científico se funda en la observación, la experimentación y la comprobación, y sus premisas, cimentadas en el empirismo,⁷ fueron retomadas por el positivismo lógico, el pragmatismo⁸ en filosofía, el conductismo⁹ en psicología y por el modelo tecnicista¹⁰ en pedagogía.

Con relación a las posiciones referidas al aprendizaje, estos marcos teóricos basan sus postulados en las escuelas llamadas mecanicistas,¹¹ que

⁶ Positivismo lógico: en un sentido amplio, concibe que todo conocimiento genuino parte de la experiencia sensible y sólo progresa mediante la observación y el experimento. Fundado por Comte (1798-1857) y desarrollado por Bacon. Comte empleó la palabra positivo para enfatizar su visión de que la función de las teorías es coordinar los hechos observados más que explicarlos en términos de causas.

⁷ Empirismo: en filosofía refiere a la teoría de que todo el conocimiento deriva de la experiencia. Principalmente representado por filósofos ingleses, Locke, Berkeley, Hume, J. Mill. Influye en el enciclopedismo francés. Se opone a los principios del racionalismo. Define el método de la observación y afirma que las verdades necesariamente lo son por definición o analíticas.

otorgan central importancia a aquello que desde afuera es incorporado por el sujeto y modela su conducta. El aprendizaje es consecuencia de un encadenamiento sucesivo de estímulos y respuestas, controlado por acciones externas más que por la intervención de procesos internos del sujeto.

Por encima de la distancia entre las primeras experiencias de Pavlov¹² y los últimos neoconductistas,¹³ el cuerpo estructural de estas teorías prescinde de la conciencia del sujeto en favor de limitar su estudio a las relaciones directas entre estímulo y reacción, partiendo del postulado de que, a igual entorno, todos los experimentos debieran arrojar igual resultado, ya que el sujeto no construye *a priori*. Método y objetivo guían las estrategias de aprendizaje: el problema, entonces, se reduce a seleccionar el método adecuado para garantizar las asociaciones entre el mundo circundante y las "impresiones" mentales.

El docente juega aquí un rol fundamental, dado que es por efecto de la planificación, dirección y administración minuciosa de las tareas como se llevarán a cabo los aprendizajes. Estas cuestiones explicarían la fuerte importancia otorgada a la formación del docente, que es definido como "técnico", cuyo saber debe asegurar la ejecución de las programaciones diseñadas por los "profesionales expertos".

En términos de Gimeno Sacristán "(...) el desarrollo de múltiples taxonomías de objetivos, la obsesión por el cómo formularlos, el afán por clasificarlos según su objetivo y nivel (...), el querer derivar objetivos concretos y de conducta a partir de otros más generales, la preocupación por lograr diseños o programaciones muy estructuradas del proceso de enseñanza aprendizaje, la huida de la ambigüedad (...), de encontrar procedimientos de evaluación para determinar en qué medida se logran los objetivos especificados de forma conductual (...) son, entre otros, temas que caen dentro de este paradigma."¹⁴

⁸ Pragmatismo: corriente filosófica fundada por Willams James, derivada del positivismo. Vincula el concepto de verdad con el concepto de eficacia.

⁹ Conductismo: corriente psicológica fundada por Watson en 1913. Propuesta básicamente metodológica. Psicología objetiva cuyo método es la conducta observable controlada por el ambiente. Se basa en trabajos anteriores de Pavlov sobre reflejos condicionados. El condicionamiento es el paradigma experimental. Si bien se disgrega en decenas de subcorrientes se pueden agrupar en dos grandes orientaciones: el conductismo radical que negaba la existencia de la conciencia subjetiva y el metodológico que sostenía que la conciencia no podía estudiarse por métodos objetivos.

¹⁰ Modelo tecnicista: adopta el modelo conductista y lo aplica a la pedagogía.

¹¹ Escuela mecanicista: conjunto de teorías según las cuales los hechos se explican únicamente por el modelo de lo mecánico (metáfora de la máquina). Los procesos tienen su explicación a través de su causalidad y no son consecuencia de su finalidad.

¹² Iván Pavlov (1849-1936). Una de los primeros en estudiar la actividad nerviosa superior. Investigó sobre el mecanismo de formación de los "reflejos condicionados", contribuyendo en gran medida a la estructuración de la psicología como ciencia positiva y experimental.

¹³ Neoconductismo: movimiento fundado por Guthrie, Tolman, Hull y Skinner. Retoman ideas del conductismo. Desde distintas posturas confluyen en el intento por desarrollar una ciencia basada sobre

Esta teoría ha respaldado un alto porcentaje de la enseñanza de la música en las asignaturas dedicadas a la educación auditiva. Para sus seguidores, el saber musical es esencialmente entrenamiento. El virtuosismo instrumental es correlato del auditivo, considerando que la discriminación y la ejecución son más eficaces en tanto se proceda por un encadenamiento de acciones, desde las partes al todo. El criterio de verdad objetiva, basado en la norma científica positivista, plantea la enseñanza de habilidades de percepción en la búsqueda del “auditor eficaz o ideal”, capaz de decodificar punto por punto cada evento sonoro y rearmar, a manera de imagen fotográfica, la partitura original. Es también habitual el entrenamiento de habilidades y destrezas de ejecución vocal e instrumental funcionales a la estética musical de la tradición, incluyendo formas estilísticas de la música popular aceptadas socialmente.

En un planteo de tal naturaleza:

♦ El estudio del aprendizaje se funda en experiencias de laboratorio en las que las conductas se someten a observación, como en las ciencias básicas, reduciendo la capacidad de percepción a la identificación, discriminación, clasificación y repetición correcta de una secuencia de ejercicios. Se apunta a verificar las respuestas esperables para que el auditor corrija sus diferencias con un modelo previo asignado.

♦ Los docentes optan por clases de audición dirigida, estructuradas en planes modulares que van de la unidad mínima a las representaciones mentales superiores, de mayor dificultad, secuenciando los contenidos en razón de una lógica disciplinar más que por los procesos cognitivos del sujeto. Tienden a prescindir de la ejecución, la interpretación y el sentido.

♦ Se presupone un auditor neutro, cuyo aprendizaje tendrá lugar como desenlace de una sucesión de estímulos y respuestas observables, unívocas y previstas, controladas al detalle por el docente. Puede incrementar la velocidad de respuestas a las fluctuaciones del ambiente y la creación de nuevas imágenes mentales mediante el método experimental. El empleo de grabaciones con ejercicios, las pruebas objetivas y el reconocimiento de funciones e intervalos por intermedio de los llamados dictados rítmico/melódicos resumen las estrategias didácticas más frecuentes.

La audición atomizada goza aún de cierto crédito. Los éxitos parciales obtenidos adquieren el sustento de una planificación en la que todas las etapas del aprendizaje están previstas. Ante la ausencia de opciones, esta

principios exclusivamente metodológicos. Su núcleo es la concepción asociacionista del aprendizaje y el conocimiento. Basado en el empirismo inglés, postula que el conocimiento se alcanza por asociación de ideas y que ninguna idea tendría contenido no informado previamente por las sensaciones recogidas por los sentidos. Dado que se considera al sujeto como equipotenciable y que inicialmente funciona como receptor neutro (*tabula rasa*), todo conocimiento se adquiere por medios asociativos y la estructura de la conducta está condicionada por el ambiente. Trabajan sobre la hipótesis de que los procesos mentales se objetivan en las variantes observables a partir de algunos principios generales: estímulo / respuesta, ambientalismo, equipotencialidad. Parte de un principio mecanicista según el cual las leyes del aprendizaje son igualmente aplicables a todos los ambientes, especies e individuos, que todos los estímulos son equivalentes, los mecanismos asociativos universales y que sólo existe una forma de aprender: la asociación.

¹⁴ Gimeno Sacristán, *La pedagogía por objetivos: obsesión por la eficiencia*, pág. 9.

corriente fue en gran medida sustitutiva tanto de la clase tradicional teórica expositiva como de aquella en la que se opera con consignas del tipo “expresión libre”, de gran difusión en nuestro país.

El conductismo pedagógico- musical recurre inevitablemente a los reflejos innatos para justificar lo inexplicable, su eslabón más débil, esto es, que los alumnos ofrecen diversas respuestas frente a un mismo estímulo.

El hecho de que un estudiante inicial – sin formación musical académica ni manejo de la lectoescritura – pueda tocar con fluidez, memorizar, comprender relaciones o cantar segundas voces intuitivamente, es atribuido al talento congénito. No se valora aquello que la mayoría de estos jóvenes músicos adopta como estrategia de aprendizaje: tocar, cantar, improvisar, componer.

Así expresado, es inverosímil que profesionales calificados sostengan, por ejemplo, la vigencia del mecanismo estímulo- reacción, al estilo de los conductistas radicalizados. Su presentación en sociedad es mucho más sutil. La apropiación de discursos que emergen de posturas en verdad antagónicas ha servido para *aggiornar* estos enunciados.

Tal como se ha analizado en escritos de Rubio,¹⁵ los mismos científicos enrolados en el empirismo, para quienes la conciencia proviene de la experiencia sensible, se encargaron, no sin asombro, de descubrir a comienzos del Siglo XX que esa conjetura llamada hipótesis, que supedita toda constatación posterior, tiene, entre otras razones, su génesis en la imaginación, noción intuitiva y arcaica. Aprendiendo de sus fracasos, incapaces de seguir soslayando el rol de la subjetividad en la elaboración del conocimiento, jaqueado el principio de observación y verificación neutral, demostrado desde sus mismas bases perceptualistas que no hay “ojo inocente” y que quien mira modifica el objeto de su mirada, se debían buscar las constantes universales del conocimiento en otra parte. Al girar su atención, con un gesto kantiano, los restauradores del empirismo en crisis volvieron a toparse con el sujeto. Pero ya no podía tratarse de un sujeto “subjetivo”, perturbado por intereses, amores, emociones, afectos e ideologías. Hubo que hallar entonces un nuevo sujeto. Un sujeto “objetivo”, preparado para especular acerca de leyes naturales e inexorables que rigen el mundo físico. Ante la improbabilidad de tamaño ser, hubo que inventarlo en el laboratorio. Curiosamente, este nuevo sujeto “lógico”, desencantado, escéptico, superficial e irónico, sin crítica, positivo y redentor del modelo hipotético deductivo, encontró cobijo en el arte y, en particular, en las estrategias de la pedagogía musical. Alcanzando la verdad a través del método, no expuesto éste como una concepción sino como un conjunto de operaciones ideológicamente neutras, impermeable a los atavismos sensorio motrices y a los engaños de lo simbólico, sin historia y sin pasiones, numerosos educadores musicales adhirieron al modelo descriptivo, sobre todo durante la década del ‘80.

Repitiendo momentos de la historia, cualquier intento de arrancar al conocimiento musical de ese cautiverio fue juzgado como un retorno al

¹⁵ Para ampliar, ver Revista *Margen Izquierdo*, N° 8.

pensamiento salvaje, a-científico. Esta brillante redención de la lógica, apta para generalizar las categorías de las ciencias físico-matemáticas, padece de extrema vulgaridad al trasladarse a la psicología, la sociología, la historia y, era de esperar, al arte. Sin transponer los límites del funcionalismo, acabó legitimando los equilibrios del mercado. Su ensayo hubiera prosperado de no rebelarse contra ella la sociedad y el hombre reales. ¿Cuánto miden el amor, el olor a café, la madrugada, la tensión de un instante? Parecen preguntas ingenuas. Sin embargo, he aquí el interrogante que la ciencia positiva no ha podido resolver. Por objetiva y cuantificada que parezca, esta posición no es sino ideológica, la vía a través de la cual el paradigma de esa cientificidad dominante manifiesta sus axiomas invisibles.

La Escuela de Frankfurt, principalmente a través de Horkheimer y Adorno, desnuda con crudeza el modo en que la teoría tradicional enmascara su propia atadura al aparato social a partir de la negación de la interdependencia entre procesos sociales y validación científica.¹⁶ Con posterioridad, la llamada pedagogía crítica profundiza el análisis de las relaciones entre poder, ideología y procesos de producción con la formulación de las contradicciones entre curriculum explícito y curriculum oculto. Estas contribuciones, realizadas varias décadas atrás, mantienen su vigencia fundamentalmente porque echan luz sobre el paralelismo entre el rol asignado a los trabajadores en el sistema de producción en serie y el papel de los alumnos en el sistema educativo. A ambos les está vedada la participación en los procesos de reflexión crítica sobre la realidad.¹⁷

Estas tensiones se agudizan en el campo de la educación artística. Si las ciencias sociales son “blandas”, el arte podría constituir un estadio de la materialidad blandísimo, casi etéreo. Sabido es que, hasta hace pocos años, los delegados de las Facultades de Arte, al comenzar a debatir las políticas científicas, eran invitados a retirarse. Su meta no era la generación del conocimiento, y, en el deseo de ser aprobadas por los programas oficiales, las investigaciones disciplinares buscaban asimilarse al modelo de la “ciencia”. Esta ajenezada explica, en parte, la devaluación de la educación artística en el ámbito estatal y las dificultades para fundar bases propias que permitan pensar e interpretar el mundo.

Se le debe reconocer a los educadores musicales adscriptos a estas corrientes el hecho de ser pioneros en advertir la ocasión de autovalidarse en el campo científico y publicar textos dirigidos específicamente a la actividad docente.

Si bien las escuelas referidas favorecen sistematizaciones que muchas veces ordenan los procesos de aprendizaje, el efecto más objetable de las posturas pedagógicas que “progresan” desde la unidad más pequeña a la siguiente con sucesivos ajustes de los hábitos perceptuales es la probable disociación entre sonido y sentido. Estas limitaciones empobrecen los

aportes potenciales de la organización secuencial que promueven.

El conductismo, en sus distintas derivaciones, tuvo su auge durante la primera mitad del Siglo XX teniendo la enseñanza de las disciplinas más disímiles, después de lo cual ingresó paulatinamente en el ostracismo por contradicciones propias. Su incidencia en el campo científico decreció, en especial en el ámbito de las ciencias sociales y humanísticas. Insistir en el asunto es anacrónico. Pero basta con echar una mirada a los programas oficiales para notar que, al menos en el terreno de la pedagogía musical, es un tema que vale la pena encarar críticamente. El neosociacionismo cognitivo¹⁸ y el procesamiento de información¹⁹ persisten en los programas de estudio. En las clases de música su peso es todavía importante, más como correlato de la seducción de un ordenamiento, cuyo desenlace es predecible, que por una adhesión consciente.

El maestro ejecuta un fragmento melódico. Es una línea en la que predominan las notas de paso, en Do mayor, ritmo derivado de la división binaria. Les pide a sus alumnos que lo escriban. Luego repite la melodía y la escribe en el pizarrón. En el cierre de este ejercicio se tabulan en porcentajes los aciertos registrados en cada caso. Se distribuyen los alumnos en tres bloques prescriptos con anterioridad: nivel cero, uno y dos. Los que escribieron correctamente más del 80 % del ritmo y las alturas son ubicados en el nivel 2. Del 60% al 79 % en el nivel 1 y menos del 60% en el nivel 0. Según el grupo de pertenencia asisten a clase por separado.

No se plantea aquí una oposición a que los alumnos inviertan horas, meses y años de su paso por las escuelas en discriminar agudo y grave, identificar instrumentos en lugar de tocarlos o repetir ejercicios de una grabación. Pero es útil preguntarse si un accionar directo con esos instrumentos, enriquecido por competencias interpretativas, no favorecería una formación más cercana a la música misma.

La didáctica operatoria y de la “expresión creativa”

Un análisis de las líneas teóricas de los modelos descriptos deja ver que, aun con diferencias sustantivas en cuanto a contenidos y objetivos, existe

¹⁸ Neosociacionismo cognitivo: teoría psicológica que cobra auge en la década que inicia en 1980. Si bien se asienta sobre las bases teóricas conductistas, profundizando sus supuestos asociacionistas, propone una liberación de su núcleo conceptual. Esto es, reconoce la intervención de los procesos cognitivos en el aprendizaje. Los estudios se centraron en el comportamiento animal, sosteniendo que el aprendizaje consiste en la adquisición de información sobre la organización causal del entorno.

¹⁹ Procesamiento de la información: modelo descriptivo y explicativo de los mecanismos subyacentes al funcionamiento del individuo humano. En el marco de la psicología cognitiva, concibe al hombre como un sistema activo que selecciona, identifica e interpreta la información externa, la distribuye en categorías y, finalmente, toma una decisión que, a su vez, lo vuelve a vincular con el mundo exterior. Los procesos psicológicos se realizan con una cantidad de información limitada y en etapas durante las cuales la información sufre cambios en los que participa el individuo.

¹⁶ Ver Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987

¹⁷ Ver Jurjo Torres Santomé, *Globalización e interdisciplinariedad: el curriculum integrado*, en particular el capítulo 1.

un punto de encuentro: la ausencia de propuestas cuyo soporte sea una práctica musical concreta no escindida de la comprensión global del mundo contemporáneo ni de la propia música entendida como discurso. Este rasgo comienza a ser contemplado en particular por corrientes del pensamiento pedagógico de mediados de Siglo XX, influenciadas por el psicoanálisis y la psicología evolutiva,²⁰ que produjeron un cambio radical al reconocer la actividad cognitiva en relación con los objetos del mundo.

El desplazamiento del interés hacia el sujeto, colocándolo en el centro casi exclusivo de las preocupaciones pedagógicas, llevó a repensar el por qué de la educación, cuyos propósitos se dirigieron a asegurar condiciones óptimas para que se desplieguen las potencialidades y capacidades cognitivas, afectivas y sociales de los individuos. Sus derivaciones curriculares subrayan la importancia del descubrimiento y la actividad como principios de la enseñanza. Por consiguiente, se minimiza el carácter transmisivo de los contenidos en favor de los procesos de aprendizaje y se otorga al profesor el papel de guía, facilitador y orientador de los mismos.

La educación artística, bajo esta óptica, pone el acento en las capacidades de creatividad y de autoexpresión. No obstante, la interpretación de algunos pedagogos del arte acerca de estas premisas resultó, cuanto menos, forzada. En sus textos más representativos aparecieron enunciados del tipo: “*el arte no admite juicios de valor*”, “*el niño es un artista nato*”, “*toda intervención pedagógica atenta contra la capacidad creadora*” o “*el arte no se enseña*”.

La enseñanza de la música asume las siguientes características:

♦ La expresión de sentimientos y emociones personales es la clave del conocimiento. Si bien la música es *hacer*, el interés por los productos es secundario y ocupa un lugar excluyente el acto de expresión mismo.

♦ Se plantea la experimentación con nuevas estrategias didácticas, evitando la normatividad y la planificación de la enseñanza. Si el aprendizaje es personal y la música “expresión de los sentimientos”, entonces, la enseñanza no puede ser programada. La clase debe ser un espacio de sorpresas y, el profesor esperar lo que emerja de ese momento, guiado por los deseos e inquietudes de los alumnos.

♦ El alejamiento de la planificación de la enseñanza manifiesta asimismo la intención de no prever progresión ni secuenciación de los aprendizajes. Se relativizan también los logros y la evaluación del conocimiento.

♦ El acento en la creatividad y la autoexpresión lleva a validar toda situación educativa, aun cuando el profesor de música no centrara su clase en la actividad musical.

♦ La educación artística se ofrece como una experiencia capaz de proponer actividades integradas, más allá de que las mismas no estén lo suficientemente configuradas o carezcan del marco teórico en el cual anclar esta interdisciplinariedad.

♦ Se privilegia la improvisación vocal e instrumental sin mediaciones ni pautas, a partir de “disparadores” musicales y extra-musicales.

♦ La música de conjunto es jerarquizada, centrándola en la experimentación, en consonancia con la estética de vanguardia. Se da prioridad al alejamiento y la trasgresión del lenguaje tonomodal y a la música popular.

A pesar de las novedades que introdujo la didáctica operatoria, sus contradicciones son palpables y no ha podido fundamentar qué se necesita aprender para saber música y cómo acceder a ese conocimiento.

Por un lado, es aceptable el valor psicológico de las respuestas a la música. Desde una mirada psicoanalítica sería interesante para reconocer y exteriorizar conflictos. Pero, al legitimar la razón de la educación musical en las respuestas afectivas, se origina una fuerte ruptura con los procesos cognitivos.

El énfasis colocado en el aprendizaje por descubrimiento y el rol desdibujado y descualificado del profesor dificultan la fluidez de los aprendizajes, impidiendo los intercambios de saberes y su enriquecimiento. Swanwick²¹ ejemplifica imaginando lo que resultaría si se indujera a los niños a tener conversaciones sólo con sus pares, en pos de no ahogar la creatividad y el descubrimiento personal. A menudo, la “autoexpresión” obtiene respuestas tan paralizantes como las más rígidas consignas del conductismo. Las carencias de esta metodología alientan la sospecha de que la asociación entre la “hora libre” y la clase de música en las escuelas no es antojadiza. La modalidad artificialmente edulcorada en la comunicación con los alumnos revela y enmascara, al mismo tiempo, las falencias descriptas.

En la sala, los alumnos exploran los instrumentos buscando sonidos originales. Por momentos, se interesan por los hallazgos de sus compañeros y tal vez intenten algún diálogo sonoro. Un grupo escucha la grabación del tema musical que ellos mismos eligieron mientras dibujan. El profesor registra en su cuaderno estas situaciones, atento a las particularidades de aprendizaje de cada uno de sus alumnos. Interrumpe esta tarea si un estudiante se acerca a preguntarle algo, a mostrarle lo que ha descubierto o a pedirle que le enseñe una canción nueva. El profesor aguarda a que surja una inquietud interesante para el grupo y avanzar, a partir de ella, en un trabajo musical de conjunto. Pero esa es sólo una posibilidad.

Otra opción son las clases individuales que derivan de la tradición maestro / discípulo, de fuerte anclaje en la enseñanza instrumental, al punto que en la actualidad se proyectan hacia la música popular y urbana. La educación personalizada, más efectiva en el ámbito privado que en el estatal, ha demostrado ser eficiente en la formación de ejecutantes, aun con los reparos que acarrea la autoridad del maestro en las elecciones estéticas de

²⁰ Psicología evolutiva: su estudio está centrado en los cambios y la evolución en el desarrollo humano, a lo largo de su ciclo vital. Se ocupa tanto de los cambios cuantitativos como cualitativos del hombre. Conceptos como *desarrollo*, *transcurso temporal* y, especialmente, *cambio* son fundamentales en esta corriente, cuyo método se basa en la descripción, explicación e intervención sobre estos cambios.

²¹ Keith Swanwick, *Música, pensamiento y educación*, pág. 19.

sus discípulos. Gran cantidad de alumnos queda en el camino o presenta una formación deficitaria que se traslada incluso a principios elementales del lenguaje musical. Pese a ello, el hecho de establecer desde el comienzo un contacto directo y permanente con el instrumento en ocasiones sorprende por sus resultados. A veces, la búsqueda está centrada en la destreza técnica y la intervención docente opera más como estímulo y materialización del modelo que como guía pedagógica. La fascinación que ejercen ciertos maestros sobre sus alumnos mantiene latente el interés y el compromiso de los mismos con su estudio. Contrariamente a lo que ocurre con las escuelas autoexpresivas, el papel del “maestro” aparece “sobrecalificado”, es el espejo donde mirarse. Las dificultades se acentúan en el traspaso literal de este esquema a la enseñanza colectiva. Aquellos que se preparan por años para tocar en el Colón las “grandes obras” y no lo consiguen, padecen luego su trabajo docente en la escuela, función para la que, por lo general, no cuentan con recursos suficientes.

Los talleres, con la concertación grupal y una mayor apertura estética, se esparcieron en las poblaciones urbanas de nivel socio económico medio, entre quienes no aspiraban a ser músicos profesionales. Sus atractivos fueron el abandono de la temida combinación de teoría y solfeo como único medio para aprender a leer, la superación de inhibiciones para exponer un trabajo en público y la frecuentación de géneros y estilos poco habituales (hablamos de la música popular y también del Renacimiento, el Medioevo, el folclore europeo). Los talleres se expandieron principalmente en el ámbito privado, y hay muestras muy dispares en cuanto a su rigor académico. En los últimos años la inclusión de esta metodología en las currículas oficiales fue renovadora en la enseñanza musical. Pero no ha sido la vía más recorrida en el sistema educativo formal.

Aportes de las teorías críticas

La función de la música cambió junto a sus géneros, estilos y formas. La dialéctica entre la música popular y la académica, la multiplicidad de interpretaciones desde los actos de composición y ejecución, los avances y aportes en materia tecnológica, la incidencia del mercado y de los medios de comunicación y los estudios semiológicos al respecto son tópicos que plantean que el conocimiento acerca del mundo y del arte ya no se conciben desde un criterio de verdad única.

La Gestalt, Piaget, Vigotsky y Ausubel, entre otros, coincidieron de manera más o menos explícita en cuestionar el conductismo y otras variables de modelos vinculados a los sistemas de producción del capitalismo empresarial. Por encima de sus diferencias, se ocuparon de los cambios en la organización de las estructuras cognitivas del sujeto a partir del cruce entre esas estructuras y los objetos de conocimiento. Bourdieu, Passeron y otros autores de la sociología y la pedagogía crítica construyeron más tarde un

marco teórico coherente acerca de la articulación entre cultura, relaciones sociales y sistema educativo. Aunque se trata de enfoques y desarrollos relativamente autónomos, la influencia sobre ellos de la teoría marxista, tanto en sus contenidos como en sus métodos de análisis, es insoslayable.

A comienzos del siglo pasado, la Gestalt planteó, desde una postura antiatomista, la prioridad de una estructura global de los hechos. Para Wertheimer,²² la comprensión de un problema deriva de la toma de conciencia de sus rasgos estructurales. Esta comprensión adopta forma de *insight*, cuando una nueva estructura logra desplazar a la anterior. El sujeto aprende por la reinterpretación de sus fracasos y no sólo desde de sus logros. Si bien varios de sus postulados fueron objeto de críticas – entre ellos la escasa distinción entre percepción y pensamiento – las investigaciones de la *Gestalththeorie* arrojaron luz en cuanto a los problemas del aprendizaje al desplazar la atención hacia la actividad subjetiva, distinguiendo entre aprendizaje memorístico y crítico, línea retomada por la psicología organicista.²³

La psicología genética de Piaget ejerció fuerte influencia en los estudios sobre el aprendizaje al reconocer la actividad del sujeto que aprende en su relación con los objetos de conocimiento. Lo nuevo se incorpora a lo anterior, favoreciendo la adaptación a diferentes situaciones hasta alcanzar el nivel de las abstracciones, es decir, la inteligencia formal. El sujeto modifica la realidad al conocerla y la conciencia transforma lo que registra. El aprendizaje de conocimientos específicos depende por completo de las estrategias cognitivas, y éstas no equivalen a la suma de pequeños aprendizajes puntuales. Debe interpretarse en términos de equilibrio, que se conquista por medio de la interacción con situaciones nuevas dando lugar a desequilibrios momentáneos que tienden a reequilibrarse a través de los mecanismos de acomodación y asimilación. La toma de conciencia es un proceso de conceptualización que reedifica y luego sobrepasa, en el plano de la semiotización y la representación, lo que se había adquirido previamente en el plano de la acción.

Los planteos introducidos por Vigotsky llevaron con posterioridad a valorar las particularidades de los contextos socioculturales y los instrumentos de mediación, incluidos los signos, en tanto aspectos constitutivos que intervienen y modulan los aprendizajes. Sostenía que el acceso al conocimiento no ocurre en el vacío. La actividad interna tiene lugar en un contexto, cuestión que introduce lo que se da en llamar *zona de desarrollo próximo*. Es lo que el sujeto es capaz de lograr gracias a su actividad interna cognitiva y a la participación de los instrumentos de mediación cultural, temática ésta de creciente interés pedagógico. Una de sus contribuciones reside en el valor otorgado a los “saberes previos” de los

²² Max Wertheimer (1880-1943): creador de la teoría de la Gestalt junto con W. Köhler y K. Koffka.

²³ La distinción entre aprendizaje memorístico y comprensivo, este último producto del *insight* o reestructuración súbita del problema, fue desarrollada por Piaget hasta convertirse en el núcleo de su teoría de la equilibración.

alumnos además del vínculo entre la “cultura académica” y la “experiencial” para el logro de los aprendizajes significativos. El aprendizaje será significativo si se parte de las realidades percibidas, si se explicitan y analizan las hipótesis, si se atienden los intereses.

Las diferentes corrientes de la lingüística tuvieron también impacto. A su indudable aporte habría que contrapesar cierto exceso que produjo una transferencia literal de sus postulados.

Este breve *racconto* carece de pretensiones académicas sobre el tema y acude únicamente a brindar un acotado marco introductorio de ciertos enfoques que inciden en la educación musical actual. Ya hemos realizado algún comentario relativo a las teorías críticas y su importancia en el campo educativo y existe profusa y rigurosa bibliografía sobre el tema. Sin embargo, es importante desde el campo del arte rescatar el valor que asume el discurso en la misma teoría. Las representaciones de la realidad tienen efectos de realidad y el objeto es inseparable de la consecuencia textual de su descripción. Esta dimensión discursiva del conocimiento, junto a la concepción del sistema educativo como un programa de investigación, impactan decisivamente en la búsqueda de alternativas al modelo tradicional.

Sólo a modo de ejemplo, mediante la utilización de diversos instrumentos de recolección de datos se ha demostrado que los estudiantes que ingresan a las carreras universitarias de música proviene mayoritariamente del rock o de la música popular; no leen partituras ni libros, están familiarizados con el empleo de instrumentos electroacústicos, tocan de “oído”, manejan intuitivamente la armonía, escriben sus letras y carecen de una formación instrumental sistemática. Para la formulación de programas y proyectos institucionales, entre ellos los de *Apreciación Musical*, la ponderación de estos perfiles sería un aporte para atenuar la deserción temprana.

Sentido y pedagogía

Percepción, sintaxis, variables estéticas, producción actúan como generadoras de sentido. Las observaciones que siguen no desestiman por completo el punto de vista analítico sino su exclusividad. El estudio de los elementos sintácticos, o de cualquier fragmentación, responde a una exigencia metodológica. Pero, al desprenderse de una mirada global, se corre el riesgo de racionalizar en exceso el aprendizaje y esterilizar vías intuitivas fundamentales.

●El trabajo en torno a la percepción es una de las marcas identificatorias de los programas de *Apreciación Musical* y de las clases de música en la escuela media. Se pretende que los alumnos penetren en la música cada vez con mayor profundidad. La escucha es un vehículo propicio para ese fin.

La tradición expositiva y el conductivismo recogen el legado empirista en cuanto a la autonomía operatoria de la percepción. Alumnos y docentes se abocan a la tarea de identificar instrumentos, sonidos o funciones armónicas con la certeza de que a mayor y más rápida identificación se garantizará la

comprensión del estímulo captado. Aunque no explícitamente, se promueve, como ya discutimos, una variante encubierta del virtuosismo instrumental: el virtuosismo auditivo. Cuando el grabador se enciende como medio para reconocer el fagot o el corno, o los sonidos naturales y los artificiales – así lo proponen algunos programas – el oído del alumno es concebido como un neutro sin registros anteriores cuyo comportamiento se mide en base a la cantidad de información retenida.

●Textura, ritmo, forma y melodía son los contenidos más frecuentes en los programas de *Apreciación Musical*, y admiten una instancia de estudio parcializado. En la música sonidos y silencios se articulan intencionalmente distinguiéndose por ello de las cadenas sonoras naturales o mecánicas. La sintaxis trae aparejado el sentido en la interconexión de los elementos, en su correspondencia con el contexto y con aquel que escucha e interpreta. La universalidad formal está siempre contrapesada con su situacionalidad histórica. Basta pensar el papel del sonido en la vida primitiva y el que ocupa en la actualidad.

●A su vez, los paradigmas estéticos en la enseñanza de *Apreciación Musical* se presentan como una sucesión lineal de estilos que transcurren desde el Medioevo al Renacimiento, luego al Barroco e igual hasta la actualidad. La alternativa de trabajar con las cosmovisiones de época, y regresar a ellas desde los estratos de la gramática, potencia un interés paulatino de los alumnos y abre el camino para que efectúen un trabajo similar con su propia música.

●En cuanto al análisis, una de las mayores falencias es la ya citada ausencia de un vocabulario técnico común. Durante la investigación se constató el empleo de términos surgidos de disciplinas que se transfieren al lenguaje musical con imprecisiones. Sintaxis, gramática, elementos, componentes son ya parte del léxico musical. Ante estos reparos, se hablará de sintaxis en su acepción más convencional: el estudio del lenguaje atendiendo a las normas rectoras de su estructura, las derivaciones de las mismas, al agrupamiento de los materiales y su combinación para formar unidades superiores. En música se aplica comúnmente al estudio de los llamados “elementos”. Una primera objeción en el uso del vocabulario técnico de la música es que en lingüística elemento es “cada una de las partes constitutivas de una magnitud descomponible, una sustancia imposible de descomponer”; remite a partícula, a cuerpo simple, mientras que los estratos mencionados, en su conformación y en los niveles de representación de orden cognitivo, resultan de conexiones múltiples.

En nuestra proposición elemento, unidad, clase, estrato son conceptos operatorios. En cambio, cuando se habla de identificación, segmentación, sustitución, agrupamiento, generalización se alude más bien a procedimientos que refieren a la cognitividad y que se traducen en recursos, en los procedimientos desde los cuales un grupo de sonidos arma una frase o línea.

•Incluso entre las diversas posiciones teóricas respecto de la naturaleza del conocimiento musical, pareciera existir un acuerdo de base en la aceptación de que este saber y su apropiación implican la confluencia de tres vías en necesaria interrelación: la ejecución, la composición y la percepción auditiva. Esta última incluye el tratamiento de la información a un nivel sensorial y los procesos cognitivos ligados a la interpretación.

El bailarín concibe el movimiento con su cuerpo igual que el instrumentista cuando toca; la mano del plástico “piensa” la escultura. Cada pasaje musical es acompañado por sensaciones visuales, musculares, táctiles, etc. y estados de concentración o emoción que incorporan nuevos registros. Una audición “aséptica”, desprovista del resto de los sentidos, estimula la adquisición de hábitos que llevan a prescindir del instrumento que es reemplazado por la grabación. La escucha es imprescindible siempre que se articule equilibradamente con otras herramientas. Se puede coincidir en que el arte es muy difícil de aprender para quien no lo practica. En realidad, pocas estrategias han sido históricamente tan eficaces como aquéllas que plantean el contacto directo con la música para su aprendizaje.

Estas consideraciones renuevan la formulación de los interrogantes pedagógicos sobre los que se intentará reflexionar desde la mirada de *Apreciación Musical*. Es claro que la palabra no es potestad de la clase magistral, la atención al alumno excede a la didáctica operatoria y la planificación de los procesos de enseñanza/ aprendizaje al conductivismo. La renovación de estrategias didácticas presupone además una permanente revisión de los contenidos y el vocabulario técnico de las asignaturas. Todavía los programas oficiales hablan de métrica en reemplazo de ritmo y en las clases se intenta inútilmente descubrir el “pulso”, aun ante su ausencia.

La realidad actual compromete al sistema educativo en la búsqueda de profesionales críticos frente al arte, atentos a las realidades sociales y capaces de no quedar reclusos en su subjetividad. La interpretación musical es un propósito privilegiado de la enseñanza.

Es importante insistir en que la asignatura se ubica en los *niveles introductorios* de las currículas. Esto recorta la gran cantidad de temas señalados. En esta instancia, la ejecución vocal e instrumental y la creación y concertación colectivas requieren de la práctica musical más como un medio que como un fin.

Los contenidos centran el interés en el estudio del proceso a partir del cual los alumnos perciben y construyen significados; de la música, sus atributos y sintaxis; del contexto del que provienen las formas y sus autores y de la exploración de las fuentes. Se entiende por fuente a la realidad en su conjunto y, en un sentido amplio, al ámbito histórico social en que el arte se realiza. Luis Rubio planteaba que:

(...) asumir este enfoque es relevante en la educación musical. Se intenta corregir una inversión típica en la educación del arte que no empieza con las fuentes sino con los lenguajes ya elaborados. El contacto con las fuentes materiales y el descubrimiento experimental de su dialéctica interna inician al estudiante en el mundo inagotable de los materiales de su arte, y le ayudan a comprender que los lenguajes y las formas ya creadas son apenas algunas de las opciones de ese ámbito, quedando muchas otras disponibles para su propia inventiva.²⁴

La secuenciación de contenidos se proyecta desde lo general a lo particular, desde las realidades musicales próximas a las menos conocidas y, gradualmente, desde los saberes experienciales al saber académico, en dirección a la formación profesional.

²⁴ Luis Rubio, *op.cit.*

Capítulo 2: PERCEPCIÓN

En el capítulo anterior se examinaron brevemente los modelos que inciden en la enseñanza de Apreciación Musical. Se expusieron, además, unas pocas líneas con relación a la metodología propuesta por la cátedra y a los contenidos que un alumno inicial debería conocer, abordando el objeto de conocimiento desde tres esferas en permanente dialéctica:²⁵ sujeto, obra y contexto.²⁶ Uno de los procesos vinculado a esas tres entidades es la percepción. Superada su descripción meramente orgánica, se define como una primera interpretación de los datos proporcionados por el objeto con los que el sujeto obtiene información, proceso que ya no se entiende como una secuencia pasiva de extracción de información. Tanto los esquemas cognitivos como las variables emocionales y culturales entran en juego dirigiendo la exploración perceptiva, jerarquizando intereses o condicionando el umbral de reconocimiento de acuerdo a la valoración, familiaridad, pregnancia, conflicto, etc., provocados por el objeto.

Enfoques

Los códigos²⁷ de la percepción han cambiado a lo largo de la historia. Para Kant la percepción es conciencia empírica, conciencia acompañada de sensación.²⁸ En las teorías contemporáneas el acto de percibir es la toma de conciencia de una sensación, un vehículo entre el pensamiento y el sentimiento.

²⁵ Dialéctica: en Filosofía se ha usado designando procesos de raciocinio, formas y modos de expresión. Sus acepciones son múltiples y varían tanto como las miradas filosóficas. Hegel, en cuya teoría ocupa un lugar decisivo, la definió como “la realidad en devenir expresada en el desarrollo mismo del pensamiento”. Marx emplea el concepto como movimiento de relación sujeto / objeto que se manifiesta en la lucha de contrarios, en el sentido que una realidad (tesis) suscita su contrario (antítesis) y se resuelve por la síntesis. Para el pensamiento marxista la dialéctica es el método a través del cual se intenta la comprensión de la realidad como algo empírico. Deriva de diálogo.

²⁶ Contexto: en un sentido general, es el entorno en el que transcurre cualquier hecho o acontecimiento incidiendo en su desarrollo. En lingüística se llama contexto al conjunto del texto que precede y/o acompaña a la unidad sintagmática considerada y del que depende la significación. El contexto puede ser explícito o lingüístico, o bien implícito y, en este caso, es calificado de extra lingüístico o situacional.

²⁷ Código: cuerpo de reglas que rigen los comportamientos o funciones culturales que convencionalmente se utilizan para la formación de sistemas. Puede considerarse como el conjunto de todos los conocimientos, previos al acto comunicacional, compartidos por los sujetos con relación al mensaje.

²⁸ Sensación: (del lat. *sensatio*, *sensationis*). Percepción consciente de un estímulo físico o químico mediante los sentidos. Emoción producida en el ánimo por un acontecimiento o noticia de importancia. Aprehensión de las cualidades sensibles (colores, formas, olores, etc.) de los objetos. La moderna psicología, en especial la Gestaltpsychologie, sostiene que la conciencia no es nunca afectada por sensaciones aisladas, sino por conjuntos de sensaciones que forman una estructura. Como lo único analizable es la percepción (sensación acompañada de conciencia) algunos deducen que las sensaciones no son más que abstracciones hechas por la mente del conjunto formado por la percepción. (*Diccionario Enciclopédico Salvat*, 1986, Barcelona, Salvat Editores S.A., pág. 3776).

En los albores del Siglo XX la Gestalt formuló las muy difundidas leyes que rigen la percepción. Desde un planteo fundacional en muchos aspectos, puso en evidencia la interacción entre la percepción y el comportamiento del objeto. Sus aportes son rescatados en un nuevo contexto al advertir su practicidad, si bien en la actualidad se habla de condiciones de la percepción más que de leyes propiamente dichas. Analizamos a continuación los modos de receptividad,²⁹ formulados a partir del Principio de Simplicidad:

-*Figura y fondo*: determina la tendencia a subdividir el campo en zonas más articuladas – que ocupan el primer plano, habitualmente más pequeñas y complejas, de mayor claridad y precisión – esto es, la figura, y zonas más fluidas – más lejanas del espectador, que rodean la figura, difusas – es decir, el fondo.



-*Buena forma*: una forma se destaca en un campo por su simplicidad extrema y significado claro, consecuencia de factores tales como regularidad, unidad, sencillez.



-*Cerramiento*: una forma incompleta tiende a completarse perceptualmente, recomponiendo su estabilidad (las formas cerradas son más estables que las que se presentan sin límites).



-*Transponibilidad o constancia*: traslado de una configuración de una situación circunstancial (orientación, tamaño, etc.) a otra sin que dejen de percibirse sus características estructurales básicas. En lo visual, un ejemplo sería la perspectiva (donde las escalas de tamaño indicarían un alejamiento del mismo objeto); en lo sonoro, la tonalidad que permite seguir escuchando un pasaje melódico en Do Mayor aunque se hubieren agregado modificaciones a la línea o al contexto.

²⁹ Ver Irene Crespi y Jorge Ferrario, *Léxico técnico de las Artes Plásticas y Grupo μ, Tratado del signo visual*.

Bach. Allemanda de la Suite Francesa nº 2
(Versión simplificada)



-Continuidad: factor que se observa principalmente en los bordes de las figuras por el cual las líneas rectas o curvas tienden a continuarse respetando su trayectoria original. Se aplica también a las gradaciones de tono o color. En música, a las escalas, líneas melódicas direccionadas hacia la tónica, etc.



-Simetría: las formas tienden a percibirse de manera tan simétrica como sea posible.



-Agrupamiento: se refiere al comportamiento de las partes con relación a la totalidad, sobre la base de los principios de semejanza (similitud de tamaño, dirección, forma, color) y proximidad (similitud de ubicación).



-Pregnancia: la configuración se identifica por el mínimo conceptual, su enunciación estructural o figurativa sencilla, su reconocimiento verbal inmediato, el máximo nivel de contraste con su entorno y el mínimo de ambigüedad.



Se le critica a la Gestalt la propensión a explicar la percepción finalizada en la misma estructura del objeto. Las corrientes contemporáneas de la psicología valorizan la intervención del inconsciente, el deseo, la memoria emotiva y cultural en el acto de percibir.

Anton Ehrenzweig insiste en que “La indiferenciada fábrica interior del arte nunca puede apreciarse del todo. En el mismo acto de percibirla [a la obra] la transformamos en algo más sólido y definido (...) La estructura oculta del arte es creada a unos niveles más bajos que los de la conciencia y más próximos a las técnicas del proceso primario. Pero, una vez creada, sólo la podemos observar al nivel superior de la conciencia.”³⁰

En lo que Freud denominaba sistema de retranscripción, la conciencia perceptual atraviesa previamente estadios sucesivos, entre ellos, el inconsciente.

“La memoria no pre-existe de manera simple sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos (...) El mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva pues de tiempo en tiempo el material

³⁰ Anton Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, pág. 99.

pre-existente de huellas mnémicas³¹ experimenta un reordenamiento según nuevos nexos, una retranscripción”.³²

No abundaremos aquí en las particularidades que la percepción adquiere en las etapas evolutivas de una misma persona. Es innegable que la percepción de un niño difiere de la de un adulto y que más allá de su edad un mismo individuo está marcado por registros cuyos nexos son aleatorios. Un niño es distinto a un adulto pero también a otro niño.

Respecto de la música, Pierre Schaeffer³³ describe las funciones auditivas y los atributos de *oír* (percibir pasivamente), *escuchar* (dirigirse activamente a un estímulo sonoro), *entender* (intención organizativa de los eventos) y *comprender* (un trabajo, una actividad consciente que busca obtener una significación suplementaria). La escucha cobra sentido desde una dimensión sintética. En contrapartida, se captan con absoluta precisión datos inconexos sin relacionar.

Entonces:

- El horizonte perceptual sonoro no es un amorfo “vacío”. El sujeto “elabora” un texto: selecciona, agrupa, separa, jerarquiza. El auditor es público y “compositor” a la vez. La percepción es intencional.

- En el acto de descifrar el sentido musical, las relaciones se priorizan a las partes aisladas. El carácter relacional de la audición y la práctica musical fundamenta la conjetura de que la totalidad posee propiedades que faltan a sus elementos. Y es en el momento de tocar o escuchar sin interrupciones una obra, y no en su desgarramiento, cuando esa totalidad se hace presente.

Este asunto es atendible en la época actual. La opción de registrar, reproducir, segmentar, realizar montajes, retroceder, acelerar y aislar fragmentos con absoluta autonomía brinda soporte a una planificación muy controlada de las intervenciones pedagógicas relacionadas a la escucha. Sin embargo, esta tecnología puesta al servicio de la educación musical parece seducir más por su capacidad de segmentar que por su capacidad de unir.

Actividades

El maestro hace escuchar una grabación de un carrillón. Los alumnos se distribuyen en grupos de 8 o 9 integrantes. La consigna es que cada grupo imite minuciosamente lo escuchado. Seleccionan sus materiales (deben utilizar únicamente sus voces y los objetos del aula), ensayan y llegan a una exposición final. Tocan y graban los trabajos. A continuación, se comparan entre sí y con el original. Luego, se discute lo ocurrido y se

arriba a las siguientes conclusiones:

Pese al empleo de distintas fuentes, las versiones son similares al carrillón. Los alumnos han reparado en los rasgos estructurales (direccionalidad, desvíos, extensión, registro, rango): los trabajos se parecen en lo macro y no en lo particular. Se seleccionaron varias fuentes o sólo una. No se atendió con precisión a la duración del original porque lo estructural, lo gestual, se impone a los detalles.

Nelly Schnaith sostiene que “El sujeto de la percepción nunca es una *tabula rasa*. La percepción no es un proceso pasivo sino activo. La actividad del sujeto desplegada sobre el objeto rige la perspectiva de la percepción. En el acto perceptivo intervienen múltiples *aprioris*, llámense pulsiones o representaciones inconscientes, supuestos culturales, ideologías históricas, estereotipos cognoscitivos, modas temporales, formaciones y deformaciones profesionales, experiencia personal acumulada. Ellos se superponen, se concilian, se contradicen o se interfieren en la hipotética simplicidad de un acto instantáneo e incansablemente repetido: mirar. La presencia física del objeto pierde protagonismo ante el peso determinante, en la imagen percibida, de factores visualmente ‘ausentes’ o sea, los esquemas referenciales previos, los *aprioris* conceptuales estipulados o las motivaciones inconscientes inconfesadas.”³⁴

En la escucha, el sonido de la chicharra araucana es extraña para un habitante urbano de Buenos Aires pero, sin dudas, no lo es para un poblador del norte argentino.

En la misma línea, y ya en referencia directa a la percepción estética, José Jiménez afirma que “(...) los componentes psico-fisiológicos de la percepción y los componentes simbólico-culturales *constituyen un complejo integrado*, son indisolubles. (...) cuando hablamos de ‘percepción estética’ nos estamos abriendo ya, implícitamente, a la dimensión simbólica de la cultura: un proceso perceptivo se convierte en desencadenante de la experiencia estética cuando *intencionalmente* nos dirigimos hacia ese objetivo. Pero como dicha intencionalidad se determina cultural e históricamente, no podríamos hablar de ‘percepción estética’ atendiendo tan sólo a la dinámica de la mente individual. Sí podríamos afirmar que un proceso perceptivo reviste una intencionalidad estética cuando *rompe de entrada todo automatismo en el flujo de la percepción*, atendiendo a imágenes o signos que en la vida cotidiana se aceptan en forma subordinada a los intereses comunicativos. La percepción nos encamina intencionalmente hacia *un interés fundamentalmente representativo*, que supone la ruptura de los automatismos psíquicos de percepción del mundo”.³⁵

³¹ Mnémico/a: (del gr. mnéme, memoria). Propio o relativo a la memoria. (*Diccionario Enciclopédico Salvat*, 1986, Barcelona, Salvat Editores S.A., pág. 2566).

³² Sigmund Freud, *Correspondencia*, en *Obras Completas*, Tomo 1, Carta 52, pág. 274.

³³ Ver Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1977, capítulo V, pág. 103 y sigs.

³⁴ Nelly Schnaith, “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”, en *Revista tipoGráfica* 4, pág. 22.

Percepción y educación musical

La fantasía de neutralidad en la música tiene su correlato en una pedagogía que apunta a un oído virtuoso, capaz de captar estímulos puntuales de manera aislada y descontextualizada. El oído absoluto, símil de un dato genético superior, extrañamente promueve una mayor capacidad musical. ¿Habría que incluir en el glosario musical el oído absoluto con respecto al timbre, a la dinámica, al ritmo?

En cambio, la cultura, la historia personal y el inconsciente influyen en la emisión y en la recepción. La repetición de un ritmo afro cubano no es igual a la repetición de una secuencia de Bach. Las constantes de género o estilo resultan una suerte de composición colectiva e histórica en la que ciertos procedimientos se reiteran y originan nuevas variaciones: manifestación de un universo plegado y desplegado cada vez. Las producciones emergen de un continente acumulado en forma de sistemas de representación, giros melódicos, bajos, secuencias, agrupaciones instrumentales estables.

Hemos planteado que la estrategia didáctica más difundida en el ámbito de la enseñanza musical de nuestro país propone un refuerzo dirigido de los hábitos perceptuales. Esta lógica asocia mayor percepción de eventos sonoros a mayor eficacia de la escucha musical. No obstante, las mismas capacidades perceptuales señalan los límites de su pretensión pedagógica. En primer lugar, en condiciones normales se percibe menos de lo que acontece; además, el esfuerzo por estimular una percepción cada vez más veloz y precisa no conlleva mecánicamente la adquisición del lenguaje; por último, la atención tiende a decaer en lapsos prolongados, máxime si está centrada en la captación de datos puntuales. La composición contemporánea exploró con un criterio estético los límites perceptuales pero los umbrales de tolerancia de la percepción auditiva son ineludibles. La extrema saturación de sonido o silencio anula el sentido.

Estas cuestiones no se tienen en cuenta con frecuencia en las clases de música. Una de las dificultades que podría atribuirse a las intervenciones pedagógicas en materias de este tipo es que las fronteras entre percepción y cognición se diluyen.

Ahora bien: ¿cuáles son las capacidades que se ponen en juego durante el aprendizaje? ¿Qué transformaciones favorece esta asignatura en torno a la percepción?

El campo que recorta *Apreciación Musical* no incluye la apropiación del código simbólico de la lectoescritura ni el aprendizaje de sus reglas, sino más bien *la resignificación de la estructura cognitiva que se superimprime a la superficie musical de manera intuitiva*. Esta capacidad no está forzosamente atada a la conciencia de los saberes musicales previos de los alumnos. El aprendizaje consiste en transferir en forma gradual esa intuición de la superficie de la música a niveles de la conciencia. En el comienzo de su formación, es poco

relevante que los estudiantes identifiquen las capacidades subjetivas que intervienen en el momento de tocar o escuchar música. Lo central es que las pongan en juego adecuadamente para esos fines.

Por un lado, el alumno debe participar activamente en la elaboración de las ideas musicales. Ya habíamos distinguido los actos de oír, escuchar, comprender e interpretar. La escucha dista de ser la mera captación de un fenómeno físico o de la simbología del código musical. Forzando el análisis, se podría afirmar que la música depende más de las relaciones entre los sonidos que de ellos mismos, y un objetivo cercano se asienta en que los alumnos “visualicen” esas relaciones. En un sentido estricto, la música no se percibe. Al menos no en eventos aislados que marcan huellas en un campo perceptivo neutro. El devenir musical liga sucesos que se resignifican en el recuerdo y la anticipación, impregnando ese instante sin llegar a “corporizarse”.

La facultad de organizar, apelando a jerarquías *témporo-espaciales* mediante la captación de estructuras primarias (arriba-abajo, adelante-detrás, figura-fondo, permanencia-cambio) es esencial en esta tarea. Por otro lado, la situacionalidad cultural traza una orientación metodológica: la paulatina internalización de las variables estéticas emergentes de un contexto.

El objeto de conocimiento de esta asignatura se emplaza, entonces, entre la inmediatez sensorial y el proceso de construcción de los conceptos musicales. Nuestra hipótesis acerca de la escucha musical contiene las variables enunciadas: la obra, su sintaxis, el contexto y las condiciones de recepción, apuntando a la adquisición de:

- Una escucha global de los grandes agrupamientos.

- Una escucha relacional: interesada en las redes que conectan los materiales entre sí.

- Una escucha que habitúe a los alumnos a establecer cómo y cuándo sonidos y silencios pertenecen a un mismo dominio (un plano, una línea) y a indagar las causas de esta inclusión.

- Una escucha paulatinamente más fluida y profunda. Se intenta que los alumnos centren su esfuerzo en el análisis, partiendo de las obras más breves hacia las más extensas, de más sencillas a más complejas, de más cercanas a sus intereses a más diversificadas, atendiendo a la relación entre estructura y detalle. Hacemos aquí un distinguo entre *detalle*, que remite a la totalidad e implica una intervención del *sujeto*, y *fragmento*, que es un corte arbitrario no referenciado al conjunto.³⁶

- Una escucha interpretativa, enmarcada psicológica e históricamente y apta para extraer constantes estilísticas, genéricas y estéticas.

- Una escucha de lo imaginario, de aquello que todavía no es, pero se va perfilando en la composición.

- Una escucha que no resigne los aspectos emocionales ni intuitivos.

- Una escucha abierta a las estéticas contemporáneas.

³⁵ José Jiménez, *Imágenes del hombre – Fundamentos de estética*, pág. 135-136.

³⁶ Ver Omar Calabrese, *La era neobarroca*, pág. 86-88.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3: SONIDO

Actividades

Los estudiantes ingresan al aula. Caminan a distintas velocidades, arrastran y acomodan las sillas para ubicarse. Conversan, ríen, susurran; las voces se superponen, algunas se destacan; una voz de mujer canta una canción. En el fondo del fondo, en el aula contigua, suena Bach, un poco más cerca que los ruidos de la calle. Más tarde, el docente al frente del curso saluda. Su voz se impone a las demás, que se van espaciando hasta diluirse totalmente. Se cierra la puerta. Afuera la canción terminó, y alguien silba en la vereda mientras los autos pasan. El grabador, discreto, registra.

El comienzo de esta clase será el punto de partida para el tratamiento del tema expuesto en el título. Luego de escuchar su propia entrada al salón, los alumnos confeccionaron una lista de los sonidos grabados previamente. Escribieron: pasos, voces, bancos, la puerta que se golpeó, automóvil.

Esta enumeración da cuenta de la *referencialidad* de los sonidos, pero no de sus componentes acústicos. Vincula lo escuchado a objetos o acciones reconocidos por experiencias anteriores. El sonido no es aquí la consecuencia intencional de esas acciones.

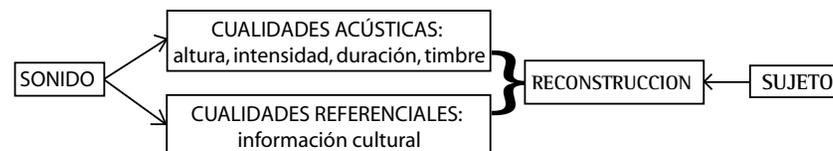
Quien camina no pretende provocar el ruido de sus pasos. Estos carecen de una estructura previa y pueden ser sucedidos por cualquier evento. El registro elaborado por los alumnos alude a la *fuerza* (o a la acción) que origina el sonido. Un automóvil no es un sonido. Sin embargo, la marcha de un vehículo posee una sonoridad específica. Los mecánicos detectan fallas en el motor de un auto por su sonido. El ruido del motor es el sonido básico referencial de la realidad contemporánea y forma parte de una de las cadenas sonoras más identificables en el mundo cotidiano: los sonidos mecánicos. Los sonidos de la naturaleza, los sonidos electroacústicos y, fundamentalmente, los sonidos agrupados con una intencionalidad estética conforman cadenas particulares.

Los sonidos ocurrieron en el marco de otros que acontecían fuera del aula, en un contexto que demarca zonas de atención diferenciadas. Es un fenómeno espontáneo. En su interior se distinguen además sonidos, ruidos y silencios.

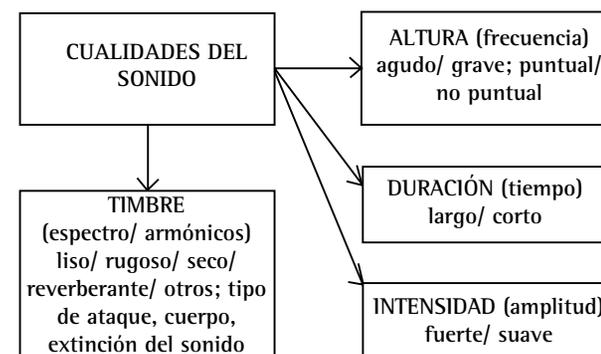
El sonido posee cualidades que son constitutivas de su materialidad. Al mismo tiempo, es portador de una carga cultural: remite a un cuerpo, acción o situación. Estas referencias, en su mayoría, se inscriben en un contexto histórico y social. El sonido es una reconstrucción subjetiva, y no sólo la recepción literal de la información acústica. Ambas se sintetizan e integran en la escucha.

Desde la Acústica, el sonido es la vibración mecánica emanada de una acción sobre un cuerpo, que se propaga en forma de onda en el medio

circundante, desplazándose hasta un receptor activo. La composición del sonido varía de acuerdo a la fuente, a la fuerza que cambia su estado de latente a activo y a las características y ubicación espacial del receptor.



En términos acústicos se emplea un léxico específico para hablar del sonido: *frecuencia* (altura), *amplitud* (intensidad), *extensión* en el tiempo (duración) y *armónicos* (timbre).



Las alturas puntuales (ejemplo: do central del piano) difieren de las no puntuales que se ubican en una región más o menos aproximada del registro (el chasquido de los dedos). Se habla también de sonidos tónicos, medianamente tónicos y atónicos o no tónicos. En la misma línea, es difícil medir duraciones cuando éstas se apartan de la proporcionalidad impuesta por el sistema tonal. La escritura contemporánea fija parámetros más amplios. Respecto de la intensidad, al indicar en una partitura un *ff* (fortissimo), ¿cuánto es fortísimo? Lo mismo es aplicable a términos vagos (rugoso, liso, etc.) más adecuados en el campo táctil que en el musical. El timbre (acústicamente, espectro, conjunto de armónicos) nuclea las propiedades antes citadas. Pierre Schaeffer se refiere a una noción empírica de timbre como “(...) l'ensemble des caracteres du son qui le réfèrent à un instrument donné”.³⁷ Varía por su ataque, duración, cuerpo, armónicos, extinción, particularidades del instrumento y la combinación de estos atributos, su *nivel de síntesis*, y no sólo por las alturas y las duraciones. Por eso, para referirse al timbre, se emplea como sinónimo el término *textura*, como *sintaxis*, una especie de versión reducida de lo que ocurre en la trama de manera ampliada.

³⁷ “(...) el conjunto de características del sonido que lo refieren a un instrumento determinado”. Pierre Schaeffer, *op.cit.*, pág. 232.

Además de lo expuesto, los componentes del sonido se combinan: sonidos largos de ataques breves, sonidos suaves de ataques fuertes, y alternativas que vuelven árida la descripción y la escritura pero enriquecen el horizonte sonoro con que cuenta el músico.

El último trabajo de aula citado en el capítulo anterior (el carillón) suscita varias reflexiones.

- En la selección instantánea que distingue lo fundamental y lo accesorio, los detalles demandan una atención diferenciada. El manejo conceptual de la constitución interior del sonido pone en la superficie aspectos que podrían ser poco evidentes en primera instancia.

- Se reconocen grandes estructuras y sus componentes puntuales.

- Mediante una audición activa se logró agrupar arbitrariamente y luego avanzar hacia un ajuste más cercano entre el estímulo externo y su representación.

- Los alumnos manifiestan su “desconfianza” sobre la correspondencia entre lo que suena, su percepción y su notación.

Ruido y silencio

El ruido, en sentido amplio, es un estadio extremo del sonido, una interferencia. En términos acústicos implica la saturación de sus componentes. En la jerga de la Educación Musical de hace tres o cuatro décadas se denominaba ruido a un sonido saturado o muy intenso, no tónico, no escalar, percusivo o fuertemente referenciado. Los “ruidos” contrastaban con los sonidos “musicales”, lisos, de masa puntual homogénea y provocados por instrumentos diseñados para ello. La composición admite hoy en su interior esos “ruidos” de antaño.

Esta incorporación de materiales, lejos de empobrecer, amplió los recorridos compositivos e introdujo una mayor flexibilidad frente al ideal de belleza del Clasicismo europeo. Podría decirse que así como no es más poética en sí misma la palabra amor que la palabra basura, cualquier emergente del universo sonoro brinda, en potencia, material para la música.

A la vez, en su explicación tradicional, el silencio sería la interrupción del flujo sonoro, y su escritura el registro de la ausencia de sonido expresada en un signo de duración.



Al igual que el ruido, a mediados de Siglo XX el silencio se transformó para los compositores en un material. Silencios intensos, leves, extensos, cortos, progresivos o súbitos adquieren significación.

El silencio participa del entramado de la música. Virtualmente el silencio se canta, se toca. Interviene en la continuidad o en la interrupción otorgando sentido. Sonido y silencio se ofrecen en una especie de sustancia enriquecida.

Cage contribuye a rescatar el silencio desde una percepción concreta del mismo. En lugar de proyectar su música considerando la evolución de la trama armónica, planifica las partes por su longitud. Aceptando que el silencio total es una abstracción, se acerca a éste a partir del contraste. Con relación a su “happening ferroviario” denominado *3 excursiones en un tren preparado (a la búsqueda del silencio perdido)* dice que, a pesar de la gran abundancia de sonidos, contradiciendo su título, cuanto más ensordecedor es el ruido, tanto más próximo y vecino parece el silencio.³⁸ Sin oposición sonido y silencio no podrían distinguirse. El contraste, la contradicción, es una de las condiciones básicas del lenguaje musical.

Cuando silencios pequeños se ocultan en el interior de una gran sonoridad, cuando se instala un corte momentáneo en el ocurrir de la línea, sólo el ejecutante escucha ese silencio en toda su dimensión. Este cambio, irrelevante en apariencia, modifica la densidad del entramado. En su extremo, silencios profundos y extendidos envuelven sonidos aislados o apenas audibles. Sonidos que evocan el vacío y silencios que se escuchan como gritos. Si el silencio se declara, el sonido encuentra un espacio preparado para su despliegue.



Coriún Aharonián: *Gente* (Adaptación)
Compasos 35 a 50

Dice Pablo de Santis en su novela *La Traducción*: “El silencio (...) es igual en todos los idiomas, pero ésta es una verdad aparente. Quienes buscaron, a través de los siglos, las reglas de un idioma universal, creyeron que el silencio era la piedra basal del nuevo sistema, del sistema absoluto, pero basta internarse en esa ciudad de contornos imprecisos que es toda lengua para descubrir que los silencios tienen distinto significado, y que a veces se cargan de un sentido insoportable, y a veces no son nada. Los muertos no callan de la misma manera que los vivos”. “El verdadero problema para un traductor (...) no es la distancia entre los idiomas o los mundos, no es la jerga ni la identificación ni la música; el verdadero problema es el silencio de una

³⁸ Para ampliar, ver John Cage, *Silence*.

lengua (...) porque todo lo demás puede ser traducido, pero el modo en que una obra calla; de eso (...) no hay traducción posible”.

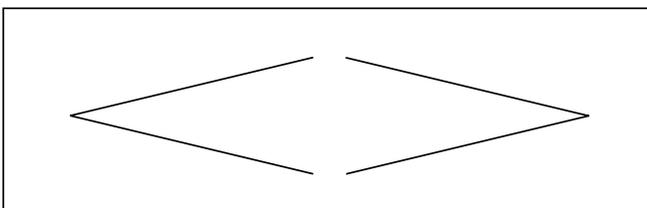
Sin embargo, la música no sólo está hecha de sonidos y silencios.

La siguiente consigna consistió en armar una obra con los mismos materiales registrados en la grabación inicial, tomando como fuentes los elementos usados al entrar a clase (bancos, sillas, llaveros, voces, etc.)

FUENTES SONORAS (Instrumentos, objetos)	MODO DE EJECUCIÓN	TIPO DE EFECTO SONORO
piano – violín – pizarrón – automóvil – bancos – voz (articulada/ inarticulada) –	golpear – arrastrar – percutir – rasgar – frotar – emitir (hablar, cantar, susurrar, gritar, etc.)	Fuerte / Suave – Largo / Corto – Liso / Rugoso – Agudo / Grave

Se estableció, previo a la composición, que el fenómeno espontáneo es susceptible de ser analizado confiriéndole cierta organización, pese a que en su génesis, por tratarse de un hecho casual, carezca de intencionalidad.

Respecto de la grabación de la entrada de los alumnos a clase, se examinaron sus componentes y su desenvolvimiento en el tiempo: un proceso en ascenso, un punto culminante y un descenso en intensidad y dinámica, sobre un fondo continuo, esquematizado en este gráfico:

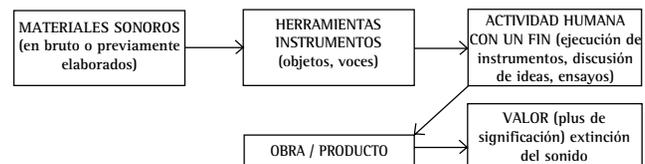


Se indicó entonces a los estudiantes que imitaran la forma del esquema, la secuencia de efectos (sucesión, superposición, alternancia), texturas (simples y combinadas), duraciones relativas, instrumentos a utilizar-. Armaron los grupos y ensayaron. Luego tocaron.

Si se comparan ambos eventos

- el segundo es una transformación del primero;
- dicha transformación ha sido intencional;
- fue realizada colectivamente.

¿Cómo se concretó la transformación intencional señalada? El siguiente esquema describe el proceso de trabajo implementado para llegar a las pequeñas piezas:



¿Lo creado por el curso tiene más valor que lo existente? ¿En qué consiste ese valor? Es aquello que los alumnos, con su propia actividad, le han agregado a lo que ya existía. El valor es un incremento, algo más, que le da un sentido nuevo a lo material.³⁹

Con respecto a la notación, en el trabajo inicial los estudiantes plasmaron en un papel el fenómeno sonoro de su entrada al curso.

Distinguieron varios aspectos a representar:

- momentos de menor intensidad (al comienzo), de transición o estabilidad (en el medio), de mayor intensidad (punto culminante), caída (final);
- disposición espacial de los sonidos;
- sucesión temporal de los sonidos;
- sonidos propiamente dichos.

La mayoría eligió una grafía *analógica* (dibujos que intentan “parecerse” a lo escuchado):



Unos pocos complementaban estos dibujos con onomatopeyas verbales: *puc, bbzzz* o similares. En ninguno apareció el pentagrama ni signos (corcheas, notas o barras de compás).

Luego de comparar todas las partituras se acordó que:

- la escritura en el pentagrama, propia del sistema tonal, está compuesta por signos convencionales y arbitrarios; sirve para escribir alturas puntuales y duraciones derivadas de la proporcionalidad con que se divide una unidad.

³⁹ Luis Rubio, *op. cit.*

No es la única forma de escribir la música ni los sonidos;

•si el acontecimiento sonoro excede los márgenes del sistema tonal (intervalos menores que el semitono, alturas no puntuales, glissandos, masas sonoras, etc.) es común recurrir a otros códigos: puntos, líneas, dibujos que “se parecen” a lo que suena. Sin ofrecer una traducción precisa, representan al sonido en sus rasgos estructurales;

•estos códigos conviven con el lenguaje verbal;

•en la notación de la música contemporánea es frecuente la multiplicidad de códigos.

Sonido y Cultura

El rol asignado al sonido acompañó el devenir de la historia, desde una visión mítica asignada por las primitivas sociedades a los sonidos de la naturaleza, pasando por la racionalidad geométrica que situaba al sonido en un punto del espacio plano, la diferenciación por timbres en la orquesta romántica, hasta la complejidad de la física, la semiología y la música actual. Ha cambiado el imaginario social que lo determina, más que el sonido en sí.

Hay rastros de instrumentos musicales desde las épocas más remotas. Pero recién en el Siglo XVII fueron reconocidos y reunidos en la orquesta como herramientas especialmente concebidas para hacer música.⁴⁰ Y alrededor de los instrumentos musicales se perfeccionaron las técnicas para su fabricación, dando origen a una rama de la acústica musical dedicada a su estudio: la Organología.

El hombre medieval usaba su voz, intermediando la voz de Dios. La música tenía para él un carácter litúrgico. Durante la Modernidad la música era una creación humana, y el sonido surgía de herramientas inventadas para esos fines. En el presente cohabitan distintas músicas, y en un instrumento muchos instrumentos. Para Schaeffer, “Tout dispositif qui permet d’obtenir une collection variée d’objets sonores – ou des objets sonores variés – tout en maintenant présente à l’esprit la permanence d’une cause, est un instrument de musique”.⁴¹ El sonido ya no es el soporte material de las ideas; es en sí mismo una raíz gramatical de estructura; no es sólo el “color” o, si se admite la digresión, el ropaje externo que envuelve a la música: es parte de la trama discursiva. El tratamiento de los umbrales perceptivos como un ámbito de experimentación contribuyó a esta renovación de los materiales. Este concepto, el de material, supera al de sonido. Material es

⁴⁰ Ver *Atlas de Música*, Tomo I, pág. 25: “Instrumentos musicales son todos aquellos generadores de sonido que sirven a la concreción de ideas y órdenes musicales”.

⁴¹ “Todo dispositivo que permita obtener una colección variada de objetos sonoros -o de objetos sonoros variados- manteniendo en su espíritu la presencia de una causa, es un instrumento de música.” Pierre Schaeffer, *op. cit.*, pág. 51.

toda construcción histórica a disposición del músico para hacer sus obras. La disonancia, el sistema tonal, la orquesta, la serie dodecafónica, lejos de sobrevivir en un nivel neutral, acumulan sus funciones y potencialidades cargándose de sentido por encima de la “creatividad” de los compositores o de las variables genéricas o estilísticas, a las que Rubio se refirió en párrafos anteriores.

Esta alteración en la “mirada” del sonido tiene varias consecuencias. Por ejemplo, la modificación de la relación referencial directa entre el sonido y su fuente, que designa al instrumento musical por su identidad tímbrica. En el Siglo XX se ha experimentado en el modo de ejecutar los instrumentos tradicionales, para hacerlos sonar de forma diferente a aquella con la que se los identifica.⁴² La sofisticación de los teclados electrónicos y, más recientemente, del software de procesamiento digital de sonidos, permite que un mismo instrumento sea capaz de imitar a otros, de acoger sonidos que no provienen de instrumentos musicales (ladridos, explosiones, agua que corre) o de fabricar sonidos nuevos. Los ataques ya no implican a los productos; el pulsar de un sintetizador está preparado para provocar el golpe de un tambor. La tecnología, además, ha facilitado a los músicos el hallazgo de sonidos que surgen del aprovechamiento y la experimentación con estas herramientas.

Si tomamos sonido como mercancía, en el sentido del consumo, es un objeto más entre los que dispone la humanidad. Se diseña, se pone de moda, envejece igual que una heladera o un pulóver; hay un “sonido de los ‘60” y otro “de los ‘90”. Cada músico persigue su sonido particular, como una marca en el orillo. Los profesionales se dedican a inventar y vender sonidos (efectos de sonido, timbres para los teclados) que se compran en CD o se descargan desde Internet.

Una tercera cuestión se refiere a la manipulación del sonido desde el advenimiento de la amplificación, teniendo en cuenta que es un fenómeno que guarda íntima relación con el crecimiento del mercado musical, la venta de grabaciones y, fundamentalmente, los conciertos masivos en estadios multitudinarios. Aparece la figura del sonidista, un especialista más formado en lo técnico que en lo artístico, que oficia de intermediario entre el sonido que el músico genera y el que el público recibe (actividad que se sintetiza en los términos “hacer sonido”). Se inicia así una carrera en busca de fidelidad cada vez mayor, un perfeccionamiento de la técnica para lograr un calco del sonido “real”.

El objetivo es una mejor definición de los bordes del sonido, la ausencia de ruido, o la sensación de espacialidad, en el intento por replicar de manera amplificada el original, sin la interposición de los aparatos. Pero esto crea una contradicción. El público es al menos parcialmente consciente de que lo que

⁴² Se pueden citar como ejemplos el *Cuarteto de Cuerdas* de Krzysztof Penderecki (1960) o las obras para piano preparado de John Cage.

escucha está procesado, modificado por esos aparatos; lo que recibe no es ni será nunca total y exactamente lo que se emite desde el escenario. También sucede, en ocasiones, que la calidad del sonido (conquistada por los técnicos) se vuelve más importante que la música misma, sobreestimando una “escucha virtuosa” que aprecia esta calidad por fuera de la intencionalidad estética.

Estos contenidos son caldo de cultivo para estrategias didácticas en las que la clasificación y la discriminación son objetivos casi excluyentes. Su presentación en los C.B.C.: “El sonido: altura, intensidad, timbre, duración, textura. (...) Sonidos del entorno natural y social”⁴³ es, en sí misma, una orientación.

Aunque mayoritario, este enfoque no es exclusivo entre los maestros de música. En la reunión con colegas, se recogen originales ejemplos de cómo enseñar estos temas con sencillez y claridad. De todos modos, no deja de sorprender la constatación de las dificultades que todavía afrontamos en conjunto para superar esquematismos que tienden a desligar estos materiales de la música misma.

⁴³ *Contenidos Básicos Comunes para la Educación General Básica*, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, Consejo Federal de Cultura y Educación, Edición preliminar, Diciembre de 1994, pág. 242.

Capítulo 4: DE LOS MATERIALES A LA MÚSICA: LAS ORGANIZACIONES PRIMARIAS

Hemos analizado el papel fundamental del estudio de los materiales para comprender la sintaxis musical. Los materiales y su organización constituyen en sí mismos una zona específica del conocimiento. Pero los caminos de la composición varían continuamente y las obras exceden su disposición formal. Esta no se reduce a una suma de elementos estratificados o autónomos y la ponderación de sus consecuencias interpretativas requiere un abordaje temprano.

En su investigación sobre el lenguaje cinematográfico Bordwell sostiene que las categorías de construcción de significados son funcionales y heurísticas, no sustantivas. Los significados son implícitos y un mismo elemento textual no sólo tiene significados diferentes, sino diferentes tipos de significados.⁴⁴ Compartimos esta hipótesis. Como esquema, la música se organiza a partir de juntar o separar sonidos dando lugar a unidades mayores que a su vez se encadenan y asumen funciones en el interior del discurso. Esas relaciones son temporales (ritmo) y espaciales (textura). Ambas integran una red tempore espacial que fija sus contornos en un transcurrir permanente (forma) y es portadora de información subjetiva y cultural. Pensemos en la aparentemente neutra tensión figura/fondo. Sus implicancias ideológicas remiten a toda la historia social de Occidente.

El comportamiento con el que los sonidos se agrupan, apartan, conforman unidades mayores y delimitan planos, y sus relaciones de jerarquías (de subordinación, complementariedad, etc.) dan cuerpo a la unidad pedagógica que inaugura esta materia. La aproximación a los materiales y la composición de obras breves utilizando una cantidad acotada de elementos apuntan a un primer aprendizaje de los procedimientos básicos.

Esta exploración de las potencialidades del sonido y sus combinaciones es efectuada a través de operaciones rudimentarias. Puntos de partida muy austeros (dos o tres sonidos, o un giro melódico sencillo) son reconsiderados luego en la aplicación de los recursos citados en los ejes de la simultaneidad y de la sucesión: las configuraciones (traducción de la palabra alemana *gestalt*), su correspondencia en el espacio (figura y fondo) y la formalización en el tiempo de lo que se repite y lo que cambia. Es un recorte deliberado en el que interesa en igual medida el proceso constructivo y el papel de las configuraciones en el entramado compositivo. Los alumnos “interrogan” y se dejan interrogar por el material. En ese contacto se imponen ya nuevos problemas: la asimetría entre las intenciones y los resultados, la aridez de la escritura, la fatigosa búsqueda de producción de sentido, claridad, fluidez. Es decir, no es el sonido en estado “puro” ni la subjetividad sino su relación lo que determina el ámbito propuesto para los trabajos. Como los hallazgos conviven con los estereotipos, se confrontan posteriormente con obras previamente seleccionadas que, en general, abonan el análisis. Estos

⁴⁴ David Bordwell, *El significado del film*, pág. 26.

tanteos son preparatorios al estudio de la textura, el ritmo y la forma como conceptos operatorios.

A lo largo del proceso, algunos estudiantes suelen adoptar hábitos de análisis rígidos y describen la música como si se estuviera llenando una planilla de cálculos: “ritmo: regular; textura: monodía acompañada, forma: simétrica”, con los efectos negativos propios de todo reduccionismo. Atendiendo a estas cuestiones, dos estrategias confluyen para que se introduzcan contenidos ligados a la interpretación, a pesar de las deficiencias propias de una formación muy precaria. Recordemos que muchos ingresantes ni siquiera tocan un instrumento o conocen la notación. Por un lado, se promueve una intensa interacción con los materiales, entendiendo por ellos sonidos, silencios y también sus relaciones culturalmente acumuladas, aquello que Adorno llama “dialéctica del material”.⁴⁵ Por otro, se intenta conceptualizar y poner en palabras las operaciones básicas que permiten combinaciones. Aquí, el obstáculo se ubica además en la ya comentada ausencia de un vocabulario específico que resuma en pocos términos estos procedimientos. Los compositores se refieren a ellos como “recursos técnicos” o “técnicas de composición”; los instrumentistas sólo ocasionalmente aluden a este asunto. A la vez, pareciera haberse impuesto en el ambiente teórico una tendencia algo forzada al uso de denominaciones muy influenciadas por la semiología.

Aun con estas reservas las preguntas preliminares pueden ser: ¿Cómo se relacionan los sonidos? ¿Qué les confiere sentido? ¿En qué contexto se da esa relación? ¿Cuántas unidades de sentido reconocemos? ¿Qué comportamientos se repiten o varían? ¿Cuáles son modificaciones graduales de los anteriores? ¿Cómo funcionan estas combinaciones en el interior de la obra?

Unidad y separación: las configuraciones

El empleo de los procedimientos proviene a menudo de las estructuras perceptuales elementales. Los actos de juntar, separar, repetir, variar, superponer o desfasar crean unidades. Al disponerlas en el espacio y desplegarlas en el tiempo estableciendo algún tipo de jerarquía toman cuerpo organizaciones presentes en la actividad cognitiva y perceptual. Así, los sonidos se agrupan en unidades mayores. Más allá de la pericia con que se concrete la tarea, cuando sonidos y silencios componen una unidad, ésta es configurada por el auditor. Si sus contornos son nítidos, demarcan un recorte (por ejemplo, en el caso de una melodía tonal sencilla).



(Peixinhos do mar)

⁴⁵ Theodor Adorno, *Reacción y progreso*.

Si los bordes son imprecisos, predominan la direccionalidad, la superposición de estímulos, la transitoriedad, etc.



En la música tonal las zonas transicionales son nexos entre dos segmentos estables. A veces, toda la composición es una transición continua.

Una configuración tiene identidad propia y delinea límites que prevalecen a la dispersión. En música, se habla de configuraciones texturales, formales, rítmicas, melódicas, armónicas. Las configuraciones manifiestan también una actividad perceptiva.

La interpretación de una obra contiene en su nivel analítico tareas de identificación. Pensemos por un momento en la típica caracterización A/B, en la que se distinguen dos segmentos por sus diferencias. Si la identificación de segmentos deriva únicamente en consecuencias clasificatorias es insuficiente a los efectos de una comprensión profunda de esas categorías.

Actividades

Se enseña una melodía sencilla. Se ensaya con el propósito de alcanzar un nivel de emisión homogéneo.

Luego se reflexiona acerca del carácter configural de la canción en lo referido a la textura. Se atiende a la perspectiva armónica que es tonal, la estructura rítmica que es relativamente convencional y de división ternaria con leves desvíos. El rango, la direccionalidad, el comportamiento melódico y la organicidad de la forma que se percibe conforman una unidad en la que distinguimos fragmentos relacionados.

Preguntamos a los alumnos qué es lo que le proporciona unidad a la canción en una sola configuración a la que habitualmente se llama unísono. Se debate y, a continuación, se realiza una audición entre voces femeninas y masculinas por separado. Luego, un grupo más reducido de cantantes (por ejemplo, los tenores) repiten la operación reparando en la identidad creciente.

Cada grupo compone nuevos arreglos, manteniendo la idea de unísono y destacando las diferencias (instrumentos y voces, ataques picados junto a ataques ligados, combinación de ambos, diferentes niveles de dinámica en la concreción del unísono).

Para terminar, se graba la ejecución de los grupos, se escucha y se compara.

Resultados:

Se llama unísono a la identidad de duraciones y alturas. Si ataques, dinámicas, timbres no son concurrentes la identidad es menor, al punto de admitir la distinción entre dos líneas o planos.

Cuando se habla de identidad no se alude a un elemento sino a un comportamiento. Identidad y diferencia son factores constitutivos de las configuraciones.

Actividades:

- Con un solo timbre, componer dos configuraciones (superpuestas, imbricadas, etc.)
- Lo contrario: una sola configuración con varios timbres.
- Tocar de manera tal que la composición se altere.
- Variar el tempo. Los sonidos se acercan o se alejan.
- Tocar con un carácter determinado.

Relaciones en la organización espacial: La parte y el todo. Figura /fondo

Perceptualmente, los sonidos del entorno (una mañana en el parque, pájaros, música lejana, ladridos, voces) se registran en una unidad. En esta síntesis establecemos niveles diferenciados de relevancia, sonidos que se imponen por variabilidad, intensidad, direccionalidad, movimiento. Por fuera del dato objetivo, en este acto participa la capacidad de jerarquizar de la percepción humana. El primer orden elemental que surge de este proceso es la relación figura/ fondo delimitada en la simultaneidad, en la superposición de configuraciones.

La distinción de las partes depende de la actividad perceptiva global. La distancia entre un campo indiferenciado y una parte de su trama es sutil. Chateau afirma que "(...) la parte es una complicación del campo. Nace cuando la atención se dirige de manera variable a regiones diversas del campo".⁴⁶

En el lenguaje visual se habla de límite, forma y contorno. El Grupo μ afirma que el contorno es el límite de una figura y la integra. "(...) la diferencia es el primer acto de una percepción organizada". Su percepción "(...) introduce a una (...) pareja importante de conceptos: la figura que se opone al fondo. (...) Será *figura* lo que someteremos a una atención que implica un mecanismo cerebral elaborado de escrutinio local (...). Será *fondo* lo que no someteremos a este tipo de atención, y que de hecho será analizado por mecanismos menos potentes de discriminación global de las *texturas*".⁴⁷

Entonces:

1) el fondo participa del campo por el hecho de ser indiferenciado y, por definición, sin límites;

⁴⁶ Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, pág. 34.

⁴⁷ Groupe μ , *Tratado del signo visual*, pág. 57-59.

2) el fondo parece estar dotado de una existencia bajo la figura, la cual, de ahí, parecerá más próxima del sujeto que del fondo”.⁴⁸

En la relación de subordinación entre la figura y el fondo el contraste es independiente de la elementalidad de éste. Una parte predomina por sus variaciones en la intensidad o articulación, separación de los registros o contrastes tímbricos, que le asignan singularidad. Cuando la música está fundida con la palabra, significantes y significados colocan al canto en un lugar de privilegio, aun cuando una sola voz humana sea acompañada por una orquesta sinfónica.

Los acontecimientos sonoros acaecen sobre un fondo, cuanto menos un fondo implícito. Psicólogos y lingüistas coinciden en señalar que en todo símbolo la figura descansa en fronteras más o menos indiferenciadas. Una palabra, una línea de sonidos, sin acompañamiento, que parece flotar en el vacío, comporta una serie de significaciones y connotaciones potenciales que son descartadas, o mejor, reservadas para su aplicación en un contexto distinto.

La frontera entre figura y fondo no es tan nítida en la percepción como en la teoría musical. En su percepción es clave el comportamiento dinámico de cada uno. La figura fascina y se dirige directamente al campo perceptivo; el fondo es cualitativamente más estático, pero no por ello menos complejo. Mientras la figura es presente, pareciera que el fondo se detiene en el pasado.

En la lógica de Chateau,“(…) el fondo constituye una especie de reserva de actos posibles”.⁴⁹“(…) el contraste, la oposición entre fondo y figura no puede provenir de conductas de las cuales una fuera motora y la otra no. (…) Se trata de una oposición entre un centro y una periferia que difieren más en intensidad que en naturaleza”.⁵⁰ Además, ya que el fondo y la figura están “hechos de la misma cosa”, es aquél el horizonte de significaciones, y la figura se desprende dirigiéndose a la percepción desde una mayor pregnancia momentánea.

Al igual que el conductor cuando maneja, el intérprete sitúa la mayor intensidad de su acción en la figura. Esto no significa que el interior del fondo esté conformado de manera más homogénea. El conductor focaliza en la ruta y mantiene al mismo tiempo una percepción global e interna del paisaje. Agrupa y sintetiza: personas que cruzan, rostros, el cielo, unos pájaros, la montaña con sus tonos y relieves, el ruido del motor, elementos que componen un fondo heterogéneo.

En definitiva, no es la naturaleza, la sucesión de movimientos o de cambios dinámicos, ni el estatismo o la simplicidad lo que lleva a distinguir las configuraciones texturales, sino la oposición, la diferencia entre ellas. Si un pasaje melódico se mueve en constantes mutaciones mientras el acompañamiento repite una fórmula, esa simultaneidad se da en términos del tiempo cronológico, y no de la percepción. En la melodía subyace una mayor

direccionalidad, se orienta “hacia adelante”, en tanto el acompañamiento “se detiene” por efecto de la repetición. Incluso en contextos no tonales, o en la inversión de los roles (una figura estática contra un fondo dinámico), serán sus diferencias las que le otorguen entidad en el conjunto.

En la apertura del curso, la manipulación de los materiales y el empleo de procedimientos básicos están guiados por la prescripción de elaborar configuraciones y establecer entre ellas funciones de subordinación o complementariedad. La insistencia sobre la díada figura/fondo permite que la familiaridad perceptual atenúe la ardua constatación de las relaciones laberínticas que la originan.

Relaciones de organización temporal: Repetición y cambio

En el plano de la sucesión ocurre algo parecido. El análisis formal recurre a fórmulas o gráficos y las partes son representadas en esquemas abstractos. Cuando se caracteriza una composición A/B/A se corre el riesgo de perder de vista que B es inevitablemente una continuidad de A, y que es esta misma categoría intuitiva (el movimiento perpetuo, la capacidad de sucederse) la condición que hace posible la música y, por ende, su formalización.

Retomando la idea del contraste como condición de composición textual, los estudiantes ensayan diferentes opciones para que, dado un material, sus probabilidades de desarrollo adopten algún tipo de repetición o recurrencia, sin preocuparse todavía por consideraciones estéticas. El camino a la abstracción, que consiste en la capacidad de disociar una parte del todo, o de construir significados prescindiendo del “objeto”, se transita desde la niñez. La manipulación de repeticiones y cambios contribuye a esa conquista. Más adelante se discutirá en qué coordenadas históricas y con qué intenciones y resultados los compositores concibieron estos recursos. Es claro que en la música de Vivaldi repetición y ruptura asumen propiedades diferentes que en las obras de Stravinsky o en el rock and roll.

Se presume que un texto es comprensible por algún grado de estabilidad, principio que abarca a cada uno de los elementos gramaticales. La repetición es un procedimiento simple y a la vez efectivo. La reaparición de información ya conocida supone la presencia de algo fijo y habilita estas opciones:

- Repetición literal: una frase que reaparece idéntica.



- Parcial: una secuencia o progresión.



(Bach)

⁴⁸ *Ibidem*. Ver más adelante el capítulo “Textura”.

⁴⁹ Jean Chateau, *op. cit.*, pág. 41

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 39

- Lejana al modelo pero desarrollando algún aspecto reconocible.



- Productora de sentido e inteligibilidad.

Più mosso

Villalobos, Bachianas Brasileiras, n° 5

- Anulación o pérdida del sentido. Pensemos en un enamorado que le dice “te quiero” a su novia. Pensemos en un enamorado que siempre le dice “te quiero” a su novia.

La repetición instala la fantasía de una actualidad continua. Pies métricos, secuencias, progresiones, imitaciones idénticas o semejantes, motivos recurrentes son variables de este recurso a lo largo de la historia.

Cuando en un contexto se origina una ruptura, las condiciones psicológicas perceptuales se acentúan. Pensemos en el insostenible enamorado que, en su continuo “te quiero”, un día dice *te estimo* (recordamos el bolero de Les Luthiers⁵¹) o sólo calla.

La ruptura, igual que la repetición, se da en las grandes estructuras. Esto ocurre por ejemplo cuando una sección culmina y da paso a una nueva, precedida por un largo silencio. A pequeña escala las opciones se amplían (interrupción, desfase, irrupción imprevista, etc.)

Sean cuales fueren los términos empleados para mencionar este comportamiento (ruptura, contraste, conflicto, diferencia, irregularidad, disonancia) hemos visto que es la tensión con su contrario lo que le otorga

valor semántico a un cambio. A su vez, la reciprocidad entre estabilidad e inestabilidad se plasma en organizaciones formales contenidas unas dentro de otras. Así, frases relativamente estables presentan innumerables rupturas en una dimensión más pequeña y viceversa. El examen de obras a través de la escucha tiene como objetivo discutir también el sentido de la repetición en el interior de una producción determinada. Esta puede asumir funciones discursivas diferentes.

Bach, Bourrée de la Suite n° 1 en mi menor para laúd

Los tres niveles de organización (la constitución de configuraciones, sus conexiones espaciales y temporales) se unifican. En efecto, ritmo, textura, melodía se amalgaman en una escala morfológica mayor y el objeto de las primeras clases se orienta a unir más que a separar. Se introduce la noción de magnitud y el examen de casos que pongan en evidencia alternativas de la relación micro/macro (parte, detalle, referencia, escala proporcional, fragmento, generalización, etc.)

La unidad derivada del movimiento continuo y los lazos entre las unidades grandes y las más pequeñas son, además de categorías perceptuales básicas, temas importantes en el proceso de acercamiento inicial a la música y su interpretación. Con el aprendizaje de los recursos que permiten ir de la totalidad a la parte y a la inversa, en esta unidad quedan planteadas tanto didáctica como conceptualmente las orientaciones generales que asumirá el curso a lo largo del año: el estudio de los materiales, su organización en el espacio y en el tiempo, los recursos básicos para la formalización y su despliegue o repliegue según las necesidades interpretativas.

⁵¹ Les Luthiers, Bolero de Mastropiero, en Cantata Laxatón, banda 2. Trova Industrial Musicales.

Capítulo 5: TEXTURA

Profe, ¿Yo canto la parte de arriba o la parte de abajo?
Nicolás. Cinco años.

Manteniendo dispersa nuestra atención sobre el conjunto estructural de la trama polifónica, advertimos en la densidad de su fábrica un continuo fluir de olas que se hinchan, se alzan y se abaten alternativamente. No hace ninguna falta fijarse en el tema de la fuga tal como aparece en las diversas voces. Hay momentos en los que la tensión vertical entre las voces aumenta y requiere el alivio que trae la inmediata reaparición del tema. La genuina entonación de éste aun en las ocultas medias voces se hace notar por un cambio repentino de la densidad vertical. La fábrica que componen las voces se abre en ese instante y se agranda hasta el infinito. El tiempo parece detener su marcha: empezamos a vivir un eterno presente y se nos entrega la infinitud del verdadero espacio musical.

Anton Ehrenzweig: El orden oculto del arte

Enfoques

El término textura proviene del campo táctil. Etimológicamente, significa “disposición de los hilos de una tela”. Remite a las particularidades de la materia y suele adjetivarse con palabras como lisa, rugosa, blanda, áspera, suave. En las artes visuales se aplica a las cualidades de una superficie incluso cuando éstas no se corresponden con la textura táctil de la materia.

Trasladar estas definiciones a la música es delicado. En la música, *textura* alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles⁵² teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad. De ahí que la articulación entre configuraciones se registra “en tiempo presente” en lo que de manera muy amplia llamamos espacialidad musical. Tomamos espacio y tiempo como conceptos cuya universalidad no está exenta de cambios. La física relativista y cuántica replanteó las categorías de espacio, tiempo, causalidad y sustancia. Las oposiciones clásicas de tiempo y espacio, masa y energía, son reemplazadas (o se subsumen en) categorías integradas (temporoespaciales) y la causalidad mecánica es entendida como un caso de la causalidad probabilística.

⁵² La palabra textura se utiliza además como sinónimo de *timbre*, en referencia a las cualidades interiores del sonido, entendido éste como un fenómeno complejo. Es por eso que, para establecer diferencias, cuando se habla de textura con relación a la estructura gramatical se emplea también la denominación *Textura de Trama*.

La música incorpora como ningún otro arte las ciencias físico matemáticas. Espacio, tiempo, sonido, movimiento no simbolizan hoy lo mismo que en el pasado. La crisis de la tonalidad da lugar a la formulación de nuevos lenguajes. Esta transformación obliga a reconsiderar categorías como figura/fondo, campo, planos, etc. La percepción visual y la percepción musical comparten coordenadas culturales y se hallan a menudo tan ligadas que no es sencillo abordar sus campos semánticos por separado, condicionando también el vocabulario técnico.

Pero cada lenguaje es singular y crea sus propios códigos. Son comunes los equívocos originados en el intercambio automático de conceptos operatorios. En la percepción visual de la textura la relación figura/fondo no incide como en la música. Hablar de espacio, perspectiva, planos, en teoría musical, revela la ausencia de terminología específica, problema que se agudiza en este tema poco frecuentado en el campo de la investigación.

Por otra parte, es evidente que la cuestión armónica incide en la organización textural. Por razones que derivan de una tradición curricular aun no superada, el estudio de la armonía se lleva a cabo en una disciplina independiente, inserta en lo que se denomina Lenguaje Musical. En consecuencia, en este apartado sus contenidos son tratados sólo complementariamente.

La textura es, además de un emergente de la música, un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna de la superficie musical.

La complejidad de la relación figura/fondo lleva a revisar los modelos de análisis heredados que, detrás de una supuesta sencillez, disgregan y aíslan los componentes parciales del todo. Morin sostiene que lo complejo es justamente aquello que no puede resumirse en una palabra maestra, retrotraerse a una ley, a una idea simple.⁵³

Este planteo se sustenta en la determinación de la composición interna de las configuraciones texturales, planos, líneas, y en la atención al carácter de sus relaciones.

El conocimiento de la textura provee al músico profesional y al docente de música herramientas para penetrar en la organización espacial y sus relaciones y, en la ejecución, para tomar decisiones interpretativas.

Lenguaje técnico y categorías de análisis.

Una configuración textural, en la estrategia que venimos desarrollando, es una categoría superior que contiene las nociones de línea, contorno melódico y plano. Los planos texturales se distinguen cuando hay al menos dos configuraciones.

Al volver explícito lo que hace que un caso (configuración A) difiera de otro (configuración B), atenderemos a la constitución de A y de B y a las relaciones entre ambas. En el análisis de la textura se buscará establecer:

⁵³ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*.

1. la cantidad de configuraciones
2. las características de cada una
3. la relación entre las configuraciones

1. Cantidad de configuraciones

El reconocimiento de una configuración textural es, en la tarea analítica, una de las actividades iniciales en la descomposición de las grandes unidades.

Se detallan a continuación algunas opciones.

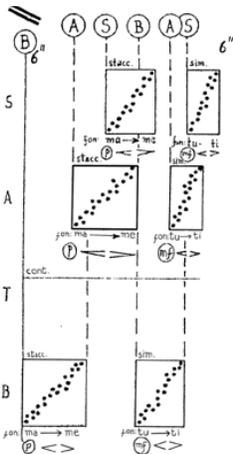
-Una configuración. Trama simple.

-Más de una configuración. Ejemplo: melodía superpuesta a línea rítmica, tres melodías superpuestas, dos melodías superpuestas a una serie de arpeggios.

A mayor cantidad de configuraciones, mayor densidad de la trama textural.

2. Características internas de las configuraciones

La identidad de una configuración textural depende de los materiales que la componen y de la disposición y el comportamiento a través de los cuales estos se cohesionan. Varios son los factores que dan cuerpo a esta unidad y enumerarlos sería engorroso. Sin embargo, la homogeneidad sintáctica (continuidad, semejanza, contigüidad, etc.), la coincidencia acentual y/ o de ataques, la correspondencia de registro, sistema, diseño, etc. y la presencia de una intencionalidad semántica explícita son constantes aceptables.



En esta constelación de puntos la ubicación de los mismos en los registros de las voces, la identidad de ataque y extinción (sonidos picados y breves), la densidad cronométrica,⁵⁴ la homogeneidad tímbrica son razones de agrupamiento.

Moussorgsky: Cuadros de una exposición;
Promenade I (frag.)



Con respecto a la línea, lo que une los elementos es su direccionalidad, contigüidad interválica y el devenir del movimiento melódico.

Pink Floyd: Is There Anybody Out There?
(frag.; transcripción simplificada)



En la serie de arpeggios la repetición de la relación interválica y la funcionalidad armónica cumplen un cometido semejante. Los sonidos se agrupan por distintas vías pero en los tres ejemplos recortan con claridad una configuración musical reconocible y autónoma, si bien no independiente del resto del discurso.

3. Relación entre configuraciones

Las configuraciones se relacionan. Tomando la referencia de por lo menos dos configuraciones se tendrá en cuenta sí:

- una subordina a las restantes
- se complementan
- se identifican
- contrastan

Del mismo modo que en el interior de cada configuración, el carácter de estas relaciones depende de factores de orden temporal, espacial, semántico, niveles de pregnancia, contraste, definición, direccionalidad, movimiento, etc.

⁵⁴ Densidad cronométrica: cantidad de eventos en un lapso. A mayor cantidad de eventos mayor densidad cronométrica.

En la textura la confluencia espacio/tiempo/profundidad es particularmente importante. Las configuraciones

- se superponen;
- se imbrican;
- se suceden.

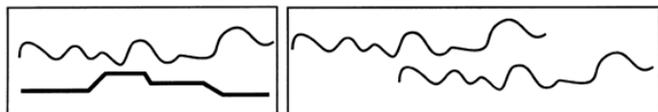
En la música contemporánea es frecuente la superposición de configuraciones que no guardan semejanza entre sí, aunque se encuentran en una misma secuencia temporal.

Su opuesto sería una sucesión de acordes de ataques sincrónicos e idéntico dibujo melódico entre las voces. Aquí se produce un efecto de síntesis que atenúa los bordes de cada línea. A mayor sincronía de ataques, correspondencia acentual e identidad en el diseño melódico, mayor cohesión entre los planos.



Entre ambas opciones son innumerables.

Un error frecuente es asociar simultaneidad con identidad. Al superponerse, dos o más configuraciones no guardan necesariamente relaciones de identidad. También puede darse un bajo índice de sincronía y alto de identidad.



La primera gran configuración es la obra misma. Textura y ritmo integran esta formalización que se hace visible en el entrecruzamiento de la matriz espacial con la temporal. La textura es parte de ese entramado.

Actividades

Partiendo de un texto, con la voz e instrumentos de percusión o armónicos, los grupos deben crear al menos tres configuraciones que se relacionen entre sí en forma de planos. Uno con carácter melódico, otro subordinado a éste y un tercero a elección.

“Yo soy del barrio del río
Del barrio Los Bochincheros
Cuando no bochincho yo
Bochinchan mis compañeros.”

Bosquejan previamente el diseño en una partitura analógica.
Luego ensayan, exponen y comparan los trabajos.
En el análisis fundamentan cada configuración y sus relaciones.

En la especulación teórica, podemos imaginar innumerables casos. Es cierto que en su concreción las posibilidades se reducen, pero los programas relevados muestran una tendencia exagerada a esquematizar, recurriendo a tres o cuatro taxonomías fijas. La música, finalmente, se escucha.

Las tipificaciones tradicionales.

La tradición de la morfología musical ha basado sus criterios de análisis en el establecimiento de tipificaciones:⁵⁵ monodía, homofonía y polifonía son las más amplias y monodía con acompañamiento y homorritmia se incluyen en ellas. Este esquema se sustenta en una línea melódica (monodía) a la que se superponen una o más líneas paralelas (homofonía), un fondo armónico (monodía acompañada) o partes imbricadas que la imitan (polifonía imitativa). Las falencias de estas taxonomías, muy difundidas en el campo de la educación musical, son demostradas por Fessel⁵⁶ en sus estudios sobre el tema. En principio, el criterio de agrupamiento a partir de la semejanza o variedad morfológica responde a marcos teóricos contradictorios y, con frecuencia, promueve un análisis centrado en la partitura que condiciona la escucha. El débil contacto de los programas oficiales con la música contemporánea colabora en instalar estos planteos.

No se pretende reemplazar tipificaciones o ampliarlas sino dejar en evidencia las contradicciones señaladas. Describiremos brevemente estos estereotipos:

- *Monodía*: se emplea para designar una textura de trama simple (una sola configuración; alguien que silba una melodía). El arquetipo más empleado en las clases de Apreciación es el de la monodía medieval, el canto cristiano, entonado colectivamente por los monjes en los monasterios y catedrales de la temprana Edad Media.



Cuando en una misma línea coinciden dos o más cantantes varía la densidad, pero su identificación en una unidad permanece inalterable, salvo extremos de heterogeneidad tímbrica.

A veces, a pesar de cumplirse esta condición - la ausencia de simultaneidad de ataques- se diferencian planos. Veamos el siguiente fragmento de la *Suite para Laúd* de J. S. Bach.

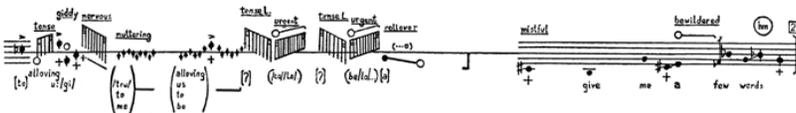
⁵⁵ Tipificar: ajustar varias cosas semejantes a un tipo o norma común. Representar una persona o cosa el tipo de la especie o clase a que pertenece.

⁵⁶ Pablo Fessel, “Algunas notas sobre textura”, mecanografiado.



J.S. Bach, Suite n° 3 para laúd, Preludio
(escritura adaptada)

Por último, “melodía” en su uso convencional no es equiparable a línea o trama simple. La oralidad, entre muchas alternativas al sistema tonal, instala una configuración textural que no es melódica, como observamos en la *Sequenza para Soprano Solo* de L. Berio.



- **Homofonía:** se aplica a la superposición de dos o más líneas similares. Si además las partes sincronizan en el ritmo se utiliza el término homorritmia que parece haber derivado de la línea melódica pura en la evolución de la música litúrgica europea, alrededor del Siglo IX.



En este paralelismo la semejanza entre las voces es decisiva en la percepción. Si se escuchan varias líneas o por el contrario una sola unidad, una suerte de “línea gruesa”, será por causa de distintos factores, por ejemplo la identidad dinámica, tímbrica y las pequeñas distancias entre las partes. En la traducción escrita de una vidala cantada a dos voces paralelas por terceras se fijan dos o más órdenes de altura, pero lo que se escucha es una única configuración, una línea, cuestionando entonces la afirmación de que la línea es sólo explicable desde de la sucesión y no desde la simultaneidad.⁵⁷

Los corales de J. S. Bach son difícilmente encuadrables bajo esta denominación por la autonomía melódica de las líneas.



- **Polifonía imitativa o contrapuntística:** las voces se imitan en forma total o parcial. A los rasgos detectados se suma el desfase rítmico de las partes, asociando la voz que imita con la imitada, a través de la memoria inmediata.



Misa Brevis (Palestrina)

La imitación puede ser estricta o parcial. La voz que subordina es luego subordinada, y así sucesivamente de acuerdo al tema y al registro.

Esta es la tipificación más utilizada para designar la textura de los géneros vocales de los Siglos XV y XVI (motetes, madrigales, canon, chanson), las canciones instrumentales de la misma época o las fugas que compuso Bach un siglo más tarde.

En la polifonía de fines del Medioevo cada parte es ejecutada por uno o más cantantes. Pousseur atiende al diatonismo lineal de la Antigüedad, la tridimensión moderna o el pensamiento múltiple contemporáneo explicando cómo es insuficiente examinar la polifonía sin especificar su historia.⁵⁷ Su análisis respecto de las resonancias estéticas y psíquicas en el paso de la polifonía modal a la tonalidad es atractivo: “(...) sobre todo en Bach, en cuya obra las líneas exponen ya figuras de naturaleza armónica (acordes partidos) e incluso virtualmente contrapuntísticas (alternancia de dos partes ‘sobrentendidas’) (...) se trata de una concepción celular de la polifonía en la cual los contactos significativos directos entre las notas se establecen por igual en sentido vertical y en sentido horizontal (y a menudo en diagonal) y de los que encontraremos más ejemplos en contextos estilísticos diferentes (...) por el hecho de su posible comprensión sintética en una sola conciencia (es decir, de su realización práctica por un solo individuo activo, por ejemplo un organista) (...) la polifonía tonal (...) aparece en contraposición a la polifonía

⁵⁷ Ver Pablo Fessel, “Condiciones de linealidad en la música tonal”, en *Arte e investigación*, N° 4.

⁵⁸ Henry Pousseur, *Música, semántica y sociedad*.

medieval, como una polifonía interior (de la conciencia individual), expresión de una pluralidad de movimientos psíquicos, que aunque están relativamente coordinados, describen a menudo curvas opuestas y, por tanto, generadoras de tensión afectiva”.⁵⁹

Si la música medieval giró en torno del canto monódico, el universo simbólico moderno se basó en principios gravitacionales, en el bajo, incorporando la perspectiva tridimensional aun sin que aquel se materialice. En la música tonal, las líneas melódicas sugieren el bajo, la armonía implícita. En la melodía de la *Suite N° 3 para Cello* de Bach que se transcribe a continuación, se infiere la presencia de acordes, de un fondo armónico no escrito que subyace como una estructura ausente.



El Romanticismo retomó parcialmente una textura acórdica, si bien en una escala enriquecida en timbre y dinámica. Con las vanguardias del Siglo XX, las polifonías de timbres, ritmos e inclusive de masas sonoras ampliaron la tradicional polifonía de líneas. La polifonía corresponde a las relaciones de complementación pero no es siempre imitativa.

- *Monodía acompañada*: originada en el Medioevo, es la estructuración textural propia del período clásico, en la segunda mitad del Siglo XVIII, cuando la oposición figura/fondo es arquetípica.

En la homofonía y la polifonía imitativa las líneas que conforman la trama “se parecen”. Durante el Clasicismo el fondo se autonomiza en aparente subordinación a la figura (con el arpeggio de un acorde fundamental de I, IV o V grado). Pero al mismo tiempo se muestra. No imita a la figura; hace *audible el contexto armónico*, la perspectiva en la que se recorta la melodía y, por consiguiente, determina su comportamiento. El acompañamiento repetitivo en forma de acorde desgranado simétricamente reproduce una fórmula, un intento de modelo racional *a priori* que es funcional a la narratividad clásica.



La adopción de la monodía con acompañamiento va de la mano de las transformaciones sociales de la Modernidad clásica que incidieron en el gusto burgués. Algo similar ocurrió en la música popular del Siglo XX. Sus consecuencias estéticas se manifestaron en la ópera, la autonomía racionalista respecto de la organicidad del Barroco y la mayor relevancia asignada a los cantantes solistas en detrimento del canto colectivo.

La textura en la música actual.

Con el abandono del sistema tonal por parte de las vanguardias del Siglo XX, y la valoración de otros parámetros en desmedro de la altura, el componente textural ya no se adapta a las tipologías descriptas. Los reparos para validar estos reduccionismos en el análisis de la textura tradicional se potencian cuando el ámbito de aplicación es la música contemporánea. La textura pensada desde la línea melódica de alturas ya obligaba a un forzado encastre entre estos esquemas y la música real. Más aun en el presente, cuando a veces es inútil el intento por descubrir la línea principal, sencillamente por que no hay tal línea. Encontramos masas sonoras, agrupamientos de puntos, líneas a-temáticas y una variedad de texturas que harían interminable su enumeración.

La organización textural no reconoce un modelo prefijado y obedece más bien a cada requerimiento compositivo. Tiempo y espacio se vuelven multipolares. Las nociones de superposición y simultaneidad, estratificadas en el Clasicismo por la preeminencia de una configuración frente a las demás, dan lugar a nuevas relaciones que evitan sincronías de ataque, efectos de identidad armónica o subordinación. La textura no depende del orden armónico y alcanza mayor relevancia el factor tímbrico. Las tensiones se multiplican y varían creando una mayor densidad textural.

Actividades

Con una misma configuración pruebe inventar:

- una trama subordinada.
- una trama complementaria.
- una trama simultánea sin relaciones de subordinación
- una trama de puntos.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 36.

Melodía

En la música tonal la melodía adquiere un valor que le concede, de hecho, autonomía respecto de la textura. Preferimos considerar su tratamiento de modo inclusivo, atendiendo a su transformación en el panorama de la música actual, dado que la melodía es una configuración textural destacada y de mayor relevancia en la percepción. Con ese fin, citamos parcialmente escritos de Luis Rubio referidos al tema. Si bien algunos planteos admiten reparos, y estos borradores y síntesis de reuniones de cátedra se escribieron hace casi veinte años, optamos por mantener la cohesión del texto e intercalar comentarios.

En su acepción tradicional la melodía es una sucesión temporal de alturas, o bien el parámetro horizontal de las alturas, en tanto el vertical es el armónico.

Estas definiciones:

a) Parten del supuesto de que se puede separar el movimiento melódico de los restantes parámetros, con lo cual la melodía pierde su esencia: el sentido.

b) Ignoran que la melodía se caracteriza de acuerdo a cada cultura y época histórica (melodía de timbres, ritmos, etc)

A partir de estas observaciones, conviene reservar la definición señalada para línea melódica de alturas, circunscribiéndola al ámbito del sistema armónico-tonal.

Según Boris de Schloezer la preferencia de la música occidental por la melodía de alturas es el resultado de una elección histórica.⁶⁰

Actividades

- Intente eliminar de una línea melódica los parámetros rítmicos, armónicos, dinámicos y tímbricos. Lo que queda, ¿es realmente una melodía?, ¿la misma melodía?
- Escuche música que presente matrices melódicas variadas. Para melodías de alturas, un Lied; para melodía de timbres, el Op. 10 de Webern; para melodía de series rítmicas, Le Marteau sans Maître de Boulez.

En la actualidad, si se reconoce que música es melos, el movimiento melódico es la síntesis de todos los parámetros del lenguaje musical.

Registro y rango

El movimiento melódico se despliega dentro de marcos. Estos marcos son los registros (en cada timbre) y los rangos. Tradicionalmente, la clasificación de los registros se formula como grave - medio - agudo, denominación, en verdad, convencional. Pero, en muchos casos, los registros suponen timbres diferenciados, como en la voz humana. Asimismo, la constitución de las

⁶⁰ Boris de Schloezer, *Introducción a Juan S. Bach.*

“familias de instrumentos” en la orquesta sinfónica moderna respondió a la necesidad de homogeneizar los timbres y ampliar los registros.

En los registros, el rango melódico es el ámbito concreto que cada movimiento específico asume como el suyo propio. El rango es la realización particular de una categoría general, que es el registro. El rango impone límites: límites máximos y límites mínimos. En el sistema armónico - tonal, el rango melódico mínimo es el semitono y el rango melódico máximo está señalado por el ámbito que alcanza la propia melodía. No obstante, en la percepción del rango melódico intervienen, con firmeza, la costumbre del oyente y las inquietudes del creador, en conflicto dialéctico. El sistema armónico - tonal con sus rasgos de reversibilidad tiende a reducir la importancia que poseen el rango y el registro en el movimiento melódico.

Habitualmente, el registro está ligado al “color” tímbrico, mientras que el rango implica, en esencia, medición cuantitativa, en tanto franja de frecuencias. Sin embargo, muchas de las experiencias en la música contemporánea demuestran que el rango extremo incide en la configuración del timbre de manera cateórica.

Rango: 10a

Rango: 3a

Rango: 5a. Registro: agudo

Rango: 5a. Registro: grave

Actividades

- Seleccione una melodía de alturas y analicela. Produzca luego modificaciones a nivel del registro y del rango. ¿Qué queda? Analice las transformaciones y compárelas con la melodía original.

Recurrencia melódica.

El movimiento melódico se rige por el principio dialéctico de la unidad/ variedad. Uno y otro son inversamente proporcionales: a máxima unidad, mínima variedad y viceversa. Esta alternancia responde a la recurrencia melódica, aquellas unidades - mínimas o máximas - que viabilizan una

especie de “reconocimiento” de la unidad y de la transformación melódica. La recurrencia se realiza por medio de una “frecuencia motívica” o serial. Gracias a ella es posible “seguir” el movimiento melódico-musical y, algo todavía más importante, rearmar retrospectivamente su estructura integral a fin de concebir su coherencia y su sentido. Dado que el movimiento melódico se desenvuelve en el tiempo, tiene un pasado, un presente y un porvenir - o previsión -, sólo la memoria (y la capacidad de anticipación) permite su reconstrucción mental y habilita a comprender la música como totalidad en movimiento.

Si el movimiento melódico carece de factores de recurrencia, o los distribuye en el tiempo o en el espacio musical de manera irreconocible para la audición inmediata y espontánea, el movimiento en su conjunto se torna ininteligible para el oyente y, por tanto, no es factible de ser reconstituido.⁶¹

Actividades

- Seleccione música acorde a diversas cosmovisiones y repare en la recurrencia del movimiento melódico.

Ejemplos:

La recurrencia melódica:

en el Medioevo - canto gregoriano - configuraciones melismáticas.

en la Modernidad - motivos instrumentales en la música armónico - tonal.

en el Siglo XX - Serialismo, Serialismo integral, Minimalismo etc.

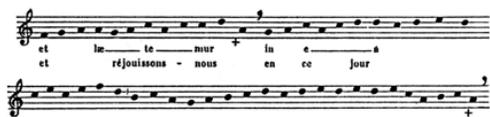
Melodía y cultura

Este apartado se acerca al tema desde una visión histórica, conforme a tres grandes agrupamientos: el Medioevo, la Modernidad y el Siglo XX. El marco teórico se acompaña de partituras representativas de cada época, con fines analíticos.

Edad Media

Canto gregoriano

“Fragmento del HAEC DIES” - Gradual de Pascua



⁶¹ Uno de los recursos utilizados a lo largo de la historia, tanto en la música académica como popular y que evidencia la cuestión de la recurrencia, es la *Secuencia Melódica*. Esta consiste en la reproducción de un diseño melódico trasladándolo a otras regiones armónicas de manera total o parcial. Dicho recurso, utilizado como tal desde la Modernidad, ha permanecido como estrategia compositiva, proyectándose al presente, en música elaborada sobre el sistema armónico - tonal.

En el lenguaje modal de un canto gregoriano a cada sílaba le corresponde un sonido en una alta identidad entre fonemas y notas. Aunque éstas poseen igual duración, es la articulación del texto la que determina la frecuencia temporal del movimiento sonoro y su dinámica expresiva. Hay sílabas breves y largas, y momentos más o menos enfatizados por el canto llano. Esto indica que el texto prevalece sobre la música, ocultando el problema del sentido, que es aportado por la significación de las palabras litúrgicas. Pero, cuando la significación estrictamente conceptual cede paso a expresiones de gozo - en los Aleluya-, con una predominancia melismática, el fluir musical se sitúa en el primer plano, transformando la palabra por dentro.

La palabra es descompuesta en fonemas y ampliada en vocalizaciones más o menos libres. La identidad de fonema y nota se rompe mientras la unidad de la palabra se sacrifica al fluir de la melodía modal. Podríamos decir que el significante musical se sobrepone al significado conceptual/verbal. Por aquí empieza a plasmarse el lenguaje musical y, a su vez, la música vocal se irá aproximando a la música pura (sin palabras): la música instrumental. No olvidemos que el canto llano carece de acompañamiento; un solista o voces masculinas que cantan al unísono. Asimismo, la actitud contemplativa de los cantores impide cualquier asociación entre el movimiento musical y el movimiento corpóreo. Eso le da al canto gregoriano su carácter estático. Es un canto plano, sin profundidad, y de trayectoria puramente lineal en un espacio de dos dimensiones: alto y largo. Traza arcos alrededor de la tónica modal, sin que ésta cumpla funciones de atracción dinámica. El reposo se da por efecto de la respiración y de la declinación del texto utilizado. La tónica (en LA - nota final) no es fundamental en el sentido armónico. La armonía no está implícita en la melodía modal gregoriana más allá de que el oído moderno pueda imaginarla y hasta percibirla. Atender y contrarrestar este hábito auditivo favorece el análisis.

Modernidad

Hemos dicho que, para la tradición, la melodía es una sucesión temporal de sonidos de distintas alturas, axioma que muestra dos rasgos fundamentales:

- a) La horizontalidad del movimiento sonoro.
- b) Las recíprocas relaciones de altura.

El primero alude al ritmo y el segundo a la interválica, incluyendo las nociones de rango y registro. Si bien estos aspectos admiten una descripción analítica de la melodía no incorporan la funcionalidad melódica. En este sentido, la proposición común es incompleta.

En primer término, es preciso tener en cuenta que la melodía es inseparable de un código o matriz del cual procede su organización interna. La melodía antigua y la moderna se rigen por dos sistemas: el modal y el tonal. Esos sistemas históricos, derivados de la síntesis entre la práctica musical y la especulación filosófica, formulan los postulados de la estructuración melódica y, a su vez, facilitan el desciframiento de su sentido. Por estas razones, los códigos están implícitos en el movimiento melódico garantizando su coherencia.

Para entender la organización del movimiento melódico atenderemos a las condiciones en que ese movimiento se despliega, es decir, el tiempo y el espacio. El tiempo remite al ritmo y el espacio al sistema. Estos dos ejes marcan las diferencias musicales, por ejemplo, entre la melodía modal y la melodía tonal.

La melodía modal se mueve en un espacio de dos dimensiones - altura y largo -. Esta cuestión la vuelve lineal, dado que va desde un punto de partida a un punto de destino. El espacio plano referido se comprende por los recursos de la geometría plana. Incluso la superposición de líneas modales no da lugar a una textura armónica en sentido estricto, a pesar de que pueda ser oída e interpretada como tal. Finalmente, es importante recordar que en este tipo de melodía la matriz última del lenguaje modal es el lenguaje verbal.

La melodía tonal en cambio se mueve en un espacio de tres dimensiones: alto, largo y profundidad, dando cabida a la perspectiva. Dicho espacio se organiza a partir de un principio físico, no geométrico: el centro gravitacional que orienta, en última instancia, los desplazamientos sonoros. Esta dinámica es concordante con la geometría cartesiana. Entonces, podemos graficar el movimiento melódico tonal en un sistema de coordenadas donde el eje horizontal es el del tiempo y el vertical el de las alturas (considerando la inclusión de las mismas dentro del sistema armónico). La textura armónica crea una profundidad sonora, un volumen sonoro, una densidad y materialidad corpórea nueva en la música de occidente. El acorde no es sólo superposición de sonidos aislados sino, fundamentalmente, grados funcionales. Por último, la melodía tonal tampoco responde a una matriz verbal; su estructura obedece a una matriz estrictamente instrumental: la música se libera del lenguaje verbal para dar lugar a un lenguaje "puro", mucho más amplio, concebido como a-semántico.

La melodía tonal requiere de ciertas características:

a) El carácter complejo del sonido: la resonancia natural y los armónicos. Una tríada armónica proviene de la elección de los armónicos próximos por ser los más evidentes a la audición. Este fundamento acústico sustentó el supuesto carácter natural - y por ende universal - del lenguaje armónico tonal. No sería parte de una organización histórica y cultural del material sonoro, sino aquello que impone la naturaleza misma de este material.

b) La escala temperada (temperamento igual) y la alternancia entre lo diatónico y lo cromático.

c) El establecimiento de una distancia máxima y una distancia mínima entre sonidos conjuntos: tono y semitono. El ritmo también contiene la alternancia binario-ternario en base a una marcación de tiempo sensorialmente mensurable.

Antes que nada, lo que rige la melodía tonal es la funcionalidad. Cada sonido tiene dentro del sistema una función. Esa función tonal impulsa un movimiento que respeta la atracción gravitacional - de reposo y movimiento -, cuestión que refiere la Línea Melódica a un fondo armónico, aunque esté ausente. El desplazamiento de la línea melódica se ajusta a esa estructura armónica profunda y a su vez se desvía de ella. En consecuencia:

- la línea melódica es integrada por sonidos que poseen un papel (tónica, dominante, subdominante, sensible) sólo en la estructura del discurso tonal;
- su devenir se materializa en torno a las funciones de atracción y repulsión;
- el fondo armónico está demarcado por el movimiento melódico como una presencia tanto explícita como implícita (ausente);
- la densidad tonal, la densidad tímbrica (orquesta sinfónica) y la densidad dinámico - expresiva tienen carácter dialéctico. Esta última se apoya en las oposiciones forte - piano, lento - rápido, etc.

Además de códigos (sistemas o lenguajes) que sirven de plataforma a la melodía y otorgan su coherencia, otros elementos son estructurales. En la música antigua y medieval esos elementos provenían del lenguaje verbal o del movimiento corporal, ya que se trataba de música para cantar o bailar. Pero la música armónico tonal instrumental subsume en sí misma esos elementos. Es así que nos encontramos con la tematicidad de la melodía dentro de la macroforma y con las fragmentaciones de frase, semifrase, motivo, inciso, etc. revisados por la crítica en la actualidad. Son unidades mínimas de sentido que provienen de la infraestructura armónica.

La función temática presupone tres requisitos:

- a) que tenga unidad de sentido;
- b) que, a pesar de estar demarcada, se abra a hipotéticos desarrollos;
- c) que, efectivamente, en la trama musical configure uno de los ejes de construcción y aporte los materiales y la organización que lo haga posible.

No alude a una célula mínima sino a un juicio completo, una proposición musical argumental, a menudo planteada como un razonamiento lógico - formal (premisa mayor, premisa menor y conclusión).

Dentro del lenguaje armónico - tonal los desarrollos derivan del trabajo de elaboración de los temas propuestos tomados como puntos de partida. Ellos se organizan según un plan tonal y articulan a su vez unidades menores desde la frase al motivo elemental. Tratando el caso de la gran forma sonata -el exponente acabado del Clasicismo- la tematicidad constituye la tesis-antítesis que da origen a su ampliación y a la cadencia. El resto de las formas, menos significativas, se inscriben normalmente en este paradigma.

En la *Pequeña música nocturna* de W.A. Mozart el movimiento melódico sigue el plan tonal: afirma la tonalidad (acorde perfecto al comienzo y al final, etc.). La melodía hace audible la superficie de una estructura profunda que es el relleno armónico. Es inseparable de esta subyacencia y constantemente la sugiere. En la relación figura y fondo se da una permanente tensión: más rico será el movimiento melódico cuanto más libre sea con respecto a la rígida funcionalidad tonal, si bien se ajusta a ella para posibilitar la mínima coherencia y resultar "inteligible". Entre la melodía y la base armónica el desvío - muchas veces situado en la ornamentación - es el vínculo que une ritmo y métrica. El sentido melódico se expresa en esa tensión entre libertad y necesidad.



1º Tema



2º Tema

El ritmo está encorsetado por una métrica elegida a priori - 4/4 -, pero el fluir del fraseo dinámico se independizará de la medida estrictamente mecánica para hacerse “expresivo”.

El movimiento melódico se concibe dentro de parámetros espacio-temporales preexistentes: el espacio finito, cerrado del campo armónico-tonal (espacio continuo y total), y el tiempo de la métrica, binaria o ternaria. Ambas dimensiones se manifiestan a través de la melodía real. Mientras las tonalidades y las métricas se encuentran en estado latente, el movimiento melódico particular las realiza “en acto”.

En la música instrumental, ante la ausencia de un texto verbal que aporte la “forma”, el movimiento melódico responde al modelo clásico de simetría. Las frases tendrán ocho compases, las semifrases cuatro y los motivos – mínimas unidades de sentido melódico – dos o uno. La terminología es preceptiva, dirigida a guiar la creación en torno a la imitación de ejemplos seleccionados, más que a conducir el análisis. Las melodías se estructuran en temas y ellos mantienen entre sí relaciones contrastantes. En el Primer movimiento el plan es el siguiente:

Exposición:
Primer tema (tónica- I) / Segundo tema (dominante- V).
Repite.
Desarrollo:
sobre ambos materiales
Reexposición:
Primer tema (tónica- I) / Segundo tema (tónica- I).
Repite desde el desarrollo.

Esta es la estructura de la gran forma sonata instrumental. Los temas 1 y 2 pertenecen a tonos vecinos. Ambos tienen un tetracordio en común (con una alteración de diferencia) e igual modalidad; sus tónicas se ubican a distancia de quinta justa. Del contraste de los dos temas y de sus materiales surgirá el Desarrollo.

La obra en su conjunto cuenta con otros movimientos, también contrastantes.

Siglo XX. Fluir del discurso sonoro total. Distinción entre Movimiento melódico y melodía

En el presente, la composición y la comprensión de la música tienen su centro en la materia sonora. Al igual que el resto de las estructuras sintácticas, el movimiento melódico carece de un sistema de validez universal que le sirva de base. El abandono de los paradigmas dinámico - dialéctico y organicista, propios del Clasicismo y del Romanticismo, da cabida a la formulación de múltiples matrices de invención e interpretación de la música, todas ellas relativas a una obra, a un estilo, a un creador. Boris de Schloezer define el movimiento melódico como devenir musical total, síntesis de ritmo, armonía y línea melódica.⁶²

Los compositores actuales de música académica se apartan de la concepción de melodía como secuencia de alturas y línea melódica funcional al fondo armónico. El lenguaje musical de Occidente se ha desplazado del eje centrado en los parámetros ritmo- armonía- melodía para privilegiar el timbre y la dinámica, avance tecnológico y estético- lingüístico que atenúa la importancia de aspectos antes fundamentales y hoy subalternos.

En *Las Danzarinas de Delfos* de Debussy la disolución de la estructura línea melódica – fondo armónico y de la tematicidad deja ver estas cuestiones. La línea melódica es inseparable de la armonía creando una atmósfera. Por tanto, aquella pierde su puesto superior confundándose con el movimiento armónico. El lenguaje va dejando de ser tonal para transformarse en cromático o modal.



El movimiento se organiza en motivos breves reemplazando gradualmente a la estructura de fraseo, de remoto origen verbal. La inteligibilidad y la coherencia dejan de asociarse estrictamente a lo lineal - melódico para volverse estructurales. Ya no se reconoce el “giro” melódico característico sino la unidad melódico - armónico - rítmica: el melos.

Actividades

1. Improvise antecedentes y consecuentes melódicos sobre base de Blues convencional.
2. Invente melodías y secuencia.
3. Improvise vocal y/o instrumentalmente en grupos o solos musicales, contramelodías, tomando una melodía previa.
4. Invente melodías a partir de las siguientes referencias:
 - La pentafonía.
 - Un encadenamiento armónico tonal I - V - I - IV - V7 - I.
 - Los modos antiguos
 - Bajos melódicos que utilicen inversiones, disonancias y notas de paso.
 - Bases melódico - armónicas y rítmicas típicas de géneros populares.
5. Distinga “melodía y movimiento melódico” comparando estilos diferentes.
 - Ejemplos sugeridos: *Sur*; *Samba em prelude* (B. Powell - V. De Moraes); una canción de trovadores; comienzo de la *Pasión según San Juan* (J. S. Bach); un Lied de Schubert; *Canción de los jardines colgantes* (Schoenberg); *Gymnopédie* (Satie); *Oh Superman* (Laurie Anderson).

⁶² Boris de Schloezer, *op. cit.*

Capítulo 6: RITMO

*“La luna se usaba antes para calcular el tiempo
Señora ¿qué tiempo tiene su niño?
Mi niño tiene tres lunas.”*

De la canción Camino con mi sombra de María Teresa Corral

El transcurso del tiempo es continuo. Pero si la continuidad temporal no sufriera cambios sería imposible advertirla. De la sucesión de los cambios se obtiene la noción de eso que llamamos tiempo.⁶³

Tiempo y ritmo

Si la textura es un estamento gramatical que remite a la organización espacial de la música, el ritmo es su organización en el tiempo. Ritmo y tiempo se influyen reciprocamente y varían de acuerdo al contexto. La Modernidad occidental, por herencia de la tradición judeo cristiana, concibió el devenir temporal linealmente: el transcurrir de un punto fijo a un final previsible. En otras culturas el devenir es eterno y el tiempo cíclico; la repetición no es progresión ni avance sino permanencia, actualización de lo mismo. En la contemporaneidad las nociones de espacio-tiempo, relatividad o incertidumbre, junto a la tecnología que habilita una suerte de poder sobre el tiempo (por ejemplo, avanzar o retroceder escenas a voluntad con la videocassetera), están ligadas a la simultaneidad, la aceleración y la fragmentación. Si lo que concierne a la actual manipulación del espacio parece colocado fuera de una escala normal - cuando en la pantalla se reitera un gol observado desde varios ángulos- el tiempo adquiere una dimensión multidireccional.

La continua oscilación entre repetición (estabilidad) y variación (inestabilidad) propia de la vida cotidiana es comparable con la temporalidad que ofrece la música. Cada gota que cae, cada superficie de un estanque, revela hechos de carácter temporal. En ellos reconocemos comportamientos vitales comunes al arte. El humo que escapa por una chimenea forma ondas densas y turbulentas de manera periódica. Sin embargo, “Mientras en la concepción del tiempo físico éste es orden, forma de la experiencia, transitoriedad perpetua, mide los sucesos y es divisible en partes iguales, en la música el tiempo es contenido de la experiencia, produce sucesos, no admite igualdad de partes ni es transitorio.”⁶⁴

En la intuición del ritmo inciden además las que Doris Humphrey llama fuentes primarias, de orden subjetivo: los ritmos semi inconscientes en el ascenso y descenso de la respiración y la palabra; los derivados de las funciones orgánicas (latidos, pulsaciones, contracciones y distensiones

musculares), de los mecanismos neuromotrices y formas de locomoción; de la emoción: arrebatos o declinación de las emociones, tensión, acumulación, dispersión, y de las construcciones racionales complejas.⁶⁵

Otras formas rítmicas presentan rasgos comunes con el ritmo musical:

- el ritmo del *medio ambiente cotidiano*, espontáneo (que a pesar del reloj y el calendario afronta innumerables crisis que se disuelven y dispersan del mismo modo en que se crearon), al que somos capaces de organizar y atribuirle sentido;

- el del *movimiento corporal*, orgánico, voluntario o involuntario, en el que el transcurso temporal se asocia a la vivencia del espacio;

- el ritmo del *lenguaje verbal*, que se subordina al significado enunciable dentro de un código preciso.

En esa sucesión o superposición de los acontecimientos, el recuerdo o la anticipación del movimiento constituye una organización cualitativa. El ritmo musical atraviesa la estructura compositiva. Aun en una extensa sinfonía los últimos tramos permanecen más ligados a lo acontecido durante su evolución que al instante posterior a su final.

El ritmo musical instauro un tiempo propio.⁶⁶ Suspende al tiempo cronológico y lo sustituye. Enmarcado en la situación de escucha (grabación o concierto) predispone a experimentar la interrupción de lo cotidiano para instalarse en la música: “Una vez sentado en silencio el público, el director levanta la batuta, el pianista lleva las manos al teclado y la obra sigue el curso preestablecido sin que nada, a no ser un desastre natural o una huelga de músicos, le impida llegar al acorde final.”⁶⁷ Queda en claro desde el principio cuándo comienza la música y cuándo termina, cuándo es la música y cuándo no.

Ritmo musical: enfoques

A raíz del empleo indiscriminado, la expresión “ritmo” traza un horizonte demasiado extenso. Según el caso, alude a movimiento, velocidad, periodicidad, diversidad de duraciones, discontinuidad, acentuación, medida, métrica, compás. No obstante, en el plano teórico se acuerda en que el ritmo musical es *uno de los elementos, estratos gramaticales que componen la música, a través del cual se comprende la organización temporal de una serie de cambios.*

Rubio lo sintetizaba de la siguiente manera:

El ritmo musical es la razón del fluir del movimiento sonoro, su devenir temporal intrínseco. La música, entonces, es dinámica temporal. La categoría intuitiva que permite concebir el ritmo es la sucesión. El orden temporal está en el ritmo. Es un transcurrir que

⁶⁵ Ver Doris Humphrey, *El arte de crear danza*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.

⁶⁶ En el cuento *El perseguidor* de Julio Cortázar, Johnny, personaje central, para explicarle a su racional contrapersonaje Bruno la flexibilidad del tiempo de la música, se pregunta cómo es capaz de pensar, en el minuto y medio de viaje entre dos estaciones de subte, imágenes cuya narración demanda veinte minutos.

⁶⁷ Christopher Small, *Música. Sociedad. Educación*, pág. 35.

⁶³ Luis Rubio, *op. cit.*

⁶⁴ Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol: Music and the External World*, pág. 202.

penetra el interior de sonidos y silencios. No hay ritmo anterior o posterior al evento sonoro, sino que cada evento despliega su ritmo en el curso de su propia producción. Por eso el ritmo es inseparable del sentido.⁶⁸

Dimensión cualitativa del ritmo

El ritmo musical se extiende mucho más allá de la estructuración de las duraciones y se aplica a todos los componentes de la forma sonora. Su transcurso se modifica con las variaciones en el sonido, la armonía, la melodía, la textura.



Sólo cuando se han podido diferenciar momentos dentro del continuo temporal es factible conformar la idea de duración. Ése es el acercamiento más elemental que tenemos al tiempo. La duración deja de ser absoluta e indeterminada, como lo es en la temporalidad pura, para tornarse relativa, susceptible de un más y un menos. Con esta distinción empezamos a racionalizar el tiempo y podemos pasar de la temporalidad al ritmo. El *Ritmo* instaure duraciones diferenciadas dentro del continuo temporal y las ordena sucesivamente. Lo que hace posible configurar el transcurrir temporal, medir el tiempo, es el cambio. Una secuencia de eventos edifica dentro del continuo alguna especie de frecuencia. Siempre es una alteración la que corta el continuo, marca una cesura, o un hiato, distingue un antes y un después.⁶⁹

⁶⁸ Luis Rubio, *op. cit.*

⁶⁹ *Ibidem.*

La mutación de la intensidad en el cuerpo de un sonido comporta una dimensión rítmica. Entre dos sonidos de igual duración pero intensidad variable se advierten comportamientos rítmicos disímiles. Lo mismo ocurre con el timbre entre un sonido iterado⁷⁰ y otro constante. Las duraciones se articulan texturalmente y se expresan no sólo de manera longitudinal sino oblicua o vertical.

Por consiguiente, cuando hablamos de duraciones, nos referimos también a grandes duraciones. En la dialéctica entre macro y micro ritmo se hacen palpables matrices similares en distintas graduaciones. Tanto en células como en secciones es clara la equivalencia de la música tonal. Esta misma correspondencia se da en el lenguaje contemporáneo con las duraciones y ataques no periódicos y las macro estructuras.

El ritmo es la organización cualitativa del tiempo. Es entidad individual y morfológica. Y si una sucesión regular de sonidos no es necesariamente un ritmo basta con que se agrupen de a dos, tres o más por una modificación acentual para que se organicen cualitativamente.



Sucesión de corcheas, luego con modificaciones tímbricas, acentuales, de alturas y armónica



Louis Armstrong, *Rag de la calle 12*

⁷⁰ Iterado: repetición muy rápida de un ataque breve, al extremo de producir una percepción sintética de continuidad. El ejemplo clásico es el redoble en la percusión.

Michel plantea que la forma del ritmo musical deja así de pertenecer a un esquema geométrico prefijado y designa un instante de metamorfosis permanente.⁷¹

Estereotipos

En la bibliografía tradicional de Teoría de la Música el ritmo es “la sucesión ordenada de sonidos fuertes y débiles”, “la acentuación periódica de los sonidos” o “la combinación de valores de duración proporcional”. Los textos relevados no ofrecen alternativas que analicen el ritmo sintácticamente. Incluso el concepto se incorpora en capítulos posteriores a la presentación de figuras y compases, subsidiario de la métrica. Estos textos no abordan el ritmo musical por fuera de los cánones de la métrica descripta.⁷² Por otra parte, la escritura convencional utiliza el mismo signo (por ejemplo, ♩) para establecer la duración de una nota tocada por una marimba o por un violín, sin registrar las diferencias en la continuidad del sonido real. “(...) existen contradicciones evidentes entre un compás escrito, que es una abstracción muda, y el compás sonoro que no es exterior a su contexto asimétrico.”⁷³

⁷¹ Para ampliar, ver Francois Michel, *Encyclopédie de la musique*, Paris, Frasnelle, 1959.

⁷² Al respecto pueden consultarse De Rubertis, *Teoría completa de la música*, Ricordi, caps. 2 al 10, 14 al 23, 28 al 33, 35 al 37, 83; Riemann, *Teoría general de la música*, Labor, cap. 1, pág. 23 a 52 y cap. 3; Williams, *Teoría de la Música*, pág. 7 a 10, 12 a 28, 100, 107; Tacchinardi, *Rítmica musical*, cap. 1, 3, 12, 15.

La asimilación del ritmo musical al metro, si bien ha sido rebatida en el campo teórico, es frecuente en las clases de música al restringir su enseñanza a los aspectos cuantificables.

Actividades

Se escriben en el pizarrón los siguientes ejemplos:

Una nota larga. Una nota larga con regulador. Un fragmento barroco que incluya una secuencia. Un fragmento romántico con pasajes rubato y/o rallentando. Uno contemporáneo. Un silencio de redonda. Una marcha militar. Un ostinato de dos notas. Un fragmento de música afro. La secuencia: ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||

Se pide a los alumnos que estipulen si alguno de los ejemplos no tiene ritmo y expliquen por qué. Luego se propone que clasifiquen los ejemplos de acuerdo al parámetro “cantidad de ritmo”, ordenándolos de mayor a menor.⁷⁵

Esta actividad llama a revisar lugares comunes que, por muy obvios, permanecen encarnados en la educación musical. En el hablar cotidiano, los alumnos califican obras o pasajes como “muy rítmicos”. Aunque intuitivamente, se reproduce la vieja y errónea asociación que atribuía *más ritmo* a un *staccato* en tempo rápido que a un *legato* en tempo lento, que sería lo mismo que afirmar que la música de Stravinsky es *más rítmica* que la de Debussy.

También abre la discusión con respecto a la organización del ritmo musical desde parámetros extraños a la tonalidad. La estructuración del ritmo derivada de la regularidad y la concordancia, que se consolida de la mano del sistema tonal, intervino en la visión moderna del mundo, natural y universal. Es habitual que frente al ritmo que circula por otros cauces (nada menos que buena parte de la producción musical del Siglo XX) surjan prejuicios relacionados con “la ausencia de ritmo” o “la falta de sentido rítmico”.

Cualidades del ritmo musical

Si el ritmo es la organización *cualitativa* del tiempo, involucra la totalidad de la obra musical y trasciende el mero ordenamiento y medición de las duraciones. Sea a partir de una estructura centrada en el transcurso hacia un clímax que busca resolverse, o de una sensación de deriva, es en el hecho de originar una crisis y en su tendencia a la resolución o a la inhibición permanente que podemos pensar al ritmo en una *unidad de sentido*. En esta unidad, la sucesión o superposición de los acontecimientos, las relaciones que la percepción sitúa en el orden vertical u horizontal delimitan la organización.

⁷³ Francois Michel, *op. cit.*

⁷⁴ En los casos analizados en la Universidad de La Plata, más de la mitad de los alumnos consideró que las notas largas, el silencio, el pasaje contemporáneo, “no tenían ritmo”; el ostinato, tenía “poco ritmo”. La totalidad del grupo ubicó el ejemplo de música afro como “el de más ritmo”.

La continuidad y la sucesión son indispensables para la cohesión del ritmo musical. A su vez, son jerarquizadas por la ruptura, el conflicto, la oposición.

(...) se requiere de la alternancia entre continuidad y discontinuidad para que exista ritmo (...) La sucesión de esos momentos puede ser lineal (...) o circular (...) pero en ambos casos los puntos de inflexión en el curso de la repetición fijan la diferencia.⁷⁶

En el ritmo musical estas características aparecen con *intencionalidad estética* y no de manera ocasional:

- continuidad/ discontinuidad: modo en que los sonidos se juntan o se separan; con la presencia o ausencia de pausas más o menos extensas entre ellos.

- regularidad/ irregularidad: duración igual o diferente de los lapsos con que aparecen los eventos sonoros.

- velocidad: rápida/ media/ lenta; constante o variable (gradual o súbita).⁷⁷

- densidad de los agrupamientos de sonidos, alta/ media/ baja: cantidad de eventos que suceden en un lapso.

- simultaneidad/ sucesión/ alternancia: organización secuencial entre los eventos sonoros.

- macro / micro ritmo: relaciones de inclusión, continente / contenido, aun cuando simultáneamente se manifiesten comportamientos antagónicos (por ejemplo, pasajes breves de aceleración en un movimiento lento)

Así, sonidos y silencios se acercan o separan de manera más nítida o menos nítida,

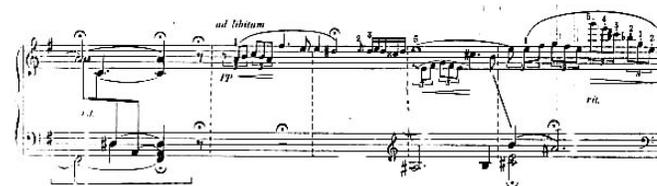


Stravinsky, *Los cinco dedos*



Himno gregoriano

agrupándose de forma regular o irregular,



creando sensaciones de velocidad o de espacialidad. (como en la obra de Sergio Prudencio "La ciudad")

Se organizan en torno a sistemas culturales, en consonancia con patrones de simetría



o de aditividad.



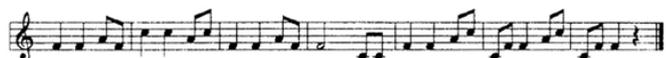
Provocan la ilusión de avanzar hacia un punto preconcebido,



⁷⁵ Luis Rubio, *op. cit.*

⁷⁶ En la percepción de la velocidad, los cambios que se producen cuando los sonidos se acercan dan como resultado una aceleración. La razón entre cantidad de eventos por unidad de tiempo es lo que se da en llamar *densidad cronométrica*. En un contexto estable el aumento de esta densidad causa un efecto de aceleración, y su disminución lo contrario. Como en el resto de los parámetros analizados su captación está sujeta a la presencia de un pulso estable. Si hay pulso, la densidad cronométrica depende o de la variación de éste, como ocurre en la música del Romanticismo, o de su división, tal el caso de las obras barrocas.

o de circular y permanecer en un mismo espacio.



Por encima (o por detrás) de los sonidos puntuales, es su permanente *transcurrir* aquello que se escapa de la medida y le imprime al ritmo su sentido.

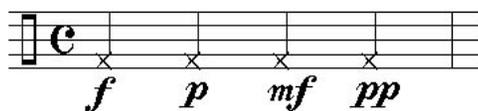
Lenguaje técnico y categorías de análisis.

El ritmo es capaz de instalar una ficción de progreso, principalmente en la música tonal centroeuropea de la Modernidad y también en buena parte de la música popular actual. El transcurrir de los eventos es medido sobre la base de un patrón isócrono,⁷⁷ el *pulso*, justificado probablemente en la exigencia de ordenar la complejidad textural de los primeros cantos a varias voces. *Metro* y *compás* regulan la recurrencia de los acentos dentro de la disposición simétrica y periódica. Este hecho, sumado al encadenamiento armónico-tonal, direcciona los movimientos hacia un fin, a la resolución de la tensión lograda por acumulación de conflictos que, aunque en apariencia desdibujan la linealidad del proceso, terminan reafirmando en el acorde final.

Detengámonos en estos términos.

Corrientemente el pulso se denomina *tiempo* y es, de por sí, el sustrato estructural del ritmo en la música tonal. Los compases enmarcan agrupaciones regulares de pulsos (o tiempos) que determinan duración, acentuación y división. Las *divisiones* son proporcionales, binarias o ternarias.

Numerosas propuestas didácticas promueven los dictados rítmicos, cuando esas actividades tratan en realidad de enseñar a escribir los valores de duración del código convencional, normalmente de altura puntual (lo que acarrea el arcaico juicio de valor sonido vs. ruido). Sin embargo, el compás, o mejor dicho su escritura, no es productor de sentido, no traduce la sintaxis.



Rubio propone otra alternativa al concebir el ritmo de la música tonal como resultante de la reunión de tres ordenadores: pulso, metro y tiempo.

El pulso es un orden de frecuencia homogénea y es de origen orgánico. El metro (medida - compás) implica un orden de frecuencia diferencial que articula duraciones y acentos y tiene origen mecánico. Finalmente el tiempo alude a una estructuración temporal de conjunto, que se aplica a la obra en su extensión. Desde un criterio lógico, el

⁷⁷ Isócrono: suele aplicarse a las estructuras rítmicas basadas en unidades de tiempo de igual duración.

pulso es frecuencia de unidades temporales de duración homogénea, el metro es la medida de secuencias ordenadas dinámicamente por duraciones y acentos, y el tiempo refiere a la temporalidad total del discurrir de la música.⁷⁸

Los acentos se reducen casi siempre a énfasis dinámicos que obedecen a su ubicación en el compás. Esta fórmula lleva al equivoco de suponer que el primer tiempo de todos los compases se toca más fuerte. De esta manera, en una agrupación de cuatro negras, la primera es el “*tiempo*” fuerte, la segunda el débil, la tercera fuerte pero menos que su antecesora y la cuarta más débil.



La acentuación métrica responde, en verdad, a la frase; su periodización está dada en agrupaciones más amplias que las que fija el compás. Estos ciclos pueden ser irregulares o regulares y coincidir o no con la medida que indica el metro.⁷⁹

Los acentos se organizan con periodicidad



HAYDN
Sinfonía n° 94 II mov.

o de manera no periódica. Acento y simetría son entidades independientes.



BARTOK
Mikrokosmos XXVII

Las acentuaciones destacan sonidos, silencios o partes en el interior del conjunto. Distinguimos acentuaciones *dinámicas* (un sonido ejecutado intencionalmente con más intensidad),

⁷⁸ Luis Rubio, *op. cit.*

⁷⁹ Por ejemplo, en el Scherzo de la 1ª Sinfonía de Beethoven el compás indica 3/4 en tempo *allegro*, razón por la cual a la hora de interpretarlo se concibe como una unidad ternaria (3/8). Sin embargo, la periodización que ocasionan las irrupciones del *tutti* orquestal, contrastadas por las líneas de grupos instrumentales, generan una resultante acentual de frases que reúnen cuatro, cuatro, cuatro y tres compases.

Contrabajo

agógicas (por diferencia de duración),

melódicas o de alturas (más agudas, más graves),

SCHUMANN
Lied. Amor de poeta Op. 48 n° 1

armónicas (el cambio de acorde),

BACH
Coral de la Pasión según San Juan

virtuales (el recuerdo de acentuaciones regulares anteriores).

Además, los factores enunciados conviven. El silencio también es un acento.

Desvíos:

El ritmo oscila en una permanente tensión entre lo estable y lo inestable. Comienzos en anacrusa o acéfalos, síncopas, dinámicas temporales, desfasaje entre dos configuraciones, polirritmias, superposición de unidades métricas, son apenas casos de ruptura en el contexto del sistema tonal. Al respecto, Rubio escribía:

Lo más interesante de esta articulación de los tres niveles del ritmo es que el ritmo tonal existe sólo en tanto se producen *desviaciones* en la relación pulso - metro. Esta razón de desviación es el elemento del sentido musical, la presencia de la transformación

en el parámetro temporal, el elemento irracional y subjetivo. Es la irrupción del azar en el devenir regular del movimiento sonoro. Sin la presencia de este fenómeno de alteración no prevista -o no expresa- no hay ritmo.⁸⁰

Desfasaje de los acentos de la melodía:

(Luis A. Spinetta)

Corrimiento acentual en el ritmo armónico, adornos, valores irregulares: (Chopin, Preludio n° 6)

Entradas desfasadas, corrimiento del acento:

Ch. PARKER
My Melancholy Baby

Actividades

Percuta una secuencia de 3+3+2 varias veces.

Modifiquela de diferentes maneras: reemplazando sonidos por silencios, agregando ataques por duplicación, desplazando acentos, reagrupando en base a alturas y timbres, incorporando síncopas; con un compañero, a través de la superposición de dos configuraciones, la combinación de las anteriores, etc.

Mientras en la monorritmia este índice diferencial se da en la sucesión - y los compases aditivos son la versión métrica de esta desviación -, en la polirritmia se torna desfasaje, asume un sentido transversal y no sólo longitudinal y añade la textura al parámetro temporal. Esta complejización explica parcialmente la música de masas sonoras del presente.

⁸⁰ Luis Rubio, *op. cit.*

En la ejecución vocal e instrumental el *tempo*, junto a los pequeños instantes ligados a la temporalidad que implican decisiones del ejecutante, forma parte del ritmo y de sus medios interpretativos. ¿Cuánto esperar en una pausa, cómo acelerar progresivamente sin que el andar desborde en arrebatado, o disminuir la velocidad sin desarticular la frase? El tempo, la regulación intuitiva de la velocidad media y de sus transformaciones modifica al resto de los parámetros y depende en gran medida de las decisiones interpretativas del ejecutante, incluso cuando el autor comunica sus intenciones.

Notación

La notación del ritmo se ha ido transformando desde los primeros neumas a la notación moderna que conocemos. En los parámetros examinados, junto a los signos que grafican la división de una unidad en múltiples (redondas, blancas, negras, etc.), la indicación metronómica señalaría el pulso -pero aquí de orden mecánico, agregativo- y la razón de compás indicaría el metro - pues ahí se ordenan duraciones y acentos en series regulares-. La indicación cronológica en minutos y segundos precisaría temporalmente lo que por convención es "carácter" – Allegro, Adagio, Presto-.

En toda notación existen parámetros que se traducen con más precisión. Hasta muy entrado el Siglo XIX sólo se establecía la duración virtual de los sonidos. Otros indicadores, aunque ambiguos, estaban ligados al carácter expresivo:

Allegro con brio $\text{♩} = 108$

Allegro con spirito.

El instrumentista deduce que un *presto* se toca más lento en órgano que en clave, de acuerdo a los tipos de extinción del sonido. Las indicaciones tienen un origen difuso, si bien es probable que provengan de la ópera y de la necesidad de regular el tempo en forma conjunta a partir de la aparición de la orquesta.

(quasi ritenente)

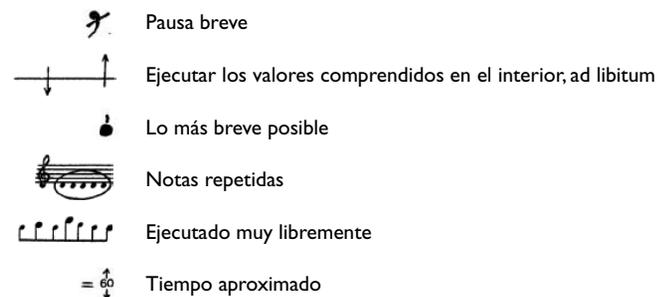
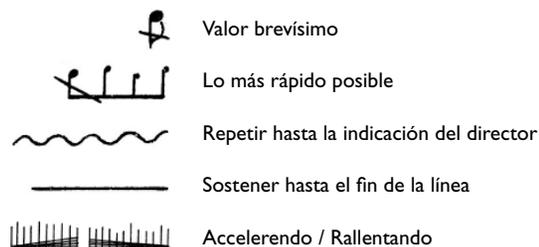
La invención del metrónomo⁸¹ en el Siglo XIX es paralela a la mayor importancia que cobra el compositor con relación al instrumentista. Se intenta objetivar el tiempo. La indicación metronómica asigna valor cronológico a las duraciones relativas. Negra 60 es más lento que negra 80.

Sin embargo, esto no fue más que una pretensión. Una vez comenzada una obra, los vaivenes del tempo y la propia oscilación del devenir musical desdibujan esta indicación hasta convertirla sólo en sugerencia. Interesantes



son las reflexiones de Barenboim al respecto. En una clase pública- recogida por Federico Monjeau y transcrita en el diario *Clarín*- sugirió no tomar al pie de la letra esas indicaciones. “Las indicaciones metronómicas suelen ser un poco rápidas porque el compositor no tiene el peso del sonido (...) La velocidad transporta el sonido, no se escucha. ¿Cómo que no se escucha? Reclama un joven. No, no se escucha. A ver, ¡cantame un tempo!”⁸²

En la música contemporánea nuevos signos integran ya el lenguaje de uso frecuente y se pueden consultar textos específicos dedicados al tema.⁸³ Los más comunes sirven para marcar:



A pesar de que las sutilezas del ritmo musical se traducen con gran dificultad a otro código (en numerosas transcripciones de música popular los resultados son francamente peculiares) la grafía contemporánea intenta con éxito dispar acotar la distancia entre lo que suena y lo que se escribe.

Ritmo y contexto

El tiempo es materia de análisis de la filosofía, la psicología, la estética, la física, disciplinas que intentaron diversas aproximaciones para darle *entidad*. Sin profundizar al respecto, se tomarán dos ejes fundamentales de esas búsquedas: *permanencia* y *cambio*. La confrontación entre ambos ha planteado históricamente los problemas alrededor de la identidad, el devenir, el ser.

Los pensadores contemporáneos plantean el carácter multidireccional del tiempo, llegando a las categorías *lineal* y *no-lineal*. Una temporalidad irreversible, relacionada con el presente y con la permanencia, que transcurre desde un origen y se dirige a un fin (el tiempo “teleológico”); y una temporalidad reversible, tránsito de pasado a futuro que vuelve el tiempo sobre sí mismo o lo despliega en espiral. “In the linear mode time is directional, a duration carrying us from past into the future; the present is always fleeting away behind us (...) In the nonlinear mode, however, the present exists, and is all that exists”.⁸⁴

En la Antigüedad y el Medioevo el ritmo estaba ligado a la palabra. El griego y el latín son idiomas de acentuación agógica. El ritmo musical se basaba en la respiración y en la curva sonora de su ascenso y descenso.

En el Renacimiento refería a lo corporal, estableciéndose con los pies métricos el principio inercial de tensión y distensión. Las acentuaciones dinámicas y los ritmos regulados por la división binario/ ternario se consolidan en los siglos posteriores con el sistema tonal.

Aquí la matriz temporal deja de ser orgánico- fisiológica y se transforma

⁸¹ Metrónomo: del griego, métron, medida y nomos, regla. Máquina a manera de reloj que indica la velocidad a que debe interpretarse una pieza musical. Inventado por Mälzel en 1816. Consta de un péndulo cuyas oscilaciones se gradúan entre 40 y 208 por minuto determinando la velocidad media de la ejecución. Ver *Diccionario Enciclopédico Salvat, Tomo 18*, pág. 2520.

⁸² “Daniel Barenboim: sabiduría garantizada”, por Federico Monjeau en diario *Clarín*, Suplemento de Espectáculos, Jueves 8 de agosto de 2002, pág. 6.

⁸³ Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*; Ana María Locatelli de Pέργamo, *La notación en la Música contemporánea*.

⁸⁴ “En el modo lineal el tiempo es direccional, una duración que nos transporta del pasado al futuro; el presente se está alejando permanentemente detrás nuestro (...) En el modo no-lineal, sin embargo, el presente existe, y es lo único que existe”. Robert E. Ornstein, *The Psychology of Consciousness*, pág. 98.

en dinámico- corporal. El paradigma es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio físico. Esa lógica causal/ mecánica se sustenta en el apoyo, y al pulso se agregará el metro. Esto no significa que la música barroca, clásica y romántica comporten una misma noción del ritmo. Entre el ritmo orgánico barroco, cuyo recurso para generar aceleración era la duplicación, y los *rubatos* del Romanticismo existen diferencias obvias. Pero en esa larga etapa las producciones musicales comparten la regulación a través de unidades homogéneas y una estructuración temporal regida por la resolución V/I.

Pán - ge lín - gua glo - ri - ó - si Cór -
 po - ris my - sté - ri - um, San - guí - nis - que pre - ti - ó -
 si, Quem in mún - di pré - ti - um Prú - ctus vén - tris ge -
 ne - ró - si Rex ef - fú - dit gén - ti - um. A - men.

BACH

Allegro non tanto

dolce e legato cresc. p

En el Siglo XX las vanguardias abandonan mayoritariamente el modelo del sistema tonal e instalan nuevas concepciones rítmicas que conviven con las anteriores. El uso estructural del silencio, los ritmos aditivos, la ausencia de compás y simetría, la polimetría rítmica y/o la repetición masiva y ampliada son parte de las ideas generadoras más utilizadas en la composición académica contemporánea.⁸⁵

Hoy la tecnología captura la temporalidad en un grado que hace pocos años hubiera parecido inverosímil. La alternativa de avanzar; retroceder; detener o reproducir la grabación a nuestro antojo manifiesta una dimensión del tiempo que se mueve entre la memoria, la percepción y la anticipación, es decir, entre pasado, presente y futuro, en contraste con ese tiempo cronológico que sigue férreamente su curso hacia adelante.

La aceleración de los tiempos históricos reinstala la idea de “tiempo flotante”, en el que la repetición es uno de los rasgos sobresalientes. Se vuelve tangible la fantasía recurrente de control y retorno, reconocible también en otras esferas del mundo contemporáneo. Esta permanencia en un continuo presente se aleja de la univocidad del tiempo de la Modernidad.

1 2
 Clap 1
 Clap 2
 3 4
 S. REICH
 Clapping Music (1980)

Una opción es la que provoca la ilusión de infinitud temporal. También lineal, aunque no apoyada en la direccionalidad sino más bien en un movimiento uniforme, de carácter *perpetuo*.

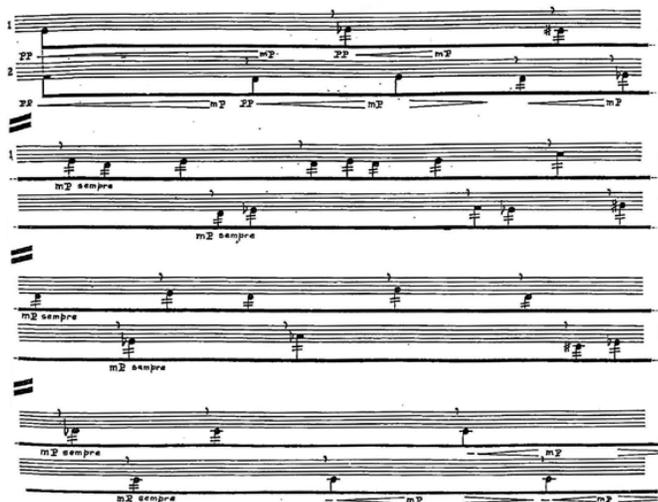
En el marco de una proporcionalidad asimétrica, el fluir musical a partir del movimiento ondulante de líneas configura una temporalidad estática. Este comportamiento no es propiedad del mundo contemporáneo. Hemos visto que se da, por ejemplo, en la música religiosa medieval donde el ritmo es subsidiario de la palabra y la respiración. Junto a las cesuras del habla y de niveles de recurrencias parciales, su característica es la circularidad derivada por la renovación del impulso de cada unidad motivada en el lenguaje verbal que porta la ciclicidad de la respiración. Este sostenimiento periódico y no-regular incide en la imagen del perpetuo temporal. No hace falta recurrir a las vanguardias para encontrar evidencias.

Præceptis sa-lu-tá-ribus móni-ti, et di-vína
 insti-tu-ti-óne formá-ti, audémus dí-ce-re:

El ritmo *no lineal* corresponde en su mayoría a la música del Siglo XX, en convivencia con marcas muy arraigadas en la Modernidad. La falta de narratividad mediante el no desarrollo de los materiales, la repetición invariable –a veces mecánica– de las frases rítmico-melódico-tímbricas y la apropiación de aspectos de culturas no occidentales han contribuido a la ruptura con la estética tradicional. Situaciones típicas son aquellas en las cuales lo que sigue a un sonido no está ligado a su antecedente por ninguna razón lógica. Desde el punto de vista gramatical, podríamos decir que la tríada pulso-metro-tempo ya no estructura un único conflicto y es reemplazada por un amplio abanico de relaciones. La ausencia de linealidad en el ritmo planteará varias opciones:

- la repetición, literal o mínimamente variada, de una frase rítmico-melódico-tímbrica;
- la superposición de materiales musicales sin relación aparente entre ellos;
- el agrupamiento más o menos denso de sonidos;
- el movimiento a mayor o menor velocidad de grupos o masas sonoras;
- la aparición de pausas más o menos estipuladas.

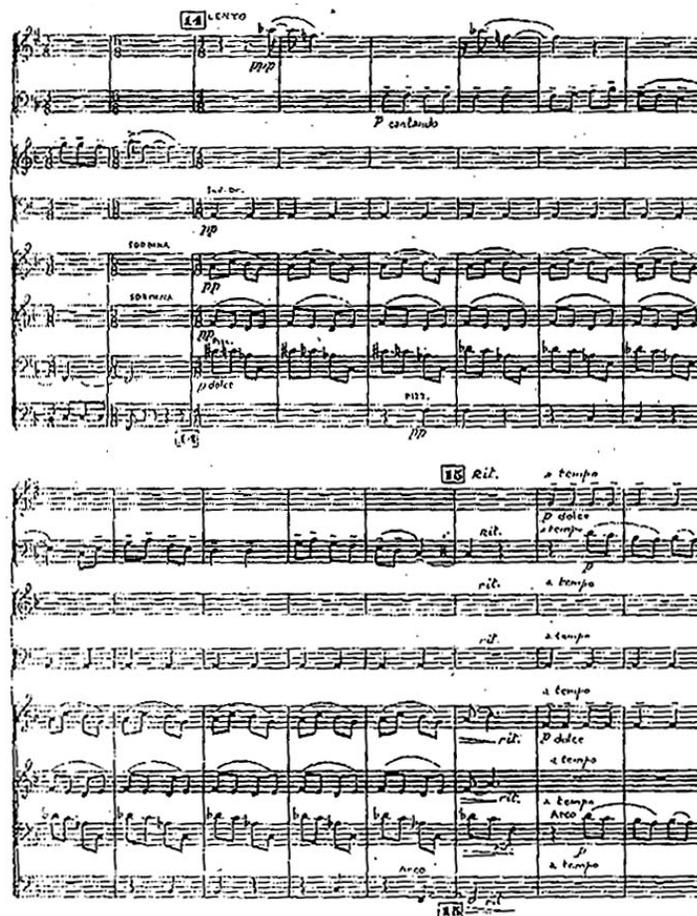
En *Anjos xifópagos* (1976) del compositor argentino Eduardo Bértola se subraya lo *momentáneo*, se instaura la prevalencia del presente que permanece, sin transcurrir linealmente.



⁸⁵ Boulez introduce las palabras estriado y liso para distinguir los ritmos cuya matriz reproduce el esquema de la música tonal de los que no se atienen a un pulsar continuo ni a su división.

Aquí se observa cómo, mediante la elección de un instrumental homogéneo (flautas en ambas líneas) y trémolos dentro un rango dinámico permanente (*mp siempre*), los dos estratos se entrelazan. Los procesos constructivos emergen unos de otros sin progreso temático. En la relación entre el evento sonoro y la percepción se establece cada instante en un continuo.

Ocho por Radio (1933) del mexicano Silvestre Revueltas se estructura desde el tratamiento de materiales disímiles, tomados algunos de la música popular mexicana y, eventualmente, de origen más especulativo. Su ambigüedad tiende a anular el carácter discursivo rectilíneo, y la superposición de configuraciones parece crear un “espacio virtual” en el cual el auditor podrá moverse con libertad.



Tocando el ritmo

La parálisis ante las dificultades mecánicas le imprime a la ejecución el tempo personal de esos obstáculos. La falta de sistematización en la enseñanza del ritmo musical —que supone articular entre la búsqueda de continuidad y la resolución de los problemas técnicos— es una de las razones del fracaso de músicos calificados cuando tocan en público.

En la formación de instrumentistas la internalización de la continuidad y la fluidez en la ejecución son decisivas. La teoría acerca del ritmo musical no implica su realización.

El primer contacto con una obra suele ser desordenado. Cuando comenzamos la lectura de un libro examinamos la contratapa, el prólogo, husmeamos títulos y fragmentos atractivos, incluso la tentación nos lleva, a veces, a leer anticipadamente el final. Al estudiar la partitura este ir y venir de un fragmento a otro es inevitable. Se repiten pasajes en el afán de superar dificultades o por mero regodeo. No obstante, más allá de esta aparente aleatoriedad, es factible esquematizar estrategias de estudio: la repetición en la velocidad adecuada hasta alcanzar precisión, la inserción de estos pasajes en unidades mayores que aúna la memoria motriz con la formal y emotiva y el momento de la ejecución completa, evitando cortes innecesarios. Aquí el transcurrir predomina frente al acontecer. La interrupción constante en este momento del estudio obtura ese aprendizaje.

Con un toque fluido y continuo, la música parece deslizar y los ataques se vuelven sutiles. Junto a la aparición de movimientos más pequeños y controlados, sobreviene un salto cualitativo en el aprendizaje instrumental. La relación intuitiva e inasible entre sonidos y silencios, entre ataques y duraciones, con sus imperceptibles vaivenes asimétricos, se transforma en contenido enseñable. El hábito de contar los pulsos o marcar con el pie retrasa en ocasiones una comprensión más profunda del ritmo musical.

En la música popular, los buenos cantantes frasean con flexibilidad notable ante una base rítmica y armónica regular. Este hábito se sitúa en la delgada orilla entre la creación auténtica y los lugares comunes. Cantores de tango, blues o flamenco, a despecho de voces poco potentes o afinación dudosa, son verdaderos expertos en el manejo del ritmo, incorporando los silencios al fraseo, en el límite de la estructura armónica sin atarse a las acentuaciones regulares o a la métrica propuesta por el acompañamiento. Tal como lo señala Aharonián,⁸⁶ estos desplazamientos difieren de la síncopa europea.

Chabuca Granda, *Cardo o ceniza*

The musical score for 'Cardo o ceniza' by Chabuca Granda is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The lyrics are: 'CÓ - mo se - rá tu piel jun - toa mi', 'piel. CÓ - mo se - rá mi piel jun - toa tu', and 'piel, car - doo ce - ni - za, có - mo se - rá.'

En el ejemplo de Chabuca Granda, registrado parcialmente en la escritura, la línea de la voz acentúa y agrupa desviándose del arpeggio que repite la guitarra. Los ataques son ligeramente irregulares, casi verbales. Esta libertad admite cambios en la ejecución. Su fraseo rítmico está marcado por la pequeñez, no porque pase desapercibido sino porque huye a cualquier gesto de grandilocuencia.

El ritmo aquí asume un tono de detalle, de gesto en miniatura. A eso se suma el hallazgo de un acompañamiento que propone otra cara de la variación, en la repetición que apenas se altera antes de las cadencias, contra la voz que muta permanentemente pero de manera imperceptible.

En una secuencia I-IV-V sencilla, la voz se mueve de manera asimétrica, instala cesuras, pausas, respiraciones que adquieren un sentido expresivo, corroborando una vez más la distancia entre ritmo y métrica. Es un asunto muy transitado en el campo teórico que está lejos de resolverse en el ámbito de la educación pública y que actualiza la necesidad de que la enseñanza del ritmo musical forme parte de los proyectos curriculares con mayor presencia.

Actividades

Escuche la versión de Roberto Goyeneche del tango *Naranja en Flor*.
Cante sobre la armonía, evitando superposiciones con la melodía original.
Compare las versiones y repare en el recurso utilizado.

⁸⁶ "Uno de los factores de unidad en la diversidad lo constituye la omnipresencia, en la América producto del mestizaje cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo- en el flujo musical- de los apoyos rítmicos, sentido que el oído europeo asimila erróneamente al concepto de síncopa". Coriún Aharonián, *Factores de identidad musical latinoamericana tras, cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*, texto recogido de la conferencia dictada en el VI Encuentro Anual de la ANPROM de Brasil, realizado en la UNI-RIO, Río de Janeiro, el 2 de agosto de 1993.

Capítulo 7: FORMA

Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural. Pater afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decir algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo. Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.

Jorge Luis Borges, "La muralla y los libros" en *Otras Inquisiciones*.

Enfoques

La simplicidad aparente del término *forma* en su uso cotidiano no hace más que descubrir una alta complejidad cuando se lo intenta definir. Tal vez sea ésta una de las razones por las que fue objeto de estudio desde la Antigüedad. En el lenguaje habitual, "forma" se asocia a *figura, contorno, disposición de elementos, estructura, continente, molde*. Aunque también es *manera, modo* (la forma de hacer una cosa) y *convención* (cuidar las formas).

Las teorías del Siglo XIX sostienen que la forma es una adición de elementos (de aquí la conocida frase *la suma de las partes constituye el todo*). Su traslación al pensamiento musical dio lugar a enunciados que atienden sólo a la intervención de elementos del lenguaje *preformados* (tonalidad, armonía, ritmo, temática). Estas teorías, de origen mecanicista y atomista, están incluidas en textos de morfología de importante difusión. En ellos la reflexión se centra en géneros⁸⁷ o estilos⁸⁸ que responden veladamente a representaciones de la Modernidad. Además, los dispositivos de investigación que ofrecen se asientan con exclusividad en los principios de la música armónico-tonal.

⁸⁷ Género: en ciencia define al conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes. En literatura alude a cada una de las categorías o clases en que se pueden agrupar las obras. Aunque en música es un término en desuso, se aplica al ordenamiento de las obras según su forma o contenido. Se ha utilizado para designar modos de ejecución (género vocal o instrumental), sistemas de representación (género operístico, sinfónico, de cámara, etc.) tipologías o subcategorías formales (sonata, suite, concierto) o temáticas (dramático, lírico, descriptivo, programático), funciones (obertura, preludio, danza), estructura compositiva (fuga, tema con variaciones). Desde el campo de la antropología musical se habla de género folclórico, especies como subcategorías (zamba, chacarera, huayno, etc.) y meso música, para referirse a la música urbana no académica. La imprecisión conceptual, sumada a la estética propia del mundo contemporáneo, que ha debilitado estas esquematizaciones, hace poco frecuente su empleo.

⁸⁸ Estilo: conjunto de rasgos comunes de una época, región o contexto determinado. Un principio organizador que se mantiene constante como manifestación cultural (cuando se habla de estilo barroco, clásico, romántico). También puede aludir a características compositivas individuales (el estilo Piazzola, etc.).

La *Gestalttheorie* -o psicología de la forma- cuestionó el paradigma anterior. Sus supuestos más relevantes han sido contrastados en los capítulos iniciales. La forma no se construye por la suma de las partes sino que las partes están determinadas por el todo. Cualquier elemento adquiere una función o un sentido diferente si está aislado o si está integrado a una totalidad o a otra. Las partes no preexisten al todo sino que éste las determina.

Estos planteos, en consonancia con las posiciones estructuralistas en el terreno del arte, dieron curso a postulados teóricos que conciben la forma asociada a la relación de las partes entre sí y de éstas con el todo, por lo que la sola alteración de una de las partes modifica la obra.

En las proposiciones anteriores, la forma es una imagen rígida, acabada y estática, más allá de la relación entre las partes y el conjunto. La *Gestalttheorie* fue sometida a críticas en este sentido: Ruyer plantea el predominio de la actividad sobre la forma cuando dice que el mundo de las formas de los gestaltistas se nos aparece enteramente determinado, está en perfecto equilibrio pero es inerte.⁹⁰ En oposición, las elaboraciones teóricas de las últimas décadas acuerdan en que los componentes se crean en la obra. La forma es dinámica y está asociada con el movimiento. Imaginemos, por ejemplo, a un bailarín o a una nube. Las configuraciones se estiran, se contraen, mutan en otras. La relación forma/dinámica se potencia en la temporalidad de la música.

Umberto Eco utiliza forma como sinónimo de estructura, si bien previene que "(...) una estructura es una forma no en cuanto objeto concreto, sino en cuanto a sistema de relaciones (...). Así, se hablará más de estructura que de forma cuando se quiera revelar no la consistencia individual del objeto, sino su analizabilidad, su posibilidad de descomposición en relaciones (...)." ⁹⁰

En las artes plásticas, la forma cobra un sentido de apariencia, refiriendo al orden adoptado al componer, a la correspondencia entre interior y exterior, donde los materiales intervienen categóricamente en su configuración.

Sin embargo, si existe un hábito que conspira contra la ardua tarea de descifrar los rasgos formales es el de oponer el concepto de forma al de contenido. En el supuesto caso de que la obra de arte efectivamente posea un "contenido" (el tema, lo que "significa"), asunto que cuanto menos ameritaría una discusión más extensa de orden estético, este contenido puede entenderse como la forma misma. El arte no habla de algo, es algo. La forma, en consecuencia, no constituye la apariencia que de acuerdo a uno u otro estilo adopta el contenido, sino justamente aquello que la obra comunica. Como este no es un libro de estética, eludimos (por fortuna) el asunto. Pero conviene advertir que el tratamiento técnico de aspectos morfológicos será estéril sin un abordaje más profundo de estas cuestiones. Una de ellas es discutir si en realidad la forma no es el contenido del arte.

Con relación a la música, el compositor György Ligeti afirma que "(...) la forma musical es más que la simple relación entre un conjunto y sus componentes. (...) Cada frase y cada elemento poseen en el interior del

⁸⁹ Raymond Ruyer, *La genèse des formes vivantes*.

⁹⁰ Umberto Eco, *Obra abierta*, pág. 35.

proceso musical características que contribuyen al proceso entero: de su lugar y de su comportamiento - encadenamiento y ausencia de encadenamiento, afinidad y contraste de los elementos - resulta un sistema de relaciones que sugiere una continuidad o una detención, es decir, una extensión en el tiempo. El concepto de forma musical se trata entonces no solamente de proporciones en el interior de un conjunto, sino también de la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo (...).⁹¹

Forma y fórmula

Para Ligeti, la aseveración tan difundida según la cual la forma es “un conjunto de componentes y la relación entre ellos” es válida pero dice poco respecto de la naturaleza de la forma musical. A ella remiten las descripciones de los modelos clásicos del tipo A – B – A donde prevalece un plan *a priori* que marca, desde el comienzo de su tratamiento, las acciones posteriores. A partir de un molde conocido, es factible seguir la continuidad musical y anticiparla. Igual que con el resto de los contenidos sintácticos estudiados, cuando las obras no se ajustan a la lógica dominante-tónica las convenciones analíticas pierden eficacia.

El esquema no es culpable de su utilización. El empleo de letras (A A = identidad; A A' = semejanza; AB = diferencia), útil como punto de partida, es una herramienta funcional al análisis que no agrega demasiado por sí misma.

Schloezer agrega: “Guardémonos igualmente de confundir ‘forma’ con ‘fórmula’. La pretendida ‘forma sonata’ es tan sólo una fórmula, un plan de composición o una ordenación abstracta; la forma, por el contrario, es siempre concreta. Una misma fórmula, como por ejemplo el *allegro* de sonata, sirve de regla a muchas obras, cada una de las cuales constituye una forma propia en el más pleno sentido de la palabra.”⁹²

La forma en música no es pura teoría: se materializa en la realización. Es “el producto de la acción e intención del hombre sobre la materia”.⁹³ La forma se vuelve tangible. Forma y materia son entidades que se aclaran mutuamente. En esta materialización, las decisiones interpretativas generan sentido. Las elecciones sustentadas en los criterios de segmentación y de agrupamiento, la ubicación de cesuras, el valor semántico asignado durante la ejecución a repeticiones, semejanzas y diferencias, intervienen en la configuración, dejan oír la forma.

Sintácticamente, la forma musical es la consecuencia de la disposición y las relaciones dinámicas de los materiales en el espacio y en el tiempo. Es, asimismo, continente del resto de los estratos gramaticales. Ritmo y textura son contenidos de la forma. Descifrar la forma posibilita imprimir criterios de continuidad y segmentación intencionales.

Aunque la noción de espacio es especialmente vaga en el tejido musical, Ligeti expone el modo en que la forma descubre esta cuestión. “La forma es originalmente una abstracción de una configuración en el espacio. Si se aplica esta idea a las categorías que no son del dominio del espacio –forma poética o musical- la forma es una abstracción de una abstracción.”⁹⁴ Mientras que la música remite a un proceso temporal, la forma musical es una abstracción del mismo, ya que las relaciones se establecen tanto en el tiempo como virtualmente en el espacio.⁹⁵ Por tanto, en la práctica musical –donde prevalece el dominio temporal– la cognición crea relaciones espaciales *ficcionales*. En este sentido, las alturas evocan la verticalidad y las duraciones la horizontalidad. Una mutación de intensidad remite a la profundidad del campo, en cuanto a mayor o menor proximidad de los sonidos.

La relación espacio-tiempo permite “seguir” la música en curso. De esta manera, la asociación involuntaria o consciente de los elementos nuevos con otros acontecidos activa expectativas con respecto al devenir del discurso, dando indicios de la unidad. Esto revela la participación de las funciones cognitivas, las facultades de relacionar, abstraer, memorizar, anticipar, etc.

Frente a la obra, la subjetividad origina, con diferentes registros de conciencia, la unión de los eventos sonoros. Agrupa, segmenta, configura partes, operando *componentes de contenido* (lo que permanece – lo que cambia) y *componentes de grado* (cantidad de cambios, magnitud de los mismos, extensión de la permanencia).

Los procesos formales.

Los criterios de agrupamiento o segmentación provienen del peso de los comportamientos estables y los cambios, sean estos grandes o pequeños. En términos estéticos responden a las nociones de equilibrio, contraste y diversidad y se manifiestan musicalmente en repeticiones, variaciones, transposiciones, etc. Estos principios ordenadores de los procesos formales son:

Identidad (partes iguales)



Maria Grever: *Alma mía*

⁹¹ Ligeti, G. “De la forme musicale” Revista VH 101 Printemps 1970. Traducción de L. Yulita, Bs.As. 1987 (rev. 2005 reg. n° 461.295) Inédito.

⁹² Boris de Schloezer y Marina Scriabine, *Problemas de la música moderna*, pág. 25.

⁹³ Crespi- Ferrario, *Léxico técnico de las artes plásticas*, pág. 41

⁹⁴ György Ligeti, *op. cit.*

⁹⁵ Las asociaciones que el sujeto establece entre tiempo y espacio han sido ampliamente tratadas por la psicología del desarrollo, sobre todo a partir de J. Piaget.

Semejanza (partes similares)



Sur le ciel de Paris

Diferencia (partes divergentes)



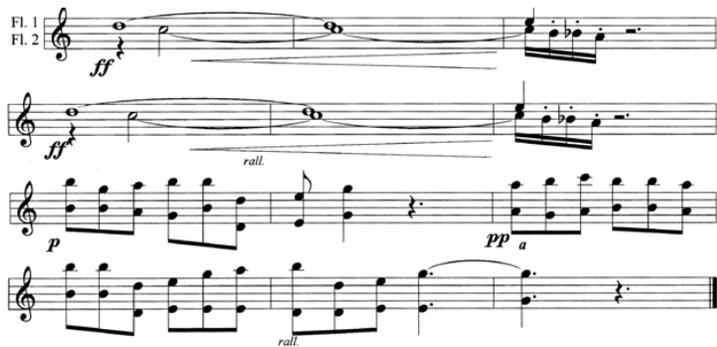
Lennon McCartney - When I'm sixty-four

Oposición (partes contrastantes)



C. Veloso: Um índio

Ausencia de vínculo (partes que no tienen aspectos en común)



Pero las taxonomías no echan luz acerca del papel de estos recursos en el interior de la música, ni de su articulación en las dimensiones macro y micro. Lo decisivo será interpretar cuándo y cómo deja algo de ser lo que es para constituirse en lo otro y qué rol juega en el conjunto. Aquí textura, material sonoro, ritmo, melodía y marco armónico son contenidos de la forma. Las operaciones plasmadas (permanencias, repeticiones, variaciones, contrastes) compondrán esa forma.

Entre los sonidos del primer tema de una Sonata las mutaciones de altura, duración o intensidad no interrumpen la continuidad porque son parte de una organización estable de mayor magnitud. Por el contrario, operan como razón de esta continuidad. No ocurre lo mismo entre el final del primer tema y el inicio del segundo. En ese punto, la concentración de transformaciones combinadas ocupa un lugar de privilegio en la percepción. Cambian la región armónica, la melodía, las alturas y, a menudo, la intensidad y el carácter. Además, la introducción de un nuevo tema es subrayada con una cadencia y acompañada por la disminución de la velocidad; algo termina y algo comienza oponiendo las alteraciones parciales a las estructurales. Estas últimas abarcan a las primeras. En tales nociones se asienta la conciencia formal. La forma musical se apoya también en ellas.

Identidad y cambio

En una pieza hay zonas en las que el movimiento sucede dentro de un diseño nítido y otras en las que transita. En las primeras predomina la estabilidad y en las segundas la transformación o la direccionalidad. El reconocimiento de los factores que dan cauce a la continuidad o a la ruptura entre las unidades formales es una de las operaciones básicas del análisis.

Ejemplificaremos con dos segmentos (A-B) delimitando tres variables: la sucesión de A por B (inmediata o mediatizada por algún evento), la imbricación de A y B y la transformación de A en B.

Todas ofrecen a su vez variantes:

1. Sucesión: B aparece a continuación de A

a.- Inmediatamente después (yuxtaposición):

 A / B

b.- Con una pausa o un corte entre ambos:

 A / / B

c.- Con la aparición de algún elemento entre ambos (más corto, no surge de A ni de B, interrumpiendo la consecuencia esperable del suceder)



2. *Imbricación*: B comienza antes de que A finalice, dando lugar a una superposición parcial.



3. *Transición*: Entre A y B se crea un movimiento que comienza en A y se desencadena en B.

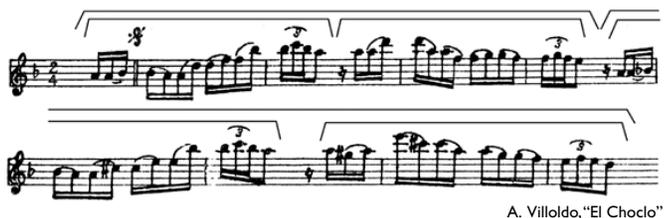


Las combinaciones de las anteriores dan cabida a alternativas (la superposición de A y B, zonas de transición en el interior de A o B, etc.).



Continente/contenido

Igual que el ritmo la forma se despliega en dimensiones grandes o pequeñas.



Es interesante la reflexión de Boris de Schloezer sobre este asunto: "El examen de una obra musical cualquiera descubre tan sólo un sistema

de formas entrelazadas unas con otras. En cuanto dentro de este sistema pretendemos separar la forma de la materia, esta última se nos escapa; porque lo que se nos muestra como materia en relación con el conjunto superior que la engloba (por ejemplo el tema de una fuga en relación con la exposición) es a su vez, forma con respecto al conjunto más simple comprendido en ella (los elementos del tema). Y siguiendo por este camino llegaríamos a una estructura elemental que no sería más que una relación de altura, intensidad, duración y timbre que uniría entre sí dos sonidos, los cuales aisladamente, sin tener en cuenta esta relación, no iban a constituir ya la materia, sino el material de la música".⁹⁶

Schloezer plantea el problema de la funcionalidad y la dinámica de relaciones entre las partes y la totalidad. Lo que es materia de una idea superior es, a su vez, continente de sus elementos. La forma es un sistema de conexiones, no de materiales aislados. Y estas conexiones no se dejan sujetar: apenas se aprecian en ellas sus efectos.

El criterio formal es imprescindible para la ejecución. A esto apunta Kühn al preguntar "¿A qué se debe que una obra musical no se desmorone hasta una mera acumulación de ideas, que no deje tras de sí la impresión insípida de la arbitrariedad, sino que produzca la sensación de un todo compacto y congruente?"⁹⁷ En este punto aporta el concepto de "principios generadores" aplicado a tres comportamientos: la *repetición*, la *variación* y el *contraste*.

Durante el proceso total de la ejecución, que involucra el análisis y la interpretación, el músico atiende a dos cuestiones. La primera atañe al conjunto de los procesos formales (agrupamientos, segmentaciones, relaciones entre ellos, transiciones, etc.). La siguiente refiere a las decisiones interpretativas que devienen de ese examen y al uso del tiempo, la dinámica, la articulación y el timbre para hacer evidente u ocultar lo que va emergiendo en la forma. La interpretación, entonces, está estrechamente unida a la profundidad de la conciencia formal. Por ejemplo, la repetición refuerza una intención compositiva o la diluye. Adquiere significados divergentes en una sinfonía romántica o en el minimalismo.

Forma y cultura

Es difícil escapar a la oposición entre el análisis que proviene de la Modernidad y las propuestas teóricas contemporáneas. Lo hemos visto en los casos del sonido, ritmo, textura y melodía y no abundaremos en este tópico. Pero en la morfología el vocabulario es ya convencional. A esto se agrega la tendencia a analizar las partituras más que la música en acto.

A lo largo de la historia, el modo de pensar la forma se ha modificado acompañando los vaivenes estético-musicales. Dice Ligeti "...no se puede

⁹⁶ Boris de Schloezer y Marina Scriabine, *op. cit.*, pág 25.

⁹⁷ Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical*, pág. 17

explicar únicamente la función de las partes de una obra sólo por su estructura musical interna (...), no tiene sentido si no se los relaciona con las características generales y los esquemas de encadenamiento nacidos del conjunto de las obras que un estilo dio o de una larga tradición. (...) el factor histórico contribuye a definir la forma musical no solamente desde el ángulo de la sintaxis sino también desde una analogía con el espacio (...). El espacio virtual de la forma musical no comprende únicamente los elementos de una obra particular sino también aquellos de todo su pasado.”⁹⁸

La forma rara vez escapa a la tensión entre estabilidad y movimiento. En la línea que va del Medievo al Siglo XX, los principios de permanencia, cambio y retorno, apertura o cierre, ciclicidad, concisión o desarrollo, no presuponen géneros específicos pero se expresan con mayor claridad en unos que en otros. El grado de detalle que requiere el examen de cada caso supera nuestra expectativa. No obstante, incluiremos una síntesis de las consecuencias más relevantes en la formalización de los movimientos estéticos, acorde al nivel introductorio que nos compete. En una primera aproximación es conveniente destacar:

- La forma libre del canto gregoriano medieval, una de las más antiguas de la música en Occidente. Se basa en la prosa del texto litúrgico. La ausencia de métrica regular es determinante de la organización que se articula en las cesuras y respiraciones. Cantada a capella⁹⁹ y al unísono en los templos, la melodía y su ornamentación varían según la liturgia. En el final del período aparece la música profana de trovadores, troveros y juglares, estrófica, danzable y con instrumentos, y los Organum polifónicos a tres o cuatro voces sostenidas por el *cantus firmus* en la voz inferior. Estos ya incluían pies rítmicos rompiendo así con la verbalización libre.

- La paulatina incidencia de la música para danza y su posterior derivación en el lenguaje instrumental. Introduce probablemente el hábito de marcar acentos dinámicos en los primeros tiempos de los compases. Si en la música medieval la identidad entre palabra y sonido es distintiva, lo singular de las formas pre-renacentistas es la diversidad. La monodía da paso a la polifonía modal del Ars Nova.

- Las formas vocales renacentistas. Contrastan los procedimientos imitativos propios del Motete y la Misa o la música profana (Madrigal, Chanson, Villancico, Ayre) con los que asumen la textura homófona, propia de la música protestante. Se trata en general de piezas concisas para coro a cuatro partes: las profanas estróficas y las litúrgicas escritas sobre el texto sacro. Paralelamente, se va independizando la música instrumental imitativa o para bailar.¹⁰⁰

- La afirmación de la tonalidad en el Barroco. Signado por la homogeneidad,

la unidad deriva del dominio de un sentimiento común a toda una obra o sección. Sus gestos motrices son ininterrumpidos. El lenguaje instrumental ya tiene entidad propia. El devenir armónico y el entramado textural son inseparables de la forma, sea música de cámara (Sonata), el agrupamiento de movimientos danzables precedidos por un prelude (Suite),¹⁰¹ el establecimiento de un sujeto apto para su posterior tratamiento polifónico e imitativo (Fuga), la reunión de varios instrumentos alternados con un solista o grupo más pequeño (Concierto) o la sucesión de una idea que permanece y otra que cambia (Rondó). Motivos, secuencias, progresiones, funcionalidad, contrapunto, continuidad del bajo dibujan las configuraciones. Esto abarca también a la música vocal (Opera, Cantata y Oratorio). Es interesante el análisis de Kühn acerca de la diferencia entre el carácter vocal y discursivo del Sujeto y el sesgo instrumental y acotado del motivo.¹⁰²

- La noción de equilibrio y validez universal que domina en el Clasicismo y se impone a la subjetividad del compositor. Las formas orgánicas, proporcionales, se apoyan en la relación tensión – distensión V/I, y manifiestan paradójicamente un principio generador de contraste. El bajo continuo del Barroco se fragmenta y es reemplazado por la bi-tematicidad. La forma Sonata, con su exposición de 1º tema y 2º tema corrobora este modelo en el que métrica, funcionalidad armónica y concordancia motivica van de la mano. La *recurrencia compositiva* – calificada como *narrativa* por Boulez¹⁰³ para referirse a la música tonal- funcionó como arquetipo.

- Se introduce un vocabulario técnico (motivo, inciso, sujeto, frase, tema, período, sección, movimiento, etc.) que responde a un proyecto autónomo capaz de ser previsto y apropiado. Las viejas formas del Barroco y el Rococó adoptan el estilo clásico. El carácter cerrado o abierto de frases y períodos será clave para la configuración final de las obras. La sinfonía es formalmente una sonata y genéricamente orquestal.

- La incorporación de la idea de desarrollo, de derivación lógica en el Romanticismo. En la Post Revolución Francesa, además de entrar en crisis el equilibrio clásico, el repertorio sinfónico se expande, ampliando sus dimensiones. Paralelamente tienen auge las formas pequeñas. La armonía, aunque abandona tanto el ciclo de quintas barroco como la cadencia y semicadencia clásica, sigue constituyendo una condición esencial para la configuración formal. El poema sinfónico se desliga de las formas clásicas.

secciones repetidas. El alcohol, el porte y los mirriñaques de las mujeres, cuyo ideal de belleza estaba ligada a la opulencia, sumados a las capas y espadas de los caballeros de las cortes, requerían esta compensación. Las denominaciones más comunes de acuerdo a la región eran Pavana y Gallarda, Passamezzo y Saltarello, Basse Dance y Tourdion. Los Balletti de Gastoldi de fines del XVI (música para cantar y bailar) plantean modelos compositivos contrapuestos: la textura polifónica junto a la homofonía que posibilita la comprensión del texto.

¹⁰¹ En el Siglo XVII estas danzas ya no necesariamente se bailaban.

¹⁰² Ver Clemens Kühn, *op. cit.*, pág. 44.

¹⁰³ Pierre Boulez, *Pensamientos de la música de hoy*.

⁹⁸ Ligeti, *op. cit.*

⁹⁹ A capella, en la capilla.

¹⁰⁰ En el Siglo XV las danzas se agrupaban de a pares: una lenta y una rápida, una binaria y una ternaria, en dos

• Junto a la magnificencia se instala la introspección, la composición breve y autorreflexiva de las rapsodias, preludios, lieder, nocturnos, emocionales y a la vez efímeros, que recorren un intenso camino expresivo en pocos compases.

• Si bien sería estéril pretender una norma común dada la cantidad innumerable de casos, la música popular actual presenta por lo general estructuras formales recurrentes del tipo ABAB, ABBA, AABAAB, etc. Las manifestaciones urbanas, el rock o los géneros melódicos conservan esta idea atravesados por la danza y el canto solístico.

• La música académica del Siglo XX no se adscribe a la secuencia de presentación, nudo, desarrollo y epílogo del relato clásico. Señala Ligeti: “Los elementos portadores de la forma son hoy estructuras móviles y variadas, efectos de repartición del sonido, superficies sonoras, mezclas de timbres, estructuras de contraste o unión, elementos de construcción o de destrucción que unen o separan.”¹⁰⁴ En la música académica actual las obras adquieren una forma global única, dinámica, sin un punto de partida temático ni de llegada fijo.¹⁰⁵ Los compositores, intencionalmente, evitan recurrir a una sintaxis única. Aun en la música del pasado, las sonatas reales también difieren de la *forma sonata* prescrita.

La forma alude a las relaciones sintácticas que, incluso en una sonata clásica, se perciben *per se* en la música misma. En esta concepción en la que la forma se crea cada vez, comienzos, finales, repeticiones, transiciones, zonas de quietud o movimiento se alejan de los estereotipos. Se infiere una cualidad del movimiento cuyos rebordes no están subrayados. La formalización consiste en comprender lo que el devenir del movimiento musical contiene y lo que es contenido. Su aporte a la interpretación es válido siempre que no se fuerce a ajustar la percepción de lo que ocurre a lo que “debiera ocurrir”.

- Analice por audición obras musicales de diferentes contextos, con el apoyo de los conceptos de permanencia, cambio, retorno, repetición, variación, contraste, configuración, transición, continente, contenido, micro, macro.
- Invente una canción empleando repeticiones y cambios.
- Busque ejemplos de configuraciones estables y transiciones.

¹⁰⁴ Ligeti, *op. cit.*, pág. 3

¹⁰⁵ En el Tiento N° 3 para guitarra de Gerardo Gandini la partitura consigna una suerte de módulos. En total son treinta, ordenados en grupos de 9, 9, 8 y 4 rematados con un acorde o saltos ascendentes y un epílogo *sforzato* sobre *la grave*, imbricado a una apoyatura ligada (Si Bemol / La Bemol, ambos con dinámica descendente. Los módulos contienen entre 3 y 7 notas: La, Si(9), Si b(17) en el primero. Luego agrega otras relaciones, jugando con la tensión de 7mas y 2das superpuestas. La ejecución rápida y aleatoria produce texturas densas, flotantes y, en su interior, el volumen destaca puntos que se desprenden de la totalidad. Los grupos van acumulando tensión dinámica y la incorporación gradual de las alturas genera una lenta sensación propulsiva que sugiere la organización formal subyacente. El ejecutante decide duraciones, sucesiones, pausas y el orden de aparición de cada sonido.

TERCERA PARTE

Capítulo 8: INTERPRETACIÓN

En uno de sus cuadernos de notas Chejov registró esta anécdota: “Un hombre en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”. La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse) la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.

Ricardo Piglia. *Diario Clarín, Suplemento Cultural y Nación* - 6/11/86

Hasta ahora, en los trabajos de aula, las composiciones adoptaron criterios formales. La música habitualmente persigue otros fines – expresos o tácitos, extrínsecos o intrínsecos – que hacen a su sentido o su significación (desnudar estados emocionales, representar un fenómeno, suscitar un clima). Sin polemizar en torno a si la música comunica contenidos, sentimientos, es sólo forma o, como sostiene Schopenhauer, forma de la sensación, forma dinámica de la sensación, los criterios del análisis gramatical estudiados hallan su razón de ser en la interpretación de estas cuestiones.

Según Bordwell, “El término latino *interpretatio* significa ‘explicación’ y viene de *interpres*, negociador, traductor o intermediario. La interpretación es el tipo de explicación insertada entre un texto o agente y otro. En la actualidad el término denota prácticamente cualquier acto que elabore o transmita significado. (...) los significados no se encuentran, se elaboran. El hecho de tomar la elaboración del significado como un proceso constructivo no conlleva un relativismo absoluto, ni tampoco una derivación infinita de la interpretación.”¹⁰⁶

Paul Ricoeur, citado por Bordwell, describe la interpretación como “La tarea del pensamiento que consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en revelar los niveles de significado implícitos en el significado literal.”¹⁰⁷

Desde el campo de la filosofía y de la estética, Gadamer y Pareyson estiman al conjunto de la realidad como interpretable, interrogándose acerca del sentido de la interpretación en el arte. De esta manera, se sentaron las primeras bases metodológicas. Pareyson plantea el proceso de formación de la obra como interpretativo: el artista dialoga con la materia que ha de formar

y con la forma que de ella resultará, si resulta.¹⁰⁸ La lectura tiene un carácter interpretativo. Dice:“(…) Por lo que se refiere a la lectura, hay que recordar que ésta siempre es personal, puesto que el único órgano de revelación de que dispone el lector para acceder a la obra es su propia personalidad. Por ello no existe una interpretación única, mejor que todas las demás: única es sólo la obra, no la interpretación, que es múltiple. Esto no significa que sea arbitraria: el intérprete no deberá agregar o sobreponer su personalidad a la obra, sino servirse de ella como instrumento o intermediario (...).”¹⁰⁹

Eco, treinta años después de *Obra abierta*, postula una permanente oscilación entre la iniciativa del intérprete y la fidelidad a la obra, reconociendo los límites que el texto impone:“(…) En resumidas cuentas, decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que cada acto pueda tener un final feliz. Hasta el deconstruccionismo más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables (...) Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor).”¹¹⁰

Mariel Ciafardo¹¹¹ analiza las posiciones contrarias que S. Sontag y R. Barthes manifiestan respecto de la crítica interpretativa centrada en la traducción, que pretende volver inteligible el “verdadero” significado de la obra. Para Sontag, reducir la obra a su contenido la empobrece, dado que margina sus cualidades sensoriales y sensoriales. Desde una posición más formalista plantea que la función de la crítica debiera consistir en demostrar “cómo es lo que es”, incluso “qué es lo que es” y no “qué significa”. Propone más que una hermenéutica, una erótica del arte. Barthes, aun sosteniendo la multiplicidad de sentidos, advierte las limitaciones de esta traducción. “Imposible para la crítica pretender traducir la obra, principalmente con mayor claridad, porque no hay nada más claro que la obra.”

Sontag, desde un planteo radical, sospecha que prevalece la idea de que una obra de arte se fundamenta por su contenido.¹¹² “La actual es una de esas épocas en las que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. (...) El verdadero arte tiende a ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte.”¹¹³

¹⁰⁸ Ver Luigi Pareyson, “La contemplación de la forma”, en *Conversaciones de estética*, pág. 30.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, pág. 30

¹¹¹ Mariel Ciafardo y otros, “Crítica y metacrítica cinematográficas: territorios a explorar en el ámbito académico”, en *Arte e Investigación*, N° 4, pág. 25- 29.

¹¹² Algunas clases de Apreciación Musical consisten en la construcción de relatos de contenidos del tipo... esta es la parte en que la chica corre por el campo o los tambores anuncian la llegada del verano.

¹¹³ Susan Sontag: *Contra la interpretación*, pág. 30-31.

¹⁰⁶ David Bordwell, *El significado del filme*, pág. 17

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 18.

Pero si consideramos que el lenguaje del arte está determinado por su nivel metafórico, por el grado de alejamiento, de sustracción del objeto representado, la división entre contenido y forma, o entre racionalidad e intuición no aparece tan clara. La capacidad para sugerir y al mismo tiempo ocultar, enmascarar, aludir, tiene como contrapartida la capacidad de recepcionar. El análisis y la interpretación no empobrecen la sensorialidad o la intuición. En todo caso la resignifican. La enseñanza de estos temas es uno de los aportes de la educación artística, sobre todo en un momento signado por la profunda incidencia de los medios que, debido al uso empobrecido de los códigos, condiciona en el público la posibilidad de lecturas alternativas.

Los conceptos contemplan un núcleo (rasgos esenciales) y una periferia (rasgos circunstanciales). En la metáfora se activan una o más propiedades pertinentes, mientras las restantes permanecen “narcotizadas”.¹¹⁴ Para Borges la metáfora es el contacto momentáneo entre dos imágenes. Si bien no es obligadamente un fenómeno intencional, y toda palabra es en potencia metafórica, como artificio poético se trata de un discurso ambiguo y autorreflexivo¹¹⁵ en el que un significado es el significante de otro significado. El significante (es decir la componente material) envuelve al significado.

Así, la metáfora no es la mera sustitución de un decir por otro. En la metáfora el sentido se diversifica y se potencia. El significante significa.

Si la interpretación es la capacidad de atribuir significado y sentido, la transferencia de estos enunciados al campo de la música requiere precisiones.

Usualmente, sentido y significado se emplean como sinónimos. Sin embargo, el sentido no se agota en la significación de un término. Admite varias lecturas: semántica, estructural, lógica o motivacional. Pese a su similitud, significado y sentido se distinguen en que este último añade un valor de orden cultural y pareciera ahondar en un nivel de profundidad creciente. El sentido sería el significado más su valor cultural.¹¹⁶ El tango o un barrio de Buenos Aires son evocados con la mera escucha del rasgueo con sincopa.

El significado musical está otorgado por la organización formal y su carácter connotativo por encima del contenido. En un texto ya clásico,

¹¹⁴ Para ampliar, remitirse a Umberto Eco, “De la interpretación de las metáforas”, en *Los límites de la interpretación*, pág. 160-180.

¹¹⁵ Ambiguo/Autorreflexivo: según Eco, “La definición operativa más útil que se ha formulado del texto estético ha sido proporcionada por Jakobson, cuando, a partir de la conocida subdivisión de funciones lingüísticas, ha definido el mensaje estético como ambiguo y autorreflexivo. La ambigüedad puede definirse como *violación de las reglas del código*(...) Existe ambigüedad estética cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido(...) El texto se vuelve autorreflexivo porque atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica. De acuerdo a la teorización de los formalistas rusos, remite a un efecto de extrañamiento, que desautoriza el lenguaje. Un artista, para describir algo que quizás hayamos visto y conocido siempre, emplea las palabras (o las imágenes) de modo diferente, y nuestra primera reacción se traduce en desarraigo, casi en la incapacidad de reconocer el objeto(...) que nos obliga a mirar de forma diferente la cosa representada, pero, al mismo tiempo, también los medios de representación y el código a que se referían. El arte aumenta la dificultad y la duración de la percepción”. *Tratado de semiótica general*, pág. 368-371.

¹¹⁶ Mónica Caballero: *Apuntes de cátedra. Teoría de la práctica artística*. UNLP.

Leonard Meyer se refería a este tema señalando que el significado no es una propiedad de las cosas.¹¹⁷ No se ubica únicamente en el estímulo ni es atribuible en exclusividad a los eventos o experiencias a los que el estímulo se remonta. Aunque la percepción de una relación sólo surge de la actividad mental de un individuo, la relación misma tampoco puede ser ubicada en la mente del receptor. El significado no está entonces en el estímulo, ni en lo que señala, ni en el observador, tanto como en la dinámica de la relación entre estos tres momentos.

La naturaleza misma de la música, su carácter temporal y su grado de abstracción, aleja el significado de la designación o alusión directa a una cosa, imagen visual o situación. El evento musical tiene significado porque crea una expectativa respecto de otro evento musical. El significado es además consecuencia de esa expectativa que involucra registros emocionales, intelectuales y físicos.

Sentido y significado musicales se explican tal vez con más facilidad por su contrario, cuando por alguna razón se imponen por ausencia. Este efecto reconoce numerosas causas pero en todas se manifiesta como un desajuste. Pensemos en una ejecución interrumpida por problemas mecánicos o de concentración. El ritmo se fractura en su continuidad. Es un momento traumático para el que toca y para el que escucha. Esta sensación no se circunscribe sólo a situaciones “de concierto”. Es extensiva a versiones exageradamente románticas, demostraciones de destreza técnica sin intenciones expresivas, tempos mal elegidos, inadecuadas dinámicas, desafinación, repeticiones sin intención estética, vibratos desmesurados, la articulación entrecortada de los alumnos iniciales, segmentaciones arbitrarias, ejecuciones rígidas con acentos y tiempos muy marcados, *clissè* clásicos o líricos en temas populares (muy de moda en esta época de tenores operísticos volcados a los géneros urbanos), o arreglos forzados que alteran aspectos esenciales de estilo.

Mientras en los ejemplos precedentes el desajuste responde a la versión, en otros obedece a asuntos relativos al receptor. En las clases de Apreciación Musical es usual el análisis de piezas contemporáneas poco frecuentadas por los alumnos quienes, ante lenguajes nuevos, en particular los no tonales, hablan de “falta de sentido”. A medida que esta escucha se reitera, el rechazo cede y es sustituido por una curiosidad creciente acompañada de una mayor ductilidad ante las propuestas. Por lo tanto, el contacto con obras experimentales, arduo en este nivel curricular, debería propiciarse de manera paulatina y programada.

Estamos hablando de una interpretación que se distancia de la crítica literaria o cinematográfica. Esta esfera del conocimiento, que Bordwell define como la acción de realizar inferencias acerca de los significados implícitos a partir de los significados referenciales o explícitos,¹¹⁸ difiere del enfoque con el que tomaremos la interpretación en este escrito. Mientras el crítico opera con la obra concluida en cualquiera de sus variantes (una

¹¹⁷ Leonard Meyer, “Emoción y significado en la música”, en *Revista Orpheotron*, N° 3.

¹¹⁸ David Bordwell, *op. cit.*

interpretación explicativa, sintomática, estética), el docente de música interviene pedagógicamente. La interpretación es un contenido a aprender en una doble búsqueda: conocer la sintaxis musical, sus tensiones internas y condiciones de configuración y accionar con ella en pos de producir su sentido. Esta última es la característica que más se aleja de la crítica de arte puesto que el docente no es mediador entre la obra y el alumno. Aquel debería promover la apropiación de las capacidades interpretativas para que los estudiantes operen con ellas de manera autónoma.

Interpretación / ejecución

En el léxico coloquial quien interpreta la música es el ejecutante. Su formación se atiende fraccionadamente en las clases de instrumento o en los trabajos de conjunto y música de cámara, a través del estudio de:

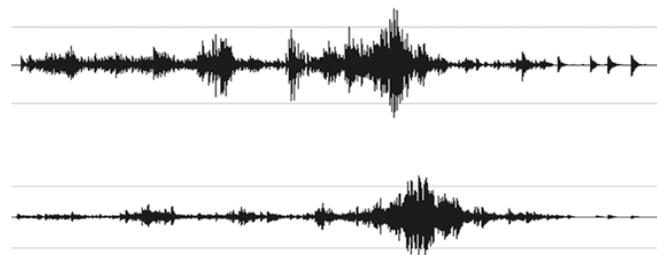
- dinámicas (variaciones de intensidad súbitas o progresivas)
- tempos (variaciones de velocidad estructurales o parciales)
- articulaciones (modo de juntar sonidos o partes)
- timbres y ataques (ejecución con o sin vibrato, metálico, opaco, etc.)
- fraseo (discurrir más o menos flexible con relación a la escritura, al movimiento melódico, a la métrica, al acompañamiento).

Estos recursos se emplean para sugerir o evidenciar estados emocionales (éxtasis, pena, sorpresa, etc.), conceptos (equilibrio, dinamismo, quietud) o referencias estilísticas (ornamentaciones, instrumentaciones, elección de tempos).

Pero la interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas. Durante la ejecución, además de la emoción y el intelecto se compromete la motricidad y el cuerpo. El análisis evita restringir la interpretación a la intuición, al “sentimiento”. Este proceso -el proceso del análisis- atraviesa por diferentes momentos en los cuales no necesariamente las conductas involucradas presumen la oposición entre lo racional y lo sensorial o intuitivo. El estudio de cualquier objeto, su percepción global, lo que para los músicos sería una primera lectura continua, aun salteando partes o notas, en general es seguida de una tarea de descomposición, que focaliza sobre los componentes, resolviendo problemas puntuales. Esta descomposición se vuelve estéril si luego no sobreviene una reconstrucción más compleja y significativa del objeto y, para nosotros, de la obra. En esta reconstrucción ya se ha incorporado la mirada del intérprete que altera la percepción inicial y que, en el caso de la música, implica tomar decisiones, determinar tempos, articulaciones, dinámicas y un carácter singular aunque nunca totalmente arbitrario. Este momento de la interpretación pone en evidencia la estructura formal de la obra y también sus rastros invisibles.

En su interpretación del *Preludio N° 4 Op. 28 en mi menor* de Chopin, Martha Argerich escoge un tempo lento, esboza apenas los puntillos y

pareciera destacar cada nota, sin que por ello el conjunto se resquebraje. Es una versión severa, que no se concede el mínimo desahogo sentimental, el menor exhibicionismo y, sin embargo, conmueve. Emplea un rango dinámico sutil que acumula tensión sin desbordarse. Alberto Mozzati, en cambio, toca el mismo preludio con más energía, en los extremos del volumen, en tempo más rápido, con un fraseo atado a la partitura, lo que le otorga un carácter enfático y rígido. La singularidad de las versiones es clara e incluso para un auditor no iniciado es bastante sencillo diferenciarlas. Siguiendo el planteo de Eco, hay algo del orden de la permanencia donde el texto impone su lógica y sus restricciones, y lleva a discernir que se trata de la “misma” obra. Más allá de la multiplicidad de versiones, no toda interpretación es “verosímil” si pretende ser inteligible.



Los gráficos resultan del procesamiento en un programa de edición digital de sonido, de las versiones grabadas por Mozzati y Argerich. Compárense las diferencias notables entre ambas ejecuciones.

Los roles del compositor, del ejecutante y del público son técnicamente distintos pero siempre es la intervención subjetiva la que modifica un material dado. En las tres instancias hay un valor agregado a este material. Si bien difieren los procedimientos y el tipo de intervención no es equiparable (el manejo de las dinámicas en la ejecución; los procesos de elaboración compositiva y la escucha comprensiva) todos comprometen una acción y una apertura a los innumerables dilemas de construcción que estos roles acarrearán. Dejarse interpelar por una obra o un suceso ayuda a controlar la propensión al virtuosismo, a la ostentación. La comunicación supone esta apertura junto a un permanente contrapeso entre estabilidad y conflicto. Si, por el contrario, la respuesta repite el mensaje, y el mensaje reitera la respuesta, el proceso entra en un círculo vicioso.

La notación interpretativa.

Los signos de notación cambiaron con la historia. En el Siglo XIX se instala una escritura más precisa y abarcativa que contiene a las anteriores.¹¹⁹ Estas indicaciones refieren:

Al tempo

Ej. *a tempo, attacca, accelerando (accel), ritardando, riterdando, ritenuto, tenuto, rubato, tempo giusto, presto, lento, moderato, smorzando (smorz), G.P. (gran pausa)*

A la dinámica

Ej. *ff, f, mf, mp, p, pp, crescendo (cresc), diminuendo, (dim), piu forte*

A la articulación

Ej. *legato, staccato, détaché, forzato (fz), legatissimo, martelé (martillado), non legato*

Al tipo de emisión del sonido

Ej. *coll'arco (con el arco), sul ponticello (cerca del puente), frullatto, Ped. (pedal en el piano), corda vuota (cuerda al aire)*

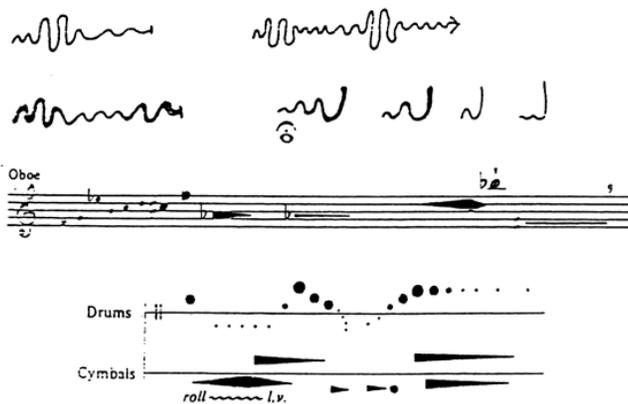
A aspectos emocionales más o menos precisos

Ej. *agitato, con ardore, dolcissimo, expresivo, impetuoso, tempestoso*

A características de estilo

Ej. *alla rustica, alla polaca, alla turca*

Nuevas claves y hábitos de notación se adaptan a las composiciones contemporáneas. Convive la analogía – que favorece el acercamiento a las representaciones iniciales – con signos y símbolos abstractos.¹²⁰ En la notación interpretativa, la ambigüedad e inexactitud limita y, al mismo tiempo, enriquece.



El problema de la escritura y la transferencia de un sentido a otro es complejo. Según M. Etkin “(...) el dominio del oficio de compositor aparece muy vinculado en nuestra cultura al dominio de la escritura, es decir, de la notación musical como un cuerpo de símbolos y signos que, al ser decodificados por el intérprete, restituyen la obra imaginada. El pasaje

a la notación se convierte en el primer obstáculo, en la primera demora que afronta el compositor. Por ella aparecen grietas por las que se evaden ciertos materiales; a veces un movimiento en ambas direcciones deja ingresar elementos y planteos imprevistos y fructíferos. La notación con su autonomía - en tanto cuerpo de símbolos y signos *infiel* a lo imaginado y, simultáneamente, estímulo visual y sonoro que realimenta la imaginación - se convierte no solamente en un parámetro más, sino en uno de los ejes de la enseñanza de la composición.”¹²¹

Desde una perspectiva semiótica, M. Schultz aborda la cuestión de los límites de la escritura:

“(...) la partitura apunta a su objeto como cualquier otro sistema de signos, pero el signo musical

a) no puede reemplazar a su objeto, no puede estar por su objeto más que como registro; la partitura, insisto, no es la música;

b) tampoco puede ser reemplazado por otros signos musicales dentro del sistema.

Mi argumento es que la experiencia musical completa no puede ser alcanzada sin la presencia sonora. Aun tomando en cuenta que el compositor posee imágenes musicales durante su proceso creativo y que el intérprete puede imaginar cómo sonaría una obra al recorrer la partitura visualmente... las inexactitudes propias del medio notacional musical, en combinación con las circunstancias histórico - musicales, son a la vez, las puertas de acceso a la diversidad y la libertad interpretativas.”¹²²

Actividades

Se escribe una parte tonal sencilla. Se sugiere a los alumnos que incorporen notaciones interpretativas. Luego se intercambian las partituras y cada grupo ejecuta la obra con las indicaciones del otro. Se escuchan las versiones, se graban y se repasa en lo siguiente:

-El grado de traducción de las intenciones interpretativas de los compositores con relación a los ejecutantes.

-Los límites de la escritura

-Los aportes nuevos de la escritura

-Las similitudes y diferencias entre las notaciones y entre las ejecuciones.

Estereotipos

A menudo, la mejor interpretación es aquella que obtiene claridad en cuanto a la inteligibilidad de la obra y no sólo a su potencia expresiva. Se le criticaba a Stravinsky una dirección fría y mecánica de su propia música, desconociendo que tal vez esta dirección marcada obedecía a sus propias

¹¹⁹ Para ampliar, ver Ulrich Michels, *Atlas de Música*, Tomo I, pág. 70-81.

¹²⁰ Ver capítulo sobre Sonido.

¹²¹ Mariano Etkin, “Acerca de la composición y su enseñanza”, en *Revista Arte e Investigación*, N° 3, pág. 12.

¹²² Margarita Schultz, “La notación musical desde la perspectiva semiótica”, en *Revista Arte e Investigación*, N° 2, pág. 44.

intenciones. Interpretar no es obligatoriamente dotar a una composición de una mayor carga dramática. Tocar o cantar con distancia y frialdad es pertinente si hay justificación para tal criterio. El empleo de los recursos clásico-románticos se ha extendido al punto que es habitual escuchar versiones de arreglos corales sobre una canción popular con un empleo de la dinámica propio de un Lied de Schubert. Este estereotipo, que acompaña los finales melódicos V-I con un descenso gradual de la intensidad como sinónimo de “tocar expresivamente”, es un escollo para la elección de interpretaciones adecuadas a las exigencias internas de composiciones que no responden a esa lógica y, a veces, los resultados rozan el ridículo.

El olvido de las coordenadas históricas con que se concibió la música es una de las causas de la estandarización interpretativa y ha dado lugar a entender que Mozart es excesivamente tonal, Bartok demasiado rítmico o el silencio de 4'33" de Cage exageradamente prolongado y que, por ende, la interpretación debería remediar estos flagelos.

En las clases de cámara o instrumento es común que el maestro intervenga con comentarios del tipo “*toque más expresivamente*”, que dejan desorientados a sus alumnos. Enseñar interpretación conlleva una búsqueda de claridad y precisión verbal en la formulación de las consignas, no sólo para desentrañar el sentido oculto de la obra sino para hacer audibles su soporte formal, sus gestos esenciales. Es una doble y sutil tarea: otorgar nitidez a los agrupamientos que merezcan escucharse de una manera destacada sin que este énfasis debilite las relaciones de conjunto. Técnicamente, volver audibles los sonidos internos de una trama, construir un buen rallentando, ponderar la función expresiva de una disonancia y su resolución, son contenidos interpretativos.

La interpretación es un fin de la enseñanza musical. Esta competencia surge de la dialéctica entre las acciones de componer, escuchar, ejecutar y conocer. La Apreciación Musical propone un acercamiento rudimentario a estos aprendizajes. La interpretación musical trabajada desde la niñez alienta la apertura de pensamiento y flexibilidad posteriores. La educación artística promueve la aceptación de significaciones que escapan de la lógica causal, pero son verosímiles en el contexto de los lenguajes no verbales. Esta flexibilidad, en la que intervienen el humor, la emoción y la tan bastardeada “creatividad” se pone en juego desde los primeros trabajos de aula. El niño que inventa respuestas a una sencilla frase melódica, que decide cantar más fuerte un pasaje porque es capaz de reconocer su pulsión, o que modela la arcilla y recorta una forma asignándole sentidos sin determinar si es la cabeza de un ser extraterrestre o una pelota, está interpretando. Está comenzando a leer el horizonte de historias posibles escondido detrás de la historia contada. El escaso desarrollo de estos temas en la educación formal explica en parte el precario nivel de formación con el que arriban los estudiantes a la Universidad, anunciando frustraciones.

Actividades

Se distribuye entre los alumnos el siguiente fragmento:

*“No hay extensión más grande que mi herida
Lloro mi desventura y sus conjuntos
Y siento más tu muerte que mi vida
Ando sobre rastrojos de difuntos
Y sin calor de nadie
Y sin consuelo
Voy de mi corazón a mis asuntos”.*

Y la frase

“ Estoy muy triste porque murió un amigo”.

Se analizan similitudes y diferencias de ambos textos, caracterizando significativo y significado.

Se propone luego aprender el pasaje de Elegía, de Miguel Hernández. Se escucha la música compuesta por Serrat para este poema. Se discute su pertinencia con relación al texto. Se realiza un arreglo, se ensaya, asignando luego volúmenes, tempos y articulaciones y considerando la estructura formal, textural, rítmica, y armónica.

CUARTA PARTE

Capítulo 9: EL CONTEXTO DE LA PRODUCCION ARTISTICA Y MUSICAL

“En América, hasta los pájaros cantan mal”.

Buffon, Georges. Naturalista francés del siglo XVIII

El estudio del contexto histórico que da marco a la producción musical se fundamenta en la convicción de que el arte es emergente de una cultura particular. Se propone así un enfoque crítico respecto de la visión tradicional de la asignatura – analizada en el primer capítulo del libro – que funcionaba como una introducción compendiada a la Historia de la Música: un recorte de descripciones, acontecimientos y datos de obras y autores. Por esta vía resultaba más simple sostener la “universalidad” de ciertos modelos. El arte conforma un entramado junto a la ciencia, la religión, la economía y la política. Estas dimensiones se relacionan y son interdependientes. La música, en esta red, metaforiza la atmósfera de la época en la que es realizada. En *Apreciación Musical* se atiende a la vinculación entre contexto, obra e intérprete con una fuerte impronta en el mundo contemporáneo.

En un tiempo en el que la formación de un músico profesional se despliega en constantes crisis, propias y contextuales, la apropiación por parte de los estudiantes de recursos que favorezcan la interpretación de esos cambios es estratégica para su crecimiento posterior.

Para el desarrollo de la materia se ha realizado un recorte circunscripto a la historia de Occidente y, dentro de ésta, a la Modernidad y al Siglo XX. De la Edad Media y la Antigüedad se toman aspectos centrales que hacen explícitas grandes continuidades y contrastes a efectos de conocer mejor la actualidad.

Más allá del debate en torno a los criterios de periodización historiográficos que señalan de manera convencional Antigüedad, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea, y aceptando que cualquier periodización es arbitraria,¹²³ asumimos aquí la organización temporal más utilizada por los teóricos actuales debido a que ésta se adapta mejor a los períodos artísticos: Antigüedad, Edad Media, Modernidad y Posmodernidad (conscientes de las distintas lecturas acerca de si la época actual es una prolongación de la Modernidad o constituye una nueva época histórica).¹²⁴ Los sub-períodos propuestos (Barroco, Clasicismo, Romanticismo) están mirados desde una perspectiva estilística. Se analizan las constantes aún a riesgo de soslayar la persistencia de corrientes estéticas que sobrevivieron o se anticiparon a su época.

¹²³ A modo de ejemplo: Hauser sostiene que la Edad Media termina a fines Siglo XII y Hobsbawm habla del “Siglo corto” para referirse al Siglo XX y lo sitúa entre el comienzo de la Primera Guerra Mundial y la caída del Muro del Berlín.

Este nivel curricular exige un esfuerzo de simplificación y homogeneidad y queda abierto a futuros tratamientos. Los puntos de articulación entre dos períodos sugieren transiciones más que quiebres y sus dimensiones se van modificando de una manera imbricada.

La finalidad de esta investigación no es musicológica. El análisis pormenorizado acerca de la tensión música popular/música académica no integra el cuerpo de unidades seleccionadas y este esquema es un bosquejo elemental de los lazos entre los cambios sociales y el arte, con el afán de propiciar la comprensión del presente. Sin embargo, el itinerario de la música europea, que ha ocupado un sitio preferencial en los países periféricos como el nuestro, merece un párrafo aparte.

Conviene recordar que el tiempo del Humanismo fue también el de la colonización de América a sangre y fuego. Que en la misma época en la que los manuales sitúan al Romanticismo se gestaba el tango en el Río de la Plata, el blues en el sur de Estados Unidos, el cante jondo en Andalucía. Paralelamente a la Modernidad, las vertientes de la música europea, indígena y africana en América componían un paisaje de conexiones y derivaciones laberínticas y para nada uniformes. Más tarde, de la mano de la grabación, del desarrollo de las comunicaciones y de los desplazamientos hacia los centros urbanos, la música popular se masifica y abandona su carácter ritual asumiendo hábitos de la academia europea pero disputándole su espacio. La implicancia de estas transformaciones en el imaginario del arte contemporáneo requiere una atención y un respeto todavía no ganado en la enseñanza oficial.

Pero se trata de un camino lento y plagado de obstáculos. El predominio de la estética clásico-romántica sigue siendo abrumador en conservatorios y universidades. Los alumnos potenciales de las carreras de grado son, en su mayoría, adolescentes que asumen como propia la estética del rock o la música popular. La curiosidad por el tango también se ha incrementado notablemente. El divorcio entre los intereses de los jóvenes y la oferta académica plantea no sólo cuestiones ideológicas sino pedagógicas. La omisión o simplificación del análisis de los procesos de mestizaje, las manifestaciones urbanas, el folclore y el papel de la música en los medios condicionan la formación de los músicos jóvenes. Privilegiar estos debates en los niveles de gestión y promover investigaciones institucionales sistemáticas comenzaría a cubrir un vacío que se explica a partir de la dependencia cultural y política. Por eso no intentamos aportar un nuevo manual sobre la historia de “los grandes músicos” sino promover en los alumnos una visión crítica de esa historia. Intencionalmente, las actividades propuestas y los ejemplos musicales seleccionados abrevan además en otras fuentes inagotables y con frecuencia olvidadas.

¹²⁴ En este punto conviene recordar que Edad Moderna y Modernidad no son sinónimos. La Edad Moderna es el período histórico que se ubica entre los siglos XV y XVIII. A partir de la Revolución Francesa comienza la Edad Contemporánea. En cambio, la Modernidad es un movimiento histórico-cultural que comienza en el Siglo XVI y que, como hemos dicho, para algunos autores se extiende hasta el presente. Para ampliar, ver Esther Díaz, *Posmodernidad*, pág. 11-12.

El tratamiento del contexto en esta asignatura considera la articulación entre los aspectos económicos, políticos y culturales y focaliza en la música como emergente. De este modo se intenta establecer paralelos y vínculos entre la sociedad esclavista y la polis de la Antigüedad con el status científico de la música y su subordinación a la palabra y la danza; la sociedad agraria y feudal del Medioevo con los cantos litúrgicos; el ascenso de la burguesía, la consolidación del sistema capitalista y el progreso científico con el sistema tonal y sus múltiples transformaciones estéticas desde el Renacimiento hasta el Siglo XX. En el pasaje de la música anónima a la de autor, en la paulatina separación del lenguaje vocal del instrumental del Siglo XVI, en la autonomía del compositor y del intérprete como virtuoso, en los sucesivos roles sociales del músico (primero monje, luego protegido de cortes y capillas, burgués, hasta su relación con los medios masivos actuales) o en los cambios en la concepción de lo que es una obra de arte es posible ver cómo la producción musical traduce las transformaciones culturales. La evolución constructiva de los instrumentos y, sobre todo, los cambios en los modos de componer, desde la línea pura medieval hasta las texturas de masas y puntos de las vanguardias, desde el tiempo cíclico hasta la multipolaridad actual son fenómenos propios de la historia de la música, pero no pueden comprenderse por fuera del contexto total. Así se configuran los contenidos que, si bien podrían merecer un texto específico y no son abarcables en este ensayo, se tratan durante el año sin desagregarlos y tendiendo al mismo tiempo a evitar la banalización biográfica.

Para el trabajo en las clases, se parte de ejes que recortan grandes rasgos de cada época en cuanto a la organización social y política, la economía, la cultura y en particular la música, desde una mirada que contemple las dimensiones de sujeto, obra y contexto y que simultáneamente vincule presente y pasado sintetizando continuidades y rupturas. Los cruces, lejos de ser mecánicos, privilegian la relación entre los aspectos del lenguaje, la producción y el lugar social de la música con la cosmovisión de la época buscando en las propias obras – a través del análisis y la realización – las características que permiten dar cuenta de esto.

Respecto de la Antigüedad se analiza el marco de la economía agraria y la sociedad escindida en ciudadanos y esclavos, donde la música (construida sobre el sistema modal) es considerada una ciencia paralela a la astronomía o la matemática, a la vez que está subordinada al texto teatral poético y a la danza. El músico y el poeta tienen un status social diferenciado de los artesanos, pintores, escultores o fabricantes de utensilios.

La Antigüedad instaura el punto de partida de la configuración del espacio público. El orden social y político se modela en un escenario urbano cuya máxima expresión es la polis griega, que legará a Occidente los conceptos de democracia y de libertad individual. Este orden, basado en el acceso a la propiedad territorial como requisito indispensable para la ciudadanía, se sostiene en una radical diferenciación social y en la exclusión absoluta de la condición de humanidad para gran parte de la población. La esclavitud no es un mero accidente o una anomalía coyuntural. Esta escisión entre ciudadanos y esclavos es una exigencia esencial para el despliegue económico, social y político de la Antigüedad clásica. Porque hay esclavos

hay ciudadanos. Cuando se rompa este delicado equilibrio entre propiedad, ciudadanía y esclavitud comenzará la lenta decadencia que concluirá en el Siglo V con la desaparición del Imperio Romano de Occidente.

Con ello se consume también un espacio típico de este período: las ciudades se desvanecen al compás de la agonía del orden público. El señor feudal será a partir de entonces dueño en el nuevo universo de ciudades moribundas, reyes eventuales y campesinos atados a la tierra. La máscara ciudadana de la Antigüedad cede lugar al verdadero rostro de la economía. La tierra había sido, pese a los fulgores del comercio, la base de la riqueza. La Edad Media, en su aparente opacidad, revela la fragilidad de un sistema que obnubilaba con sus ciudades e impulso cultural la debilidad de sus cimientos.

La música de la Edad Media se vinculará al marco de la organización feudal de la sociedad, dividida en dos clases estratificadas sin posibilidades de movilidad (señores feudales y siervos), la economía basada en la producción agraria y el establecimiento de dos poderes (monarquía e Iglesia). Aquí aparece la tajante separación entre música religiosa y profana, diferenciadas no sólo – y obviamente – por su función social y por la temática del texto sino también por la utilización del lenguaje musical, la sonoridad y los procedimientos de composición.

El saber es hegemonizado por la Iglesia. La pintura, la escultura y la música cumplen una función pedagógica y de difusión del credo católico en una sociedad analfabeta. La pintura religiosa, donde la imagen tiene una simbología de significación convenida, y el canto gregoriano, en el que la música se subordina al significado de un texto con los melismas resaltando las palabras de mayor carga de sentido, pretenden “(...) conjurar y hacer presente espiritualmente al ser santo que se trata de representar.”¹²⁵ Esta música refleja en su estructura la concepción lineal y unidireccional de la temporalidad. La percepción del progreso del tiempo no está ligada a la idea de cambio ya que el tiempo es “el tiempo de Dios”: infinito, igual a sí mismo. Si bien es lineal y unidireccional, no lo es al modo de un vector, como la intención de avance clave en la Modernidad. Se cantan los textos de las sagradas escrituras, subordinando la música a la palabra. La voz humana (masculina) en coro al unísono es el instrumento fundamental.

La música religiosa y la profana se construyen sobre el lenguaje modal, pero la música profana, que además incorpora instrumentos, está más ligada a la danza. Esto implica una estructuración rítmica y formal diferente, relacionada con la regularidad, la alternancia largo-corto y la organización estrófica recurrente. Los textos tienen contenido épico o erótico.

El fundamento sagrado del orden social y sus traducciones en el arte de la época se van disolviendo, entre varias causas, a medida que la burguesía emprende su aventura de ascenso social. La experiencia de movilidad social no estaba prevista y acompaña una nueva percepción de la sociedad y del individuo. La realidad pierde poco a poco su fundamento sagrado: puede

¹²⁵ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, tomo 1, pág. 153.

ser objetivada y transformada por un individuo que empieza a afirmarse como ser racional, reelaborando nuevos códigos morales, sociales y también estéticos, por ejemplo el movimiento que se denominó *Ars Nova*.

El Renacimiento es un período de transición a la Modernidad caracterizado por el paulatino surgimiento de la burguesía mercantil en el marco de un renacer urbano junto con el crecimiento del comercio y del artesanado. Paralelamente, se unifican los feudos bajo el gobierno de una monarquía centralizada iniciándose la conformación de los estados nacionales. Con la conquista y colonización de América, Europa emprende su despegue económico y su expansión ultramarina. El Humanismo pone el centro en el hombre y lo separa de lo religioso. De un orden inmutable y sagrado, se pasa progresivamente a sospechar que la realidad puede ser conocida, transformada y moldeada por la acción racional del individuo. La verdad ya no es la verdad que Dios revela sino la que el hombre puede descubrir a través de la razón y el método científico: observación, registro y análisis de la naturaleza y de los datos que se obtienen de ella. Las teorías de Copérnico afirman que la Tierra es la que gira alrededor del Sol: el mundo deja de ser el centro del universo. En consonancia con este espíritu, el arte busca imitar (o superar) la belleza de la naturaleza. La perspectiva y el *sfumato* son innovaciones en el lenguaje visual que se relacionan con esta nueva mirada del mundo. Los pintores y escultores elevan su status a la altura de los músicos y se organizan en las primeras academias. La imprenta posibilita la irrupción del libro como objeto de consumo.¹²⁶ El centro artístico es Italia.

La música se desplaza de los monasterios a las cortes, creciendo la música profana en importancia y autonomía. La concertación polifónica hace necesario el comienzo de una métrica unificadora. Poco a poco se configura la tonalidad como sistema, a la vez que la música se va independizando del texto y de la danza hacia lo que luego será la música estrictamente instrumental. Las complejas composiciones polifónicas a varias voces ayudan a desarrollar y volver más preciso el sistema de escritura. El pentagrama –una racionalización del tiempo y el espacio–, las barras de compases, las figuras que expresan la escala de las duraciones, o el uso de proporciones matemáticas (por ejemplo la proporción áurea, también utilizada en la plástica) muestran asimismo cómo la razón viene a regir esta nueva cosmovisión del mundo que caracterizará a Occidente desde el Siglo XVI.

Hacia el siglo XVII la Modernidad se ha configurado. Se afirmaron los estados nacionales gobernados por las monarquías absolutistas y organizados a través de la burocracia de los aparatos administrativos y judiciales del Estado. Esta hegemonía política se corresponde con la progresiva consolidación del individualismo y el racionalismo. Se afianza

la economía mercantil y la expansión imperial en América. El desarrollo tecnológico, con máquinas como el telar mecánico, permite inaugurar la producción a gran escala. La verdad se institucionaliza en la ciencia, el bien en la moral y la belleza en el arte.

Todas estas transformaciones se expresan estéticamente en el período Barroco. En el caso de la música, en la afirmación de un centro tonal y en una conciencia teleológica del tiempo que reflejan los paradigmas de la física newtoniana (ley de gravitación universal, ley de inercia, principio de acción y reacción) y el tiempo lineal tomado de la tradición judeo cristiana pero desacralizado y subordinado al paradigma mecánico causal. La organización rítmica establece los tres niveles del ritmo musical: tiempo, pulso, metro. La idea de progreso que caracteriza el pensamiento moderno se vincula con las secuencias, las progresiones, la direccionalidad, la repetición cíclica que progresa hacia otros centros tonales para retornar a la tónica. Los artistas son empleados de las cortes y capillas y los intérpretes y compositores, a diferencia de lo que pasaba en el Medioevo y en consonancia con los cambios sociales de la época, están individualizados, incluso algunos adquieren renombre. La música es de matriz instrumental, ya no vocal. Aparecen las formaciones orquestales. Con la ópera nace lo que podría llamarse una cultura de tipo “masivo”, orientada a públicos numerosos que asisten a ver un espectáculo en un gran teatro. El gusto del público empieza a ser tenido en cuenta en la composición.

El Clasicismo representa la consolidación de la Modernidad. El sistema capitalista está asentado, la burguesía cristaliza su ascenso social y lucha por desplazar a la aristocracia del poder. Paralelamente, y al compás de la Revolución Industrial en Inglaterra, va emergiendo una nueva clase social, el proletariado. Las teorías liberales (Locke, Hume, Adam Smith) plantean una visión de la historia como un ascenso desde la barbarie hacia el capitalismo, enmarcado en el liberalismo económico y dentro de un sistema político que garantice el respeto por la propiedad privada. La razón y el conocimiento son herramientas para dominar y transformar el mundo. El espíritu moderno se construye sobre la noción de progreso y la ruptura con el pasado. La Revolución Industrial y la Revolución Francesa impulsan la instrucción básica, especialmente por la necesidad de mano de obra calificada.

El centro cultural se desplaza a Francia. La creación artística se integra al mercado con el desarrollo de los teatros públicos, las galerías y los museos. Tienden a diferenciarse las funciones de compositor e intérprete. Las obras se escriben para ser ejecutadas en los conciertos. Las formas musicales responden a un modelo a priori (Sonata) bitemático apoyado en una métrica de pulso y acentos regulares y con melodías más cortas y cantables que implican un carácter rítmico narrativo que fragmenta la línea continua del Barroco.

El Siglo XIX es el tiempo del Romanticismo, corriente que sintetiza las tensiones de la época y señala una transición hacia la contemporaneidad. El capitalismo creciente expande y diversifica la economía mundial, acorta los espacios y promueve la expansión de grandes conglomerados urbanos. Tras

¹²⁶ “... cambiar cómo se registraba y difundía el conocimiento. También iba a cambiar su naturaleza, su uso y el acceso a él de cada vez más gente. (...) iba a quebrar la estructura social monolítica de la cristiandad y a difundir el control hacia muchos centros periféricos de poder.” James Burke y Robert Ornstein, *Del hacha al chip*, pág. 151.

la Revolución Industrial la sociedad se masifica y se producen las primeras revoluciones obreras. Las multitudes ingresan a la Historia en calidad de productores y consumidores y de actores sociales que cuestionan cada vez más radical y conscientemente los fundamentos del capitalismo y de la expansión imperialista. Continúa el desarrollo tecnológico: ferrocarril, motor eléctrico, daguerrotipo, dinamita, teléfono. La enumeración podría ser muy extensa. Idealismo y empirismo se contraponen. Para el empirismo la verdad no es lo que se piensa sino lo que se percibe. Se insinúa poco a poco el desencantamiento con el mundo y la desconfianza en los principios modernos. El crédito ilimitado que se otorgara al progreso científico y social se agrieta a medida que se hacen evidentes los costos del desarrollo económico. Las teorías evolucionistas de Darwin, los postulados filosóficos de Kant y de Hegel, las teorías económicas y posicionamientos políticos de Marx inauguran corrientes que horadarán las bases conceptuales del pensamiento moderno.

La música transgrede los marcos de la tonalidad mediante la alteración de las funciones armónicas, el cromatismo, la sensibilización, etc. Los puntos de tensión y distensión armónica ya no son tan claros. El ritmo mantiene una estructuración métrica, pero las variaciones en la velocidad del pulso por medio del *rubato*, *accelerando*, *ritenuto* van diluyendo los límites de tal concepción rítmica. El gusto masivo ya instalado en el Clasicismo junto a los teatros incide en la realización musical: el solista es figura excluyente de los conciertos junto a una paulatina ruptura de la forma racional clásica. El instrumentista hiperespecializado y virtuoso que integra la orquesta es la mano de obra calificada de la música.

El Siglo XX planteará la crisis de la concepción moderna del mundo, de los relatos unificadores construidos alrededor del conocimiento científico, la razón y el progreso. Crisis de la física clásica: física relativista (Einstein) y física cuántica, psicoanálisis. El aumento de las tensiones entre potencias imperialistas llevará a la Primera Guerra Mundial la que, macerada al calor de la competencia económica y política entre los principales estados europeos, constituye un quiebre en las certidumbres de progreso que aún albergaba el credo capitalista. La realidad estalla en múltiples dimensiones que ya no tienen cabida en la percepción racionalista del individuo y del mundo. El desarrollo tecnológico, los medios masivos de comunicación, el cine, los avances en las comunicaciones y el transporte, y más tarde la cibernética, la informática y el universo digital, plantean cambios culturales que tendrán efectos rotundos en la creación artística. Las vanguardias pictóricas de principio de Siglo XX (Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Abstracción) pondrán en crisis la noción tradicional de obra de arte. Los bordes de las disciplinas artísticas se desdibujarán a lo largo del siglo junto con las categorías tradicionales de arte, obra de arte y artista.

Luego de la segunda mitad del siglo, la ruptura con la idea de progreso y el desencantamiento de los valores modernos están instalados en la “atmósfera de época”. La Posmodernidad encarna la vuelta al pasado en forma de ironía, fragmentación, pluralidad de estilos como rasgos de la producción artística y cultural. El debilitamiento de los grandes relatos unificados, el encubrimiento, la virtualidad, la aceleración de los tiempos, el distanciamiento entre los

avances científicos y tecnológicos y la situación social resultan ya lugares comunes en el análisis de la contemporaneidad.

Estas transformaciones generan consecuencias estéticas que determinan los circuitos de comercialización, el gusto del público y el papel actual del músico profesional. Las búsquedas musicales ponen en crisis el sistema armónico tonal a través de diversas alternativas expresadas en corrientes (Expresionismo, Dodecafonismo, más tarde Serialismo, Miminalismo) o en búsquedas individuales (Stravinsky, Bartók, Ives, Varèse). La música aparece como una estructura espacio-temporal de múltiples dimensiones abandonando la regularidad métrica y la direccionalidad lineal. Paralelamente la música popular va emergiendo como fenómeno cultural que se desprende de su significación comunitaria o ritual para urbanizarse y posteriormente internacionalizarse, transformándose en lo que Fischerman llama “música popular para escuchar.”¹²⁷ Se desenvuelve dentro del sistema tonal pero recurre a numerosos elementos de desviación y ruptura, estructuras rítmicas irregulares, fraseos flexibles y combinaciones armónicas o giros melódicos tomados de diferentes sistemas. La explosión del mercado musical y discográfico, junto con los mass-media, favorece la interacción de la música con otras artes (plástica, escenografía, teatro, danza, cine) en la realización de espectáculos, películas, videoclips, etc. Los músicos construyen nuevos materiales sonoros y estructuras formales y se apropian de tecnologías para la grabación, sintetización y procesamiento electrónico de sonidos. Los conservatorios operan como centros de formación y preservación de la estética clásico/romántica y el abordaje de la música popular y contemporánea es todavía escaso.

A lo largo del texto se ha sostenido la necesidad de propiciar la formación crítica de los estudiantes de música. Es preciso alcanzar nuevos consensos en torno a la importancia que tienen asignaturas tales como Historia, Sociología, Filosofía o Estética en la formación de los artistas y confrontar la creencia de que solamente los aprendizajes mecánicos o carentes de contenidos de significación aportan a una mejor preparación para el trabajo, los estudios superiores o la realización individual en el ámbito familiar, vincular y afectivo. Muy por el contrario, las investigaciones realizadas parecen demostrar que son aquellas personas con mayor flexibilidad operativa, pensamiento divergente y capacidades argumentativas para distinguir realidad y ficción quienes están en mejores condiciones para llevar adelante sus proyectos individuales y colectivos en el marco de la gran crisis que atraviesa el mundo. Implementar estrategias que le permitan al docente desentrañar las características de la música en el contexto en el cual ésta se valoriza es una de las tareas pendientes en el diseño de políticas públicas del área artística.

Partiendo de una sucesión de alturas escogidas al azar componer colectivamente un giro melódico característico del período o estilo que le sea asignado. (Una secuencia barroca, un canon renacentista, una melodía clásica, etc.) Ejecutar cada versión y comparar similitudes y diferencias.

¹²⁷ Diego Fischerman, *La música del siglo XX*, Cap.V.

CONSIDERACIONES FINALES

Concebimos estas reflexiones como un registro de actividades académicas en el ámbito de la educación musical, sin más pretensión que la de dar a conocer algunas conclusiones a las que se ha podido arribar a través de la tarea docente. Esta fue enriquecida por un permanente intercambio en el interior de la misma cátedra, con colegas y, sobre todo, en el contacto cotidiano con los alumnos. Los hábitos de estos últimos han ido variando a lo largo de los años y los planteos pedagógicos intentaron con mayor o menor fortuna adecuarse a esos cambios.

Quienes hayan tratado de sistematizar y volcar en un texto sus propias experiencias docentes, conocerán las enormes inseguridades que esta empresa depara. Podemos usar conocimientos que no sabemos definir ni comprender, y comprender acciones que no sabemos realizar. En un campo tan vasto y opinable como el que nos convoca, frecuentado por especialistas mucho más calificados que los autores de este ensayo, los interrogantes se acentúan y las relecturas y correcciones, lejos de cerrar capítulos, debilitan las certezas iniciales, dando origen a nuevas preguntas.

Sin embargo, en ese tránsito hemos contado con la ayuda inesperada de la propia música que, en su génesis, parece contener buena parte de las respuestas a nuestras dificultades. Las propuestas didácticas incluidas en el texto se han realizado en clase y los ejemplos musicales seleccionados fueron utilizados en ellas.

Si algún mérito pudiera atribuirse a estas páginas será, sin dudas, fruto de las invalorable conversaciones que, acerca de estos y otros temas, compartimos con Luis Rubio quien, en su apasionado contacto con la política, la filosofía y el arte, fue capaz de entender aquello que hacía, y realizar aquello que pensaba.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor: (1970) *Reacción y progreso*, Barcelona, Tusquets.
- AEBLI, Hans: (1958) *Una didáctica fundada en la Psicología de Jean Piaget*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.
- AHARONIÁN, Coriún: (1993) *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*, VI Encuentro Anual de la ANPROM del Brasil UNI-RIO, Río de Janeiro.
- AUSUBEL, David.: (1973) *La educación y la estructura del conocimiento*, Buenos Aires, El Ateneo.
- BORDWELL, David: (1989) *El significado del film*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORGES, Jorge Luis: (1952) "La muralla y los libros", en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- BOULEZ, Pierre.: (1963) *Pensamientos de la música hoy*, París, Ed. Du Rocher.
- CAGE, John: (1961) *Silence*, Middlet, Wesleyan University Press..
- CALABRESE, Omar: (1987) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, Col. Signo e imagen, 1994.
- CARRETERO, Mario: (1997) *Introducción a la Psicología Cognitiva*, Buenos Aires, Aique.
- CIAFARDO, Mariel; MORETTI, Ricardo; MASSARI, Romina: "Crítica y metacrítica cinematográficas: territorios a explorar en el ámbito académico", en *Arte e investigación- Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, N° 4, La Plata, s/f.
- CONTENIDOS BÁSICOS COMUNES PARA LA EDUCACIÓN GENERAL BÁSICA, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, Consejo Federal de Cultura y Educación, Edición preliminar, Diciembre de 1994.
- CORTAZAR, Julio: (1959) "El perseguidor", en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge: (1989) *Léxico técnico de las artes plásticas*, Buenos Aires, Ediciones Colihue- EUDEBA.
- CHATEAU, Jean: (1972) *Las fuentes de lo imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- DE SANTIS, Pablo: (1998) *La traducción*, Buenos Aires, Planeta.
- DIAZ, Esther: (1994) *La producción de conceptos científicos*, Buenos Aires, Biblos.
- DIAZ, Esther: (1999) *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- DORFLES, Gillo.: (1963) *El devenir de las Artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ECO, Umberto: (1962) *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral.
- ECO, Umberto: (1983) *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto: (1985) *La definición del arte*, Barcelona, Planeta.
- ECO, Umberto: (1992) *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- EHRENZWEIG, Anton: (1973) *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor.
- ETKIN, Mariano: (1999) "Acerca de la composición y su enseñanza", en *Arte e Investigación - Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, N° 3, La Plata.

FESSEL, Pablo: (1995) *Algunas notas sobre textura*, mecanografiado, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

FESSEL, Pablo: "Condiciones de linealidad en la música tonal", en *Arte e investigación- Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, N° 4, La Plata, s/f.

FISCHERMAN, Diego: (2000) *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós.

FRASER, Julius Thomas: (1975) *Of time, passion and knowledge: reflections on the strategy of existence*, New York, Braziller.

FREUD, Sigmund: (1886-1899) *Correspondencia*, Carta 52, en *Obras Completas*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Amorroutie, 1982.

GEERTZ, Clifford: (1966) *Person, time and conduct in Bali*, Yale Southwest Asia Studies, New Heaven.

GRUPO μ : (1993) *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, Col. Signo e imagen.

HAUSER, Arnold: (1964) *Historia Social de la Literatura y el Arte*, tomo I, Madrid, Guadarrama.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor: (1944) *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

HARGREAVES, David: (1991) *Infancia y Educación Artística*, Madrid, Morata.

KÜHN, Clemens: (1989) *Tratado de la forma musical*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.

JIMENEZ, José : (1986) *Imágenes del hombre – Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos.

LIGETI, Gyorgy: *De la forma musical*, mecanografiado.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María: (1973) *La notación en la Música contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi.

MEYER, Leonard: (1998) "Emoción y significado en la música", en *Revista Orpheotron*, N° 3.

MICHEL, Francois: (1958-1961) *Encyclopédie de la musique*, París, Fasquelle.

MICHELS, Ulrich: (1985) *Atlas de Música*, Tomos I y II, Madrid, Alianza.

MORIN, Edgar: (1994) *El pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.

ORNSTEIN Robert; BURKE, James: (2001) *Del hacha al chip*, Barcelona, Planeta.

PAREYSON, Luigi: (1966) *Conversaciones de estética*, Madrid, La balsa de la medusa, 1987.

PARRET, Herman: (1995) *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial.

PIAGET, Jean: (1996) *Seis estudios de Psicología*, Barcelona, Planeta – Ed. Agostini.

PIAGET, Jean; INHLEDER, Bärbel: (1972) *Memoria e inteligencia*, Buenos Aires, El Ateneo.

POPPER, Karl: (1962) *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos.

POUSSEUR, Henry: (1980) *Música, semántica, sociedad*, Madrid, Alianza.

POZO, Juan Ignacio: (1989) *Teorías cognitivas del aprendizaje*, Madrid, Morata, 1997.

RUBIO, Luis: (1987) "El artista es un comunicador social", en *Revista Manú* N° 1, Buenos Aires.

RUBIO, Luis: *Apuntes de Cátedra*, mecanografiado, Facultad de Bellas Artes,

Universidad Nacional de La Plata.

RUYER, Raymond: (1958) *La gènesis des formes vivantes*, París, Flammarion.

GIMENO SACRISTAN, José: (1982) *La pedagogía por objetivos: obsesión por la eficiencia*, Madrid, Morata.

SAMAJA, Juan: (1996) Texto del curso "Metodología de la Investigación", Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Postgrado, Universidad Nacional de La Plata.

SAMAJA, Juan: *Las raíces de la epistemología moderna*, en ficha Departamento de Publicaciones, Carrera de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

SAMAJA Juan: (1996) *La bolsa o la especie* en revista *Arte e investigación - Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, N° 1, La Plata.

SCHAEFFER, Pierre: (1988) *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Editorial Alianza.

SCHLOEZER, Boris de: (1947) *Introducción a Juan Sebastián Bach*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1961.

SCHLOEZER, Boris de y SCRIABINE, Mariann: (1960) *Problemas de la música moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

SCHULTZ, Margarita: (1997) "La notación musical desde la perspectiva semiótica", en *Arte e Investigación - Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, N° 2, UNLP.

SONTAG, Susan: (1961) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

STONE, Kurt: (1980) *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, New York, W.W. Norton.

SMALL, Christopher: (1991) *Música. Sociedad. Educación*, México, Alianza.

SWANWICK, Keith: (1992) *Música, pensamiento y educación*, Madrid, Ediciones Morata.

TORRES SANTOME, Jurjo: (1994) *Globalización e interdiscipliniedad: el currículum integrado*, Madrid, Ediciones Morata.

VIGOTSKY, Liev S.: (1979) *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica.

VIGOTSKY, Liev S.: (1977) *Pensamiento y lenguaje*, Buenos Aires, La Pléyade.

ZUCKERKANDL, Victor: (1956) *Sound and Symbol: Music and the External World*, Princeton, Princeton University Press.

**INTRODUCCIÓN
A LA PRODUCCIÓN
Y EL ANÁLISIS MUSICAL**

Apuntes de la Cátedra



EL ARTE

Imaginarios sobre el arte.
Arte / Poética. Doble sistema de causalidad.
La producción de imágenes ficcionales.

Aquello que llamamos arte ha sido objeto de consideraciones y enfoques muy diversos a lo largo de la historia. Desde la distinción en Occidente entre artes liberales y mecánicas, la separación moderna entre las bellas artes y las artes menores o aplicadas, hasta la multiplicidad actual, fue entendido como mimesis, imitación de la idea, de la naturaleza, como técnica, representación, imagen divina, manifestación subjetiva, discurso, comunicación, giro cultural, producto de la interioridad humana, de la razón, del azar, de la locura, como espejo ontológico del conocimiento científico, creador de belleza, etc.

Estas aproximaciones no permiten localizar cuáles son las constantes que posibilitan entender bajo esa denominación a sus disciplinas tradicionales (música, plástica, diseño, literatura, artes audiovisuales, danza, teatro, fotografía), y las recientes (publicidad, videojuegos, arte en las redes, animación, entre otras)

El giro cultural de la segunda parte del siglo pasado tiñe estas caracterizaciones. Es indiscutible que el arte está en la cultura. Pero no toda la cultura está en el arte, ni acredita sus rasgos ficcionales,

que alteran la naturalización perceptual. Por ejemplo, cocinar un pollo al horno es sin dudas un hecho cultural, pero, aunque ciertas recetas nos puedan parecer sublimes (pienso en mi abuela Elena,) no se intenta construir una imagen ficcional poética que, como en el arte que esté en el lugar de otra cosa.

El arte comunica. Pero no toda comunicación persigue los fines del arte. La frase “el hombre caminó mucho” es clara y expone una acción y una categoría de magnitud. El enunciado “el hombre caminó hasta que hubo más cielo” es ambiguo. Hay un desplazamiento y una sustitución. (mucho por más cielo que indica que el hombre caminó hasta que salió de la ciudad, no había ya casas que ocultaran el cielo, y por lo tanto éste se podía ver. “Hubo” reemplaza a aquello que el hombre vio. Los fragmentos estudiados de las películas *Amadeus*, *Pollock* y *Sueños de un seductor*, son ejemplos de lo planteado en el comienzo de esta guía. En los dos primeros aparece el estereotipo de artista genial, que crea por una condición casi divina, inexplicable e intransferible. En el último, el autor ironiza acerca de la sobre interpretación lin-

güística y snob de la palabra frente a la imagen.

Categorías como creatividad, expresión, sensibilidad, libertad, locura, inspiración, son tan imprecisas que no presuponen contenidos específicos como tiempo, espacio, ritmo, textura, encuadre, forma, materiales, percepción, procedimientos, operaciones.

La estética es una rama de la filosofía que privilegió durante siglos, entre sus principales objetos de análisis al arte y la belleza. Pero, como podemos ver en el cuadro, el concepto de belleza no supone una característica constante y es muy arduo en el presente establecer su fisonomía.

El texto previsto para leer esta semana, propone que en la literatura, y esto se podría trasladar al arte, siempre existe una zona oculta, ambigua, aquello que Piglia llama “doble sistema de causalidad”, una historia explícita y otra enmascarada.

Esta conjetura se resume en los enunciados “un cuento siempre cuenta dos historias”, “la historia secreta es la clave de la forma del cuento, y “los puntos de cruce son el fundamento de la construcción”. Estas conjeturas constituyen el núcleo fundamental del breve texto. Tal duplicidad (la coexistencia de lo explícito y lo eludido) es reconocible en todas las esferas y disciplinas del arte y, por ende, en la música.

El poema *Manzana*, de Juan Gelman, agrupa imágenes que se resignifican en su contigüidad e inverosimilitud (cicatriz y amarga, crepúsculo y firme, cara y sueña, salir por puertas cerradas) y, sobre todo, un viento que mueve la sombra y no las hojas. Al viento se le atribuye así una cualidad diferida, que no posee y se transfiere de las hojas a su sombra, generando un efecto de extrañamiento. En

clase, un alumno sugirió leer el poema al revés, comenzando por el final. El resultado es igualmente poético.

En la canción *A la sombra del manzano* de María Teresa Corral, el recurso es, respecto del texto de Gelman, el mismo. La idea de una manzana sin sombra sólo puede ser posible en el arte. En la metáfora, a efectos de construir su rasgo ficcional, se elimina una noción de realidad (la que concibe una manzana con su sombra) para dar paso a otra original (la de una manzana que perdió su sombra). Un poema se estudia en la Universidad y el otro en primer grado de la escuela primaria. La música, una chacarera intercalada por algún pasaje más suspensivo, parece escogida para no perturbar el poema.

En el tema *Cuando se ponga mansa la luna* de Alberto Muñoz, el tratamiento es paradójico. Una composición elemental basada en un poema casi abstracto. Comienza con una suerte de letanía sin letra que anticipa el carácter posterior. El formato canción con acompañamiento, cuyos orígenes son brumosos, ya forma parte de la historia de la música clásica y es clave para entender la música popular desde el siglo XX en adelante. Aquí el texto es opaco y deja reconocer más una estructura de antecedente/consecuente y un clima sombrío que una lógica semántica (Cuando ocurra todo esto haré todo aquello o “cuando se ponga mansa la luna (...) voy a buscar despacio”...).

La simplicidad de la música (melodía por nota de paso, modo menor y unos pocos acordes) atenúa la distancia de la poesía. La imagen que convoca el verso “voy a buscar despacio los nueve giros de mi saliva” habla de la inexistencia de un “a priori poético”. Luna no es, como material aislado, más poético que saliva. El

Ricardo Piglia.
El jugador de Chejov (En Power Arte)

Lectura sugerida

OPERACIONES RETÓRICAS, PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS.

Adjunción, sustracción, sustitución, intercambio.

poema es críptico pero su estructura formal narrativa y simétrica. A-A-B-A-A-B. La canción es una especie de Guarania con un material infrecuente (aunque ya no tanto) para el género: el piano y un bajo eléctrico.

En la versión ya clásica de *Adiós nonino*, que Piazzolla compuso cuando murió su padre en 1959, la referencia al "tema" es aún más abstracta. Existen procedimientos compositivos comunes a otras épocas, progresiones y secuencias (recurso que consiste en tomar una melodía y trasladarla por diferentes regiones armónicas) zonas de desarrollo y otras de transición. Los dos motivos (uno más rítmico y el otro más lírico) están trabajados en base a una figura retórica habitual en la literatura y en la imagen visual: la repetición. No es una repetición literal, porque lo que cambia es justamente la altura.

La obra podría calificarse como "melancólica" o "emotiva", con zonas de ascenso y puntos culminantes y sería factible realizar todo tipo de alusiones a la tristeza o la pena. Pero quien no conozca el hecho de que el padre del músico había muerto pocos días antes, no podría identificar la causa de esa pena.

La música, comparte algunas de los procedimientos clásicos, (repetición, acumulación, elipsis, cita intertextual, hipérbole, e incluso metáfora), pero al carecer de referencia figurativa y de texto es en cierto modo, un lenguaje mudo, sin más correspondencia que su propia construcción formal. Por ello resulta tan inabordable para quien no la práctica. Y si bien pueden advertirse configuraciones más pregnantes que otras (por ejemplo en una canción construida con figura y fondo), y también referencias culturales

estratificadas en géneros y estilos reconocibles (en este caso un tango) o comportamientos que aluden a la vida misma (pausas, esperas, tensión, reposo, ascensos y descensos de la dinámica o la velocidad, rasgos festivos o dramáticos, etcétera,) en muy contadas situaciones narra una historia "traducible". Ascender es una acción usual que la música replica fácilmente. Pero ascender melódicamente no es lo mismo que subir una montaña. Y si la tradición también juega un papel preponderante en la escucha (si estamos familiarizados con la forma sonata es esperable que dicha estructura resulte cercana, ni siquiera esa dimensión narrativa define una referencia al modo de la figuración.

Por lo tanto, lo recóndito aquí habita en los dos planos. Y otra posible conclusión: en el modo de tocar de Piazzolla y su quinteto existe algo inasible, un desapego con la notación que alumbra en las anomalías, en las rupturas y que demuestran, una vez más, que la música no suena como está escrita y que los silencios, las cesuras, las asimetrías y las fisuras al rígido corsé de la simetría proporcional, no tienen traducción.

Las formas en que los sonidos y los silencios se convierten en música, y los recursos a través de los cuales estas acciones se materializan, no se agotan en una denominación específica.

En la literatura y las artes visuales, como hemos analizado, se emplean las operaciones retóricas. Ellas se clasifican en operaciones de adjunción, sustracción, sustitución e intercambio y, a su vez, a cada una le corresponden figuras que aluden a las diferentes maneras de efectivizarlas. Por ejemplo, a la adjunción le conciernen las figuras de repetición, acumulación, rima, paradoja, entre otras.

A la sustracción elipsis, suspensión, tautología. A la sustitución, metáfora (la más relevante en la retórica), metonimia, sínecdoque, hipérbole, cita intertextual y al intercambio inversión o hipébaton, asíndeton. Solo estamos mencionando algunas. Además, estas figuras pueden articularse por identidad, semejanza de forma, semejanza de contenido, diferencia, oposición de forma, oposición de contenido, doble sentido, paradoja, o aparecer varias de manera simultánea en una misma imagen. Lo que nos interesa en estos casos no es la memorización

de tales clasificaciones, que muchas veces resultan arbitrarias o contradictorias, sino poner en consideración herramientas compositivas y analíticas.

Los casos de publicidad seleccionados, incluyen estas figuras. La suspensión y la hipérbole en el comercial de la mujer en el aeropuerto (la depiladora es tan eficaz que sus piernas se resbalan). En la propaganda de *Quilmes* se destacan la hipérbole y la acumulación, son tantos los que toman la cerveza que, si se juntaran, podrían jugar un partido de fútbol de más de un millón de personas por equipo. La exageración es tal que ironiza en torno a las dificultades que ello supondría para resolver incidencias típicas de los partidos o relatarlos.

En el anuncio de *Coca Cola para todos*, además de acumulación hay metáfora, es decir, semejanza de contenido entre, por ejemplo, un pelado y una botella sin tapa, o un deportista y una imagen de la misma botella con gotas que simulan transpiración. En *Coca Cola mundial 2006* hay acumulación, metáfora y repetición.

Las imágenes enlazadas por la música durante los créditos de la serie *Dexter*, se basan en un equívoco permanente entre breves momentos que muestran al personaje principal alistándose para salir (prepara el desayuno, se lava los dien-

Operaciones retóricas en la música,
Emiliano Seminara.

Lectura sugerida.

tes, se pone una remera que se adhiere al contorno de su rostro, se afeita y salta una gota de sangre, corta un huevo frito) apelando al doble sentido que aporta su perfil de asesino serial. Así, un trozo de tocino friéndose en aceite, una prenda de vestir que, como en el cuento de Cortázar *No se culpe a nadie*, parece ahogar al personaje, o el primer plano de un pomelo cortado con un filoso cuchillo, refieren metafórica o metonímicamente a este doble sistema de causalidad que estudiamos en la clase anterior. La escisión psíquica del protagonista se resume en un cúmulo de escenas triviales que remiten a acciones que pueden ser inocentes o dramáticas y crueles. Cortar, ahogar, freír, quemar, retorcer, sangrar.

Las dos versiones de *Canción para bañar la luna* de María Elena Walsh, una grabada por su autora y otra, una reinterpretación de Juan Quintero y Luna Monti que citan introduciendo variantes de timbre, armonía, diseño melódico, ritmos y carácter. A pesar de la extravagancia del arreglo, esta cita permite, no obstante, reconocer el original.

La canción de Sandro *Yo te amo* parte de una estrofa versa "Tus labios de rubí, de rojo carmesí". Aquí labios de rubí funciona como metáfora (semejanza de contenido) estableciendo paralelismos entre las dos imágenes (son rojos, bellos, brillantes) y descartando las diferencias (los labios son blandos y carnosos y el rubí duro y frío.) Es lo que en simbología se denomina semas libres.

En *Tu vestido* de Ana Prada aprendido en clase, los tres motivos melódicos que reaparecen una y otra vez son reelaborados con sustracciones y adiciones que se alternan. Ya en el primer tiempo

se genera un desplazamiento porque la voz irrumpe de manera acéfala respecto del acento. En cada repetición del motivo principal (hoy te pusiste tu vestido el prohibido...) cambia la instrumentación, queda la guitarra sola, se omite un verso, se sustituye por una versión instrumental ornamentada o, como acontece casi al final, desaparecen los sonidos tónicos y quedan la voz y la percusión creando un efecto de vacío. Las referidas operaciones retóricas se desencadenan y superponen, más allá de las metáforas que habitan el texto. Aunque su presencia es evidente en la música, la recurrencia a las operaciones retóricas es infrecuente.

El resultado de una modesta investigación realizada por la cátedra hace ya 20 años a través de una encuesta que tomó como indicadores preguntas efectuadas a compositores, instrumentistas, directores y estudiantes avanzados señala que aquellos se refieren a estos recursos como procedimientos, procedimientos compositivos, e, incluso, técnicas, aspecto sobre el que avanzaremos en otra ocasión. Así, las decisiones formales cuyo resultado implica la presencia de mónadas, unidades o configuraciones responden a tal enunciado. Alejar o acercar sonidos (en un cluster, una línea melódica o un acorde o un diseño rítmico) a través de decisiones como superponer, yuxtaponer, imbricar, alternar, variar, retornar, irrumpir, podrían enmarcarse bajo esta denominación.

Estos comportamientos se advierten en dos obras de épocas y estéticas muy diferentes. En el *Preludio de la Suite para Cello* de Juan Sebastián Bach N° 3, el motivo principal pasea por diferentes alturas hasta llegar a su transición hacia otra idea. Es una suerte de repetición pero no de to-

dos los parámetros porque, aunque el diseño melódico y el rango se mantienen, el movimiento lleva a que cambie permanentemente de registro. A su vez, el cierre de la obra, que concluirá previsiblemente en la tónica, está suspendido, diferido, como un amague que luego de varias anticipaciones se concreta tras una acumulación de expectativas no resueltas.

En *Gente*, de Coriún Aharonián, tres ideas (que remedan en cierto modo al candombe) se suceden a partir de varios comportamientos: desarrollo, repeticiones que quiebran la lógica del motivo, alternancia o sustracción de unos y otros e irrupciones inesperadas (sobre todo en la primera sección).

El carácter abstracto de la música instrumental impide asimilar estos recursos a las operaciones mencionadas. Sin embargo, la música no se subsume únicamente a su gramática o su forma y puede expresar estados emocionales (pena/alegría) representar un fenómeno determinado (irrupción/ procesión, oposición) o rasgos atinentes a la temporalidad o la espacialidad y sus manifestaciones cotidianas (vaciar/ llenar, avanzar, retroceder, acelerar, pausar, etcétera). Operaciones y procedimientos resultan así conceptos cercanos y a veces indiferenciables, aunque, de manera muy general podría decirse que los procedimientos son sub categorías específicas de las operaciones.

Es muy forzado en la música hablar de metonimia o aliteración al carecer aquella de imágenes de referencia, pero otras figuras como la repetición o la elipsis cuadran en ambas categorías.

Es lo que ocurre en el estribillo de *Adiós juventud*, de Jaime Ross. Allí, la línea

"parece mentira las cosas que veo, por las calles de Montevideo" elaboran una elipsis invertida que se completa a partir de la memoria armónica de algo que aún no sucedió.



SONIDO

Categorías de análisis:
 Sonido, ruido, silencio. Lo "bello" y lo "feo".
 Materia prima- Elaboración humana- Obra – valor.

En el trabajo realizado en clase los estudiantes ingresan al auditorio mientras se registra la entrada en una grabación.

génesis, carece de intencionalidad musical, se le confiere una organización y se vuelve susceptible al análisis.

Al reproducirla es posible agrupar los sonidos según ciertas características:

Se concluye en esquematizar algunas cualidades relacionadas con la evolución temporal de los componentes sonoros: un proceso en ascenso, un punto culminante y un descenso en intensidad y dinámica, sobre un fondo continuo, representado por este gráfico:

MODO DE EJECUCIÓN

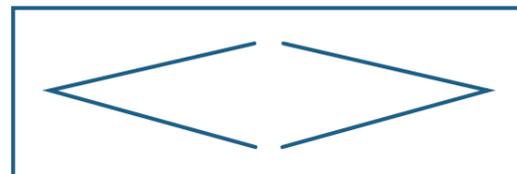
(refiere a la acción que implica la producción del sonido)

Golpear - arrastrar - percutir - rasgar - frotar - emitir (hablar, cantar, susurrar, gritar, etc.)

FUENTES

(remite al origen del sonido)

Piano - violín - pizarrón - automóvil - bancos - voz (articulada/ inarticulada)



TIPO DE EFECTO SONORO

(analiza cualitativamente rasgos relativos al desenvolvimiento del sonido)

Fuerte / Suave - Largo / Corto - Liso / Rugoso - Agudo / Grave

Se indica entonces a los estudiantes que imiten la forma del esquema, la secuencia de efectos (sucesión, superposición, alternancia), texturas (simples y combinadas), duraciones relativas, instrumentos a utilizar-. Arman grupos y ensayan. Luego tocan.

A partir de esta descripción, a un fenómeno espontáneo y casual que, en su

*Ausencia y presencia del silencio.
 El ruido como categoría cultural.
 Belinche, Larrégle: Apuntes sobre apreciación musical: Sonido (Cap. 3)*

Lecturas sugeridas.

Complementariamente se confeccionan registros escritos a modo de partitura en los que se distinguen varios aspectos a representar:

- Momentos de menor intensidad (al comienzo), de transición o estabilidad (en el medio),
- De mayor intensidad (punto culminante), caída (final);
- Disposición espacial de los sonidos;
- Sucesión temporal de los sonidos;
- Sonidos propiamente dichos.

La mayoría eligió una grafía analógica (dibujos que intentan "parecerse" a lo escuchado): Unos pocos complementan estos dibujos con onomatopeyas verba-

les: puc, bbzzz o similares. En ninguno apareció el pentagrama ni signos (corcheas, notas o barras de compás).

Luego de cotejar todas las partituras se acuerda que:

La escritura en el pentagrama, propia del sistema tonal, está compuesta por signos convencionales y arbitrarios; sirve para escribir alturas puntuales y duraciones derivadas de la proporcionalidad con que se divide una unidad.

Si se compara la grabación inicial con el trabajo ejecutado por los estudiantes, este último resulta de una transformación del primero; dicha transformación ha sido intencional y fue realizada colectivamente. Partiendo de esta premisa elaboramos preguntas que sirven para inferir conceptos de la experiencia realizada:

¿Cómo se concretó la transformación intencional señalada?

El siguiente esquema describe el proceso de trabajo implementado para llegar a las pequeñas piezas:



¿Lo creado por el curso tiene más valor que lo existente? ¿En qué consiste ese valor?

Sí, dado por aquello que los alumnos, con su propia actividad, le han agregado a lo que ya existía. El valor es un incremento, algo más, que le da un sentido nuevo a lo material. Puede pensarse como una secuencia:

Materiales sonoros
(en bruto o previamente elaborados)

Herramientas instrumentales
(objetos, voces)

Actividad humana con un fin
(ejecución de instrumentos, discusión de ideas, ensayos)

Obra / Producto
Valor (plus de significación)

El contraste permanente entre sonido y silencio es la primera ley del universo sonoro, sin él no podrían distinguirse entre sí. Ni el silencio absoluto ni el sonido total existen. Las sonoridades casuales son inseparables de las sonoridades intencionales y constituyen su contexto. Juntas forman el paisaje sonoro.

Cuando realizamos en clase una obra intencional con las herramientas y los efectos dados en nuestra grabación, lo que no podremos controlar será el entorno casual. Lo casual o aleatorio forma parte inseparable del fenómeno sonoro total.

Un sonido puede ser analizado a partir de dos conjuntos de cualidades:

■ Las que describen su materialidad sonora: altura, intensidad, duración y timbre, por ejemplo, en una flauta la segunda octava y sin vibrato

■ Las que remiten a sus fuentes o imaginarios que pueden funcionar como referencia, un ladrido implica un perro

Durante la modernidad europea las obras que, muy genéricamente, podemos entender como clásicas, utilizaron un universo de sonidos que podían ser considerados musicales según una característica principal: la posibilidad de producir alturas puntuales.

Los instrumentos: flauta, oboe, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo, tuba, trompeta, piano, guitarra, orquesta, por nombrar sólo algunos, funcionaron como herramientas exclusivas para la producción musical y fueron excluidos de la consideración todos aquellos sonidos no tónicos. Entonces, el concepto de belleza moderno se define por la afinación y la identidad interválica. Estas condiciones hacen posible la trasposición y las relaciones de tensión, distensión y desvío armónico que se advierten en el réquiem de Mozart al proponer una acumulación de la necesidad resolutive que aumenta cada vez que se elude una cadencia. Dicho de otro modo, es una obra coral con acompañamiento de orquesta que circula en torno a una escasa cantidad de acordes y que va sumando frases que no terminan de concluir hasta el acorde final, extenso y potente sobre la tónica.

La teorización del ruido y el silencio en tanto materiales musicales aparece con las vanguardias de fines del siglo XIX y principios del XX como una de las formas de quiebre con la tradición tonal.

En Ionization nos encontramos con una obra realizada íntegramente con instrumentos de percusión. Si bien esta cualidad plantea una ruptura desde la elección de los sonidos, persisten en su estructuración formal características comunes a músicas anteriores: una pulsación estable, configuraciones rítmicas y texturales, alternancias entre secciones con sonidos más cortos y otras con sonidos más largos. El análisis a partir de las cualidades acústicas hace posible utilizar categorías comunes entre estos "ruidos" y los otrora sonidos musicales, y asociarlos o separarlos en función de similitudes y diferencias en la altura, duración, intensidad y timbre.

Otro rasgo interesante es que se trata de una composición escrita íntegramente en partitura que requiere un director y una formación de tipo orquestal. Curiosamente se sigue escuchando como una obra "contemporánea" aunque fue estrenada hace cien años.

John Cage estrenó 4'33" en 1953. Es una composición conceptual totalmente en silencio que algunos autores señalan como un antecedente de lo que dio en llamarse Posmodernidad. El arte conceptual propone, valga la tautología, más una idea que su realización. Durante la "ejecución" los sonidos involuntarios que se producen en la sala forman parte de la obra. Aún así, la performance recurre, en este caso, a cualidades de referencia musicales que responden al contexto de un concierto: el pianista se sienta al piano en un escenario y cada vez que termina una sección cierra la tapa del teclado. El efecto es perturbador.

La primera parte de la canción *Tzutuhl* a cargo del dúo Liliana Vitale, Verónica Condomí, consiste en una superposición

relativamente aleatoria de sonidos efectuados con las voces de manera gutural. Alude a ciertos animales o ruidos selváticos muy alejados de lo que se podría considerar el canto lírico. Esta sección compuesta por tales ruidos vocales gradualmente se va ordenando y desemboca en una suerte de introducción a la canción propiamente dicha que incluye texto.

Como hemos dicho esta introducción a la introducción funciona a partir de imágenes sonoras que referencian a un contexto distante del mundo clásico.



Acceso directo a canción
4'33 de John Cage.

liliana vitale **verónica condomí**



Acceso directo a canción
Tzutuhl de Liliana Vitale y Verónica Condomí.

MATERIALES

La materialidad y el material cultural.
La idea es un material.

El concepto de material está tradicionalmente asociado a “aquello con lo que se hace algo según una forma”. Para la teoría clásica musical, los materiales serían los sonidos en sus diferentes singularidades de acuerdo a las características del instrumento que los produce y las variantes de su ejecución (pulsar, frotar, golpear, emitir.) En esa taxonomía, los sonidos se distinguen de los ruidos y, particularmente, dentro de la misma categoría se escinden los sonidos “musicales” de los “no musicales”. Las frases El sonido de un pájaro y el sonido de un violín convocan imágenes cargadas de significaciones distantes. La materialidad musical denota así una inmutabilidad que, como en la ciencia y en la historia modernas, estableció la perennidad y universalidad de ciertos atributos sobre otros entendidos como subalternos por el idealismo clásico.

Eso cambió. El mundo es la materia en movimiento en sus distintas formas y manifestaciones. Estas formas concretas de la materia se configuran a partir de un determinado estado o propiedad de ella, un producto de sus cambios, de su desarrollo regular. Entonces, las ideas y los conceptos más abstractos, las sensaciones y percepciones, derivan de la activi-

dad humana (que, por lo tanto, es también material y reflejo de las propiedades de los objetos materiales).

La materia encierra una multitud infinita de las más diferentes entidades y sistemas que existen, se mueve en el espacio y en el tiempo, y posee una diversidad inagotable de propiedades que somos incapaces de percibir. Esas condiciones, aparentemente contradictorias, la convierten en un objeto de interés para abordajes futuros. Pensemos apenas en las variadas opciones con las que un sonido se nos vuelve tangible. Los instrumentistas saben utilizar esos matices con intenciones expresivas. Cada actitud de las manos, cada modo de percutir, de soplar o de emitir, brinda la elección de un material que interroga y abre caminos.

Las imágenes enlazadas por la música durante los créditos de la serie Dexter, se basa en un equívoco permanente entre breves momentos que muestran al personaje principal alistándose para salir (prepara el desayuno, se lava los dientes, se pone una remera que se adhiere al contorno de su rostro, se afeita y salta una gota de sangre, corta un huevo frito) apelando al doble sentido que aporta su perfil de asesino serial. Así, un trozo de tocino friéndose en aceite, una prenda de vestir que, como en el cuento de Cortázar “No se culpe a nadie”, parece ahogar al personaje, o el primer plano de un pomelo cortado con un filoso cuchillo,

refieren metafóricamente a este doble sistema de causalidad que estudiamos en la clase anterior. La escisión psíquica del protagonista se resume en un cúmulo de escenas triviales que remiten a acciones que pueden ser inocentes o dramáticas y crueles. Cortar, ahogar, freír, quemar, retorcer, sangrar.

Las dos versiones de *Canción para bañar la luna* de María Elena Walsh, una grabada por su autora y otra, una reinterpretación de Juan Quintero y Luna Monti que citan introduciendo variantes de timbre, armonía, diseño melódico, ritmos y carácter. A pesar de la extravagancia del arreglo, esta cita permite, no obstante, reconocer el original. Lo mismo ocurre con las diapositivas 23, 24 y 25 que aluden a *La última cena*.

La canción de Sandro Yo te amo parte de una estrofa versa “Tus labios de rubí, de rojo carmesí”. Aquí labios de rubí funciona como metáfora (semejanza de contenido) estableciendo paralelismos entre las dos imágenes (son rojos, bellos, brillantes) y descartando las diferencias (los labios son blandos y carnosos y el rubí duro y frío.) Es lo que en simbología se denomina semas libres.

Las ideas son materiales posibles

Potencialmente todo lo que suena, incluso la ausencia de sonido puede ser considerado material ya que lo que lo termina de configurar como tal, es la intencionalidad de poetización (la idea). Con el tiempo hubo materiales que se fueron estandarizando volviéndose característicos de determinados géneros y estilos musicales y estableciéndose como con-

dición para su producción.

Potencialmente todo lo que suena, incluso la ausencia de sonido puede ser considerado material ya que lo que lo termina de configurar como tal, es la intencionalidad de poetización (la idea). Con el tiempo hubo materiales que se fueron estandarizando volviéndose característicos de determinados géneros y estilos musicales y estableciéndose como condición para su producción.

Al escuchar el comienzo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven presenciamos un ejemplo de ello, la cristalización de las condiciones materiales de una época. Un solo material que se muestra al inicio y su posterior elaboración a partir de la transposición y las modulaciones tímbricas. En este pequeño fragmento notamos dos conceptos que mencionamos anteriormente, la relación entre idea y materialidad y la acumulación histórica del mismo. La construcción de la forma a partir de trasladar un motivo a diferentes alturas era una práctica común en compositores de épocas anteriores como Bach, pero la modulación tímbrica solo es posible de ser imaginada como consecuencia de la ampliación de instrumentos de la orquesta y su instalación como instrumento de la música culta.

Estas nociones no son exclusivas de la música académica, en *Laura va* de Spinetta nos encontramos con una canción donde la instrumentación subvierte en cierto modo lo esperable para ese género musical. La elección de una sonoridad orquestal de cámara, con procedimientos propios del estilo tales como la técnica en los relevos instrumentales, los momentos a tutti y solo, y la manera de conducir internamente las líneas texturales, se combinan con la utilización de

Ausencia y presencia del silencio.

El ruido como categoría cultural.

Belinche, Larrégle: Apuntes sobre apreciación musical: Sonido (Cap. 3)

Lecturas sugeridas.

DISPOSICIÓN DE LOS MATERIALES EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO.

Agrupación / Separación. Repeticiones.
Secuenciación / Irrupción.
Organización espacial básica: figura y fondo.

un bandoneón, instrumento que remite a un registro musical totalmente distinto y una forma de cantar que alude a otro tipo de tratamiento genérico. Estamos frente a otro ejemplo de la complejidad en la construcción del material que en el caso de esta canción abreva de distintas tradiciones.

La búsqueda de ruptura por parte de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX contempló, entre otras cuestiones, un replanteo respecto de cuáles son las materialidades más aptas para la producción musical. En este sentido se incluyen aquellos sonidos que antes eran excluidos del repertorio musical clasificados como ruidos y el silencio. Las obras analizadas en clase trabajan a partir de distintos tipos de ruido, algunos de ellos generados a partir de formas de ejecución no convencional de instrumentos tradicionales, por ejemplo tocar un violonchelo como si fuera un redoblante y un redoblante como si fuera un violonchelo. Hacer una música sólo con instrumentos de percusión. Usar las palmas como instrumento, entre otras.

El caso de *4'33"* de Cage, analizado en la guía anterior, resulta extremo respecto de la utilización del silencio considerando que éste plantea el entorno sobre el que se desarrollará una obra que no está predeterminada en el sentido en que los sonidos que se produzcan de manera involuntaria, pasarán a formar parte de la misma. La ausencia de una propuesta sonora desdibuja los límites que encuadran aquello que pertenece o no a la música, estableciéndose sólo los momentos de comienzo y final y trabajando sobre la expectativa que genera el vacío y la incertidumbre. Este es un ejemplo en el que el material es casi exclusivamente

una idea y que tuvo sus manifestaciones en distintas artes bajo el mote de arte conceptual como ocurre con el mingitorio de Marcel Duchamp en 1917, los dibujos en el aire con un trozo de madera quemada de Armando Reverón; y las esculturas aerostáticas y pinturas de Ives Klein quien declaró que sus pinturas en la exhibición *"El vacío"* de 1918 eran invisibles.

En el arte conceptual se produce un efecto de desmaterialización.



Acceso directo a la
5ta Sinfonía de Beethoven.



Acceso directo a canción
Laura va de Almendra.

De los materiales a la música: Las organizaciones primarias.

El comportamiento con el que los sonidos se agrupan, apartan, conforman unidades mayores y delimitan planos se produce en el tiempo y en el espacio y le otorga a los materiales una organización. Se trata de una aproximación preparatoria al estudio de la textura, el ritmo y la forma como conceptos operatorios. En este esbozo inicial analizaremos dos tipos de organizaciones elementales: la repetición y el cambio en el plano temporal y la superposición de figura y fondo en el plano espacial.

¿Cómo se relacionan los sonidos? ¿Qué les confiere sentido? ¿En qué contexto se da esa relación? ¿Cuántas unidades reconocemos? ¿Qué comportamientos se repiten o varían? ¿Cuáles son modificaciones graduales de los anteriores? ¿Cómo funcionan estas combinaciones en el interior de la obra?

Unidad y separación: las configuraciones.

Los actos de juntar, separar, repetir, variar, superponer o desfasar crean unidades. Al disponerlas en el espacio y desplegarlas en el tiempo estableciendo algún tipo de jerarquía toman cuerpo entidades que se perciben intuitivamente. Así, los sonidos se agrupan en unidades mayores. Cuando sonidos y silencios componen una unidad, esta es configurada (amalgamada, unida, formada) por la escucha. Si sus contornos son nítidos, demarcan un recorte (por ejemplo, en el caso de una melodía tonal sencilla).

Una configuración tiene identidad propia y delinea límites que prevalecen a la dispersión. En música se habla de configuraciones texturales, formales, rítmicas, melódicas, armónicas.



Fragmento de *Quién te enseñó a nadar* de Milton Nascimento

Daniel Belinche María Elena Larrégle: *Apuntes sobre apreciación musical.*

"Del sonido a la música, las organizaciones primarias". (Cap. 4)

Lectura sugerida

Relaciones de la organización temporal: repeticiones y cambios.

Cuando un diseño rítmico, melódico o armónico se reitera, esa reiteración produce vínculos de identidad que se despliegan en el tiempo. Esas repeticiones pueden ser idénticas o presentar diferentes grados de semejanza, por ejemplo una célula rítmica que solo cambia de altura.

The musical score is divided into two systems. The first system, titled 'Più mosso', consists of four staves. The first staff begins with a tempo marking 'Più mosso' and a 'rit.' (ritardando) marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is repeated in the second and third staves. The fourth staff shows a melodic line with a long note and a fermata. The second system consists of eight staves of music, primarily featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. The music concludes with a double bar line.

Relaciones en la organización espacial: La parte y el todo. Figura/fondo.

El primer orden elemental que surge de este proceso es la relación figura/ fondo. Esa articulación se produce por varios factores y asume contornos diferentes de acuerdo a cada caso.

La simultaneidad, la superposición de configuraciones, la presencia de diseños melódicos contra un fondo repetitivo, la conjunción de texto y melodía con un acompañamiento instrumental, la ejecución con mayor intensidad de una configuración sobre otra, se cuentan entre varias razones que examinaremos más adelante. La relación figura fondo es siempre de oposición y es una de las orientaciones más transitadas en las teorías del arte a partir de las investigaciones de la Gestalt.

La ruptura, igual que la repetición, se da en las grandes estructuras. Esto ocurre, por ejemplo, cuando una sección culmina y da paso a una nueva, precedida por un largo silencio. A pequeña escala las opciones se amplían (interrupción, desfasaje, irrupción imprevista, etc.) Sean cuales fueren los términos empleados para mencionar este comportamiento (ruptura, contraste, conflicto, diferencia, irregularidad, disonancia) hemos visto que es la tensión con su contrario lo que le otorga valor semántico a un cambio.

Los tres niveles de organización (la constitución de configuraciones, sus conexiones espaciales y temporales) se unifican. En efecto, ritmo, textura, melodía se amalgaman en una escala morfológica mayor. A través de esas intervenciones compositivas los sonidos y materiales se transforman en música.

ESPACIO. TEXTURA.

Concepto de espacio. Tipologías tradicionales.
Configuraciones, condiciones internas y relaciones.

En la música, textura alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de las configuraciones y sus relaciones puestas en simultaneidad. De ahí que la articulación entre configuraciones se registra “en tiempo presente”, un presente ensanchado en lo que de manera muy amplia llamamos espacialidad musical. Tomamos espacio y tiempo como conceptos que convergen y cuya universalidad no está exenta de cambios.

La palabra *textura* se utiliza además como sinónimo de timbre, en referencia a las cualidades interiores del sonido, entendido este como un fenómeno complejo. Es por eso que, para establecer diferencias, cuando se habla de textura con relación a la estructura gramatical se emplea también la denominación Textura de Trama.

Espacio, tiempo, sonido, movimiento no simbolizan hoy lo mismo que en el pasado. La crisis de la tonalidad da lugar a la formulación de nuevos lenguajes. Esta transformación obliga a reconsiderar categorías como figura/fondo, campo, planos, etc. Hablar de espacio, perspectiva, planos,

en teoría musical, revela la ausencia de terminología específica, problema que se agudiza en este tema poco recuentado en el campo de la investigación. Por otra parte, es evidente que la cuestión armónica incide en la organización textural. Por razones que derivan de una tradición urricular aun no superada, el estudio de la armonía se lleva a cabo en una disciplina independiente, inserta en lo que se denomina Lenguaje Musical.

En consecuencia, en este apartado sus contenidos son tratados solo complementariamente. La textura es, además de un emergente de la música, un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna de la superficie musical. Este planteo se sustenta en la determinación de la composición interna de las configuraciones texturales, planos, líneas, y en la atención al carácter de sus relaciones.

El conocimiento de la textura provee al músico profesional y al docente de música herramientas para penetrar en la organización espacial y sus relaciones y, en la ejecución, para tomar decisiones interpretativas.

Daniel Belinche; María Elena Larrégle:
Apuntes sobre apreciación musical.
Textura y melodía (Cap. 5).

Lecturas sugeridas.

Lenguaje técnico y categorías de análisis.

Una configuración textural, en la estrategia que venimos desarrollando, es una categoría superior que contiene las nociones de línea, contorno melódico y plano. Los planos texturales se distinguen cuando hay al menos dos configuraciones. Al volver explícito lo que hace que un caso (configuración A) difiera de otro (configuración B), atenderemos a la constitución de A y de B y a las relaciones que se establezcan entre ellas.

Así, se busca determinaren cualquier obra:

- De qué modo se articula la totalidad.
- Si las hubiera, cuántas configuraciones (mónadas, unidades, formas, Bajtín las llamaría enunciados en el lenguaje verbal).
- Cómo son, porqué resultan reconocibles como unidad.
- Cómo se relacionan entre sí.

En la textura la confluencia espacio/tiempo/profundidad es particularmente importante. Las configuraciones:

- Se superponen;
- Se imbrican;
- Se suceden.

En la música contemporánea es frecuente la superposición de configuraciones que no guardan semejanza entre sí, aunque se encuentran en una misma secuencia temporal. Su opuesto sería una sucesión de acordes de ataques sincrónicos e

idéntico dibujo melódico entre las voces. Aquí se produce un efecto de síntesis que atenúa los bordes de cada línea. A mayor sincronía de ataques, correspondencia acentual e identidad en el diseño melódico, mayor cohesión entre los planos. Entre ambos las opciones son innumerables. Un error frecuente es asociar simultaneidad con identidad. Al superponerse, dos o más configuraciones no guardan necesariamente relaciones de identidad. También puede darse un bajo índice de sincronía y alto de identidad. La primera gran configuración es la obra misma.

Conclusiones preliminares

- El espacio es uno de los conceptos operatorios que definen la construcción de una obra musical.
- Está presente en todas las disciplinas del arte.
- Es inseparable del tiempo.
- Los materiales de la música se organizan en el espacio/tiempo.
- Se delimita como una construcción ficcional y no como algo preexistente.
- Parte de sus cualidades se configuran en relación a la longitud, profundidad, contigüidad, escala, proporción, registro.
- Aun en los casos de ausencia de fondo explícito la organización perceptual tiende a disponerse en la oposición figura/ fondo. El espacio vacío es tan reconocible como el espacio lleno, por ejemplo en una obra de voz y percusión sin relleno armónico.
- Cuando utilizamos palabras como lleno/vacío, adentro/afuera, arriba/

abajo, cerca/ lejos e incluso agudo/ medio/grave hacemos referencia al espacio. Este espacio no es el entorno físico.

- El espacio en la música se define en el interior de la propia obra.
- Para nominar estas cuestiones la tradición ha impuesto de algún modo, como señalamos en la guía anterior, un término que proviene de las artes visuales y que podría cuestionarse habida cuenta de los estudios y las investigaciones más recientes sobre el tema. El término es *textura*. Sin embargo es una palabra tan instalada que preferimos obviar el debate en torno a su pertinencia.
- La textura, entonces, define una entidad gramatical mediante que permite comprender el modo en que los materiales se transforman en música.
- En los ejemplos que figuran en este tramo de los contenidos, se presentan diferentes casos analíticos con el objetivo, por un lado de propiciar el empleo del vocabulario técnico descrito en la guía anterior (la identificación de unidades o configuraciones dentro de la totalidad, sus componentes internos y el modo en que se relacionan entre sí) y por el otro, de relativizar la correspondencia entre los problemas que presenta cada ejemplo y la rigidez y simplicidad con la que el esquema propuesto refleja tales problemas. Esto ocurre porque al desplegarse la música en el tiempo, la organización espacial (textural) puede mutar y la organización perceptual figura fondo, la cantidad de planos reconocibles, la complementariedad entre distintas

configuraciones, su sincronía o diacronía, e incluso las propiedades más o menos complejas de un fondo posible, se transforman en el decurso de las obras. Una simple canción, cambia en su interior. Por ejemplo el acompañamiento de una melodía tonal con texto a cargo de una mujer puede, ante la ausencia de esa voz, convertirse en una trama en la que es factible reconocer diferentes configuraciones.

- En el caso de la *Invencción a dos voces* de Juan Sebastián Bach se trata de un único instrumento que deja escuchar dos configuraciones texturales que se imitan, pero a lo largo de la obra una de las líneas realiza un acompañamiento.
- En el aire de milonga *La sacan a bailar* los sonidos se suceden punto a punto, la mayor parte del tiempo, sin superponerse. Se supone que esto determina una sola línea, pero una escucha más atenta es capaz de establecer dos planos texturales en esas incursiones en el bajo que van tejiendo una segunda secuencia interrumpida.
- El Coral de Juan Sebastián Bach es tradicionalmente caracterizado como una homofonía, es decir, un conjunto de cuatro líneas que coinciden en sus ataques. Pero si prescindimos de la partitura lo que en verdad ocurre es que se percibe una sola trama, una línea "gruesa" que muestra una vez más que la música no suena como está escrita.
- En la versión de *Clavelito Banco* de Aca Seca estas mutaciones internas a las que referimos en los párrafos anteriores, son particularmente complejas. Lo que podría denominarse como

una introducción, compone en realidad una textura imitativa, una especie de fuga que, en otras versiones Juan Quintero ejecuta sorprendentemente solo con la guitarra y que aquí se completa con el piano y la percusión, casi en estilo barroco, lo que ameritaría un análisis en sí mismo. Al entrar la voz, esta trama compleja se vuelve fondo. En el devenir de la canción hay varios pasajes en los que el acompañamiento se simplifica en forma de acordes o contramelodías paralelas y dan lugar luego a la reaparición o la cita de los materiales de la fuga sin que ello llegue a modificar la relación de figura fondo.

Este caso demuestra que la relación entre diferentes unidades texturales no puede remitirse únicamente a un esquema fijo y que siempre es necesario escuchar en el intento de comprender qué es lo que ocurre.

Ejemplos para análisis



Acceso directo a Cello Suite Nro. 3 de Juan Sebastián Bach



Acceso directo a canción Fuga y misterio de Astor Piazzolla



Acceso directo a canción Todo así de Leo Maslíah



Acceso directo a canción O Superman de Laurie Anderson

ESPACIO. TEXTURA. MELODÍA

Melodía tradicional. Movimiento melódico.
Rango, registro, unidad mínima, secuencia melódica,
melodía tonal, modal, atonal, otras.

En la música tonal la melodía adquiere un valor que le concede, de hecho, autonomía respecto de la textura. Preferimos considerar su tratamiento de modo inclusivo, atendiendo a su transformación en el panorama de la música actual, dado que la melodía es una configuración textural destacada y de mayor relevancia en la percepción.

En su acepción tradicional la melodía es una sucesión temporal de alturas, o bien el parámetro horizontal de las alturas, en tanto el vertical es el armónico.

Estas definiciones:

a) Parten del supuesto de que se puede separar el movimiento melódico de los restantes parámetros, con lo cual la melodía pierde su esencia: el sentido.

b) Ignoran que la melodía se caracteriza de acuerdo a cada cultura y época histórica (melodía de timbres, ritmos, etcétera).

A partir de estas observaciones, conviene reservar la definición señalada para línea melódica de alturas, circunscribiéndola al ámbito del sistema armónico-tonal. Si intentamos eliminar de una línea meló-

dica los parámetros rítmicos, armónicos, dinámicos y tímbricos. Lo que queda, ¿es realmente una melodía?, ¿la misma melodía?.

Registro y rango

El movimiento melódico se despliega dentro de marcos. Estos marcos son los registros (en cada timbre) y los rangos. Tradicionalmente, la clasificación de los registros se formula como grave - medio - agudo, denominación, en verdad, convencional. Pero, en muchos casos, los registros suponen timbres diferenciados, como en la voz humana. Asimismo, la constitución de las "familias de instrumentos" en la orquesta sinfónica moderna respondió a la necesidad de homogeneizar los timbres y ampliar los registros.

En los registros, el rango melódico es el ámbito concreto que cada movimiento específico asume como el suyo propio. El rango es la realización particular de una categoría general, que es el registro. El rango impone límites: límites máximos y límites mínimos. En el sistema armónico-tonal, el rango melódico mínimo es el semitono y el rango melódico máximo está señalado por el ámbito que alcan-

za la propia melodía. El sistema armónico-tonal con sus rasgos de reversibilidad tiende a reducir la importancia que poseen el rango y el registro en el movimiento melódico. Habitualmente, el registro está ligado al "color" tímbrico, mientras que el rango implica, en esencia, medición cuantitativa, en tanto franja de frecuencias. Sin embargo, muchas de las experiencias en la música contemporánea demuestran que el rango extremo incide en la configuración del timbre de manera categórica como por ejemplo si tocamos una melodía en los registros extremos del piano.

Recurrencia melódica

El movimiento melódico se rige por el principio dialéctico de la unidad/ variedad. Uno y otro son inversamente proporcionales: a máxima unidad, mínima variedad y viceversa. Esta alternancia responde a la recurrencia melódica, aquellas unidades - mínimas o máximas - que viabilizan una especie de "reconocimiento" de la unidad y de la transformación melódica. La recurrencia se realiza por medio de una "frecuencia motívica" o serial. Gracias a ella es posible "seguir" el movimiento melódico-musical y, algo todavía más importante, rearmar retrospectivamente su estructura integral a fin de concebir su coherencia y su sentido. Dado que el movimiento melódico se desenvuelve en el tiempo, tiene un pasado, un presente y un porvenir - o previsión -, sólo la memoria (y la capacidad de anticipación) permite su reconstrucción mental y habilita a comprender la música como totalidad en movimiento. Si el movimiento melódico carece de factores de recurrencia, o los distribuye en el tiempo o en el espacio musical de manera irreconocible para la audición in-

mediata y espontánea, el movimiento en su conjunto se torna ininteligible para el oyente y, por tanto, no es factible de ser reconstituido.

Las melodías, entonces, constituyen unidades, configuraciones, que, de acuerdo al contexto armónico, escalístico, o al sistema de pertenencia, suelen resultar singularmente reconocibles en la percepción. Uno se va silbando o cantando la melodía. Esta ocurre dentro de determinados marcos. Esos marcos pueden ser tonales, modales, seriales, pentafónicos, tritónicos e incluso no responder a un sistema determinado. En la música tonal es común que la melodía se despliegue de acuerdo a un plan formal proporcional preestablecido. De ahí surgen términos robados al lenguaje verbal como frase, semifrase, pregunta, respuesta, motivo, sujeto, tema, desarrollo, coda o epílogo, aspectos que abordaremos con mayor profundidad en otra etapa del programa.

Cualquier sucesión de alturas no compone una melodía. Para que ello ocurra deben amalgamarse una serie de factores que confluyan produciendo unidades de sentido. Y un elemento muy determinante es la presencia de texto, aunque no el único. También la repetición de diseños melódicos que se despliegan en diferentes secuencias o progresiones, como ocurre con los ejemplos escuchados en clase (*Vieja viola, Preludio de Bach*) promueven esas unidades.

En otros casos (*Misterio, Secuencia de Luciano Berio*) las relaciones recíprocas de unidad/variedad resultan más "físicas" más primarias y, por ende, menos reconocibles. Sugerimos tocar y frecuentar melodías de todo tipo, cantar y tocar simultáneamente una misma línea meló-

dica, crear contra melodías entre la voz y el instrumento, improvisar preguntas y respuestas con crecientes niveles de dificultad para que este concepto, tan habitual en la práctica de la música como poco frecuentado teóricamente, no se vuelva abstracto.



FM TANGO
EDMUNDO RIVERO
En lunfardo

PolyGram



Acceso directo a canción
Vieja Viola de Edmundo Rivero



Acceso directo a canción
Blue Moon de Billie Holiday



Acceso directo a canción
Sequenza III de Luciano Berio

TIEMPO.

Tiempo psicológico, físico, cultural, histórico.
Tiempo universal del acontecimiento y de los cuerpos.
Pasado, presente y futuro. Repetición y cambio.
Tiempo ficcional y Música.

Tiempo. Sobre el pasado y el presente del arte.

Ahora que voy a completar este disco con otras lecturas, con eso de pensar cómo las cosas pueden ordenarse o desordenarse más allá de todo lo concebible. A lo mejor usted escuchó la primera cara y después se fue al cine, o estuvo seis meses estudiando matemáticas, o a lo mejor todavía no escuchó la primera cara porque no le gusta proceder metódicamente, y yo por mi parte, grabé esos primeros textos hace cinco días, y después estuve tan resfriado que no pude seguir porque mi voz parecía una foca pidiéndole pescados al domador, y a lo mejor usted está escuchándome en mangas de camisa y con las ventanas abiertas, y en cambio aquí nevó anoche y yo me he puesto un polo abrigado y amarillo. Todo es distante y diferente y pareciera inconciliable. Y a la vez, todo se da así simultáneamente en este momento que todavía no existe para mí y que es sin embargo el momento en que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir, en un tiempo que para mí, ahora es el futuro.

- Julio Cortázar

Daniel Belinche: Tiempo. Sobre el pasado y el presente en el arte. Tiempo, espacio y poética de la repetición. De la liberación de la mano a la complejidad del horizonte.

Lecturas sugeridas.

Pero si volviera a la isla sería un día más joven.

-Umberto Eco

No es un problema percibir la rapidez. Casi todo se somete a ella. Lo difícil es darnos cuenta de la lentitud. En la lentitud, el andar del tiempo es secreto. Así anida en las fotografías. Transita y no acontece. Así envejecemos.

El transcurrir temporal es continuo. Podemos reparar en él cuando en su interior se producen cambios. El encadenamiento de esos cambios hace posible medirlo, discriminar dentro del continuo una especie de frecuencia. Siempre es una alteración, un conflicto, lo que corta la homogeneidad y permite admitir un antes y un después. Si hemos podido establecer momentos, configuramos la duración, que deja de ser absoluta e indeterminada y se vuelve relativa. El tiempo dura. Integrado a nuestra psiquis y, en paralelo, sumergiéndonos en su duración y renovación constante. Esa duración no es homogénea, un punto que se extiende sin cambiar; es el cambio, la

heterogeneidad en su manifestación intrínseca. El conflicto es condición para la imagen temporal. Si aquellos eventos en puja se organizan en la conciencia se llega a la idea de ritmo. Al asumir éste además una dimensión estética al participar de un entramado formal, junto con la textura -que en la música sería el "espacio"- estamos ante un ritmo musical. El ritmo musical, por consiguiente, es la distribución deliberada de una serie de eventos sonoros en el tiempo que se enhebran con intenciones poéticas. Lo comprendemos a través de una categoría intuitiva: la sucesión -el suceder- que es más que la secuencia sonora de un sonido tras otro. El fluir musical acaece e instala un episodio voluntario total y en constante renovación mediante nexos dinámicos que incorporan y semantizan sus rupturas.

Tiempo musical

La música es un instante que muta en recuerdo. Discurre en segmentos que van de lo sucedido a lo inmediato y a lo por venir. La reminiscencia cercana acumula sonidos y estos, en su fugacidad, en ese instante, viven. No es un punto geométrico. Posee duración, mínima y, sin embargo, comporta movilidad y memoria, pilares del eje temporal. El pasado contiguo se acumula nota a nota. El presente, con esa cualidad de tránsito, de intermediación y de suceso, cancela el tiempo físico y suscita el futuro. En el Clasicismo, el futuro podía anticiparse: llegaba con el reposo de la última cadencia. En las composiciones contemporáneas, los finales son un poco más complicados.

¿Qué ocurre si el pasado invade el presente? ¿Cómo realizar hoy la música creada siglos atrás? ¿Por qué seguimos

escuchando ciertas obras con la frescura de la primera vez? ¿Qué dañó a aquellas tersas sonatas, que yacen ahora desprovistas de los contenidos humanos que las hicieron posible y resultan intolerables, prematuramente envejecidas ante el poder destructivo de los años? ¿Son aún inteligibles?

La imagen artística sintetiza tiempos. En ellos, suele palpase la conexión con su contexto. Unos pocos, anacrónicos, fallidos actos alojados en su interior, necesitaban escurrirse para ser percibidos.

La luna se usaba antes para calcular el tiempo.

Señora: qué tiempo tiene su niño: mi niño tiene tres lunas.

- María Teresa Corral

Los días nacían con la luz. Poco sabemos de ellos. Es probable que los acontecimientos prehistóricos sean tan decisivos para vislumbrar la historia misma, como la infancia temprana para entender al individuo. Ni la muerte podía penetrar la atemporalidad motora. La dificultosa y lenta subjetivación del tiempo constituyó un paso gigantesco a lo humano, la escritura, el arte y su música. Esa capacidad representativa que concede reconstruir las cosas en su ausencia tal vez provenga de las manipulaciones primarias que establecían distancia con el objeto capturado. Así pasamos del egocentrismo inicial que ordena los acontecimientos en función de sí, y ata la niñez a un presente continuo, a la objetivación de esos acontecimientos que enhebran recuerdos y duraciones y permiten historizar. El mito del tiempo es la puesta en marcha, en un plano simbólico, de procesos

originados en los hechos psíquicos elementales. En la mitología griega, Cronos era el dios de las edades y el zodiaco. Se exhibía como un ser con tres cabezas: de toro, de hombre y de león. Escurridizo y en pareja con Ananké, la inevitabilidad, conducía la rotación de los cielos y, cada tanto, se le aparecía a Zeus con el aspecto de un anciano de cabellos largos y barba blanca. Para Chronos, sólo existía el presente. Pasado y futuro eran extensiones de un presente más ancho. En el occidente cristiano, el tiempo del Medioevo, imagen de Dios, se encauzaba hacia un fin. No duraba, era. Lo importante no es lo que cambia, sino lo que perdura. La melodía del texto litúrgico, que parece formar parte más del espacio inmóvil que del fluir acontecimental, en cualquier canto gregoriano se recorta contra un fondo implícito e inmenso: el silencio. El ritmo asume las acentuaciones agógicas de la prosa en la palabra divina. Al cantar se articulan duraciones largas (acentos) y cortas. Los ataques se suceden y la sílaba coincide con un sonido o con varios en los melismas, antecedentes del lenguaje instrumental. La palabra comienza a perder espesor con respecto a la música pura. Esta unicidad cedió de manera gradual. Al canto original se le agregó una melodía paralela. Corría el siglo X. En los albores del precapitalismo, los planos sumaban cuatro, insinuando la perspectiva, el fondo, pronto supeditado a la figura. La divinidad, única protagonista de los cantos cristianos, extravió su lugar en las alturas y descendió al bajo. Con tanto enredo, el lenguaje de Dios, inaudible, desvelaba a Roma. Los estados nacionales monárquicos abandonaron el latín, recluso en las misas. Chansones, villancicos y madrigales usaban el idioma vernáculo. El canto llano doblado con cromornos, cornamusas y

violadas gambas precipitó el paso de lo litúrgico a lo profano. El cuerpo oculto del cristianismo volvía con las danzas que demandaban repeticiones regulares para orientar en la pista de los palacios a los ataviados caballeros y a las regordetas doncellas engalanadas con joyas y miriñaques. Surgió la orquesta, y la música vocal se separó de la instrumental. La prosa dejó lugar a la poesía de métrica uniforme, acentos dinámicos y pies métricos conforme al principio inercial de tensión y distensión. Otras cosas ocurrían en América. La ciclicidad circular, reflejo de cosechas y estaciones, fue penetrada por la progresividad. En pleno racionalismo cartesiano, la debilidad del principio que encastraba las líneas en la sincronía de los organum feudales hizo que éstas se agruparan por medio de la imitación. Y en la verticalidad, en el acorde, es tangible un fondo, una apariencia fundante de la Modernidad: la indisoluble unidad de tiempo/espacio y la virtualidad de un horizonte cognitivo y sensible, ordenado de abajo hacia arriba, sobreentendido y estructural en la inmensa geometría latente a cuyos recuadros irán a caer sonidos y silencios. Era el tiempo del hombre europeo, de causas y efectos, de múltiples y repeticiones. Tal complejidad requería que el hilo temporal flotante se escandiera y regulara. La unidad básica -el pulso- se dividió o duplicó recurriendo en la notación a negras, blancas y corcheas, es decir, a la escritura que simboliza el esqueleto formal y la médula de la música clásica: el sistema tonal. En esta sistematicidad se cifra la distancia del pensamiento medieval con el proyecto iluminista moderno. La libertad de lo humano frente a lo sagrado. No era lo sagrado europeo. Era también lo sagrado americano. Las voces, en un caso, proyectan la corporeidad emanada de

lo sublime y fluyen horizontalmente. En cambio, para la Modernidad centroeuropea, tal circuito es abstracto. Los sonidos pueden ausentarse, pero la arquitectura armónica permanece en las relaciones interválicas y supone un orden a priori que tiende a rechazar lo extraordinario e imprevisible, los tiempos creados por los acontecimientos concretos, los tiempos interiores a las cosas, anudados al espacio y característicos de la cultura china. Con el Renacimiento, el ritmo musical se alinea de acuerdo a los seculares parámetros de la división binaria y la división ternaria. El tiempo es orden, mide sucesos, es mensurable en segmentos iguales. La multiplicación binaria fija patrones métricos regulares. El acento va en paralelo a la teoría newtoniana de la caída de los cuerpos. Al primer pulso corresponde un relieve, más fuerte. Poco después, a las partituras se les adosaría, al lado de la clave de sol, el quebrado, que prelude el carácter homogéneo y equilibrado que regula la continuidad temporal de toda la composición. Cuatro por cuatro o 4/4. Compacto y macizo. Impermeable a los atavismos griegos, la pentafonía o los ritmos aditivos, Europa impone su estandarte de belleza idealizada y universal capaz de dar al mundo objetos deslumbrantes y únicos. Objetos de autor. El artista, ese ser excepcional dueño de ejercer su absoluta libertad creativa, se elevaba sobre el vulgo. Así la música avanza junto a la sociedad, en busca de un final en el que la tensión concluye en reposo: la tónica. La matriz dejó de ser orgánico/ fisiológica y se volvió dinámico/corporal, basada en el desplazamiento de un cuerpo en el espacio físico. Este modelo, incipiente como la nueva clase, prosperaría hasta conquistar el poder. En el Barroco, la secuencia de una línea melódica en cuartas y quintas alternadas se

denominaba “progresión”. La serenidad garantizada por las unidades proporcionales llegó a su esplendor con las monarquías absolutas y comenzó a resquebrajarse a partir de la Revolución Industrial. Incluso el arte burgués, supuesto refugio de la creatividad respecto de la ciencia, malogró su potencial y se sometió a los designios del mercado.

El pasaje de los palacios a los salones de la burguesía y luego a los grandes teatros transitaría lentamente su derrotero hasta Internet. La penetración capitalista es anterior a la industria cultural. El arte, sí, la música, precoz mercancía. Esa suerte de reificación, de artilugio del intelecto para desprenderse de la sensibilidad, pagó su costo desde el comienzo y dio lugar a un intento fallido por sustraerle al devenir su esencia cualitativa. Junto a la fantasía racionalista de cuantificarlo todo, la pérdida de sensualidad, la disociación razón-afecto-cuerpo, se crearon nuevos mitos unificando fórmulas matemáticas con verdad: el mecanismo de sustitución por generalización de la ciencia moderna. El ritmo, despojado de su conflictividad, se vio hostigado por las concepciones de la razón pura: el sonido subordinado a versiones menores del cálculo o a la palabra. La armonía barroca llevó las tensiones al extremo tolerable para su época. Los cambios de velocidad se producían por duplicación o división, por mayor o menor densidad cronométrica, es decir, cantidad de ataques en lapsos regulares, manteniendo constante la frecuencia del pulso. La pasión hizo lo suyo. En una suite de Bach se puede presagiar el final, intuimos la direccionalidad por determinadas funciones y enlaces armónicos. Pero hay varios finales. Y es incierto presumir cuándo será el definitivo y, emulando las gambetas de Garrincha, cuál será el auténtico desen-

lace. Tal incertidumbre inaugura un movimiento melódico.

Garrincha jugaba como Wing derecho en la selección de fútbol brasileña. Chueco, petiso y esmirriado se las arreglaba para burlar a los atléticos cancerberos suecos. Amagaba una y otra vez a su izquierda y salía con la pelota por la derecha mientras los rubios gigantes quedaban despatarrados a su espalda. Una vez le preguntaron cómo se las arreglaba para engañar a los defensores si siempre repetía el mismo recurso. Garrincha, que no leyó a Zátanyi pero acaso la intuía, contestó: ellos saben lo que voy a hacer, pero no cuándo lo voy a hacer.

El tiempo es contenido de la experiencia, provoca sucesos, ya no los mide, no admite igualdad de partes ni transitoriedad perpetua.

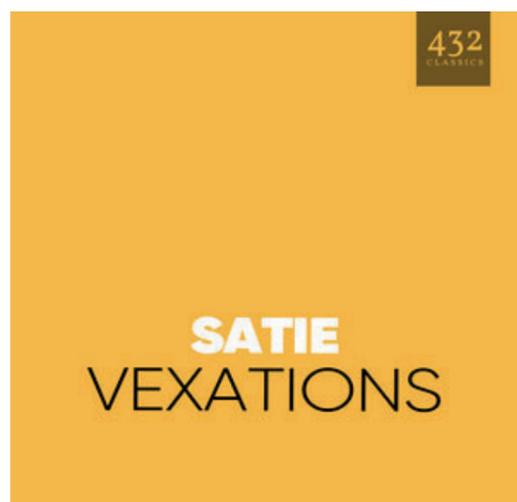
Luego del verano clásico, al equilibrio geométrico sujetado en pulsos y acentos regulares se le opondría un enemigo ancestral: el sujeto. En el Romanticismo, los cambios de velocidad arbitraria, las variaciones de “tempo”, dependerán de la calidad interpretativa del ejecutante y no de la métrica reglada por negras y corcheas. Aparecieron notas del compositor (en letra pequeña y en los márgenes) que daban cuenta de estas asimetrías. Rubato (significa libre, ad libitum, tiempo robado), Senza tempo, Rallentando, De a poco, Accelerando, Súbito, Tempo primo, Ritenutto. Estas sugerencias planteaban ya un problema que ni el empirismo ni el neopositivismo berkeliano han podido resolver. ¿Cuánto es rallentando? ¿Cuánto detenerse? ¿Con qué escala calcular un tempo que no desconecte la trama o una velocidad que no devenga en arrebatos? ¿Cómo se mide el amor?

A comienzos del siglo XX, el arte pensó el tiempo de otra manera. Las vanguardias rompieron con la secuencialidad y la experiencia de un tiempo concebido como desarrollo de pequeñas unidades regulares. Un estudio reciente de Susan Buck-Morss pone en evidencia la contradicción entre las vanguardias constructivistas y futuristas y las vanguardias políticas de su época. Unas introducían y manifestaban en sus obras el tiempo intensivo de lo simultáneo; otras sostenían la continuidad lineal del determinismo revolucionario. En el presente estas concepciones conviven.

Mientras, en América, tras cinco siglos de dominación y mestizaje, el tiempo musical fue refugiándose en las supervivencias del pasado, en los desplazamientos y la circularidad de entonaciones rituales que, industria cultural y urbanización mediante, complejizaron estas reminiscencias en muchos casos hasta llegar a composiciones de enorme complejidad y abstracción. Aquello que con gran laxitud denominamos música popular, cobija en esa denominación, experiencias temporales de todo tipo, cierta tendencia a la concisión, a gran libertad en la interpretación vocal respecto de los acompañamientos, y un modo de escurrirse en el flujo temporal que muchas veces vuelven las versiones intraducibles o imposibles de registrar en la notación tradicional.



Acceso directo a canción
Chacarera Cubista de Cuchi Leguizamón



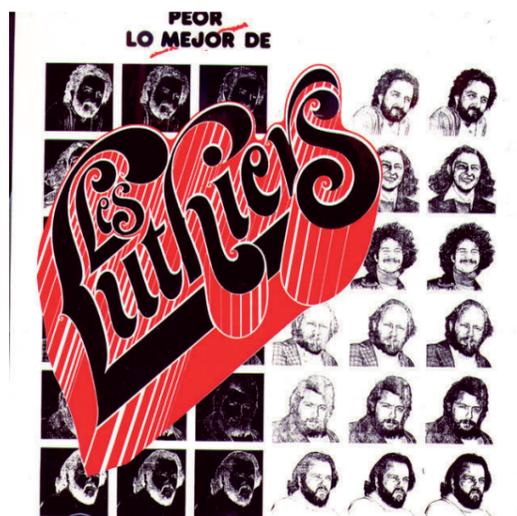
Acceso directo a canción
Erik Satié: Vexations



Acceso directo a canción
Terminator I



Acceso directo a canción
Baguala Tucumana del Mollar
de Leda Valladares y María Elena Walsh



Acceso directo a canción
Vals del Segundo de Les Luthiers

RITMO.

Duración, sucesión, superposición, velocidad, quietud, movimiento, repetición, cambio. Acento, tempo, metro, desvío. Ritmos dentro del ritmo.

RITMO

Espacio/Tiempo

Ritmo/ contexto y tiempo histórico.

El tiempo es materia de análisis de la filosofía, la psicología, la estética, la física, disciplinas que intentaron diversas aproximaciones para darle entidad. Sin profundizar al respecto, se tomarán dos ejes fundamentales de esas búsquedas: permanencia y cambio. La confrontación entre ambos ha planteado históricamente los problemas alrededor de la identidad, el devenir, el ser.

Los pensadores contemporáneos postulan el carácter multidireccional del tiempo llegando a las categorías lineal y no-lineal. Una temporalidad irreversible, relacionada con el presente y con la permanencia, que transcurre desde un origen y se dirige a un fin (el tiempo "teleológico"); y una temporalidad reversible, tránsito de pasado a futuro que vuelve el tiempo sobre sí mismo o lo despliega en espiral. La permanencia, a su vez plantea cierta espacialidad, cierta quietud.

En la Antigüedad y el Medioevo el ritmo estaba ligado a la palabra. El griego y el latín son idiomas de acentuación agógica. El ritmo musical se basaba en la respi-

ración y en la curva sonora de su ascenso y descenso. En el Renacimiento refería a lo corporal, estableciéndose con los pies métricos el principio inercial de tensión y distensión tal como lo escuchamos en la versión del Greensleeve. Ya aparece la danza y el cuerpo, manifestación también tangible de la espacialidad que se hace presente.

Las acentuaciones dinámicas y los ritmos regulados por la división binario/ ternario se consolidan en los siglos posteriores con el sistema tonal. Aquí la matriz temporal deja de ser orgánico-fisiológica y se transforma en dinámico- corporal. "En el modo lineal el tiempo es direccional, una duración que nos transporta del pasado al futuro; el presente se está alejando permanentemente detrás nuestro (...) En el modo no-lineal, sin embargo, el presente existe, y es lo único que existe". El paradigma es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio físico. Esa lógica causal/ mecánica se sustenta en el apoyo, y al pulso se agregará el metro. Esto no significa que la música barroca, clásica y romántica comporten una misma noción del ritmo.

Daniel Belinche; María Elena Larrégle:
Apuntes sobre apreciación musical. Ritmo. (Cap. 6).

Lectura sugerida

Entre el ritmo orgánico barroco, cuyo recurso para generar aceleración era la duplicación (lo hemos mencionado en el caso de *Chacona* de Bach), la organicidad de una sonata clásica y los rubatos del Romanticismo existen diferencias obvias. Pero en esa larga etapa las producciones musicales comparten la regulación a través de unidades homogéneas y una estructuración temporal regida por la resolución V/I.

En el Siglo XX las vanguardias abandonan mayoritariamente el modelo del sistema tonal e instalan nuevas concepciones rítmicas que conviven con las anteriores. El uso estructural del silencio, los ritmos aditivos, la ausencia de compás y simetría, la polimetría rítmica y/o la repetición masiva y ampliada son parte de las ideas generadoras más utilizadas en la composición académica contemporánea como hemos analizado en el Poema sinfónico para 100 metrónomos de Ligeti de 1962.

Hoy la tecnología captura la temporalidad en un grado que hace pocos años hubiera parecido inverosímil. La alternativa de avanzar, retroceder, detener o reproducir a nuestro antojo manifiesta una dimensión del tiempo que se mueve entre la memoria, la percepción y la anticipación, es decir, entre pasado, presente y futuro, en contraste con ese tiempo cronológico que sigue férreamente su curso hacia adelante. La aceleración de los tiempos históricos reinstala la idea de "tiempo flotante", en el que la repetición es uno de los rasgos sobresalientes. Se vuelve tangible la fantasía recurrente de control y retorno, reconocible también en otras esferas del mundo contemporáneo.

Esta permanencia en un continuo presente se aleja de la univocidad del tiempo de la Modernidad. Una opción es la

que provoca la ilusión de infinitud temporal. También lineal, aunque no apoyada en la direccionalidad sino más bien en un movimiento uniforme, de carácter perpetuo. En el marco de una proporcionalidad asimétrica, el fluir musical a partir del movimiento ondulante de líneas configura una temporalidad estática. Este comportamiento no es propiedad del mundo contemporáneo. Hemos visto que se da, por ejemplo, en la música religiosa medieval donde el ritmo es subsidiario de la palabra y la respiración. Junto a las cesuras del habla y de niveles de recurrencias parciales, su característica es la circularidad derivada por la renovación del impulso de cada unidad motivada en el lenguaje verbal que porta la ciclicidad de la respiración. Este sostenimiento periódico y no regular incide en la imagen del perpetuo temporal. No hace falta recurrir a las vanguardias para encontrar evidencias.

El ritmo no lineal corresponde en su mayoría a la música académica del Siglo XX en adelante en convivencia con marcas muy arraigadas en la Modernidad. La falta de narratividad mediante el no desarrollo de los materiales, la repetición invariable -a veces mecánica- de las frases rítmico-melódico-tímbricas y la apropiación de aspectos de culturas no occidentales han contribuido a la ruptura con la estética tradicional.

Situaciones típicas son aquellas en las cuales lo que sigue a un sonido no está ligado a su antecedente por ninguna razón lógica. Desde el punto de vista gramatical, podríamos decir que la tríada pulso-metro-tempo ya no estructura un único conflicto y es reemplazada por un amplio abanico de relaciones. La ausencia de linealidad en el ritmo planteará varias opciones:

- La repetición, literal o mínimamente variada, de una frase rítmico melódico-tímbrica;
- La superposición de materiales musicales sin relación aparente entre ellos;
- El agrupamiento más o menos denso de sonidos;
- El movimiento a mayor o menor velocidad de grupos o masas sonoras;
- La aparición de pausas más o menos estipuladas.

Otro rasgo característico del presente es la aceleración de la mayor parte de los hábitos culturales, al mirar una película de hace 30 o 40 años ya advertimos, salvo que la búsqueda estética vaya por ese lado, una lentitud que tensiona con nuestra capacidad de respuesta actual. Junto con la aceleración ha brotado la brevedad, el pequeño formato, instagram, facebook, tik tok, lo efímero, no son únicamente manifestaciones estéticas que atraviesan las relaciones humanas sino que intervienen, modifican y penetran la vida cotidiana. Estos signos que cobraron mayor relevancia a partir de la llamada posmodernidad funcionan casi como rasgo de época, la vida en pantallas, por consiguiente el sonido y la música, inseparables de la imagen visual fija o móvil, el espacio y el tiempo densificados y comprimidos.

En el marco de la crisis pandémica actual, estos formatos que inciden tanto en la música como en la visualidad, determinan también aspectos compositivos como la horizontalidad de algunas publicaciones en facebook que replican la tra-

dición clásica o la verticalidad del tik tok. La convivencia en distintas escalas de obras que pueden espectarse en un celular o en una pantalla de 60 pulgadas o en un estadio proponen por otra parte la coexistencia, en la misma obra, de tiempos musicales y tiempos visuales. Cuando la música permanece en una única unidad y los planos cambian permanentemente como en un videoclip, asistimos también a temporalidades diferentes que se complementan. Hoy los docentes grabamos clases y, en el caso de nuestra cátedra, estos registros conviven con una clase en acto presente en comisiones a cargo de los colegas pero también diferidas respecto de la presencialidad aunque en la pantalla también hay presencia, podríamos decir una presencia físicamente más lábil.

Tocando el ritmo

La parálisis ante las dificultades mecánicas le imprime a la ejecución el tempo personal de esos obstáculos. La falta de sistematización en la enseñanza del ritmo musical -que supone articular entre la búsqueda de continuidad y la resolución de los problemas técnicos- es una de las razones del fracaso de músicos calificados cuando tocan en público. En la formación de instrumentistas la internalización de la continuidad y la fluidez en la ejecución son decisivas. La teoría acerca del ritmo musical no implica su realización. El primer contacto con una obra suele ser desordenado. Cuando comenzamos la lectura de un libro examinamos la contratapa, el prólogo, husmeamos títulos y fragmentos atractivos, incluso la tentación nos lleva, a veces, a leer anticipadamente el final. Al estudiar la partitura este ir y venir de un fragmento a otro es inevitable. Se repiten pasajes en el afán de superar dificultades o por mero regodeo. No obs-

tante, más allá de esta aparente aleatoriedad, es factible esquematizar estrategias de estudio: la repetición en la velocidad adecuada hasta alcanzar precisión, la inserción de estos pasajes en unidades mayores que aúnan la memoria motriz con la formal y emotiva y el momento de la ejecución completa, evitando cortes innecesarios. Aquí el transcurrir predomina frente al acontecer. La interrupción constante en este momento del estudio obtura ese aprendizaje. Con un toque fluido y continuo, la música parece deslizarse y los ataques se vuelven sutiles. Junto a la aparición de movimientos más pequeños y controlados, sobreviene un salto cualitativo en el aprendizaje instrumental. La relación intuitiva e inasible entre sonidos y silencios, entre ataques y duraciones, con sus imperceptibles vaivenes asimétricos, se transforma en contenido enseñable. El hábito de contar los pulsos o marcar con el pie retrasa en ocasiones una comprensión más profunda del ritmo musical.

En la música popular, los buenos cantantes frasean con flexibilidad notable ante una base rítmica y armónica regular. Así lo hemos analizado ya en la versión de *Cardo o ceniza* de su autora Chabuca Granda. Este hábito se sitúa en la delgada orilla entre la creación auténtica y los lugares comunes. Cantores de tango, blues o flamenco, a despecho de voces poco potentes o afinación dudosa, son verdaderos expertos en el manejo del ritmo, incorporando los silencios al fraseo, en el límite de la estructura armónica sin atarse a las acentuaciones regulares o a la métrica propuesta por el acompañamiento. Tal como lo señala Aharonián estos desplazamientos difieren de la síncopa europea. “Uno de los factores de unidad en la diversidad lo constituye la omnipresencia, en la América producto del mestiza-

je cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo en el flujo musical de los apoyos rítmicos, sentido que el oído europeo asimila erróneamente al concepto de síncopa”. En el ejemplo de Chabuca Granda, registrado parcialmente en la escritura, la línea de la voz acentúa y agrupa desviándose del arpeggio que repite la guitarra. Los ataques son ligeramente irregulares, casi verbales. Esta libertad admite cambios en la ejecución. Su fraseo rítmico está marcado por la pequeñez, no porque pase desapercibido sino porque huye a cualquier gesto de grandilocuencia. El ritmo aquí asume un tono de detalle, de gesto en miniatura. A eso se suma el hallazgo de un acompañamiento que propone otra cara de la variación, en la repetición que apenas se altera antes de las cadencias, contra el canto que muta permanentemente pero de manera imperceptible. En una secuencia I-IV-V sencilla, la melodía se mueve de manera asimétrica, instala cesuras, pausas, respiraciones que adquieren un sentido expresivo, corroborando una vez más la distancia entre ritmo y métrica. Es un asunto muy transitado en el campo teórico que está lejos de resolverse en el ámbito de la educación pública y que actualiza la necesidad de que la enseñanza del ritmo musical forme parte de los proyectos curriculares con mayor presencia.



Acceso directo a canción
 Así hablo Zarathustra de Richard Strauss.



Acceso directo a canción
 Cardo y ceniza de Chabuca Granda



Acceso directo a canción
 Chaconne de Johan Sebastián Bach

TIEMPO. ESPACIO. SÍNTEISIS.

Ritmo / Espacio / Tiempo *Contexto y tiempo histórico.*

Volvamos al tiempo. Sabemos que el tiempo cambia. Y la música con él.

Cuando, hace muchos años (muchos) uno cursaba la vieja *Apreciación Musical*, (ahora *Introducción a la producción...*) en realidad, sus contenidos se restringían a la enseñanza de una historia de los géneros musicales resumida. Pero no cualquier historia. La cosa era así: sucediendo un veloz recorrido por la antigüedad, donde lo que no fuera occidental se calificaba como exótico, aprendíamos que en la Edad Media la gente cantaba Cantos (obvio) gregorianos. En el siglo XV empezaba el renacimiento (el humanismo). Se bailaba en los palacios en fiestas dionisiacas y paganas *La Basse Danse* y la *Tourdion*, una lenta y binaria y la otra rápida y ternaria para regocijo y respiro de los comensales. Los coros (pequeños) entonaban villancicos o Madrigales y (eso creíamos) todo el mundo pintaba y bebía clericó. Después comenzaba el Barroco (que era oscuro y tormentoso) surgían la Opera, el Concierto, la Fuga junto a tocatas y cantatas y estaba Bach, que tuvo muchos hijos, algunos más famosos que él. Más tarde, rococó mediante, llegaba

el clasicismo (que era claro, transparente, melódico y amable) con su forma sonata y sus sinfonías. Las óperas, los conciertos, adoptaban el estilo simple, natural y equilibrado de las melodías con acompañamiento y la estructura formal de que metaforizaba la incipiente ilustración. Y estaba Mozart, que era mujeriego, que murió pobre, joven, sin terminar el Réquiem y a los dos años ya tocaba el piano con los ojos vendados. Un genio innato bendecido por la divinidad. Cuando murió llovía.

Con la revolución francesa, el romanticismo mutaba oscuro, más oscuro que el barroco y todo resultaba inmenso, las orquestas enormes que necesitaban un director, la duración de las obras, los instrumentos que se agrupaban por familias, los teatros de la nueva burguesía. Todo inmenso y pasional menos los preludios de Chopin que también era pasional pero polaco, no alemán. Operas, conciertos, sonatas, cuartetos, lieders, sinfonías, se escuchaban en las salas, desde Beethoven, el compositor de la bastilla que se quedó sordo, hasta Wagner, con su infantería pesada.

Música litúrgica siempre hubo. Y en los umbrales del siglo XX terminaba la cursada.

Hoy suena a broma. Pero este racconto deliberadamente paródico se sujeta a la tradición predominante en la enseñanza, entre lineal y anecdótica, que funcionaba de un modo en el que lo omitido pesaba tanto como lo explícito. Por un lado latía la ausencia de lo contemporáneo, lo popular, lo pretendidamente periférico. Por el otro, la supresión de los componentes formales presumía que estos rasgos no formaban parte de la historia, en la que el tiempo y el espacio revisten sus contornos y le otorgan su carnadura.

Contexto y tiempo histórico.

Volvamos al tiempo. Sabemos que el tiempo cambia. Y la música con él. Cuando, hace muchos años (muchos) uno cursaba la vieja *Apreciación Musical*, (ahora *Introducción a la producción...*) en realidad, sus contenidos se restringían a la enseñanza de una historia de los géneros musicales resumida. Pero no cualquier historia. La cosa era así: sucediendo un veloz recorrido por la antigüedad, donde lo que no fuera occidental se calificaba como exótico, aprendíamos que en la Edad Media la gente cantaba Cantos (obvio) gregorianos. En el siglo XV empezaba el renacimiento (el humanismo). Se bailaban en los palacios en fiestas dionisiacas y paganas *La Basse Danse* y la *Tourdion*, una lenta y binaria y la otra rápida y ternaria para regocijo y respiro de los comensales. Los coros (pequeños) entonaban villancicos o Madrigales y (eso creíamos) todo el mundo pintaba y bebía clericó. Después comenzaba el Barroco (que era oscuro y tormentoso) surgían la Opera, el Concierto, la Fuga junto a tocatas y

cantatas y estaba Bach, que tuvo muchos hijos, algunos más famosos que él. Más tarde, rococó mediante, llegaba el clasicismo (que era claro, transparente, melódico y amable) con su forma sonata y sus sinfonías. Las óperas, los conciertos, adoptaban el estilo simple, natural y equilibrado de las melodías con acompañamiento y la estructura formal de que metaforizaba la incipiente ilustración. Y estaba Mozart, que era mujeriego, que murió pobre, joven, sin terminar el Réquiem y a los dos años ya tocaba el piano con los ojos vendados. Un genio innato bendecido por la divinidad. Cuando murió llovía. Con la revolución francesa, el romanticismo mutaba oscuro, más oscuro que el barroco y todo resultaba inmenso, las orquestas enormes que necesitaban un director, la duración de las obras, los instrumentos que se agrupaban por familias, los teatros de la nueva burguesía. Todo inmenso y pasional menos los preludios de Chopin que también era pasional pero polaco, no alemán. Operas, conciertos, sonatas, cuartetos, lieders, sinfonías, se escuchaban en las salas, desde Beethoven, el compositor de la bastilla que se quedó sordo, hasta Wagner, con su infantería pesada. Música litúrgica siempre hubo. Y en los umbrales del siglo XX terminaba la cursada.

Hoy suena a broma. Pero este racconto deliberadamente paródico se sujeta a la tradición predominante en la enseñanza, entre lineal y anecdótica, que funcionaba de un modo en el que lo omitido pesaba tanto como lo explícito. Por un lado latía la ausencia de lo contemporáneo, lo popular, lo pretendidamente periférico. Por el otro, la supresión de los componentes formales presumía que estos rasgos no formaban parte de la historia, en la que el tiempo y el espa-

Daniel Belinche; María Elena Larrégle:
Apuntes sobre apreciación musical. Ritmo. (Cap. 6).

Lecturas sugeridas.

cio revisten sus contornos y le otorgan su carnadura.

En esta guía intentamos una aproximación al tiempo que transcurrió entre conquistadores y conquistados. Aquel que suscita aún interrogantes y zonas inexploradas. Considerando que, por la necesidad de resumir, nos ceñiremos a auscultar superficialmente el devenir temporal en Europa a partir de la aparición del capitalismo y a algún ejemplo de nuestra música popular. Pero podríamos ir a Oriente, a Africa, y a tantos lugares cuya música apenas sobrevivió.

Perseguir el movimiento orgánico del tiempo en la producción musical, como decía Warburg, “descompartimentar” los sucesivos periplos que fue adoptando su imagen exigiría un esfuerzo profundo por no escatimar nada, por rescatar las voces inaudibles de trovadores y juglares, de campesinos y de indígenas, de negros y de gauchos, del rock urbano y el tango prostibulario, que usaron el tiempo y el espacio a partir de otras coordenadas, pero se trata de una modesta guía de lectura.

Ya comentamos que el tiempo fue y es materia de análisis de la filosofía, la psicología, la estética, la física, disciplinas que intentaron diversas contiguidades para darle entidad. En su configuración existen innumerables semblantes, pero escogemos tres de manera esquemática: el tiempo cíclico, (el de los cantos litúrgicos, el de la baguala) en donde los fenómenos se repiten con alguna regularidad; el tiempo lineal predominante en la modernidad, (el de los conciertos y la tonalidad) en el cual el pasado, el presente y el futuro se encuentran nítidamente diferenciados. Ello presupone

el pasaje de un tiempo al siguiente y la superación del punto de partida.

Así construyeron su noción de la temporalidad las sociedades modernas, enarbolando la idea de progreso. Así se invadió América y los otros continentes luego colonizados. Es un tiempo que prevé los cambios y sus resoluciones. “Con la cultura del desecho”. El presente se revela como un transcurso hacia el futuro. Ello explica parcialmente nuestra perplejidad al escuchar algo que se filtra por las hendiduras de ese muro.

El tercer tiempo se despliega en espiral y conjuga fisonomías de la percepción cíclica y de la lineal. Transcurre y simula alejarse pero retorna de vez en cuando o se acerca. Siempre hubo casos en el arte y sobre todo a partir de 1900.

Es decir que el tiempo es plural y complejo y vivimos en esa pluralidad. Según el historiador Fernand Braudel, uno de los más destacados representantes de la escuela de los Annales franceses, se distinguen además tres categorías analíticas:

- El tiempo inmediato o del acontecimiento;
- El tiempo medio o de coyuntura, el cual se ha sugerido como de una decena de años a un cuarto de siglo y
- El tiempo largo o de larga duración, que remite a las civilizaciones.

Notó Braudel que el tiempo corto contiene ritmos escuetos y concentrados, y el de larga duración lapsos largos y dilatados, casi espaciales, que habitan en la lentitud extrema y son imperceptibles. Estos tiempos se vinculan, y son los pro-

cesos más extensos los que le dan sentido a los movimientos breves o medios. Estos movimientos, concisos y fugaces, aquí vamos con Benjamin, influyen sobre el devenir de la historia, como destellos que fulguran o como la gota que, incansable, horada la piedra poco a poco.

En el afán de simplificar, asumiremos dos ejes fundamentales para abordar tal complejidad en la música: las nociones de permanencia y de cambio. La confrontación entre ambas ha planteado históricamente los problemas alrededor de la identidad, el devenir, el ser. Mencionamos que buena parte de los pensadores contemporáneos postulan el carácter multidireccional del tiempo, llegando a las categorías lineal y no-lineal. Una temporalidad irreversible, relacionada con el presente y con la permanencia, que transcurre desde un origen y se dirige a un fin (el tiempo “teleológico”) y una temporalidad reversible, tránsito de pasado a futuro que vuelve el tiempo sobre sí mismo o lo despliega en espiral. La permanencia, a su vez plantea cierta espacialidad, cierta quietud. Entonces, tiempo y espacio funcionan como un todo y son inseparables. Los acontecimientos que ocurren en el tiempo dejan huella en el espacio.

En la Antigüedad y el Medioevo el ritmo estaba ligado a la palabra. El griego y el latín son idiomas de acentuación agógica. (por longitud y no por dinámica). El ritmo musical se basaba en la respiración y en la curva sonora de su ascenso y descenso. En el Renacimiento refería a lo corporal, estableciéndose con los pies métricos el principio inercial de tensión y distensión, tal como lo escuchamos en la versión del Greensleeve. Ya aparece la danza, manifestación también tangible

de la espacialidad que se hace presente y del quiebre con el universal religioso. Las acentuaciones dinámicas y los ritmos regulados por la división binario/ ternario se consolidan en los siglos posteriores con el sistema tonal. Aquí la matriz temporal deja de ser orgánico- fisiológica y se transforma en dinámico- corporal. “En el modo lineal el tiempo es direccional, una duración que nos transporta del pasado al futuro; el presente se está alejando permanentemente detrás nuestro (...) En el modo no-lineal, sin embargo, el presente existe, y es lo único que existe”. El paradigma es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio físico.

Esa lógica causal/ mecánica se sustenta en el apoyo, y al pulso se agregará el metro. Esto no significa que la música barroca, clásica y romántica comporten una misma noción del ritmo.

Entre las danzas o las variaciones sobre un bajo renacentista, el ritmo de las secuencias y progresiones barrocas, cuyo recurso para generar aceleración era la duplicación (lo hemos mencionado en el ejemplo de la Chacona de Bach en su versión para guitarra), la organicidad de una sonata clásica (Mozart) y los rubatos y la grandilocuencia del Romanticismo (Así hablaba Zarathustra) existen contrastes. Pero en esa larga etapa, las producciones musicales comparten la regulación a través de unidades homogéneas y una estructuración temporal regida por la resolución tensión /reposo que irá cediendo hacia fines del XIX. Todo esto en paralelo a las distintas etapas del capitalismo.

En el Siglo XX, las vanguardias abandonan mayoritariamente el modelo del sistema tonal e instalan nuevas concepciones rítmicas que conviven con las

anteriores. El uso estructural del silencio, los ritmos aditivos, la ausencia de compás y simetría, la polimetría rítmica y/o la repetición masiva y ampliada son parte de las ideas generadoras más utilizadas en la composición académica contemporánea que introducen desplazamientos, como analizamos en el *Poema sinfónico para 100 metrónomos* de Ligeti de 1962. Aunque la matriz compositiva escapa a la tradición clásica, se puede anticipar, como se señala en la grabación, que los metrónomos se irán apagando hasta su final. Cada nueva estrategia compositiva recoge elementos de su pasado.

Hoy, la tecnología captura la temporalidad en un grado que hace pocos años hubiera parecido inverosímil. La alternativa de avanzar, retroceder, detener o reproducir a nuestro antojo una imagen fija o móvil, manifiesta una dimensión del tiempo que se mueve entre la memoria, la percepción y la anticipación, es decir, entre pasado, presente y futuro, en contraste con ese tiempo cronológico que sigue férreamente su curso hacia adelante. La aceleración de los tiempos históricos reinstala la idea de “tiempo flotante”, en el que la repetición es uno de los rasgos sobresalientes.

Se vuelve tangible la fantasía recurrente de control y retorno, reconocible también en otras esferas del mundo contemporáneo. Esta permanencia en un continuo presente se aleja de la univocidad del tiempo de la Modernidad. Una opción es la que provoca la ilusión de infinitud temporal, también lineal, aunque no apoyada en la direccionalidad sino más bien en un movimiento uniforme, de carácter perpetuo. En el marco de una pro-

porcionalidad asimétrica, el fluir musical a partir del movimiento ondulante de líneas propone una temporalidad estática. Este comportamiento no es propiedad del mundo actual. Hemos visto que se da, por ejemplo, en la música religiosa medieval, donde el ritmo es subsidiario de la palabra y la respiración. Junto a las cesuras del habla y de niveles de recurrencias parciales, su característica es la circularidad derivada por la renovación del impulso de cada unidad motivada en el lenguaje verbal. Este sostenimiento periódico y no regular incide en la imagen del perpetuo temporal. No hace falta recurrir a las vanguardias para encontrar evidencias.

El ritmo no lineal corresponde en su mayoría a la música académica del Siglo XX en adelante, en convivencia con marcas muy arraigadas en la Modernidad. La falta de narratividad que puede tener como consecuencia el no desarrollo de los materiales, la repetición invariable –a veces mecánica– de las frases rítmico-melódico-tímbricas y la apropiación de aspectos de culturas no occidentales han contribuido a la ruptura parcial con la estética moderna. Situaciones típicas son aquellas en las cuales lo que sigue a un sonido no está ligado a su antecedente por ninguna razón lógica. Desde el punto de vista gramatical, en la mayor parte de la producción contemporánea ligada a las vanguardias, la tríada pulso-metro-tempo ya no estructura un único conflicto y es reemplazada por un amplio abanico de relaciones.

La ausencia de linealidad en el ritmo planteará varias opciones: – la repetición, literal o mínimamente variada de una frase rítmico melódico-tímbrica; – la superposición de materiales musi-

cales sin relación aparente entre ellos; – el agrupamiento más o menos denso de sonidos; – el movimiento a mayor o menor velocidad de grupos o masas sonoras; – la aparición de pausas más o menos estipuladas.

El fluir en la interpretación musical.

La parálisis ante las dificultades mecánicas le imprime a la ejecución el tempo personal de esos obstáculos. La falta de sistematización en la enseñanza del ritmo musical –que supone articular entre la búsqueda de continuidad y la resolución de los problemas técnicos– es una de las razones del fracaso de músicos calificados cuando tocan en público. En la formación de instrumentistas, la internalización de la continuidad y la fluidez en la ejecución son decisivas. La teoría acerca del ritmo musical no implica su realización. El primer contacto con una obra suele ser desordenado. Cuando comenzamos la lectura de un libro examinamos la contratapa, el prólogo, husmeamos títulos y fragmentos atractivos, incluso la tentación nos lleva, a veces, a leer anticipadamente el final. Al estudiar la partitura, este ir y venir de un fragmento a otro es inevitable. Se repiten pasajes en el afán de superar dificultades o por mero regodeo. No obstante, más allá de esta aparente aleatoriedad, es factible esquematizar estrategias de estudio: la repetición en la velocidad adecuada hasta alcanzar precisión, la inserción de estos pasajes en unidades mayores que aúnan la memoria motriz con la formal y emotiva y el momento de la ejecución completa, evitando cortes innecesarios. Aquí el transcurrir predomina frente al acontecer. La interrupción constante en este momento del estudio obtura ese aprendizaje. Con un toque fluido y continuo, la música parece deslizarse y los

ataques se vuelven sutiles. Junto a la aparición de movimientos más pequeños y controlados, sobreviene un salto cualitativo en la ejecución instrumental. La relación intuitiva e inasible entre sonidos y silencios, entre ataques y duraciones, con sus imperceptibles vaivenes asimétricos, se transforma en contenido enseñable. El hábito de contar los pulsos o marcar con el pie, retrasa en ocasiones una comprensión más profunda del ritmo musical.

Un párrafo final. En la música popular, los buenos cantantes frasean con flexibilidad notable ante una base rítmica y armónica regular. Así lo hemos analizado ya en el primer caso de la clase grabada, la versión de *Cardo o ceniza* de su autora Chabuca Granda. Este hábito se sitúa en la delgada orilla entre la creación auténtica y los lugares comunes. Cantores de tango, blues o flamenco, a despecho de voces poco potentes o afinación dudosa, son verdaderos expertos en el manejo del ritmo, incorporando los silencios al fraseo, en el límite de la estructura armónica, sin atarse a las acentuaciones regulares o a la métrica propuesta por el acompañamiento. Aharonián sostiene que estos desplazamientos difieren de la síncopa europea. “Uno de los factores de unidad en la diversidad lo constituye la omnipresencia, en la América producto del mestizaje cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo– en el flujo musical de los apoyos rítmicos, sentido que el oído europeo asimila erróneamente al concepto de síncopa–”.

En el ejemplo de Chabuca Granda, registrado parcialmente en la escritura, la línea de la voz acentúa y agrupa desviándose del arpegio que repite la guitarra.

Los ataques son ligeramente irregulares, casi verbales. Esta libertad admite cambios en la ejecución. Su fraseo rítmico está marcado por la pequeñez, no porque pase desapercibido sino porque huye a cualquier gesto de grandilocuencia. El ritmo aquí asume un tono de detalle, de gesto en miniatura. A eso se suma el hallazgo de un acompañamiento que propone otra cara de la variación, en la repetición que apenas se altera antes de las cadencias, contra el canto que muta permanente e imperceptible.

En una secuencia I-IV-V sencilla, la melodía se mueve de manera asimétrica, instala cesuras, pausas, respiraciones que adquieren un sentido expresivo, corroborando una vez más la distancia entre ritmo y métrica. Es un asunto muy transitado en el campo teórico que está lejos de resolverse en el ámbito de la educación pública y que actualiza la necesidad de que la enseñanza del ritmo musical forme parte de los proyectos curriculares con mayor presencia. Para ello es necesario abrir el campo de los objetos susceptibles de interés para la comprensión y la interpretación de la música, de todo tipo de música, en la medida en que ésta ya no se considere como un objeto cerrado en su propia historia sino como “un punto de encuentro” de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas. Es cuestión de tiempo.

FORMA.

Organización interna, composición y relaciones. Diferencia de forma y estructura. Forma como organización de los materiales. Formas clásicas y contemporáneas. Tipologías tradicionales. Formas dinámicas.

“Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en contenido conjetural.

Pater afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo. Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.”

- Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros” en Otras Inquisiciones.

Enfoques

La simplicidad aparente del término forma en su uso cotidiano no hace más que descubrir una alta complejidad cuando se lo intenta definir. En el lenguaje habitual, “forma” se asocia a figura, contorno, disposición de elementos, estructura, continente, molde. Aunque también es manera, modo (la forma de hacer una cosa) y convención (cuidar las formas). Las teorías del Siglo XIX sostienen que la forma es una adición de elementos (de aquí la conocida frase “la suma de las partes constituye el todo”). Su traslación al pensamiento musical dio lugar a enunciados que atienden sólo a la intervención de elementos del lenguaje preformados (tonalidad, armonía, ritmo,

temática). Estas teorías, de origen mecanicista y atomista, están incluidas en textos de morfología de importante difusión. En ellos la reflexión se centra en géneros o estilos que responden veladamente a representaciones de la Modernidad y se asientan con exclusividad en los principios de la música armónico-tonal por ejemplo en la obra de Purcell.

La Gestalttheorie -o psicología de la forma- cuestionó el paradigma anterior. La forma no se construye por la suma de las partes sino que las partes están determinadas por el todo. Cualquier elemento adquiere una función o un sentido diferente si está aislado o si está integrado a una totalidad o a otra. Las partes no preexisten al todo sino que éste las determina. Estos planteos, en consonancia con las posiciones estructuralistas en el terreno del arte, dieron curso a postulados teóricos que conciben la forma asociada a la relación de las partes entre sí y de éstas con el todo, por lo que la sola alteración de una de ellas modifica la obra.

En oposición, las reconsideraciones de las últimas décadas acuerdan en que los componentes se crean en la obra. La forma es dinámica y está asociada con el movimiento. Imaginemos, por ejemplo, a un bailarín o a una nube. Las configuraciones se estiran, se contraen, mutan en otras. La relación forma/dinámica se potencia en la temporalidad de la música.

Sin embargo, si existe un hábito que conspira contra la ardua tarea de descifrar los rasgos formales, es el de oponer el concepto de forma al de contenido. En el supuesto caso de que la obra de arte efectivamente posea un "contenido" (el tema, lo que "significa"), asunto que cuanto menos ameritaría una discusión más extensa de orden estético, este contenido puede entenderse como la forma misma. El arte no habla de algo, es algo. La forma, en consecuencia, no constituye la apariencia que de acuerdo a uno u otro estilo adopta el contenido, sino justamente aquello que la obra muestra. Como este no es un libro de estética, eludimos (por fortuna) el asunto.

Con relación a la música, el compositor György Ligeti afirma que "(...) la forma musical es más que la simple relación entre un conjunto y sus componentes. (...) Cada frase y cada elemento poseen en el interior del proceso musical características que contribuyen al transcurso entero: de su lugar y de su comportamiento - encadenamiento y ausencia de encadenamiento, afinidad y contraste de los elementos - resulta un sistema de relaciones que sugiere una continuidad o una detención, es decir, una extensión en el tiempo. El concepto de forma musical se trata entonces no solamente de proporciones en el interior de un conjunto, sino también de la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo.

Forma y fórmula

Para Ligeti, la aseveración tan difundida según la cual la forma es "un conjunto de componentes y la relación entre ellos" es válida pero dice poco respecto de la naturaleza de la forma musical. A ella remiten las descripciones de los modelos clá-

sicos del tipo A - B - A donde prevalece un plan a priori que marca, desde el comienzo de su tratamiento, las acciones posteriores. A partir de un molde conocido, es factible seguir la continuidad musical y anticiparla. Igual que con el resto de los contenidos sintácticos estudiados, cuando las obras no se ajustan a la lógica dominante-tónica las convenciones analíticas pierden eficacia. El esquema no es culpable de su utilización. El empleo de letras (A A = identidad; A A' = semejanza; AB = diferencia), útil como punto de partida, es una herramienta funcional al análisis que no agrega demasiado por sí misma. Schloezer agrega: "Guardémosnos igualmente de confundir `forma` con `fórmula`. La pretendida `forma sonata` es tan sólo una fórmula, un plan de composición o una ordenación abstracta; la forma, por el contrario, es siempre concreta. Una misma fórmula, como por ejemplo el allegro de sonata, sirve de regla a muchas obras, cada una de las cuales constituye una forma propia en el más pleno sentido de la palabra. La forma en música no es pura teoría: se materializa en la realización. La forma se vuelve tangible. Forma y materia son entidades que se aclaran mutuamente. En esta materialización, las decisiones interpretativas generan sentido.

Las elecciones sustentadas en los criterios de segmentación y de agrupamiento, la ubicación de cesuras, el valor semántico asignado durante la ejecución a repeticiones, semejanzas y diferencias, intervienen en la configuración, dejan oír la forma. Sintácticamente, la forma musical es la consecuencia de la disposición y las relaciones dinámicas de los materiales en el espacio y en el tiempo. Es, asimismo, continente del resto de los estratos gramaticales. Ritmo y textu-

ra son contenidos de la forma. Descifrar la forma posibilita imprimir criterios de continuidad y segmentación intencionales. Aunque la noción de espacio es especialmente vaga en el tejido musical, Ligeti expone el modo en que la forma descubre esta cuestión. La relación espacio-tiempo permite "seguir" la música en curso. De esta manera, la asociación involuntaria o consciente de los elementos nuevos con otros acontecidos activa expectativas con respecto al devenir del discurso, dando indicios de la unidad. Esto revela la participación de las funciones cognitivas, las facultades de relacionar, abstraer, memorizar, anticipar, etc. Frente a la obra, la subjetividad origina, con diferentes registros de conciencia, la unión de los eventos sonoros. Agrupa, segmenta, configura partes, operando componentes de contenido (lo que permanece - lo que cambia) y componentes de grado (cantidad de cambios, magnitud de los mismos, extensión de la permanencia).

El concepto de forma musical se trata entonces no solamente de proporciones en el interior de un conjunto, sino también de la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo.

Los procesos formales

Los criterios de agrupamiento o segmentación provienen del peso de los comportamientos estables y los cambios, sean estos grandes o pequeños. En términos estéticos responden a las nociones de equilibrio, contraste y diversidad y se manifiestan musicalmente en repeticiones, variaciones, transposiciones, etc. Estos principios ordenadores de los procesos formales son:

- Identidad (partes iguales)
- Semejanza (partes similares)

- Diferencia (partes divergentes)
- Oposición (partes contrastantes).

Pero las taxonomías no echan luz acerca del papel de estos recursos en el interior de la música, ni de su articulación en las dimensiones macro y micro. Lo decisivo será interpretar cuándo y cómo deja algo de ser lo que es para constituirse en lo otro y qué rol juega en el conjunto. Aquí textura, material sonoro, ritmo, melodía y marco armónico son contenidos de la forma. Las operaciones plasmadas (permanencias, repeticiones, variaciones, contrastes) compondrán esa forma. Entre los sonidos del primer tema de una Sonata las mutaciones de altura, duración o intensidad no interrumpen la continuidad porque son parte de una organización estable de mayor magnitud. Por el contrario, operan como razón de esta continuidad. No ocurre lo mismo entre el final del primer tema y el inicio del segundo. En ese punto, la concentración de transformaciones combinadas ocupa un lugar de privilegio en la percepción. Cambian la región armónica, la melodía, las alturas y, a menudo, la intensidad y el carácter. Además, la introducción de un nuevo tema es subrayada con una cadencia y acompañada por la disminución de la velocidad; algo termina y algo comienza oponiendo las alteraciones parciales a las estructurales. Estas últimas abarcan a las primeras. En tales nociones se asienta la conciencia formal. La forma musical se apoya también en ellas.

Identidad y cambio

En una pieza hay zonas en las que el movimiento sucede dentro de un diseño nítido y otras en las que transita. En las primeras predomina la estabilidad y en las segundas la transformación o la direccionalidad. El reconocimiento de los

factores que dan cauce a la continuidad o a la ruptura entre las unidades formales es una de las operaciones básicas del análisis. La clase escuchamos varios casos esquematizados con dos segmentos (A-B) delimitando tres variables: la sucesión de A por B (inmediata o mediada por algún evento), la imbricación de A y B y la transformación de A en B. Todas ofrecen a su vez otras opciones: 1. Sucesión: B aparece a continuación de A a.- Inmediatamente después (yuxtaposición): A / B b.- Con una pausa o un corte entre ambos: A / / B Página 103 c.- Con la aparición de algún elemento entre ambos (más corto, no surge de A ni de B, interrumpiendo la consecuencia esperable del ocurrir) A / / (x) / / B / 2. Imbricación: B comienza antes de que A finalice, dando lugar a una superposición parcial. A / / B / 3. Transición: Entre A y B se crea un movimiento que comienza en A y se desencadena en B. A /\ /\ /\ B Las combinaciones de las anteriores dan cabida a alternativas (la superposición de A y B, zonas de transición en el interior de A o B, etc.).

Contenido/contenido

Igual que el ritmo la forma se despliega en dimensiones grandes o pequeñas entrelazadas unas con otras. En cuanto dentro de este sistema pretendemos separar la forma de la materia, esta última se nos escapa. La forma es un sistema de conexiones, no de materiales aislados. Y estas conexiones no se dejan sujetar: apenas se aprecian en ellas sus efectos. El criterio formal es imprescindible para la ejecución. A esto apunta Kühn al preguntar “¿A qué se debe que una obra musical no se desmorone hasta una mera acumulación de ideas, que no deje tras de sí la impresión insípida de la arbitrariedad, sino que produzca la sen-

sación de un todo compacto y congruente?” En este punto aporta el concepto de “principios generadores” aplicado a tres comportamientos: la repetición, la variación y el contraste. Durante el proceso total de la ejecución, que involucra el análisis y la interpretación, el músico atiende a dos cuestiones. La primera atañe al conjunto de los procesos formales (agrupamientos, segmentaciones, relaciones entre ellos, transiciones, etc.). La siguiente refiere a las decisiones interpretativas que devienen de ese examen y al uso del tiempo, la dinámica, la articulación y el timbre para hacer evidente u ocultar lo que va emergiendo en la forma. La interpretación, entonces, está estrechamente unida a la profundidad de la conciencia formal. Por ejemplo, la repetición refuerza una intención compositiva o la diluye. Adquiere significados divergentes en una sinfonía romántica o en el minimalismo.

Dido y Eneas es una ópera compuesta por el inglés Henry Purcell a finales del siglo XVII. El libreto, escrito por Nahum Tate, retoma el mito griego de Eneas extraído de la Eneida, la epopeya escrita por el poeta romano Virgilio en el siglo I antes de la era común.

La tradición del sistema tonal y la propia rutina de nuestra escucha genera, aún trascurrido más de un siglo de la aparición de las vanguardias, un efecto de extrañamiento. Cuando escuchamos una obra que se despliega por fuera de los estándares de la relación dominante-tónica (una sonata de Mozart, una canción melódica, etc.) los criterios de análisis formales requieren un ajuste que permita comprender la forma en un sentido más “físico” y menos estratificado. Cuando está claro que escucharemos un tango

nuestro sistema perceptual se acomoda, en cierta manera, para operar sobre algo conocido, habitualmente dos estrofas y un estribillo, en una estructura rítmica binaria y una secuencia de acordes más o menos predecibles. En cambio si se trata de una composición que rompe con alguno de esos parámetros tal el caso del *Poema sinfónico* de Ligeti que estudiamos en la clase de ritmo se vuelve imprescindible, permítasenos la digresión “escuchar en un estado más puro”, sin red, porque aunque se reconozcan comportamientos formales, incluso convencionales, el material se escapa del molde. Con esto podemos concluir provisoriamente que no existe obra sin forma.

Parte de este texto fué publicado bajo el título *La Eneida*, el héroe troyano Eneas logra escapar con vida del asedio a su ciudad durante la célebre Guerra de Troya y se dirige, con el favor de los dioses, a la parte occidental del territorio de la actual Italia. Allí, previo desvío hacia Cartago (que es la situación que tomará la ópera), se casará con Lavinia, hija de Latino, y de su descendencia vendrán nada menos que Rómulo y Remo, los fundadores de Roma. De este modo, en el texto de Virgilio (encargado por el Emperador Augusto), se sientan las bases para proponer que el Imperio Romano surge de una casta superior, directamente de un héroe troyano. Esto, en definitiva, es un ejemplo del arte puesto al servicio de una ideología, algo que retomaremos en la última unidad. La idea de destino en la mitología griega es fundamental. Aquiles elige ser glorioso con la condición de una muerte prematura, a la que no puede escapar. Edipo hace lo imposible para no cometer los crímenes a los que está destinado desde antes de nacer pero, no obstante, no puede esquivar el hecho

de que asesinará a su padre y se casará con su madre. Así, en la historia de Dido y Eneas, el destino también es protagonista: Eneas, yendo hacia Italia, se desvía a Cartago, una ciudad en el norte de África (en la actual Túnez), y se encuentra con Dido, su reina, quien desde la muerte de su marido Siqueo ha jurado ante los dioses no enamorarse nunca más. Pero ambos se enamoran, y Eneas decide desobedecer a las deidades y, por amor, quedarse allí. Pero Eneas no puede escapar a su destino, que es, como decíamos más arriba, nada menos que crear la progenie que fundará Roma, la ciudad más maravillosa de la Tierra hasta el momento. Dido termina diciéndole que debe marcharse. Cuando Eneas se va, Dido entiende que para él esto solo ha sido una interrupción, que él aún puede continuar su viaje y realizar lo que los dioses desean; en cambio, ella había jurado no amar a nadie más, y no lo ha cumplido: su promesa está rota, y solo le queda la muerte. Esta tragedia es la historia narrada en la ópera.

Salgamos un momento del mito y volvamos a la Historia (con mayúsculas). Roma y Cartago fueron ciudades rivales que compitieron por el control del mar Mediterráneo, y tuvieron, en el siglo III antes de la era común, varias guerras, conocidas como Guerras Púnicas. Cartago (liderada por Aníbal y sus batallones que incluían elefantes) casi alcanza a invadir Roma, pero no lo consigue. Pocos años después, Roma invade Cartago, y la destruye completamente. La Eneida de Virgilio, escrita poco tiempo después, utiliza la historia de Dido y Eneas para poner en consideración la idea de que la enemistad de las ciudades surge a raíz de este episodio, como si su rivalidad fuera fruto de algo divino, manejado por los dioses. Nuevamente, es el arte puesto al servicio

de un ideal político.

Volvamos a la ópera. En el mito, no está claro el modo en que Dido muere, y existen varias teorías: se arroja a una pira con fuego; se lanza desde lo alto de una torre al mar Mediterráneo; se da muerte con la espada de Eneas; ingiere veneno. En la ópera, como toda representación teatral, hay que escenificar la muerte. Hay que decidir cómo va a morir Dido, pero también, como veíamos, esa muerte debe significar algo. ¿Qué ocurre con el destino? ¿Se transfiere a los herederos, a los que dejamos, o se acaba con la muerte de uno mismo? ¿La muerte representada pondrá énfasis en la idea de resignación ante el destino, en el dolor de sus familiares, en el dolor físico de quien muere, en el enojo?.



Acceso directo a canción
Dido and Aeneas de Purcell Henry



Acceso directo a canción
Ave María de Alessandro Moreschi



Acceso directo a canción
Help! de The Beatles

ANÁLISIS MUSICAL.

Secuenciación del análisis musical: percepción inicial, descripción básica, segmentación parcial, recomposición significativa.

Recursos analíticos; detección de relaciones, formas, operaciones, configuraciones y estructuras orgánicas. Unidades macro y micro. Repeticiones y desvíos. Funciones dentro de la totalidad. Aspectos gramaticales y semánticos. Reconocimiento de los materiales y su rol dentro de la obra. Contextualización inicial. Comienzos, despliegue y finales. Detalles y fragmentos.

De la ejecución y la escucha al análisis. Del análisis a la oralidad y la escritura.

Claridad y sencillez. Una aproximación crítica a los modelos analíticos.

Análisis musical.

El análisis es una herramienta clave en el aprendizaje musical. Un mediador entre la escucha y la palabra. Un nexo que permite franquear la distancia entre la mera ejecución y la interpretación que toda obra exige. Interviene en cada instancia del contacto con la música. Desde la partitura y la resolución de cuestiones técnico/motrices hasta la toma de decisiones que deja comunicar con claridad lo que se pretende en un ensayo, en un trabajo teórico, en una clase.

En cada contenido que abordamos a partir de nuestro primer encuentro se utilizó este recurso a fin de facilitar un acercamiento de las/os estudiantes a la posibilidad de comprender el sentido,

las características, el funcionamiento, las relaciones prioritarias y los detalles relevantes de cualquier obra musical, a través de la práctica instrumental y la escucha y, en paralelo, poner en palabras, en el lenguaje oral y/o escrito, las conclusiones preliminares derivadas de aquel. Para ello hemos propuesto un anclaje en lo que denominamos conceptos operatorios (tiempo, espacio y forma) en un intento por desentrañar los laberínticos caminos a través de los cuales una idea, un material, un gesto, un diseño más o menos consciente, se pueden convertir en música.

La tarea analítica profesional exige el empleo adecuado de un vocabulario téc-

nico, que, por fuera de la especificidad a veces sofisticada de sus códigos (como cuando es imprescindible adoptar términos que no pertenecen al habla cotidiana (anacrusa, intervalo, rango, tesitura o recurrencia melódica) hunde sus raíces más profundas en experiencias humanas que permitieron elaborar nociones elementales de uso común del tipo antes/después, quietud/ movimiento, dentro/fuera, igual/distinto.

El análisis es una propiedad esencialmente humana. Es parte del proceso que incorpora una dimensión cualitativa a lo escasamente percibido. Permite agregarle a nuestro contacto con la realidad un plus simbólico. Es, en cierto modo, una acción develatoria que escrudiña en lo oculto, en los dos sistemas de causalidad que aprendimos con Piglia, sobre las intrincadas capas que actúan simultáneamente en toda intencionalidad poética. Y en ese develar intervienen la razón y el inconsciente, la práctica musical concreta y nuestra historicidad personal y social, lo conocido y lo recóndito. La música, tanto en su extremo grado de abstracción como en sus expresiones más sencillas, siempre encierra un enigma, una trama oculta que pugna por brotar hacia la superficie.

Podemos analizar una partitura, que es apenas un indicio de la música potencial, o tomar decisiones en la misma materialización de una obra, mientras tocamos o interactuamos con otros, y, en estas circunstancias tan inesperadas que nos condicionan, analizar a través de la escucha o de la observación de un registro audiovisual. Una imagen, una composición, un relato siempre pueden ser interpretados, es decir, vueltos a narrar. Recordemos que la palabra latina inter-

pretatio significa traducción. El análisis entonces es la obra puesta en un lenguaje más lejano, que gana en inteligibilidad lo que pierde en carnadura.

Desde la perspectiva de la escucha profesional (nótese que usamos escucha y no audición), en la misma acción indagatoria se yuxtaponen o suceden diferentes grados de intervención subjetiva:

- Un registro perceptual primario (hay quienes lo denominan sincrético), que puede ser un tanto aleatorio y desordenado y establece relaciones muy evidentes, ubica la obra en tiempo y espacio, identifica grandes rasgos y comportamientos, materiales, contextos, etcétera.
- Un momento inicialmente descriptivo y comparativo y luego más “quirúrgico” y detallado, que acaso requiera la disección de algún fragmento y la segmentación y estructuración esquemática de las relaciones que se producen en el interior de la obra.
- Una instancia de recomposición analítica, de síntesis, que permita comprender la música en su totalidad, privilegiando sus formas y su sentido por sobre las capas parciales que la integran, los detalles, los rasgos salientes, y todo aquello que emerge de este examen.
- Un tramo en el que todo este proceso se ponga en palabras, privilegiando el empleo adecuado del vocabulario técnico, la sencillez y la claridad, evitando auto referencias, repeticiones estériles, comentarios irrelevantes, obviedades, opiniones no fundamentadas, lucimientos retóricos y sobre argumentaciones.

Estos pasos no presuponen necesariamente una secuencia ordenada y progresiva, por partes, sino más bien una intervención totalizadora que a menudo advierte antes los desplazamientos y las rupturas que las repeticiones y la estabilidad. La palabra interviene como un nexos que enhebra, ordena e incorpora un registro que dialectiza la imagen. Pensamos con imágenes (en este caso sonoras) y también con palabras.

El análisis musical como disciplina teórica

El análisis musical es una disciplina relativamente reciente que alcanzó su estatus en el siglo XX y reconoce gran cantidad de enfoques y métodos. Presentamos aquí algunas alternativas:

1. Los modelos que derivan del conductivismo, el tecnicismo y el procesamiento de información.

La obra es considerada un neutro objetivo, que es sometido a disección y nunca es recompuesto en su totalidad. La intervención predominante consiste en descomponer, separar, clasificar, discriminar. Su núcleo es la concepción asociacionista del aprendizaje y el conocimiento. Postula que este se alcanza por asociación de ideas y que ninguna idea tendría contenido no informado previamente por las sensaciones recogidas por los sentidos. Dado que se considera al sujeto equipotenciable y que inicialmente funciona como receptor neutro (tabla rasa), todo conocimiento se adquiere por medios asociativos y la estructura de la conducta está condicionada por el ambiente. Sus adherentes trabajan sobre la hipótesis de que los procesos mentales se objetivan en las variantes observables a partir de algunos principios generales:

estímulo / respuesta, ambientalismo, equipotencialidad. Parte de un principio mecanicista según el cual las leyes del aprendizaje son igualmente aplicables a todos los ambientes, especies e individuos, que todos los estímulos son equivalentes y los mecanismos asociativos universales.

La evaluación de este tipo de práctica suele reducirse a criterios cuantificables, opciones del tipo múltiples choice, se prescinde de la comprensión global y se busca producir un efecto espejo, en el cual la percepción debe reflejar el “objeto” prescindiendo de cualquier registro subjetivo o cultural. Estas corrientes, de gran raigambre en las décadas de los 80 y 90 incidieron en la enseñanza de la educación auditiva y la audioperceptiva. El mismo término (oír, no escuchar) sintetiza sus limitaciones. El estudio del aprendizaje se funda en experiencias de laboratorio en las que las conductas se someten a observación, como en las ciencias básicas, reduciendo la capacidad de percepción a la identificación, discriminación, clasificación y repetición correcta de una secuencia de ejercicios. Se apunta a verificar las respuestas esperables para que el auditor corrija sus diferencias con un modelo previo asignado. Los ejercicios reemplazan a las obras. “Alcanzando la verdad a través del método, no expuesto éste como una concepción sino como un conjunto de operaciones ideológicamente neutras, impermeable a los atavismos sensorio motrices y a los engaños de lo simbólico, sin historia y sin pasiones, numerosos educadores musicales adhirieron al modelo descrito, sobre todo durante las décadas referidas. Aunque las críticas a este modelo han sido feroces e irrefutables, persiste en tanto estrategia de la enseñanza y el análisis musical.”

2. Aquellos que se inscriben en la lógica de la Gestalt, el formalismo, el funcionalismo y el estructuralismo.

Allí la tarea analítica busca la identificación de una estructura preexistente a la obra, para descomponerla en elementos constitutivos relativamente más sencillos y asignarle a estos elementos funciones en el interior de esa estructura. Predominan las relaciones sobre las partes. En esta secuencia, la “estructura” puede reconocerse como la unidad interna de una obra, o como la obra entera. En esta línea, la composición puede ser concebida como algo autónomo, “artefacto”, habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor en el caso de la música de tradición oral). Los procedimientos habituales empleados son de tipo empírico y sistemático: la segmentación, el registro de elementos recurrentes y variantes, la reducción, la combinación. El “significado” deriva de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consiste en develar esa coherencia. Ha sido predominante en el siglo XX y todavía hoy prevalece sobre todo para aplicarlo en la música tonal.

Aunque el diseño analítico estructural aparece envejecido, tanto como el estructuralismo que le dio origen, se impone como un rasgo común a todos los tipos de análisis musical -estilístico, formal, funcional-. Una unidad o configuración es comparada con otra unidad, “ya sea una obra concreta, la comparación entre dos obras, o entre una obra dada y un “modelo” abstracto como la forma sonata o un estilo identificado como tal”.

En la canción de Ana Prada, *Tu vestido*, tal procedimiento se centraría en la ubicación de las “partes” por comparación de grados de semejanza, (por ejemplo la

línea melódica inicial (Hoy, te pusiste...) que reaparece 11 veces con distintos estadios de similitud o diferencias. Lo que se esquematizaría como la parte A se impone por recurrencia y pregnancia. Por comparación se distingue de las otras dos unidades melódico armónicas (“tu figura se la lleva la calle”..., y “te doy mi nombre verdadero”...) revestidos armónicamente de un carácter suspensivo, ya que ambos concluyen parcialmente sobre un acorde de dominante.

A su vez, el reconocimiento del tema principal deja en evidencia recursos que ornamentan, sustraen elementos, adicionan y varían cada una de las unidades y atañen además a las relaciones que se producen entre ellas. (se omite el primer ataque, entra toda la banda, queda la percusión sola con la voz generando un efecto de vacío armónico, reaparece el conjunto, cambia el texto pero no el diseño melódico, la línea es únicamente instrumental, etc.).

A pesar de sus aportes indudables, este procedimiento resulta hoy insuficiente a los efectos de concebir una comprensión más profunda de lo que ocurre. Remite a un análisis preestablecido, “fijo”, capaz de exhibir la relación de la totalidad con las partes así como sus relaciones y funciones (el modelo de Schenker sería un ejemplo) que responde a la pregunta “¿Cómo funciona esto?”. Suele esquematizarse con fórmulas del tipo AAB AC y otras por el estilo pero omite ciertas variables y consecuencias. Por ejemplo, en la bella obra de la autora uruguaya, que se trata de una canción amorosa, sensual, que alude a la seducción, tiene un narrador textual en primera persona y expresa un tono festivo que descansa sobre una fórmula rítmica propia de

la música rioplatense, etc. La pregunta aludida “¿Cómo funciona esto?” podría ser sucedida de otras concomitantes: ¿Qué es esto? ¿Qué significa esto? ¿Qué me dice esto? ¿Qué esconde esto? ¿Qué muestra esto? ¿A qué se parece esto?.

Así, el objeto musical se extiende y abandona su carácter estático para dar cuenta de su mutabilidad. La misma naturaleza de la música, su aparente intangibilidad, obliga a una adecuación dinámica de las intervenciones de la escucha respecto de un objeto que se mueve constantemente y es perceptible gracias a la capacidad humana de recordar.

3. Los modelos que conciben la obra como proceso dinámico.

La obra musical se entiende, aquí, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en sus contornos estáticos, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. No es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) “artefacto” sino “proceso”. El análisis se despliega atendiendo a los cambios que se producen en su interior.

Esta práctica es complementaria con la anterior porque le adjunta a la percepción estructural los cambios, y sus resonancias semánticas. En la canción *El Angustiao*, interpretada por Juan Quintero y Luna Monti, las “partes”, en tanto segmentos en el sentido lineal o vertical son muy evidentes. Prevalece una textura de figura fondo, cada cantante realiza su línea melódica de manera sucesiva, luego se encuentran en una zona de transición en la cual las voces convergen sincrónicamente y en la última sección se superpo-

nen las dos melodías que en el comienzo se escucharon por separado. Pero esto no agota la tarea analítica. También es claro el carácter melancólico del texto y de la interpretación vocal, en el caso de la voz femenina un tanto enfatizada. La relación de la melodía con el acompañamiento es decisiva para la materialización de ese carácter. El factor estilístico también interviene encuadrándose, con gran laxitud en lo que podríamos denominar como una derivación del folclore, reelaborado académicamente a través de un lenguaje armónico más complejo.

La complementación entre estos dos últimos enfoques, a los que llamaremos provisoriamente formal y dinámico, encuadra con el tipo de análisis que la cátedra propuso en el primer cuatrimestre. La develación de las grandes estructuras, las partes, pero pensadas estas no como un a priori sino dinámicamente. Benjamin hubiera dicho, dialécticamente, en el sentido de la develación de los cambios sobre las estructuras y de los detalles (los destellos) en los que brota la totalidad o el deseo, el pasado o lo por venir.

4. Los análisis de tipo sociológico, atravesados por el giro cultural.

Enfatizan en la exterioridad de la obra más que en ella misma. La pregunta aquí sería: ¿Qué dice esto? Es una interrogación estéril cuando se trata de música, aun en una escena paródica (la de Les Luthiers.) La música, a menudo, no dice nada. Más bien presenta y no explica. Aquí son decisivas la interpretación, la recepción y el entorno contextual. El significado de la obra derivaría de la develación de lo que ésta trasluce de su entorno. La consecuencia en la escritura promueve frases del tipo “lo que la obra dice”, “la canción

refleja la lucha por la preservación del medio ambiente”, la rebeldía de los jóvenes frente a un mundo distópico”, o la época de Luis XIV” pero, poco nos aclara sobre su fisonomía musical.

5. Los análisis fenomenológicos.

La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no “suena”) en el modo en que es percibida por tanto, a través de los mecanismos psicológicos de la escucha, que son el objeto del análisis. En esta línea entrarían los métodos encuadrados en los estudios cognitivos o en la fenomenología, en la denominada “actitud fenomenológica” que se ocupa del contacto entre objeto y conciencia: observa así la percepción dirigida hacia los objetos (“intencionalidad”) y se dedica a describir la estructura de esta percepción. El objeto de estudio musical, desde esta perspectiva, no será la partitura, o su realización, sino la experiencia de la música en la conciencia del oyente.

La fenomenología extiende el análisis a parámetros dejados de lado en los métodos tradicionales, como el factor temporal o el espacial, pero ceñidos exclusivamente al punto de vista de la percepción. Sin embargo, frente a la pretensión de objetividad de los análisis formalizados, la descripción fenomenológica se funda en la experiencia subjetiva del perceptor, algo que puede plantear problemas de cara a su solidez metodológica. Promueve enunciados del tipo “a mí me parece”, “lo que a mí me produce”, etc.

Las propuestas más extremas han venido de la mano de la denominada New Mu-

sicology, si es que pueden considerarse propuestas a sus postulados. Efectivamente, la disolución del estatus del análisis musical es evidente en los escritos de dicha corriente. Rechazando los pares tradicionales subjetividad/objetividad y la autonomía de la obra musical, y defendiendo la relatividad del conocimiento, incluso del propio conocimiento, la práctica analítica deconstructiva que acompaña profusamente los escritos de la new musicology es un pretexto para fundamentar un discurso hermenéutico que es pura interpretación subjetiva.

Continúa Nagore:

“Estas tradiciones, sin embargo, no son excluyentes sino complementarias. Aunque sigan aplicándose hoy día métodos analíticos rigurosos y formalizados, como el análisis schenkeriano o los análisis formalistas (desde el tradicional a los estructurales), nadie puede prescindir ya de otros aspectos inherentes a la obra musical. En líneas generales, se podría decir que -al menos desde un punto de vista teórico- existe un rechazo bastante generalizado hacia la idea “positivista” de la obra musical cerrada, tendiendo a considerar la música como “proceso”.”

En el siglo XX -que, señalamos, es el siglo del análisis musical-, este cambia de estatus: pasa de ser considerado una herramienta al servicio de la teoría, la composición o la biografía, al rango de disciplina autónoma. Ante esta difuminación, tanto de la historia como del análisis, Leo Treitler ha advertido con acierto que “si no aceptamos el estatus autónomo provisional de la obra musical, corremos el riesgo de reducirla a un símbolo y hacerla transparente para el significado (extramusical) cuya explicación se convertirá en el último propósito del estudio

musical; es decir, corremos el riesgo de que desaparezca como objeto estético una vez que haya cubierto su papel de significación” (Treitler 1999: 376).

Este escrito está lejos de constituirse en un marco teórico que ameritaría estudios más rigurosos. Provisoriamente podemos conjeturar que el análisis ofrece la posibilidad de acceder a un conocimiento válido de la obra musical. Pero si a ésta le es negado un cierto estatus autónomo de la música como objeto, se anula totalmente cualquier esfuerzo de explicación, análisis e interpretación, que fundan la base de la enseñanza y de la investigación. Si no lo hacemos, nuestro acercamiento a la música nunca podrá ser analítico, ya que el análisis, según la definición que hemos apuntado más arriba, es el examen detallado que se hace de una obra, un escrito o cualquier realidad susceptible de estudio intelectual, así como el resultado de ese examen. Es decir, se trata de una práctica que presupone una realidad susceptible de ser examinada y explicada. Escuchar y poner en palabras lo que suena. El análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita. Esa escucha puede en algunos casos llevarnos a comprender y explicar mejor una obra musical que el estudio de la partitura. Toda música conserva sus coordenadas históricas, contextuales. No hemos avanzado aún en estas alternativas. Pero si la búsqueda se restringe a los efectos que la música produce en el espectador, en el modo en que los componentes sociales se reflejan en su interior o en sus meras interpretaciones semánticas, poco podremos comprenderla.



Acceso directo a
Lutherapia de Les Luthiers



Acceso directo a canción
Tu vestido de Ana Prada.



Acceso directo a canción
El angustiao de Juan Quintero.

PERCEPCIÓN.

Percepción: registro empírico/ elaboración subjetiva.
Condicionantes culturales.
El giro Kantiano. Lo natural y lo cultural.
Gestalt y conductivismo. Trampas de la percepción.
Percepción de lo nuevo y de lo conocido.

Percepción.

La percepción es uno de los contenidos centrales en la educación artística, sobre todo a partir del siglo XX. Entendida en el pasado desde la perspectiva positivista (como una mera recepción pasiva de estímulos aislados exteriores a la conciencia) y descripta en su faz meramente orgánica, los aportes de las diferentes ramas de la psicología modificaron ese esquema introduciendo perspectivas renovadoras que tendrían gran impacto en la formulación de las asignaturas comprendidas en los programas de arte. Por un lado, el psicoanálisis introduce el valor del inconsciente en la construcción subjetiva de cualquier imagen, que, a partir de ese principio subvierte la noción de objetividad y racionalidad perceptual.

Las imágenes percibidas están condicionadas por el deseo, las pulsiones, los recuerdos, y toda la actividad que atañe a zonas veladas a la razón. Las corrientes contemporáneas de la psicología valorizan la intervención del inconsciente, el deseo, la memoria emotiva y cultural en el acto de percibir. Incluso los sueños, entendidos como trabajo del inconsciente,

resultan elaboraciones de imágenes muy cercanas a las figuras retóricas como la metáfora y la metonimia. De ese modo, el inconsciente juega un papel decisivo en la configuración de la imagen (sonora, visual, corporal) que, lejos de representar una "copia" del mundo "real" es modificada y re simbolizada por nuestra vida anímica. Anton Ehrenzweig insiste en que "La indiferenciada fábrica interior del arte nunca puede apreciarse del todo. En el mismo acto de percibirla [a la obra] la transformamos en algo más sólido y definido (...) La estructura oculta del arte es creada a unos niveles más bajos que los de la conciencia y más próximos a las técnicas del proceso primario. Pero, una vez creada, sólo la podemos observar al nivel superior de la conciencia.

En lo que Freud denominaba sistema de retranscripción, la conciencia perceptual atraviesa previamente estadios sucesivos, entre ellos, el inconsciente. "La memoria no pre-existe de manera simple sino múltiple, y está registrada en diversas variedades de signos (...)" Los aportes del psicoanálisis tendrán

impacto en diferentes corrientes de las ciencias sociales que refutan al positivismo desde matrices diversificadas y en ocasiones distantes entre sí, como la fenomenología, la hermenéutica, los estudios culturales, etcétera.

Por otro lado la Gestalt, analiza la relación dialéctica entre lo denotado por el objeto y sus condiciones formales internas y la elaboración dinámica que la conciencia realiza sobre este. Así, se plasman una serie de orientaciones que parten de un principio de simplicidad en la organización perceptual en figura y fondo, y las llamadas leyes de semejanza, simetría, buena forma, contigüidad, cerramiento y pregnancia entre otras.

Entonces, la percepción se puede entender como una primera interpretación de los datos proporcionados por el objeto con los que el sujeto reelabora, proceso que ya no se entiende como una secuencia pasiva. Tanto la razón como el inconsciente con sus variables emocionales y culturales entran en juego dirigiendo la exploración perceptiva, jerarquizando intereses o condicionando el umbral de reconocimiento de acuerdo a la valoración, familiaridad, pregnancia, conflicto, etc., provocados por el objeto.

La *Gestaltpsychologie*, (Gestalt puede traducirse como forma) sostiene que la conciencia no es *nunca afectada por sensaciones aisladas*, sino por conjuntos de estas que forman una estructura. En los albores del Siglo XX Wertheimer y Kholer, sus máximos exponentes, formularon las muy difundidas leyes que, según su teoría, rigen la percepción. Desde un planteo fundacional en muchos aspectos, se puso en evidencia la interacción entre la percepción y el comportamiento

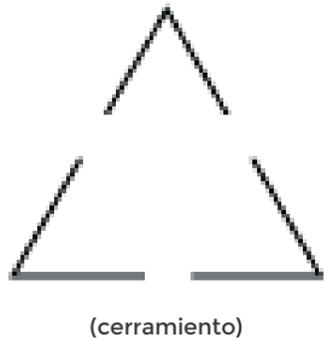
del objeto. Sus aportes son rescatados en un nuevo contexto al advertir su practicidad, si bien en la actualidad se habla de condiciones de la percepción más que de leyes propiamente dichas.

Estos son algunos de sus principios:
(Ver ejemplos en el capítulo 2 de *Apuntes sobre apreciación musical*)

■ **Figura y fondo:** determina la tendencia a subdividir el campo en zonas más articuladas, que ocupan el primer plano, habitualmente más pequeñas y complejas, de mayor claridad y precisión, esto es, la figura, y zonas más fluidas, más lejanas del espectador, que rodean la figura, difusas, es decir, el fondo. (Por caso, una canción cuya melodía presenta un acompañamiento) aunque otros autores como Chateau consideran que entre figura y fondo existe una relación de grado más que de sustancia, dado que el fondo puede ser complejo, mimetizarse con la figura o convertirse en ella, como ocurre en varios ejemplos musicales que hemos analizado en clase. (El preludio 4 de Chopin).

■ **Buena forma:** una forma se destaca en un campo por su simplicidad extrema y significado claro, consecuencia de factores tales como regularidad, unidad, sencillez. (Por ejemplo la canción Vamos a la mar)

■ **Cerramiento:** una forma incompleta tiende a completarse perceptualmente, recomponiendo su estabilidad (las formas cerradas son más estables que las que se presentan sin límites).



principios de semejanza (similitud de tamaño, dirección, forma, color) y proximidad (similitud de ubicación).



■ **Transponibilidad o constancia:**

Traslado de una configuración de una situación circunstancial (orientación, tamaño, etc.) a otra sin que dejen de percibirse sus características estructurales básicas. En lo visual, un ejemplo sería la perspectiva (donde las escalas de tamaño indicarían un alejamiento del mismo objeto); en lo sonoro, la tonalidad que permite seguir escuchando un pasaje melódico en Do Mayor aunque se hubieren agregado modificaciones a la línea o al contexto (por ejemplo en una progresión).

■ **Pregnancia:** la configuración se identifica por el mínimo conceptual, su enunciación estructural o figurativa sencilla, su reconocimiento verbal inmediato, el máximo nivel de contraste con su entorno y el mínimo de ambigüedad. En el caso de la música una línea melódica sencilla contra un fondo de silencio o de acordes repetidos.



■ **Continuidad:** factor que se observa principalmente en los bordes de las figuras por el cual las líneas rectas o curvas tienden a continuarse respetando su trayectoria original. Se aplica también a las gradaciones de tono o color. En música, a las escalas, líneas melódicas direccionadas hacia la tónica, etc.

Se le critica a la Gestalt la propensión a explicar la percepción finalizada en la misma estructura del objeto. No abundaremos aquí en las particularidades que la percepción adquiere en las etapas evolutivas de una misma persona. Es innegable que la percepción de un niño difiere de la de un adulto y que, más allá de su edad, un mismo individuo está marcado por registros cuyos nexos son aleatorios. Un niño es distinto a un adulto pero también a otro niño.

■ **Agrupamiento:** se refiere al comportamiento de las partes con relación a la totalidad, sobre la base de los

Respecto de la música, Pierre Schae-

ffer describe las funciones auditivas y los atributos de oír (percibir pasivamente), escuchar (dirigirse activamente a un estímulo sonoro), entender (organizar intencionalmente los eventos) y comprender (obtener una significación suplementaria a través de una actividad conciente). La escucha cobra sentido desde una dimensión sintética.

los casos pudimos materializar el valor del punto de vista, de la experiencia, el modo en que la disposición compositiva de un elemento varía de acuerdo al lugar que ocupa en la totalidad, el impacto de la quietud y el movimiento en la organización perceptual, la ruptura entre fuente y sonido y varios ejemplos que relativizan y contradicen las mismas propuestas que la Gestalt investigó.

En contrapartida, se captan con absoluta precisión datos inconexos sin relacionar. Entonces:

- El horizonte perceptual sonoro no es un amorfo "vacío". El sujeto elabora, selecciona, agrupa, separa, jerarquiza.
- Quien escucha es público y "compositor" a la vez. La percepción es intencional.
- En el acto de descifrar el sentido musical, las relaciones se priorizan a las partes aisladas.
- El carácter relacional de la escucha y la práctica musical, fundamenta la conjetura de que la totalidad posee propiedades que faltan a sus elementos. Y es en el momento de tocar o escuchar sin interrupciones una obra, y no en su desgarramiento, cuando esa totalidad se hace presente.

Como conclusión, podemos arriesgar que las funciones o actividades de la subjetividad son vitales, y que quien escucha o mira modifica el objeto de su percepción. Que siempre se percibe bajo condiciones, y que, además, se percibe menos de lo que ocurre, pero esta limitación es compensada por un plus simbólico que únicamente lo humano, a través de su subjetividad, es capaz de conferir.

En las obras analizadas en clase (el tango *Garúa* en la versión de Goyeneche y Piazzolla, el recital de Michael Jackson, la secuencia *Zoom*, el power de imágenes visuales, el fragmento del reportaje a Alfred Hitchcock, el *Cuarteto de cuerdas* de Penderecki y el ejercicio de Kholer, *Takete y maluma*, hemos analizado algunos de los principios orientadores que se mencionaron en los párrafos precedentes. En todos

INTERPRETACIÓN.

Percepción: registro empírico/ elaboración subjetiva. Condicionantes culturales. El giro Kantiano. Lo natural y lo cultural. Gestalt y conductivismo. Trampas de la percepción. Percepción de lo nuevo y de lo conocido.

Hasta ahora, en los trabajos de aula, las composiciones y los análisis de las obras propuestas adoptaron criterios formales. La música habitualmente persigue otros fines – expresos o tácitos, extrínsecos o intrínsecos – que hacen a su sentido o su significación (desnudar estados emocionales, representar un fenómeno, suscitar un clima). Sin polemizar en torno a si la música comunica contenidos, sentimientos o es sólo forma, forma dinámica de la sensación, los criterios del análisis gramatical estudiados hallan su razón de ser en la interpretación de estas cuestiones.

Según Bordwell, “El término latino *interpretatio* significa ‘explicación’ y viene de *interpres*, negociador, traductor o intermediario. En la actualidad el término denota prácticamente cualquier acto que elabore o transmita significado. (...) los significados no se encuentran, se elaboran.

El hecho de tomar la elaboración del significado como un proceso constructivo no conlleva un relativismo absoluto, ni tampoco una derivación infinita de la interpretación.” Paul Ricoeur describe la interpretación como “La tarea del pensa-

miento que consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en revelar los niveles de significado implícitos en el significado literal.”

Desde el campo de la filosofía y de la estética, Gadamer y Pareyson estimaron al conjunto de la realidad como interpretable, interrogándose acerca del sentido de la interpretación en el arte. Pareyson planteó el proceso de formación de la obra como interpretativo: el artista dialoga con la materia que ha de formar. La lectura tiene un carácter interpretativo. “(...) no existe una interpretación única, mejor que todas las demás: única es sólo la obra, no la interpretación, que es múltiple. Esto no significa que sea arbitraria: el intérprete no deberá agregar o sobrepone su personalidad a la obra, sino servirse de ella como instrumento o intermediario (...). Eco, treinta años después de *Obra abierta*, postuló una permanente oscilación entre la iniciativa del intérprete y la fidelidad a la obra, reconociendo los límites que el texto impone: “(...) En resumidas cuentas, decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que cada acto pueda tener un final feliz. Hasta

el deconstruccionismo más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables (...) Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor.) Para Sontag, reducir la obra a su contenido la empobrece, dado que margina sus cualidades sensoriales y sensoriales y plantea que la función de la crítica debiera consistir en demostrar “cómo es lo que es”, incluso “qué es lo que es” y no “qué significa”. Barthes, aun sosteniendo la multiplicidad de sentidos, advierte las limitaciones de esta traducción. “Imposible para la crítica pretender traducir la obra, principalmente con mayor claridad, porque no hay nada más claro que la obra.”

Pero si consideramos que el lenguaje del arte está determinado por su nivel metafórico, por el grado de alejamiento, de sustracción del objeto representado, la división entre contenido y forma, o entre racionalidad e intuición no aparece tan clara. La capacidad para sugerir y al mismo tiempo ocultar, enmascarar, aludir, tiene como contrapartida la facultad de recepcionar. El análisis y la interpretación no empobrecen la sensorialidad o la intuición. En todo caso la resignifican.

Los conceptos contemplan un núcleo (rasgos esenciales) y una periferia (rasgos circunstanciales). En la metáfora se activan una o más propiedades pertinentes, mientras las restantes permanecen “narcotizadas”. Según Borges la metáfora es el contacto momentáneo entre dos imágenes. Si bien no es obligadamente un fenómeno intencional, y toda palabra es en potencia metafórica, como artificio poético se trata de un discurso ambiguo y así, la metáfora no es la mera sustitución

de un decir por otro. En ella o en cualquiera de las operaciones retóricas el sentido se diversifica y se potencia. El significante, es decir la condición material, física, de aquello que se enuncia, “significa”.

La frase el “*hombre caminó mucho*”, sustituida por el *hombre caminó hasta que ralearon las casas o el hombre camino hasta que hubo más cielo*, presupone una cadena de sustituciones (tanto caminó el hombre que salió de la ciudad y por lo tanto no había casas. Como no había más casas el cielo se observaba sin obstáculos) podría continuarse en una deriva incesante.

En el enunciado *El eremita fatigó el desierto*, el sentido original mantiene su presencia, dado que siempre estamos refiriendo a una acción que comunica que alguien caminó mucho (mucho tiempo o mucho espacio) pero el “truco” retórico consiste en alejar cada vez más la forma del tema. Entramarlo, como enunciaban los formalistas rusos. Así, la idea de cuantificación, también imprecisa en la fórmula inicial (mucho) adquiere de algún modo carnadura. Tan larga fue la marcha del hombre que el que se cansó fue el desierto.

En el típico diálogo *¿Me querés?* mi hija contestaba como tantas, “hasta el cielo, ida y vuelta”. Ida y vuelta adquiere cierto tipo de cuantificación, porque es más que únicamente hasta el cielo, pero no sabemos cuánto es hasta el cielo. Pero si la frase fuera hasta el cielo ida y vuelta y siempre un metro más, la cuestión pareciera establecer algún tipo de medida. Borges aclara este punto con su habitual maestría cuando alude a las *Mil y una noches*.

En todos los casos, estos juegos verbales implican un trabajo interpretativo mayor,

Eco: *Los límites de la interpretación*.

Larrégle- Belinche. *Apuntes sobre apreciación musical*. Cap. 11. Interpretación

Lecturas sugeridas.

dado que lo dicho aparece al mismo tiempo oculto. Se establece una distancia, una lejanía. En un poema fónico, como el que utilizamos en la clase, esa brecha es aun más amplia, dado que no hay traducción posible, pero sí una aprehensión de orden formal. Reconocemos repeticiones, variaciones, alternancias, comienzos, finales y podemos realizar asociaciones libres por analogías cualitativas o empatía fónica. Como si se tratara del balbuceo de un niño. Como la música.

La música

Si la interpretación es la capacidad de atribuir significado y sentido, la transferencia de estos enunciados al campo de la música requiere precisiones. Usualmente, sentido y significado se emplean como sinónimos. Sin embargo, el sentido no se agota en la significación de un término. Admite varias lecturas: semántica, estructural, lógica o motivacional. Pese a su similitud, significado y sentido se distinguen en que este último añade un valor de orden cultural y pareciera ahondar en un nivel de profundidad creciente. El sentido sería el significado más su valor cultural. El tango o un barrio de Buenos Aires son evocados con la mera escucha del rasgueo con síncope como ocurre con alguno de los casos analizados en clase que parten de un reconocimiento del género (*Cardo y Ceniza*, *Drume negro*). El sentido musical está otorgado por la organización formal y su carácter connotativo por encima del contenido. Existe ambigüedad estética cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido(...)Un artista, para describir algo que quizás hayamos visto y conocido siempre, emplea las palabras (o las imágenes) de modo diferente, y nuestra primera reacción se traduce en desarrai-

go, casi en la incapacidad de reconocer el objeto(...) que nos obliga a mirar de forma diferente la cosa representada, pero, al mismo tiempo, también los medios de representación y el código a que se referían. El arte aumenta la dificultad y la duración de la percepción". La naturaleza misma de la música, su carácter temporal y su grado de abstracción, aleja el significado de la designación o alusión directa a una cosa, imagen visual o situación. El evento musical tiene significado porque crea una expectativa respecto de otro evento musical. El significado es además consecuencia de esa expectativa que involucra registros emocionales, intelectuales y físicos. Sentido y significado musicales se explican tal vez con más facilidad por su contrario, cuando por alguna razón se imponen por ausencia. Este efecto reconoce numerosas causas pero en todas se manifiesta como un desajuste. Pensemos en una ejecución interrumpida por problemas mecánicos o de concentración. El ritmo se fractura en su continuidad. Es un momento traumático para el que toca y para el que escucha.

Esta sensación no se circunscribe sólo a situaciones "de concierto". Es extensiva a versiones exageradamente románticas, demostraciones de destreza técnica sin intenciones expresivas, tempos mal elegidos, inadecuadas dinámicas, desafinación, repeticiones sin intención estética, vibratos desmesurados, la articulación entrecortada de los alumnos que están comenzando su formación, segmentaciones arbitrarias, ejecuciones rígidas con acentos y tiempos muy marcados, clisés clásicos o líricos en temas populares (muy de moda en esta época de tenores operísticos volcados a los géneros urbanos), o arreglos forzados que alteran aspectos esenciales de estilo. Mientras en los ejemplos precedentes el desajuste responde a

la versión, en otros obedece a asuntos relativos a la escucha. Estamos hablando de una interpretación que se distancia de la crítica literaria o cinematográfica. Esta esfera del conocimiento, que Bordwell define como "la acción de realizar inferencias acerca de los significados implícitos a partir de los significados referenciales o explícitos", difiere del enfoque con el que tomaremos la interpretación en este escrito. Mientras el crítico opera con la obra concluida en cualquiera de sus variantes, el músico interviene en acto. La interpretación es un contenido a aprender en una doble búsqueda: conocer la sintaxis musical, sus tensiones internas y condiciones de configuración y accionar con ella en pos de producir su sentido. Esta última es la característica que más se aleja de la crítica de arte puesto que el docente no es mediador entre la obra y el alumno. Aquel debería promover la apropiación de las capacidades interpretativas para que los estudiantes operen con ellas de manera autónoma.

Interpretación / ejecución

En el léxico coloquial quien interpreta la música es el ejecutante. Su formación se atiende en las clases de instrumento o en los trabajos de conjunto y música de cámara, a través del estudio de:

- Dinámicas (variaciones de intensidad súbitas o progresivas)
- Tempos (variaciones de velocidad estructurales o parciales)
- Articulaciones (modo de juntar sonidos o partes)
- Timbres y ataques (ejecución con o sin vibrato, metálico, opaco, etc.)
- Fraseo (discurrir más o menos flexible con relación a la escritura, al movimiento melódico, a la métrica, al acompañamiento).

Estos recursos se emplean para sugerir o evidenciar estados emocionales (éxtasis, pena, sorpresa, etc.), conceptos (equilibrio, dinamismo, quietud) o referencias estilísticas (ornamentaciones, instrumentaciones, elección de tempos).

Pero la interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas. Durante la ejecución, además de la emoción y el intelecto se compromete la motricidad y el cuerpo. El análisis evita restringir la interpretación a la intuición, al "sentimiento". Este proceso -el proceso del análisis- atraviesa por diferentes momentos en los cuales no necesariamente las conductas involucradas presumen la oposición entre lo racional y lo sensorial o intuitivo. El estudio de cualquier objeto, su percepción global, lo que para los músicos sería una primera lectura continua, aun saltando partes o notas, en general es seguida de una tarea de descomposición, que focaliza sobre los componentes, resolviendo problemas puntuales. Esta descomposición se vuelve estéril si luego no sobreviene una reconstrucción más compleja del objeto y, para nosotros, de la obra. En esta reconstrucción ya se ha incorporado la mirada del intérprete que altera la percepción inicial y que, en el caso de la música, implica tomar decisiones, determinar tempos, articulaciones, dinámicas y un carácter singular aunque nunca totalmente arbitrario. Este momento de la interpretación pone en evidencia la estructura formal de la obra y también sus rastros invisibles.

En su interpretación del *Preludio N° 4 Op. 28* en mi menor de Chopin, Martha Argerich escoge un tempo lento, esboza

apenas los puntillos y pareciera destacar cada nota, sin que por ello el conjunto se resquebraje. Es una versión severa, que no se concede el mínimo desahogo sentimental, el menor exhibicionismo y, sin embargo, conmueve.

Emplea un rango dinámico sutil que acumula tensión sin desbordarse. Alberto Mozzati, en cambio, toca el mismo prelude con más energía, en los extremos del volumen, en tempo más rápido, con un fraseo atado a la partitura, lo que le otorga un carácter enfático y rígido. La singularidad de las versiones es clara e incluso para un auditor no iniciado es bastante sencillo diferenciarlas. Siguiendo el planteo de Eco, hay algo del orden de la permanencia donde el texto impone su lógica y sus restricciones, y lleva a discernir que se trata de la “misma” obra. Más allá de la multiplicidad de versiones, no toda interpretación es “verosímil” si pretende ser inteligible. Los roles del compositor, del ejecutante y del público son técnicamente distintos pero siempre es la intervención subjetiva la que modifica un material dado. En las tres instancias hay un valor agregado a este material. Si bien difieren los procedimientos y el tipo de intervención no es equiparable (el manejo de las dinámicas en la ejecución; los procesos de elaboración compositiva y la escucha comprensiva) todos comprometen una acción y una apertura a los innumerables dilemas de construcción que estos roles acarrearán. Dejarse interpelar por una obra o un suceso ayuda a controlar la propensión al virtuosismo, a la ostentación.

La comunicación supone esta apertura junto a un permanente contrapeso entre estabilidad y conflicto. Si, por el contrario, la respuesta repite el mensaje, y el mensaje reitera la respuesta, el proceso

entra en un círculo vicioso.

En una de las clases, Marina Arreseygor tocó un pasaje de un Preludio n° 3 para Cello. Allí no hubo lugar para grandes desbordes emotivos. Interpretar, en este caso, consistió en dejar que las distintas texturas, las diferentes líneas que se entran en la obra, se escuchan con claridad.

En la versión de Juan Quintero y Luna Monti sobre la bella y clásica Canción para bañar la luna de María Elena Walsh se puede hablar de una reinterpretación compositiva en la cual se emplean cambios de timbre, cromatismos, mutaciones tonales, onomatopeyas y tempos variables, que, sin embargo no alteran el reconocimiento del tema inicial. No siempre estos intentos resultan felices. Una vez, un músico le comentó a Yupanqui “Maestro, hice un arreglo sobre El arriero”, Yupanqui respondió “Por qué, Lo encontró roto?”

La notación interpretativa

Los signos de notación cambiaron con la historia. En el Siglo XIX se instala una escritura más precisa y abarcativa que contiene a las anteriores. Estas indicaciones refieren:

Al tempo: Ej. a tempo, attacca, accelerando (accel), ritardando, riterdando, ritenuto, tenuto, rubato, tempo giusto, presto, lento, moderato, smorzando (smorz), G.P. (gran pausa).

■ **A la dinámica:** Ej. ff, f, mf, mp, p, pp, crescendo (cresc), diminuendo, (dim), piu forte.

■ **A la articulación:** Ej. legato, staccato, détaché, forzato (fz), legatissimo, martelé (martillado), non legato.

■ **Al tipo de emisión del sonido:** Ej. coll'arco (con el arco), sul ponticello (cerca del puente), frullato, Ped. (pedal en el piano), corda vuota (cuerda al aire).

■ **A aspectos emocionales más o menos precisos:** Ej. agitato, con ardore, dolcissimo, expresivo, impetuoso, tempestoso.

■ **A características de estilo:** Ej. alla rustica, alla polaca, alla turca.

Nuevas claves y hábitos de notación se adaptan a las composiciones contemporáneas. Convive la analogía - que favorece el acercamiento a las representaciones iniciales - con signos y símbolos abstractos. En la notación interpretativa, la ambigüedad e inexactitud limita y, al mismo tiempo, enriquece. El problema de la escritura y la transferencia de un sentido a otro es complejo.

Según M. Etkin “(...) el dominio del oficio de compositor aparece muy vinculado en nuestra cultura al dominio de la escritura, es decir, de la notación musical como un cuerpo de símbolos y signos que, al ser decodificados por el intérprete, restituyen la obra imaginada. El pasaje a la notación se convierte en el primer obstáculo, en la primera demora que afronta el compositor. Por ella aparecen grietas por las que se evaden ciertos materiales; a veces un movimiento en ambas direcciones deja ingresar elementos y planteos imprevistos y fructíferos. La notación con su autonomía - en tanto cuerpo de símbolos y signos infiel a lo imaginado y, simultáneamente, estímulo visual y sonoro que realimenta la

imaginación - se convierte no solamente en un parámetro más, sino en uno de los ejes de la enseñanza de la composición.”

Desde una perspectiva semiótica, M. Schultz aborda la cuestión de los límites de la escritura:

“(...) la partitura apunta a su objeto como cualquier otro sistema de signos, pero el signo musical a) no puede reemplazar a su objeto, no puede estar por su objeto más que como registro; la partitura, insisto, no es la música; b) tampoco puede ser reemplazado por otros signos musicales dentro del sistema. Mi argumento es que la experiencia musical completa no puede ser alcanzada sin la presencia sonora. Aun tomando en cuenta que el compositor posee imágenes musicales durante su proceso creativo y que el intérprete puede imaginar cómo sonaría una obra al recorrer la partitura visualmente... las inexactitudes propias del medio notacional musical, en combinación con las circunstancias histórico - musicales, son a la vez, las puertas de acceso a la diversidad y la libertad interpretativas.”

Interpretar no es obligatoriamente dotar a una composición de una mayor carga dramática. Tocar o cantar con distancia y frialdad es pertinente si hay justificación para tal criterio.

El empleo de los recursos clásico-románticos se ha extendido al punto que es habitual escuchar versiones de arreglos corales sobre una canción popular con un empleo de la dinámica propio de un Lied de Schubert. Este estereotipo, que acompaña los finales melódicos V-I con un descenso gradual de la intensidad como sinónimo de “tocar expresi-

vamente", es un escollo para la elección de interpretaciones adecuadas a las exigencias internas de composiciones que no responden a esa lógica y, a veces, los resultados rozan el ridículo. El olvido de las coordenadas históricas con que se concibió la música es una de las causas de la estandarización interpretativa y ha dado lugar a entender que Mozart es excesivamente tonal, Bartok demasiado rítmico o el silencio de 4'33" de Cage exageradamente prolongado y que, por ende, la interpretación debería remediar estos flagelos. En las clases de cámara o instrumento es común que el maestro intervenga con comentarios del tipo "toque más expresivamente", que dejan desorientados a sus alumnos.

Enseñar interpretación conlleva una búsqueda de claridad y precisión verbal en la formulación de las consignas, no sólo para desentrañar el sentido oculto de la obra sino para hacer audibles su soporte formal, agrupamientos que merezcan escucharse de una manera destacada sin que este énfasis debilite las relaciones de conjunto. Técnicamente, volver audibles los sonidos internos de una trama, construir un buen rallentando, ponderar la función expresiva de una disonancia y su resolución, son contenidos interpretativos. La interpretación es un fin de la enseñanza musical. Esta competencia surge de la dialéctica entre las acciones de componer, escuchar, ejecutar y conocer.



Acceso directo a
Lisandro Aristimuño



Acceso directo a
Maria Elena Walsh



Acceso directo a
Hector Villa Lobos



Acceso directo a
Frédéric Chopin



Acceso directo a
Johann Sebastian Bach



Acceso directo a
Leo Maslíah

MODERNIDAD

La palabra modernidad es engañosa. Porque la usamos para mencionar un rasgo de novedad, pero se comenzó a usar en el Siglo V (del latín *modernus*, que quiere decir *modo*). Por eso se asocia habitualmente a la condición de pertenencia de época, de "actualidad". (Ser moderno, estar a la moda) En sus diferentes usos puede aludir a la idea de contemporaneidad (algo que existe al mismo tiempo que otra cosa, suceso o persona) a un cierto corte historiográfico (la Edad Moderna, comprendida entre los siglos XV y XVIII,) al modernismo (que atañe al movimiento estético arquitectónico y literario que se opuso tanto al arte clásico como a las vanguardias entre la segunda mitad del SXIX y las dos primeras décadas del XX) o a la modernización, que refiere a las teorías utilizadas para explicar el proceso de adaptabilidad en las sociedades, con el supuesto de que, con ayuda, los países periféricos pueden alcanzar un "desarrollo" semejante al que exhiben los países centrales.

En cambio, la modernidad sería una condición de la historia, un movimiento cultural, económico, político, filosófico y artístico que comienza a configurarse a fines del siglo XV con la conquista de América, cristaliza en el siglo XVIII europeo (el "siglo de las luces") y cuyo final es

motivo de controversia. Hay quienes lo ubican en la posguerra del siglo pasado, otros autores establecen un hiato entre la crisis del petróleo y la caída del muro de Berlín y algunos lo consideran un proyecto inacabado aún en curso. Al respecto plantea Esther Díaz:

Jürgen Habermas señala que, mientras lo que simplemente está de moda queda pronto rezagado, lo moderno (que es mucho más que una moda) sigue conservando un vínculo secreto con lo clásico (...) Moderna es la conciencia que tiene una época de haber superado, por sus rupturas, sus lazos con el pasado.

Como periodización histórica, la Edad moderna ya es pasado: los historiadores la ubican entre los siglos XV y XVIII. A partir de la revolución francesa comienza la Edad Contemporánea. En realidad, cuando decimos "moderno", como superado por lo posmoderno, no nos referimos al sentido de "actualidad" que tiene la palabra, ni tampoco a la Edad Moderna. Nos referimos a un movimiento histórico-cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el XX. Para algunos autores, (Habermas) aún persistimos en la modernidad. La crisis ideológica actual no sería más que otra vuelta de tuerca de la modernidad.

(Esther Díaz, Posmodernidad).

La modernidad, que como proceso histórico es cambiante, mantiene a lo largo de su itinerario una premisa: la ruptura paulatina con el mundo mítico en el que el hombre encuentra la verdad en dios. La modernidad ya no expresa la imagen del hombre esperando al mesías sino la búsqueda de la verdad, del conocerlo todo a través de la razón, de la ciencia. Con ese afán civilizatorio se produjo la colonización en América. ¿Tuvo América modernidad? Más allá de la influencia de la revolución francesa en las guerras de emancipación, y la idea extendida de que la conquista incorporó a las colonias a la "historia moderna", ¿Fue Tupac Amaru un hombre moderno? ¿Existió un Barroco americano?

Por ahora hablamos de Europa. La imagen que caracterizaría a la modernidad europea es la presencia de un sujeto que observa y conquista los secretos de un objeto. Esto propone que el mundo es la representación que nos hacemos de él, decretando al mismo tiempo la agonía de la antigua representación teológica, religiosa, a partir de dos principios: la confianza en que la idea, la razón, (el idealismo) reemplazaría a la creencia y que ya no habría distinciones entre idea y realidad, y, en paralelo, la irrefutabilidad que a los empiristas les proporcionaban los sentidos para concebir una noción ineluctable de la historia en la conquista del progreso a través de la observación, que era el camino a la verdad. Y la verdad estaba en los hechos, en las cosas, en lo comprobable empíricamente, lejos de cualquier devaneo metafísico que pretendiera una explicación "no comprobable" (el positivismo).

El binomio sujeto/objeto y la autoconciencia de aquel, junto a la expectativa de progreso permanente, busca sustituir

mediante la ciencia, las certezas que brindaba respecto de la verdad la relación dios/hombre en la antigüedad. La modernidad en cambio, avanza y deja todo detrás. Progresa y se dirige a un fin. Aniquila el pasado, pero lo contiene en su cientificidad histórica.

En una conferencia Nicolás Casullo les hablaba así a sus estudiantes respecto de la modernidad:

La modernidad (...) es la racionalización del mundo a partir de saberes autónomos que ya no van a responder a dogmas, que ya no van a responder a la autoridad del rey o de la iglesia, que van a dar cuenta de su propia esfera en lo que vayan logrando en términos de conocimiento y reflexión. La Modernidad, entonces, desde esa perspectiva socio filosófica, con muchísimo de análisis de la cultura, es ese entramado de racionalización. Nosotros somos un exponente claro: cuando ustedes entran a la Universidad de Buenos Aires, están entrando en gran parte al corazón de esas esferas, al corazón de ese proceso de racionalización, están entrando a una disciplina (...)

Al mundo de la ciencia. Nosotros somos parte de ese recorrido que tuvo allá lejos a Rousseau, a Newton a Robespierre, conmoviendo al mundo. Nosotros estamos situados en esta herencia. Algunos creen fervientemente que la ciencia es el verdadero camino hacia la verdad. La cátedra va a tratar de disuadirlos de esta idea, va a plantear que un poeta solitario, quizás viendo el atardecer y pensando en su infancia, está más cerca de conocer la verdad que ocho años de estudio.

(Nicolás Casullo, itinerarios)

En la música, este extenso tramo de la historia abarca aquello que hace algunas décadas solía estudiarse de acuerdo a una secuencia encadenada de estilos contrastantes. Superada la "oscuridad" del Medioevo, se sucedían el renacimiento, con sus danzas de a pares, (pavana y gallarda, passamezzo y saltarello, basse danse y tourdion) sus villancicos, madrigales, chanson y ayres y la consecuencia polifónica de los cantos litúrgicos. Pleno humanismo y en América y África, matanzas y esclavitud. Luego el barroco, entre la aparición de la Opera seria, la orquesta y sus conciertos, fugas, sonatas, suites y demás, conjugó la pasión con la razón, en la convivencia de una incipiente burguesía, la vida cortesana y los monarcas y la tensión entre protestantes y católicos. Bach, el gran compositor barroco, tuvo tantos hijos como obras maestras y algunos de ellos fueron estrellas de rococó ornamental y virtuoso inmediatamente posterior.

El clasicismo entronó a Mozart con sus sonatas, sinfonías y operas en todos los idiomas, e instaló la idea del músico genial, atormentado y mujeriego. Pero si hubo un artista "moderno", romántico, burgués, taciturno, autoconsciente, admirador de la revolución de la nueva clase, y encima paulatinamente sordo, lo que solo le permitía, en sus obras maduras, pensar los desarrollos en lugar de escucharlos, ese fue Beethoven. El creador de la pura abstracción, del cual derivarían otros notables por sus obras maceradas en vidas noctámbulas y pasionales. Desde el subestimado Chopin hasta el tardíamente exacerbado Wagner.

Dijimos que la modernidad fue Europa. Y Hegel el filósofo alemán de la totalidad, quien postuló la cohesión entre lo pen-

sado y lo vivido, el devenir, la dialéctica que luego Marx dio vuelta. Hegel pensó. Y pensó lo humano como el movimiento perpetuo entre dos nada. Beethoven, su némesis, encarnó esa condición, de desarrollo incesante, de música indeterminable en su funcionalidad. Una música, total y al mismo tiempo inútil. Que solo legaba su imagen para ser escuchada. Al respecto Fischerman escribió:

(...) La hipótesis es que hay una idea del arte en particular que en la música se cristalizó alrededor de la figura de Beethoven (...) Esa forma de concebir el arte-la música- (...)persigue la condición de abstracción - de música absoluta- (...)Hegel, en su Estética, aseguraba que el arte nacía en el preciso momento de la muerte del ritual. Es decir que la condición de artístico estaba directamente ligada a su capacidad de abstracción.

(Diego Fischerman, Efecto Beethoven)

Desde tal postura, los géneros que tienden a la abstracción (y no a la celebración, el entretenimiento, la danza, la festividad), serían superiores a los claramente funcionales, y hallarían su razón de ser exclusivamente en la escucha.

VANGUARDIAS

Hace más de sesenta años el crítico Hans Magnus Enzensberger comenzaba un artículo publicado en Buenos Aires por la revista Sur de la siguiente manera:

Desde hace varias generaciones, cualquiera que cubra planos de colores, cartillas de palabras o pentagramas de notas, puede considerarse embanderado en la vanguardia. Ha habido quienes no han hecho uso de esa posibilidad. Aquel que no vacila en calificar de vanguardia

a un autor como Fran Kafka, ya por tan pretenciosa palabra queda convicto de ligereza muy grande. El propio Kafka jamás la hubiera pronunciado. Tampoco Marcel Proust, ni William Faulkner, ni Bertolt Brecht, ni Samuel Becket. Ninguno de ellos, que sepamos, ha invocado ese término, que hoy integra el vocabulario de las reseñas con que los editores acompañan los libros que publican, pero cuyo sentido, como si estuviese establecido de una vez por todas, no reflexiona prácticamente ninguno de los muchos que tan sueltamente la emplean. Reza esto tanto para los partidarios de las vanguardias como para sus detractores. Unos y otros utilizan sin discriminar un concepto discriminativo que hace más de cien años fue acuñado con fortuna en París (avant garde) y que desde entonces viene circulando como piedra de toque que no hay porqué tocar. (Hans Enzensberger, *Las aporías de la vanguardia*).

La relación entre el pasado y el presente, entre lo reaccionario y lo progresista, no siempre se dirime en su núcleo diferencial: la apertura al interrogante, la duda, la búsqueda de nuevos caminos. Las vanguardias jamás han convocado a la quema de libros para censurar una disidencia, pero parte de lo que el ambiguo término abarca, ha sido monolíticamente impermeable al “ruido” social que denunciaba Adorno. Pero este posicionamiento presentó matices en las disciplinas del arte. Mientras la música y la literatura, a pesar de sus búsquedas de renovación formal aceptaron desde el comienzo la reproductibilidad técnica que tan agudamente analizaría Benjamin, las artes visuales se aferraron hasta el final a la idea de obra única e irrepetible, y esto no discriminó entre un cuadro de Velázquez, de El Greco o de Kandinsky. Al respecto refiere Hobsbwan:

“En resumen, es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como arte. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y, en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y el arte capital del siglo XX. El *Guernica* de Picasso es, como obra de arte, incomparablemente más impresionante que *Lo que el viento se llevó*, de Selznick, pero desde un punto de vista técnico esta es una obra más revolucionaria. (...)”

Las vanguardias no quisieron reconocer esta situación hasta el triunfo de la sociedad de consumo moderna, en la década de los cincuenta y, al admitirlo, se quedaron sin ninguna justificación”. Eric Hobsbawm *A la zaga*, Barcelona, 1998, p. 34.

Las imágenes siguientes están tomadas del texto citado.



Las vanguardias son modernas en el sentido de la idea progreso, la novedad y lo contemporáneos. A pesar de su rechazo a la industria cultural, vanguardias musicales, Impresionismo, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, microtonalismo, futurismo, traen nuevas escalas, formas y materiales que aún perduran. Pero también se graban. Expresan una crisis parcial del sistema tonal (ceñida a un sector social hiper especializado) que amplía el material, incorpora los sonidos del paisaje, lo aleatorio a la composición, y el aprovechamiento de los avances tecnológicos de grabación y procesamiento electrónico del sonido. Esto ocurre en Europa y Estados Unidos mientras se forman los nuevos estados nacionales burocráticos, aparecen el nazismo y el fascismo, y ocurren la revolución rusa y las guerras mundiales. La música se estructura en un espaciotemporal de múltiples dimensiones. Y, en paralelo a la física relativista y cuántica, irrumpe la música popular en el mercado y los medios de comunicación masivos.

El romanticismo del siglo XIX fue prolífico en sinfonías tocadas con enormes orquestas y amplios rangos expresivos y temáticos, y en deliciosas obras en miniatura, preludios, lieder y scherzos que brotaban del todavía no psicoanalizado mundo interior. Tanto se desarrolló este movimiento, que derramó sobre una parte de las vanguardias del siglo XX.

Stravinsky, y acaso Schoenberg, Berg y Webern querían ser como Beethoven. Querían ser Beethoven, notó Emiliano Semina. Abstractos, rotundos, creadores de la música pura, fuera de ritos y entretenimientos. La música universal para escuchar. La ruptura con esa tonalidad que se iba ajando siglo a siglo, la liberación de

la disonancia que subvirtió gota a gota el inoxidable sistema que supo instaurar compases, grados, medidas, tónicas, intervalos, regularidad, proyectos, progresiones y sujetos, se poblaba además con palabras de imposible mensura. Palabras que expresaban cuestiones que desafiaban la razón iluminista: *sensa tempo*, (sin tiempo) *rubato*, (tiempo robado) *ad libitum*, lento. ¿Cuánto es lento?

Así, las vanguardias francesas, alemanas y norteamericanas heredaron la pasión por la originalidad, la búsqueda de superación del pasado a través de diferentes estrategias (nuevas escalas que evitaban los ejes tensión/distensión, el retorno a los modos antiguos, la repetición sin progreso, el empleo de instrumentos de percusión sin altura puntual, los registros electro acústicos luego procesados, entre otros) pero también cierto conservadurismo elitista que impidió que esas innovaciones llegaran al nuevo gran público consumidor de música, cine, radio, novelas y periódicos que alumbró la tecnología del siglo siguiente: las masas.

Las vanguardias musicales, proponen una renovación formal que convierte y acentúa el carácter jeroglífico del código determinado por esa cripticidad. Para Adorno, la persistencia de su sentido es constantemente diferida a una instancia que no llegará jamás. Dice Adorno:

“La música más que otras artes es prototipo de esto, toda ella es enigma y evidencia a la vez. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan”.

(Theodor Adorno, *Sobre la música*)

Es una profunda reflexión poética. Pero Adorno creía que la música que comulgaba con los principios de la revolución francesa, la música de Haydn, Mozart y de Beethoven hasta su madurez, simbolizaban la plenitud de lo humano, igual que la filosofía de Kant, Hegel, Schiller y Goethe. Y la crisis de la obra tardía de Beethoven, quien le había borrado la dedicatoria a Napoleón en la Sinfonía Heroica, lo lleva a pensar que la promesa quebrada ya no cuajaba con la vida cruel y atroz del siglo XX. Esa situación únicamente la podía simbolizar la Nueva música y esa era la música de Schoenberg. Esa música debía ser compuesta para quienes la entenderían. Y el entendimiento profundo de las condiciones históricas dejaba fuera a la mayor parte de la humanidad. Había que protegerse de las masas. Y en ese sentido, las vanguardias, en su traducción literal, a pesar de las profundas renovaciones formales que implementaron para escapar de la tonalidad, tuvieron más de guarda (guardia) que de avand (adelante). Apenas comprendían aquellos que eran capaces de observar desde la retaguardia.

Las masas no encendían la radio, ni reproducían en el gramófono - y luego en el tocadiscos el grabador a cinta, el casete, el CD y ahora el celular o la computadora digital- para escuchar las obras atonales para piano de Schoenberg y sus amigos o la Pregunta sin respuesta de Charles Ives. No. Escuchaban foxtrot, jazz, habaneras, boleros, como después lo hicieron con el rock, el folclore devenido nuevo cancionero de protesta, con los Beatles y hoy con cumbias, trap, indie, la música de las películas y las series, mezclados en la licuadora que supone la vida urbana. En el medio hubo lugar para todo. El tango mutó a partir de la guardia vieja hasta Diego Schissi, pasando por Gardel, Troilo

y Piazzolla. El folclore en sus comienzos brumosos, cantó a las montañas, el pueblo añorado, el río, se industrializó con Los chalchaleros, Falú, Tejada Gómez, vivió su etapa de protesta con el nuevo cancionero popular latinoamericano y hoy anda por ahí con Acaseca, Juan Quintero o sus símiles en otros países. Son ejemplos. Otras músicas fatigaron las cornisas, los bordes de la invención y la identidad, como Bill Evans, Thelonious Monk, Egberto Gismonti, King Crimson, Alberto Muñoz o Dave Brubeck.

En esta inédita música popular. para escuchar, alejada de sus orígenes, se filtró la vieja música clásica a la que le disputaron su lugar, pero que sigue sonando de la mano de la industria cultural. Todo eso, fue, ha sido y en algunos casos sigue siendo "moderno". Moderno por lo tonal o moderno por el afán de superación y progreso. Más adelante hablaremos de lo posmoderno.

Volvamos al sujeto racional. Que descubrió que "ese" era su tiempo. El tiempo del iluminismo del S XVIII, el tiempo de estructurar y explicar la historia y el lugar del hombre en ella y entroniza sus héroes en Descartes, Kant y Hegel. Que sufrió los embates del pensamiento romántico y de los llamados maestros de la sospecha (Nietzsche, Marx, Freud, la Escuela de Frankfurt) y recién declinó casi en los confines del siglo XX cuando, con la caída de los grandes relatos, la ironía y el escepticismo de la posmodernidad rupturista en el arte y conservadora en la política, con la llamada "ausencia de sentido", extravió su destino. Todavía resiste.

LO CONTEMPORÁNEO

La modernidad, entonces, abarca también lo contemporáneo, si lo contemporáneo comprende el ciclo que comienza con las transformaciones del mundo urbano, los saltos tecnológicos de mediados y fines del XIX (la fotografía, el dínamo y la imprenta) y comienzos del XX (la reproducción ampliada del sonido y la imagen, el cine, el diseño, la globalización, el láser y, sucesivamente la tecnología digital, las redes, internet etcétera.)

Contemporáneo no es solo el ahora sino un presente ensanchado con sus vaivenes y retrocesos. Abarca la fase tardía de la modernidad industrial, las guerras, el giro de eje político de Europa a EEUU y Rusia, la caída del muro, la crisis del petróleo y la revolución mundial abortada y sustituida por el desencanto posmoderno. Aunque la historia no terminó, todo eso es de algún modo, contemporáneo, y ocurre en las ciudades.

Los capítulos del transitado y muy recurrido libro de Erick Hobsbawm "Historia del Siglo XX" no por conocidos pierden carnadura respecto de una visión panorámica de aquello que muy genéricamente llamamos contemporáneo:

1. La época de la guerra total
2. La revolución mundial
3. El abismo económico
4. La caída del liberalismo
5. Contra el enemigo común
6. Las artes 1914-1945
7. El fin de los imperios
8. La guerra fría
9. Los años dorados
10. La revolución social 1945-1990
11. La revolución cultural
12. El tercer mundo

13. El socialismo real
14. Las décadas de crisis
15. El tercer mundo y la revolución
16. El final del socialismo
17. La muerte de la vanguardia las artes después 1950
18. Brujos y aprendices

Estos subtítulos aparecen agrupados en tres partes que el autor inglés denomina La era de las catástrofes, La edad de oro y El derrumbamiento.

Los avances de la historiografía, los anales, los marxistas ingleses amigos de Hobsbawm y todas las corrientes que los continuaron tanto en Europa como en América Latina, permiten, con diferentes enfoques y matices, un acercamiento a acontecimientos y transcurso que siguen gravitando en la actualidad en nuestra percepción del presente. Luego del período de las revoluciones, las crisis económicas y las batallas, de muertes masivas y enormes avances científicos que abarcan a las ciencias sociales y al arte, como el psicoanálisis, la Gestalt, la sociología y los estudios literarios, luego de todo eso, la posguerra alumbró hábitos culturales impensados pocos años atrás y un progreso inédito en la historia de la humanidad en niveles de inclusión, educación, derechos civiles y derechos políticos. Y en el tercer quiebre -conjetura Hobsbawm- producido por la restauración conservadora y la post revolución, se producen cambios que aún no han detenido su curso. El mismo autor, en referencia al tramo que denomina la edad de oro y que Alcira Argumedo, pondera como el fin de la Edad contemporánea habida cuenta de las metamorfosis referidas, plantea que, en el epílogo de la guerra, el mundo era otro. Escribió Hobsbawm:

“Los jóvenes, en tanto grupo con conciencia propia que va de la pubertad (...) hasta mediados los veinte años se convirtieron ahora en un grupo social independiente. Los acontecimientos más espectaculares sobre todo de los años 60 y 70, fueron las movilizaciones de sectores generacionales, en países menos politizados, enriquecían a la industria discográfica, el 75/80 por cien de cuya producción –a saber música rock- se vendía a un público de entre 14 y 25 años. (...) “La juventud” no como fase preparatoria para la vida adulta, sino, como la fase culminante del pleno desarrollo humano”

Hobsbawn, *Historia del Siglo XX*)

Esta insatisfacción tardía que deviene de la crisis económica de los años 30, las grandes matanzas ocasionadas por la guerra, el principio de globalización del mundo y el hecho de que ese mismo mundo ya no es eurocéntrico porque a lo largo del siglo se ha producido la caída y la decadencia de Europa, genera la desintegración de las antiguas pautas por las que se regían las relaciones humanas y el quiebre de los vínculos entre las distintas generaciones, o, en otras palabras, entre pasado y presente. El rock expresa como pocas manifestaciones estéticas esa fractura, no sólo porque aparece como un fenómeno universal en planeta que se convirtió en una única unidad operativa que condiciona y pretende moldear a estos nuevos actores sociales (los jóvenes), sino que además le confiere materialidad en algunas de sus figuras heroicas (que mueren jóvenes) James Dean, Jimmy Hendrix, el Che Guevara, John Lennon como antes Gardel, Evita y Julio Sosa en el peronismo y el tango, la idea de la eterna juventud. Los Beatles, hijos de familias obreras en una ciudad portuaria, con

escasa formación académica musical, dejaron de tocar en público ante el bramido de las multitudes que no dejaba escuchar los temas y, además, aparecían otros músicos con mayores destrezas con quienes no podrían competir. Esto los empujó al estudio de grabación, a sus obras más audaces y a su agonía, sumergidos en la procesadora urbana, donde los límites entre las categorías de música culta y popular se iban volviendo lábiles y la juventud algo más que un divino tesoro. De ese momento es *Abbey Road*, (1969) orquestado por George Martin con Geof Emerick como ingeniero de grabación, hábito que se afianzaría en las décadas siguientes hasta la actualidad. El estudio de grabación se traslada incluso a las casas particulares.

“*Help*” (Socorro) es un caso paradigmático. El texto clama por ayuda, ante la sensación de vejez, melancolía y nostalgia respecto a la juventud perdida, cantada frente a multitudes por jóvenes que sólo tienen 20 años. Un parangón en Argentina sería “*Canción para mi muerte*” en la que Charly García y Nito Mestre entonan “Hubo un tiempo que fue hermoso y fui libre de verdad, guardaba todos mis sueños en castillos de cristal” refiriéndose a su pasado. Ellos también tenían 20 años. Alcira Argumedo, socióloga y teórica argentina, caracteriza este tramo de la historia de la siguiente manera:

“*El ciclo de la Edad Contemporánea comienza a cerrarse al finalizar la segunda guerra mundial. En la etapa comprendida entre 1945 y 1973 – tomando este último como un año que condensa complejos procesos a nivel internacional con una densidad similar 1979- se produce la Revolución del Tercer Mundo. Por primera vez en más de cuatro siglos dos tercios de*

la humanidad, considerados seres inferiores por la supremacía euroamericana (...) hostigan a las potencias coloniales y neocoloniales, impulsan procesos de liberación nacional y social e imponen gobiernos de corte popular en gran parte de las regiones asiáticas, africanas y de América Latina.”

(Alcira Argumedo, “*Crisis de las ciencias sociales de la Argentina en crisis*”)

La modernidad es, sobre todo, el proyecto cultural de los grandes relatos. Las explicaciones totalizadoras que prometían un futuro mejor a través del progreso inevitable de la historia como el desarrollo de la 5ta de Beethoven.

Según José Pablo Feinmann un metarrelato establece:

1. Un sentido
2. Una linealidad
3. Una utopía
4. Un motivo de lucha, de praxis
5. Un sujeto
6. Un horizonte de plenitud

Un gran relato asegura la plenitud del horizonte al que aspira. La idea de sujeto es totalizadora. Conocerlo todo, explicarlo todo. El capitalismo industrial es un gran relato. Lo son también el marxismo, el idealismo, el psicoanálisis, la sociología, la nueva historia, el arte.

Por lo tanto, si la modernidad instituyó la muerte de dios y entronizó al sujeto y a continuación, la posmodernidad postuló su finitud, todavía discutimos tales conjeturas. La modernidad, ese proyecto inacabado, pensó Habermas, sigue influyendo en la formación de artistas y teóricos universitarios y habita en el presente. En lo contemporáneo.

POSMODERNIDAD: LA VIDA DESENCANTADA

Hay una escena en el epílogo de la película “*El club de la pelea*” dirigida por David Fincher y basada en la novela *Fight club* de Chuc Palahniuk, en la cual la protagonista femenina (Marla Singer) le pregunta al narrador, también personaje anónimo encarnado por Edward Thomson “¿Por qué te disparaste?”. El le contesta, “estoy bien, confía en mí. Todo va a estar bien”, mientras por la ventana se ven edificios que se derrumban sucesivamente. Tras un breve silencio prosigue “Lo que ocurre es que me conociste en un momento muy extraño”. El actor principal, el insomne que busca llenar sus vacíos en peleas brutales entre hombres que se golpean en sótanos umbríos, ya no siente matices. Únicamente el dolor extremo. Ese paisaje extraño, al que alude podría simbolizar aquella atmósfera a la que varios autores han llamado posmoderna. La de monstruos gigantes, (el *Tiburón* de Spielberg), máquinas cibernéticas asesinas que intentan matar el pasado (*Terminator*)o intrusos en naves espaciales al servicio del capital financiero (*Alien*) que atacan desde dimensiones inexplicables enfrentados por la altísima y valiente comandante Ripley (como Uma Thurman en *Kill Bill*, mujeres enormes). La atmósfera de las primeras obras de Leo Maslíah, sórdidas, irónicas e inexpresivas, como muestra la canción Corriente alterna, en la que una mujer abandona y retorna a su pareja a tal velocidad que ya es imposible diferenciar ambos actos y se va convirtiendo en una estela. Es el pop de Madonna, Michael Jackson (hombre/mujer, niño/adulto, blanco/negro, bailarín, cantante y productor multifacético) el videoclip sin narración que enlaza planos que cambian permanentemente con

una misma música. El minimalismo futurista de Laurie Anderson donde nada es lo que parece. El espacio de las primeras performaces, del Land Art (arte de la tierra) donde Richard Long traza un camino en la cordillera de los Andes, y le saca una foto que llamó *Walking line*. Esa es la obra de arte posmoderna. Posmodernidad supone la desaparición del objeto y el debilitamiento del sujeto. El celular que permite habitar varios espacios simultáneamente, la guerra de Irak, que solo vimos en la pantalla sin cuerpos ni combates: un festival de fuegos artificiales.

Si efectivamente la posmodernidad es identificable como un tramo orgánico, esa organicidad se amalgama en la pura contradicción: una estética que admite todo tipo de matices enmascarada en la estrategia financiera global cuya crueldad no parece encontrar tampoco sus límites.

FRASES

(A lo largo de mi vida, todos nuestros problemas han venido de la Europa continental, y todas las soluciones han venido de las naciones anglohablantes a lo largo y ancho del mundo) George Bush, «He hablado con Vicente Fox, el nuevo presidente de México, para tener petróleo que enviar a Estados Unidos. Así no dependeremos del petróleo extranjero» Ronald Reagan, “Las mejores mentes no están en el Gobierno. Si hubiera alguna, el sector privado se las robaría”, el mismo Fukuyama “Quizás estamos siendo testigos no sólo del fin de la Guerra Fría, o del pasaje de un período particular de la historia de posguerra, sino del fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la historia ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobier-

no humano (...) hay poderosas razones para creer que este ideal será el que gobierne el mundo material en el largo plazo.

Es la ciudad distópica de *Pulp Fiction*, el relativismo de Manhattan, el sin sentido itinerante de *El vestido rosa*, el hombre que vive en un presente perpetuo de *El día de la marmota*, el caminar lento y permanente de El sabor de las cerezas, el silencio de 4,33 de Cage15 referido e imitado hasta el infinito. Es *Thriller*, *Café Müller*, la hibridación, la repetición con variaciones mínimas de Philip Glass (Beard and Gloag), las composiciones tan dispares de Luciano Berio, las obras tardías de Pierre Boulez, Brian Eno. Es, además, *For Bunita Markus* de Morton Feldman, en donde los sonidos parecen brotar de un espacio desconocido (como Alien) fuera del tiempo. Es la reiteración de Steve Reich donde parece que nada ocurre y todo ocurre, las fotogalerías, los grafitis anónimos, la estetización de lo cotidiano, la hibridación, el fragmento, el vacío de sentido, el arte conceptual.

Como se ve, todas propiedades que existían desde tiempos remotos y que adquieren una gradualidad mayor a partir de las crisis de mediados de los 70. Casullo opina que entran en crisis: el sistema capitalista industrial de la posguerra, el estado de bienestar, el proyecto político alternativo (el socialismo), los sujetos sociales históricos (como la clase obrera), la sociedad del trabajo y las formas burguesas de la política. Junto a estas crisis, emerge un tiempo de revolución tecnológica y una instrumentación cultural, desde los poderes del capital que poseen los medios de masas, el mensaje publicitario, informativo, ficcional, de entretenimientos, deportivos, sobre lo social. La cultura del consumo cubriendo la casi totalidad de los aspectos formadores de la vida, desde las zapati-

llas al peinado, desde la comida hasta la cultura del veraneo, desde el celular hasta el Whatsapp.

El término posmodernidad o postmodernidad, es empleado entonces para designar un amplio espectro de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX, que llegan hasta el presente, caracterizados por su oposición o superación de las tendencias de la modernidad, (progreso, sujeto, totalidad, sentido, utopías) aun conviviendo con ellas. En las ciencias sociales, refiere al proceso cultural que se desplegó en muchos países durante el siglo XX, a partir de los años 70. En economía se utiliza el concepto de postmaterialismo o postindustrialismo.

Las distintas corrientes del movimiento posmoderno surgieron durante la segunda mitad del siglo XX. Comparten la idea de que el proyecto de la modernidad (libertad, igualdad, solidaridad) fracasó en su intento de renovación de las formas tradicionales del arte y la cultura, el pensamiento y la vida social. Se produce un quiebre en el orden económico capitalista, que abandona una economía de producción (el Estado de bienestar) orientándose hacia una economía del consumo que requiere el debilitamiento de los lazos sociales. En contraposición con la modernidad, la posmodernidad es la época del desencanto. La revalorización de la naturaleza y la defensa del medio ambiente, se mezclan con la compulsión al consumo, la conexión permanente en las redes y el cuestionamiento a las ideologías y a la política. La verdad es transmitida por los medios masivos. El receptor se aleja de la información recibida quitándole realidad y pertinencia, convirtiéndola en mero entreteni-

miento. Se pierde la intimidad y la vida de los demás se convierte en un show, especialmente en el contexto de las redes sociales. El pasado y el futuro empalidecen ante la pregnancia enajenada del presente. El culto a lo individual encuentra su correlato en el cuidado del cuerpo y la liberación estética personal. Buena parte de los individuos basan su existencia en el relativismo y la pluralidad de opciones, igual que el subjetivismo impregna la mirada de la realidad. Y aunque la razón moderna y la ciencia son negadas, se instala una confianza sin fisuras en la tecnología.

Estas son parte de las caracterizaciones habituales cuando se habla de posmodernidad. Y si bien es un período contradictorio signado por movimientos sociales y grandes cambios culturales y reivindicaciones, entre ellos el feminismo y los derechos humanos, es claro que el horizonte revolucionario que signó el derrotero de las conquistas del pasado (cristianismo, ilustración, marxismo, capitalismo), cosmovisiones que ordenaban y legitimaban los acontecimientos históricos, es sustituido, en amplios sectores sobre todo de las clases media y alta, por el relativismo y el escepticismo respecto del futuro. De ahí que es frecuente escuchar frases del tipo “yo vivo el presente”. La multiculturalidad, la fragmentación, la lingüística, la ironía, son principios que aún prevalecen.

LA CAÍDA DE LOS METARRELATOS

Sentenció Lyotard: “Se tiene por posmoderna la incredulidad sobre los grandes relatos”. Lo comunicacional comunica. Lo que comunica es la transparencia. La sociedad posmoderna es una sociedad transparente.

Otro rasgo que tiñe el discurso posmoderno es la ruptura del devenir histórico. En la mirada de Foucault, la historia es discontinua y si la historia es discontinua, esa discontinuidad se expresa como acontecimiento. Cuando el suceso sucede, la discontinuidad se efectiviza. Hay un afuera de la historia. Un quiebre.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault analizó magistralmente *Las meninas*. Allí Velázquez pinta a la pareja real. Pero Felipe IV y Mariana no aparecen en el cuadro: solo la vemos reflejada en un espejo. Los reyes no son visibles. Lo que sabemos es lo que los soberanos ven. Vemos el objeto que el sujeto ve, pero no vemos al sujeto sino diluido. El sujeto no existía antes de la modernidad. El sujeto es la razón. El hombre. En Foucault, ser sujeto es estar sujeto, y esa sujeción comienza con el humanismo ¿Qué es el humanismo? Es ese mundo en el que todo lo ente es imagen del hombre que establece un dominio sobre ese mundo. Dice Feinmann: “Velázquez mira la cámara. Mira desafiante a los reyes. Los desafía porque los ha derrotado. Los expulsó del cuadro”.

Pero en el universo posmoderno no hay lugar para imágenes permanentes. Todo es discurso. Y los discursos, las historias de Instagram, el Snapchat o el arte efímero, se esfuman y pueden ser vorazmente reemplazados por otros que incluso los contradigan. Los entes fueron reemplazados por la discursividad.

La posmodernidad expresa en su forma, la visión que occidente tenía de sí antes, durante y después de la caída del comunismo. El atentado a las torres gemelas pareciera desmentir su vigencia. Otra vez, el mundo, ese mundo aparen-

temente multicultural, pluriverbal, crítico, irónico y desencantado, ese fin de la historia anunciado por Fukuyama, retornó a la globalización y la división tajante del bien y el mal. Lo anunció Bush en su discurso ante el parlamento de Estados Unidos luego del ataque. “Dios está con nosotros”.

Estas categorías apenas esbozadas en el texto (modernidad, contemporaneidad, posmodernidad) representan tradiciones que gravitan en la formación musical y que aparecen a menudo imbricadas. Se trata de conceptos abiertos al debate. ¿Cómo es el presente en el cual discurre nuestra vida? ¿Hay un sentido? ¿La modernidad retorna para concluir su legado? ¿Es parte de una crisis en la cual lo nuevo no terminó de nacer y lo viejo no terminó de morir?



Colección Textos Breves N° 1

■ ■ Introducción a la Producción y el Análisis Musical

■ ■ Materiales

Autores: Matilde Alvides y Daniel Belinche

El concepto de material está tradicionalmente asociado a “aquello con lo que se hace algo según una forma” (Real Academia pág 19). Según la teoría clásica musical los materiales serían los sonidos en sus diferentes singularidades de acuerdo a las características del instrumento que los produce y las variantes de su ejecución (pulsar, frotar, golpear, emitir.) En esa taxonomía, los sonidos se distinguen de los ruidos y, particularmente, dentro de la misma categoría se escinden los sonidos “musicales” de los “no musicales”. Las frases *El sonido de un pájaro* y *el sonido de un violín* convocan imágenes cargadas de significaciones distantes. La materialidad musical denota así una inmutabilidad que, como en la ciencia y en la historia modernas, estableció la perennidad y universalidad de ciertos atributos sobre otros entendidos como subalternos por el idealismo clásico.

La idea de la homogeneidad cualitativa de la sustancia material sirvió de base a la concepción mecanicista del mundo. Los principios de la mecánica de Newton eran asumidos como leyes universales de la naturaleza y fundamentos condicionantes de todas las demás leyes de la sociedad.

Pero, como señala Ciafardo “en esta definición subyace un concepto de materia heredado del materialismo mecanicista, el cual concibe a la misma (la materia) como una realidad inerte, como algo quieto e inmóvil. De ahí que la materia y la técnica sean consideradas simplemente el útil que el artista “inspirado” utiliza para dar forma a su idea, siendo esta, por lo tanto, anterior a la forma. (Ciafardo y otros, “Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales”, Lenguaje visual 1B, p. 1).

El párrafo anterior se puede inscribir en línea con el materialismo dialéctico. Su doctrina se apoya en toda la práctica socio histórica de la humanidad. El mundo es la materia *en movimiento en sus distintas formas y manifestaciones*. Estas formas concretas de la materia se configuran a partir de un determinado estado o propiedad de ella, un producto de sus cambios, de su desarrollo regular. Entonces, las ideas y los conceptos más abstractos, las sensaciones y percepciones, derivan de la actividad humana (que, por lo tanto, es también material y reflejo de las propiedades de los objetos materiales).

La materia encierra una multitud infinita de las más diferentes entidades y sistemas que existen y se mueven en el espacio y en el tiempo, y posee una diversidad inagotable de propiedades que somos incapaces de percibir. Esas condiciones, aparentemente contradictorias, la convierten en un objeto de interés para abordajes futuros. Pensemos apenas en las variadas opciones con las que un sonido se nos vuelve tangible. Los instrumentistas saben utilizar esos matices con intenciones expresivas. Cada actitud de las manos, cada modo de percudir, de soplar o de emitir, brinda la elección de un material que interroga y abre caminos.

Esta definición no abarca sólo los objetos estudiados por la ciencia moderna, sino también los que puedan ser descubiertos ulteriormente. En eso reside su gran importancia metodológica. Comenzar por los materiales. Es precisamente la materia (y no la conciencia, no algo sobrenatural) la que determina las distintas propiedades de los fenómenos y su unidad en el mundo circundante. La materialidad define tanto una especie concreta (un átomo, una partícula, un sonido) como sus propiedades (el movimiento, el espacio, la energía) En el sentido teórico-cognoscitivo, lo material se contrapone a lo ideal. En la vida cotidiana se identifica frecuentemente el concepto de materia con el de sustancia. Pero, en realidad, “la sustancia comprende únicamente los cuerpos que poseen masa final en reposo, es decir, una masa que puede ser medida. En contraposición, la materia cambia y no se puede diluir en sus propiedades” (F. Constantinov, *La materia y sus formas principales de existencia*. Moscú, Editorial Progreso, 1977)

Según Adorno “la perspectiva de progreso en el arte no la proporcionan sus obras aisladas sino su material. Progreso no significa sino el empleo del material en el sucesivo estadio más avanzado de la dialéctica histórica. (...) Existe, por otra parte, la dialéctica del material allí donde reside la libertad del compositor(...) Lo que es inmutable frente a la naturaleza debe cuidarse de sí mismo. A nosotros nos corresponde su modificación” (T. Adorno, *Reacción y progreso* p.19)

En el arte, el material es todo aquello de lo que dispone el artista para realizar su obra. Si el material es mutable, es su acumulación en la cultura humana lo que amplía las posibilidades de su transformación. Como señala Adorno “no se puede afirmar, con la idea de progreso, que en el día de hoy se pueda componer mejor, o que, gracias a la circunstancia histórica, se produzcan mejores obras que en la época de Beethoven” (Adorno, *ibidem* p. 13)

Un artista que vive en estos días dispone de las sucesivas transformaciones que los materiales (en su dialéctica) han tenido en el pasado. El músico del siglo XXI ha ampliado su paleta de sonidos (incorporando los acústicos y los electroacústicos, los que antaño eran rechazados por el idealismo estético, los que provienen de la música popular, los ruidos, los sonidos “impuros”) y ha extendido su interés hacia otras formas de combinar materiales primarios en nuevas células, series, escalas, matrices rítmicas o métricas. Así, la obra es una transformación de los materiales, una consecuencia de la interacción entre ellos y el trabajo humano, que le agrega un plus de sentido, un valor.

Materia prima --- trabajo humano---obra--- valor.

Fuga a 3 voci

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
BWV 847



En esta Fuga a tres voces de Juan Sebastián Bach se distinguen dos materializaciones. Por un lado la propia identidad tímbrica del Clave, que, por sus propiedades constructivas, es capaz por sí solo de diferenciar tres líneas que se imitan. Por el otro la idea de imitación progresiva (sobre el antecedente de un sujeto que asume el motivo demarcado por el comienzo acéfalo y las semicorcheas que le otorgan relieve a la bordadura Do, Si, Do y el salto descendente que luego retoman las otras voces) y procede de una relectura histórica que tiene lugar durante el siglo XVIII de algunas técnicas de composición basadas en el contrapunto modal que, fundamentalmente en Bach, se resignifican en la música instrumental, dotándola de mayor espesor en cuanto a la presencia de disonancias (que en ese contexto podrían funcionar como “ruidos”).

Fuga y misterio

Instrumental

Música de ASTOR PIAZZOLLA



Como hemos señalado en el ejemplo anterior, el término *Fuga* nomina un procedimiento compositivo que consiste en el tratamiento imitativo de las voces. Es el empleo de lo que, durante el siglo XVIII, se denominaba *polifonía imitativa*, vertebrada por el *contrapunto* entre varias líneas instrumentales (de igual importancia) que se reproducían a diferentes alturas. Bach fue considerado el “maestro de la fuga”. Este recurso fue relativamente poco empleado en la música popular. Astor Piazzolla, sin embargo, apeló a él con frecuencia, como sucede en su transitadísima *Fuga y misterio*. Es un material de otra época, reciclado y modificado con células rítmicas propias del tango pero fácilmente asimilable a los recursos compositivos del Madrigal y los motetes de los siglos XV y XVI, que luego se volvieron instrumentales en el Barroco y que, en este caso, se reconvierten en el soporte de un tango. La partitura precedente está escrita para piano pero la versión más difundida es realizada por un quinteto integrado por guitarra eléctrica, violín, contrabajo, piano y bandoneón que, claramente, configuran un conjunto instrumental inexistente en el Barroco alemán.

Partir de los materiales supone un aditamento pedagógico. No se asume nada por ya vivido. En todo caso, las longevidades del pasado son asumidas en el presente convirtiéndose en su elemento. Una escala tonal puede ser reciclada como un componente cuyas resonancias formales y semánticas se integren en un decurso indiferente a la relación tensión /reposo.

En *Gente*, de Coriun Aharonián, aparecen dos motivos musicales de la tradición popular uruguaya deconstruidos en fragmentos que, al no repetirse como secuencia para trasladarse de un tono a otro sino como repetición pura, debilitan su funcionalidad armónica. De hecho, estos giros melódicos preexisten a la obra y son reposicionados en ella.

Gente, motivo 1



Gente, motivo 2



Otra posibilidad atractiva que ofrece el material es la de vulnerar sus cualidades primarias, aquellas que le otorgan su singularidad. Ocurre cuando un instrumento que nació para ser percutido (por ejemplo un platillo) es frotado (por ejemplo por el arco de un violoncello) cuando la voz humana es alterada por un medio electroacústico y, probablemente, cuando la relación fuente / so-

nido es desplazada. Con la expansión de los medios electroacústicos este desplazamiento se naturaliza. Un teclado sencillo es capaz, mediante la simple pulsación, de restituírnos el sonido de un redoblante o de un clarinete o de sonoridades originadas por el mismo dispositivo.

La obra *Metal cosido*, de los artistas plásticos argentinos Mariel Ciafardo y Edgar de Santo (2009), podría definirse como abstracta. Pero sus cualidades (lo circular, lo metálico y lo cosido, en este caso con lana y metal) remiten a aspectos formales de larga tradición en América Latina. Al mismo tiempo, el metal no presupone, a priori, la penetrabilidad, el bordado. Esta propiedad es atribuible a la tela, mientras que el metal se caracteriza por su resistencia, su maleabilidad y su capacidad de conducir calor y luz. La frase “es duro como el metal” parece contradecir el nombre de la obra (*Metal cosido*) que ya desde su nominación se poetiza. Sin embargo, el metal aquí es efectivamente cosido con dos materiales también opuestos. El suave y endeble hilo de seda y el mismo metal. Metal que cose y penetra el metal.



La Real Academia Española, define los instrumentos musicales como objetos “compuestos por la combinación de uno o más sistemas resonantes y los medios para su vibración, contruidos con el fin de reproducir sonido en uno o más tonos que puedan ser combinados por un intérprete para producir música. Al final, cualquier cosa que produzca sonido puede servir de instrumento musical, pero la expresión se reserva, generalmente, a aquellos objetos que tienen ese propósito específico”. Según esta calificación “es un instrumento de cuerda el que lleva cuerdas de tripa o de metal, que se hacen sonar pulsándolas, golpeándolas con macillos o haciendo que un arco roce con ellas; de percusión el que se hace sonar golpeándolo con badajos, baquetas o varillas y de viento el que se hace sonar impeliendo aire dentro de él”.¹ A estos habría que agregar los electroacústicos. Pero, como hemos visto, la composición contemporánea genera un efecto de alteridad, al quebrantar la lógica funcional con la que estas

¹ Real Academia

invenciones humanas fueron concebidas. Desde comienzos del siglo XX podemos escuchar voces “percutidas” llenas de “ruidos” como la de Camarón de la Isla, voces de mujeres masculinizadas como la de Adriana Varela y viceversa (Juan Quintero, Nito Mestre). Pianos cuyas cuerdas no se percuten y se pulsan directamente con los dedos levantando las tapas, vientos que trabajan en sus extremos hasta volverse indescifrables, e hibridaciones, tal el caso del percusionista y compositor hindú Trilok Gurtu que utiliza una especie de batería mezclada con vasijas de la India a las que pulsa con los dedos como si fuera un teclado.

En el Cuarteto N° 1 del compositor polaco Krzysztof Penderecki, la música se inicia con una yuxtaposición de rebotes y de pizzicati generados por el golpe de los dedos sobre las cajas de resonancia de los instrumentos y sobre las mismas cuerdas. El efecto es de extrañamiento. En la película de, *Home of the Brave* (las actuaciones fueron filmadas en el Teatro Parque de Nueva Jersey durante el verano de 1985 con apariciones del guitarrista Adrián Belew, el tecladista Alegria Askew y el percusionista David Van Tieghem) Laurie Anderson aparece en escena vestida con un traje blanco. Su cara está cubierta con una máscara del mismo color. Cuando habla, su voz suena mecánica y masculina. El primer instrumento que utiliza, de tono futurista aún hoy, es un violín. Pero se trata de un violín sintetizado al que parece faltarle parte de su caja y que emita, arco mediante, algo así como un aullido.

La ruptura de la convención entre fuente y sonido es asimilable al enunciado de “objeto sonoro” aportado por Pierre Schaeffer. Un objeto sonoro es “todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado...” (Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, 1967)

El compositor John Cage estrenó en 1952 *4' 33''*. Es una obra en tres partes que puede ser interpretada por uno o varios instrumentos. La partitura indica, con la palabra “Tacet” (cállate), que el intérprete guardará silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Una de las interpretaciones más comunes sobre esta propuesta entiende que el material sonoro lo conforman los ruidos que escucha el espectador durante su transcurso.

4' 33"

FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS

John Cage

I
TACET
II
TACET
III
TACET

Note: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, NY, August 29, 1952, the total was 43:37 and the three parts were 3:7, 2:44, and 1:26. It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing the lid(s) by opening the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR BREWSTER GREENBERG

JOHN CAGE

NOTE:
SOUND TO BE PERFORMED IN ANY WAY BY ANYONE
FOR YONGE AND AND TOSKI KORMANAKI
TODAY, 07/20, 1982
John Cage

IN A SITUATION PERFORMED WITH ANY INSTRUMENTATION AND FEEDBACK, PERFORM A SILENTNESS JOURNAL WITH ANY INTERUPTIONS.
PLEASE BE IN MARCH OR PART AN OBSERVATION TO OTHERS.
NO TWO PERFORMANCES TO BE OF THE SAME ACTION, NOR ANY INST ACTION BETWEEN PERFORMANCES OF A PLACING COMPOSITION.
NO ATTENTION TO BE GIVEN TO THE SITUATION (ELECTRONIC, MUSICAL, THEATRICAL)
THE FIRST PERFORMANCE WAS THE WRITING OF THIS MANUSCRIPT (1952) PERFORMED IN 1952

El silencio, en consecuencia, opera como una opción de la materialidad compositiva total (el caso de 4,33) o parcialmente, como operación sustractiva de algo presente que al desvanecerse o suprimirse genera un efecto de vacío. La materia, entonces, sería el sustrato de toda realidad, sea concreta o abstracta. Como hemos analizado, es admisible concebir una idea como material y cualquier material convencional (por ejemplo la nota si bemol, un pasaje tonal, una secuencia o una sucesión de acordes cuyos enlaces respondan a las reglas de la armonía clásica) conceden un uso no convencional. Según Ciafardo (...) "los materiales pueden ser considerados no convencionales cuando interfieren la expectativa social entre el tipo de obra y el material preestablecido por la tradición disciplinar". La música del presente ofrece instancias permanentes para protagonizar esa interferencia.

Ricardo Piglia

Formas breves



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Tesis sobre el cuento

I

En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registra esta anécdota: «Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida.» La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse) la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias.

II

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

III

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

IV

En «La muerte y la brújula», al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Ese libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta. ¿Cómo hacer para que un gángster como Red Scharlach esté al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lönnrot una trampa mística y filosófica? Borges le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo usa la historia 1 para disimular esa función: el libro parece estar ahí por contigüidad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una causalidad irónica. «Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro publicó una edición popular de la *Historia secreta de los Hasidim*.» Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de *Las 1001 noches* en «El Sur»; como la cicatriz en «La forma de la espada») de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento.

V

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra

cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes.

VI

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

VII

«El gran río de los dos corazones», uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la *ausencia* del otro relato.

¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chéjov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego y la técnica que usa el jugador para apostar y el tipo de bebida que toma. No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera.

VIII

Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo «kafkiano».

La historia del suicidio en la anécdota de Chéjov sería narrada por Kafka en primer plano y con toda naturalidad. Lo terrible estaría centra-

do en la partida, narrada de un modo elíptico y amenazador.

IX

Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento.

La historia visible, el juego en la anécdota de Chéjov, sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. Una partida en un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascubí. El relato del suicidio sería una historia contruida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino.

X

La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato.

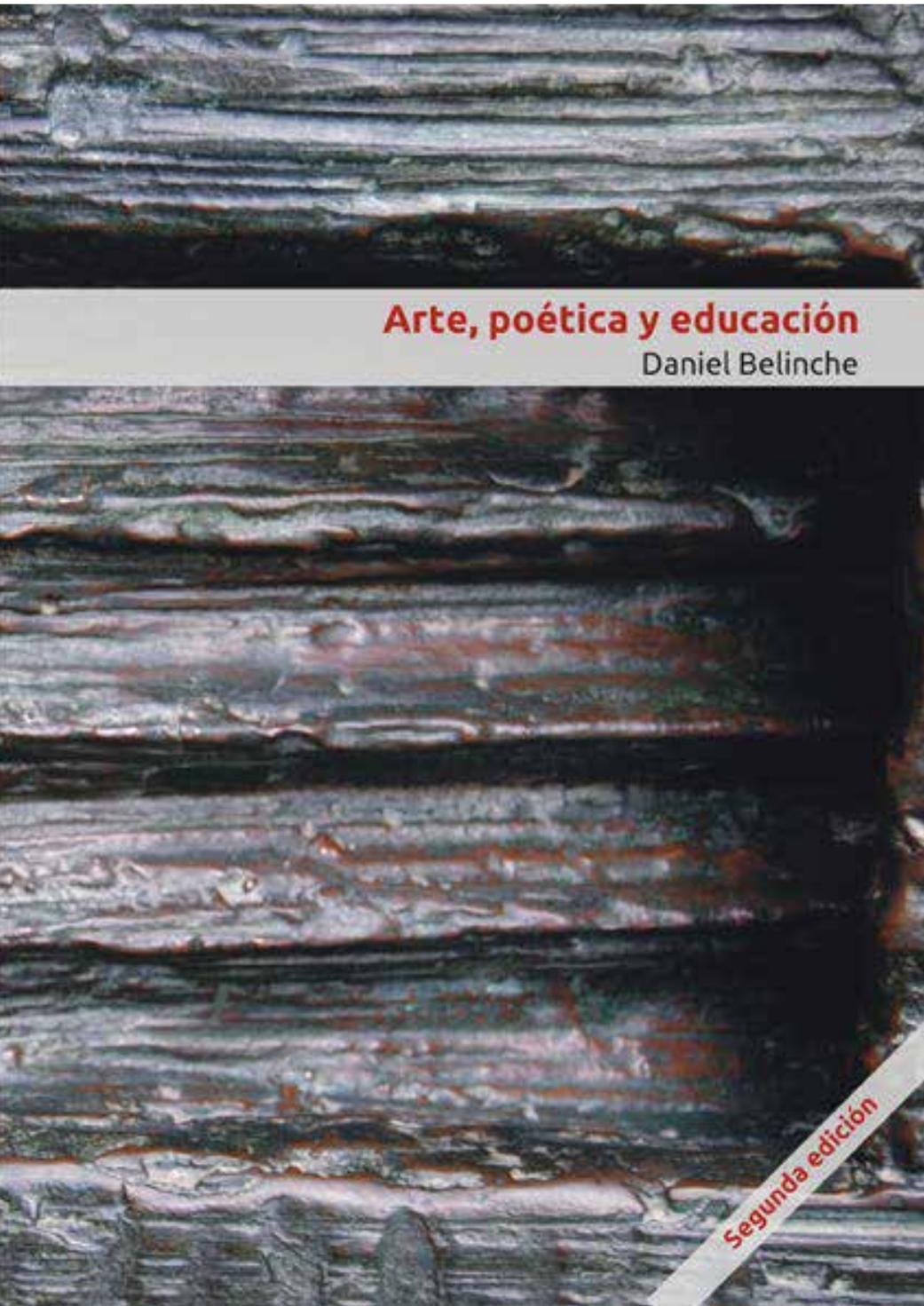
Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En «La muerte y la brújula», la historia 2 es una construcción deliberada de Scharlach. Lo mismo sucede con Acevedo Bandeira en «El muerto»; con Nolan en «Tema del traidor y del héroe»; con Emma Zunz.

Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar.

XI

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. «La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud.

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento.



Belinche, Daniel

Arte, poética y educación / Daniel Belinche; fotografías de Mariel Ciafardo. - 1a ed. compendiada. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1436-1

1. Arte. 2. Educación. I. Ciafardo, Mariel, fot. II. Título.

CDD 701

■ Foto de tapa: Prof. Mariel Ciafardo

■ Concepto, Arte y Diseño: DCV María Ramos

Arte, poética y educación es propiedad de Daniel Belinche.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.-

Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite

Primera edición: julio de 2011

Libro de edición Argentina

SELECCIÓN

Capítulo 1
El arte

Falso

*Entonces simultáneamente Zeus quitole del pecho la inteligencia
La herida se cerraba en torno de la sangre
Versos heroicos atribuidos a Homero*

Alguien dijo que hablar del arte es hablar de una historia blasfema. Componer el relato de un pariente indeseable para la ciencia y la filosofía occidentales que, con obstinación, aguantó los embates de la racionalidad pura. Su desplazamiento conceptual aspira a algo más que a la razón. Y es esta resistencia a ser reducido lo que le confiere entidad epistemológica.

Aquella Susan Sontag, la de *Contra la interpretación*, obstinada por rescatar el carácter mágico del arte, el encantamiento previo a la teorización griega por medio de la sensualidad y la erótica, se vuelve más cercana a medida que pasan los años, aun a pesar de cierto viraje en sus escritos finales. El libro comenzaba con el epígrafe de Willen De Kooning, que en letra pequeña rezaba: "El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido".¹



Graciela Sacco
*Sombras del sur y del Norte: ...
de la espera N° 9*, heliografía
sobre zapatos y madera, 35.1 x
40.1 cm, 2005.

Sandalias mimetizadas con baldosas. Los surcos son los mismos pero surco y vereda y surco y sandalia evocan en tiempos asimétricos. El tratamiento de la superficie debilita el límite entre figura y fondo. Hay un fondo sobre el fondo y una figura retenida y ausente. Sugerida, metonimizada. La parte por el todo. Forma, textura, ritmo, encuadre, metáfora. El arte. Contenidos del arte.

La tematización del arte se remonta a los escritos de Platón y Aristóteles. Platón fue el primero en polemizar con el lenguaje metafórico, ese que, paradójicamente, utilizó sin tapujos. Si el arte alguna vez estuvo fundido al rito, las teorías clásicas le asignaron una función representativa y desde ese momento comenzó a necesitar una justificación. En Platón, el concepto de lo bello como forma esencial de la verdad y el bien se contra-

pone a la belleza sensible, distinguiendo entre las cosas bellas concretas y la Belleza en sí, la generalización abstracta de lo bello.

Platón² nació en el siglo IV antes de Cristo. Su vida transcurrió en la democracia ateniense interferida por la guerra del Peloponeso que terminó con la capitulación de Atenas a manos de Esparta. Es sabido que su mentor fue Sócrates. Tras la caída y el corto período de tiranía espartana, un golpe de estado restauró la democracia que condenó a muerte a su guía. Estos hechos enmarcan el núcleo que Platón expone en *La República*. Allí fundamenta la necesidad de construir un nuevo orden político que pretende salvar a Atenas de su decadencia. En ese contexto leemos la polémica de Platón con el arte y los poetas. Es un conflicto político teñido de valor metafísico. Junto a la verdad y al bien, lo bello es uno de los rasgos singulares de lo divino.

La tragedia incidía en la instrucción de los ciudadanos. Filosofía y poética constituían la plataforma central de la educación. En la polis imaginada por Platón era básico diferenciar esas esferas. Así lo pone en boca de Sócrates en su diálogo con Glauco en el Libro III de *La República*:

- Por consiguiente, haremos bien en suprimir las lamentaciones de los hombres famosos y atribuírselas a las mujeres –y no a las de mayor dignidad– o a los hombres más viles, con el fin de que les repugne la imitación de gentes a aquellos que decimos educar para la custodia del país.
- Bien haríamos –dijo.

- Volveremos, pues, a suplicar, a Homero y demás Poetas que no nos presenten a Aquiles, hijo de diosa, tan pronto tendiéndose sobre el costado y tan pronto hacia arriba o quizá boca abajo o, ya erguido, empezando a vagar agitado en la playa del mar infecundo.
- Ni tampoco «con ambas manos cogiendo puñados de polvo negro y vertiéndolo sobre su pelo»
- ni, en fin, llorando y lamentándose con tantos y tales extremos como aquél; que no nos muestren tampoco a Príamo, próximo pariente de los dioses, suplicando y «revolcándose por el estiércol y por su nombre invocando a cada uno»

- Pero mucho más encarecidamente todavía les suplicaremos que no representen a los dioses gimiendo y diciendo:
«¡Ay de mí, desdichada! ¡Ay de mí, triste madre de un héroe!»
- Y si no respeta a los dioses, al menos que no tenga la osadía de atribuir al más grande de ellos un lenguaje tan indigno como éste:
« ¡Ay, ay! Veo cómo persiguen en torno al recinto a un hombre a quien amo y se aflige mi espíritu en ello»

¹ Susan Sontag, (1961) *Contra la Interpretación*, Buenos Aires, Contemporánea, 2008, p.13.

² Platón nació en Atenas en –428 y murió en la misma ciudad en –348.

³ Platón, *La República*, Libro III, Tomo Primero, Madrid, Librería Bergua, 1972.

- O bien:

«¡Ay, ay de mí, Sarpedón, a quien amo entre todos, es destino que ante el Meneciada Patroclo sucumba!»

- Porque, querido Adimanto, si nuestros jóvenes oyesen en serio tales manifestaciones, en lugar de tomarlas a broma como cosas indignas, sería difícil que ninguno las considerase impropias de sí mismo, hombre al fin y al cabo, o que se reportara si le venía la idea de decir o hacer algo semejante; al contrario, ante el más pequeño contratiempo se entregaría a largos trinos y lamentaciones sin sentir la menor vergüenza ni demostrar ninguna entereza.

- Gran verdad, la que dices -asintió.³

Las artes miméticas eran, según Platón, técnicas capaces de imitar las cosas que, a su vez, eran copias de las ideas. Es decir, contenidos falsos. El riesgo reside en que el creador y el oyente pueden ser inducidos a considerar que los sucesos ocurrieron realmente. Por lo tanto, las fábulas de Homero o Hesíodo que narran historias de dioses iracundos y héroes perversos promovían el engaño de los ciudadanos. El mundo que canta Homero no conocía la división de poesía y prosa. Lo individual y lo colectivo están fundidos. Como explica Ranciére:

En ese mundo todo lo que el hombre utiliza para su vida exterior, la caza y la granja, la tienda, el asiento, la cama, la espada y la lanza, el navío que surca el mar, el carro que lo lleva al combate; hervir y asar, matar, comer y beber (...) debe sentirse perfectamente vivo a través de los sentidos del hombre y de todo su yo (...) Lo que expresan los poemas de Homero es ese modo de ser individual y colectivo que está en las antípodas del modo de ser del maquinismo y del estado moderno.⁴

Artista y mundo constituyen una unidad. El entorno no se ha objetivado. Y lo que define a un género es la naturaleza de lo que representa. Y si lo que representa el poema épico es la historia y la vida de dioses y semidioses, reyes y héroes valientes o inmortales, el lenguaje y los dichos de estos héroes deben estar a la altura de las circunstancias. Pero la poeticidad que en la épica narra, le otorga al objeto narrado la posibilidad de desdoblarse, de volverse ambiguo; el espesor de la ambigüedad es su condición de valía. Entonces, a mayor valía literaria tanto menos recomendable para los niños o los adultos. De a poco, con reserva, el concepto de catarsis es mutado por el de fabulación.

Por eso era tan peligroso Homero. Su *techné* refinada, plagada de falsedades, contaminaba la vida cotidiana. En la polis no era tolerable la conviven-

cia de mentiras innobles y ciudadanos virtuosos, y el Estado vigilaba la actividad lírica. Así se argumentó la expulsión de los poetas trágicos de la polis.

Platón concebía a buenos y malos poetas. ¿Cómo identificarlos? El placer no puede ser el que guíe el juicio de valor del arte. Quien ha de juzgar una imagen con sensatez debe entender la índole del original, la rectitud de la copia y la bondad de cada una de las imágenes en palabras, melodías y ritmos. Los festivales de arte dramático convocaban multitudes y quien controlara esa actividad podría incidir en la formación de los sujetos políticos.

El deseo de Platón no era destruir el arte. Anhelaba ponerlo al servicio del intelecto y librarlo de emociones. Es el símbolo de la ciudad ultra racional que expresa *La República*. En nombre de la verdad, Platón condena al arte, con sus metáforas, al exilio del conocimiento.

⁴ Jacques Ranciére, (1998) *La palabra muda*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2009, p. 87.

Catarsis

Dicen que dentro de nuestras casas llevamos vida ajena a los peligros y que ellos luchan con la lanza. ¡Estúpidos! Tres veces preferiría permanecer a pie firme con escudo antes que parir una sola vez.
Pasaje de *Medea* de Eurípides, siglo V antes de Cristo

Ante la metafísica de la belleza esbozada por Platón, Aristóteles definirá que la esencia de un poema no es la armonía ni la regularidad métrica, tanto como el hecho de que se trata de una representación, una imitación.

Dijimos que en su época era habitual escribir en verso. La poesía y la ciencia. Los científicos eran, en cierto modo, poetas. Aristóteles separa a aquellos que escriben en verso literario de los que lo hacen en verso ciencia. Historiadores y poetas usan el verso o la prosa sin distarse. Unos hablan de lo ya sucedido y los otros de lo que va a suceder. La poesía es más filosófica porque aborda lo general, mientras la historia se ocupa de lo particular. La mimesis a su vez operaba como un artificio elaborado sobre lo real. El artificio contradice y fisura la misma idea de mimesis, dado que es una invención, no la verdad objetiva y purificada mediante el relato, sino una visión que permite ocultar o enfatizar, que permite deformar. Y si bien aquí el género está sujeto a la naturaleza de lo que representa, al tema escogido, más que a su tratamiento, el tema en sí puede ser, como señala Rancière, “la representación sensible de una verdad no sensible”.⁵ Es el preludio de una interminable diatriba entre forma y contenido y el tránsito incipiente de lo representado a lo expresado.

Aristóteles define la metáfora como la transferencia del nombre de una cosa a otra y valora positivamente el lenguaje metafórico, al que le atribuye la capacidad de purificar los excesos pasionales. Advertía que a través de las metáforas podemos conocer, hallar una conexión entre dos imágenes e interpretar esa conexión.

Su *Poética* no estaba destinada a ser leída sino oída. Allí divide las artes en dramáticas, literarias y musicales. Lo que comparten es la capacidad de imitación (mimesis). La belleza proviene de la medida y el orden. Y si cabe concederle la categoría de primer gran clasificador, también le cabe la argumentación de la autonomía de la belleza y el arte respecto de la filosofía y la ciencia. Así, la belleza y el arte se separan de la verdad. El arte no persigue la verdad sino el verosímil. En *Retórica* distingue además lo bello de lo útil.⁶ La función catártica del arte, la purificación que se alcanza en la confrontación de lo particular y lo general, se configura en Aristóteles en el concepto de belleza. En tanto imitaba la realidad material, y ésta era una degradación de la imagen, el arte re-presentaba. No cumplía la función de los objetos. Aristóteles le confería propiedades terapéuticas y se distinguía así de Platón. Abogaba por la separación del lenguaje y la voz.

⁵ *Ibíd.*, p. 49.

⁶ Aristóteles, *Retórica III*, 10, 1430.

Occidente

Hagamos un salto para ver la influencia de polis griega en el pensamiento estético del Occidente moderno. Dos mil cuatrocientos años habían pasado cuando Paul Ricoeur afirmó que la acción de escribir poemas descansa en cimientos amputados de su propia emancipación: la retórica y la poética, la persuasión de la elocuencia y la purificación emanadas del terror y la piedad.⁷

Ese desvío con respecto a la norma, valorado por Aristóteles, se fue apagando y dio lugar a una serie de neoplatonismos, desestimando así las relaciones entre metáfora y conocimiento. El arte representativo, en el que la parte intelectual (el tema) prima sobre la parte material, no estaba destinado a jugar un papel importante en la actividad cognoscitiva humana. En la medida en que las figuras se sustituían por enunciados literales sin pérdida de significado, se concluía que su presencia no era imprescindible, juicio que alcanza, inclusive, a la retórica del siglo XVIII. La Ilustración, movimiento en el que se fundan las plataformas culturales del capitalismo, asume de Aristóteles aquella rudimentaria emancipación de lo bello. La belleza se escinde de la verdad, la moral y la razón. Pero ambas –la belleza y la verdad– habitan en el mundo natural. Desde Descartes hasta Hegel –para quien lo bello es la manifestación sensible de una idea–, la belleza constituye el ámbito de la experiencia estética del arte. La sumisión del campo sensible al inteligible da lugar a otra emancipación: la del estudio específico de la belleza a cargo de la Estética. El siglo XVIII transcurre en ese debate entre racionalismo y empirismo. No será hasta el siglo XIX, Kant mediante, que los principios de la genericidad de la representación sean jaqueados por una nueva poeticidad expresiva que se vale por sí misma, y estos preceptos de traducibilidad, coherencia orgánica, ficción y equivalencia en el tratamiento de una historia es sustituida por una analogía en las formas del lenguaje, pero de un lenguaje en estado primitivo, originario, que porta en su corporeidad la fisonomía de lo que presenta. Como si fuera un lenguaje de señas y gemidos en el que los significados son sólo rastros de la poética. La belleza es un conjunto de tramas que varían y se instituyen. Si se desprende de la naturaleza o de la idea, y la subjetividad y el entorno la elaboran, se establece una base antropológica para su explicación. Ya no son las musas las que inspiran a los artistas. Ahora hay que buscar en las profundidades de la interioridad, en cuyo núcleo moran a veces imágenes monstruosas. Pero sobre todo este tránsito desde las primeras clasificaciones entre *trivium* y *cuadrivium*, de la belleza abstracta a la catarsis, de ésta a la divinidad ecléctica, de ahí a la belleza material del mundo natural –concreta, universal y centrada– a las recónditas dimensiones del inconsciente nos muestra esa

⁷ Paul Ricoeur, (1975) *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megalópolis, 1977.

base antropológica: la noción de arte no es estática, está en movimiento, cambia y va tomando conciencia de sí misma junto al hombre moderno.

En Occidente el arte ha sido asociado a mimesis, fábula, idea, belleza, empiria, inconsciente, dialéctica, estructura, contenido, pura apariencia. Las ciencias del lenguaje lo etiquetaron en lo que se dio en llamar función poética, un tipo de discurso que puede traducir contenidos en palabras, pero no su mutismo. Luego de tantos vaivenes, la poética reaparece, ahora superando la inútil reyerta entre “el arte por el arte” y “el arte como reflejo de la sociedad” y bascula en el centro de las polémicas suscitadas en torno a la configuración de las operaciones cognitivas y las capacidades abstractas. A ello nos dedicaremos en los próximos capítulos.

Técnicas

¿Qué posibilita aún el agrupamiento, bajo la denominación arte, de las disciplinas tradicionales y sus bifurcaciones?

En la cosmovisión clásica, indica Ranciére, la identidad mimética era el primer principio de la representación. Música, danza y teatro se convertían entre sí en la medida en que contaban historias. Y esta característica definirá además el concepto de género. Un género no es un cuerpo de reglas formales sino el tema que representa. El segundo principio se basaba en la coherencia orgánica. Más allá de las cualidades materiales la obra era algo vivo y bello, proporcional y unificado.⁸

Estos axiomas, víctimas de ataques feroces a partir del Romanticismo y de la caída del mundo clásico, se fundaban en la traductibilidad de las artes. Es claro que una misma imagen que la pintura muestra en un acto es desplegada por la literatura en secuencias. La música, con recursos semejantes en lo temporal, apenas trae una lejana referencia de la imagen visual. Mientras que la forma tradicional de las artes plásticas se fija en la simultaneidad, la música se mueve en la sucesión. La danza, el teatro y el cine, por su parte, combinan estos recursos de acuerdo a sus propios soportes. Si bien estas incisiones ya no demarcan disciplinas autónomas, la singularidad de cada lenguaje establece distancias, categorías y técnicas específicas y vuelve, al menos parcialmente, ilegibles los contenidos, las historias, cuando mutan de un lenguaje a otro. No es igual un rostro de piedra, que la palabra rostro, que un rostro en movimiento, que el sonido de un rostro, que el rostro de Mariel. Sus técnicas y soportes son distintos, sus condiciones materiales les quitan y les agregan y nada es idéntico.

Por eso, quizás, las corrientes más arraigadas de las últimas décadas, buscaron esa unidad clásica extraviada en la técnica. O en su supresión. La técnica reúne habilidades que permiten realizar operaciones siguiendo un conjunto de normas. En el arte, esas habilidades adquieren altos niveles de sofisticación. La articulación de conductas motrices complejas, la manipulación de herramientas –el pincel, la cámara, las llaves de una flauta o el mismo cuerpo–, la extrema especialización que requiere el dominio de estas conductas bajo presión y la regulación del estrés que provoca actuar en público, otorgaron al entrenamiento un valor tal que llegó a confundirse con el lenguaje mismo del arte. Toda técnica es particular, por ejemplo, soplar en una embocadura de un instrumento de viento o controlar sin errores las posiciones de la danza clásica y, a su vez, todas requieren precisión en velocidad, fluidez de movimientos, control y autorregulación muscular, coordinación y economía de recursos.

La separación de los saberes instrumentales y los “generales” no tiene, valga la redundancia, fundamentos técnicos. Para un músico profesional,

⁸ Jacques Ranciére, *op.cit.*, p. 54.

lo que garantiza una concentración que lo ponga a salvo de papelones frente al auditorio es haber internalizado juntas las memorias motrices, expresivas y formales. La asociación técnica/ trabajo manual restringe a su vez los alcances del término. Existen técnicas para escribir, para interpretar, para analizar.

El modelo liberal de los 90 otorgó un valor excesivo al adiestramiento instrumental desprovisto de cualquier perturbación afectiva o crítica. Los dispositivos y procedimientos tendían a simplificar los aprendizajes confiando en que el mercado, con su libre albedrío desbordante de riqueza sobre el conjunto, generaría puestos de trabajo y requeriría mano de obra en áreas de producción de calificaciones laborales signadas por la destreza más que por las capacidades interpretativas o la comprensión global. Nada original. La novedad fue la expansión veloz en las políticas de Estado. Al punto tal de que las grandes innovaciones que se promovieron en la educación pública superior se denominaron Tecnicaturas. Carreras cortas que capacitaban en el manejo de herramientas de aplicación focalizada. Curioso. Mientras se desmantelaba el aparato industrial del país, se entrenaban técnicos en las actividades más inverosímiles. Y el arte no fue la excepción. En una asamblea ya legendaria de nuestra Facultad, el ocasional jefe de uno de los departamentos dejó las cosas en claro. Dijo algo así: "hay que dejarse de joder con esas materias para pensar que para lo único que sirven es para distraer a los alumnos".

Los diseños y planes educativos anclan en la técnica. Las carreras se denominan Grabado, Pintura, Escultura, Guitarra, Piano. Hacen referencia a la técnica y a los instrumentos. Es un criterio que merece revisión, muy resistida en el conjunto de los sectores progresistas.

El valor de la técnica es indebatible. Pero escindida de los aspectos formales, no habría diferencia entre la educación física y la danza, el teatro y los meros recursos de simulación. El gran bailarín se categorizaría por la cantidad de giros que fuera capaz de efectuar sobre su eje. Lo que vuelve singular al arte es que la técnica y los recursos mecánicos están al servicio de los fines que persigue la obra, su inteligibilidad, su poética.

A propósito de la técnica dice Debray que ésta

es necesaria, no suficiente (...) desde el fin del siglo pasado, digamos desde Brancusi, la plástica, el hierro, el acero, el vidrio, salidos del maquinismo, engendran esa forma de expresión contemporánea de la que se ha dicho con mucho acierto que "toma los materiales como fundamento". Pero esos materiales habitan toda la tierra, y la escultura moderna sólo su norte occidental. En las tierras del Islam había tierra gredosa, pero no ha habido una estatuaria islámica. En torno al Bósforo hay arcilla y alabastro pero Bizancio sólo conoció el bajo relieve. La cristiandad del primer milenio disponía de los mismos materiales y adquisiciones que la antigüedad tardía.

Admite tímidamente, el bulto redondo, pero renuncia a la estatuaria prueba de que lo que es técnicamente factible no siempre es culturalmente viable.⁹

Y en otro párrafo concluye

el sujeto humano es tanto la prolongación de sus objetos como lo contrario. Bucle decisivo y sorprendente. Una consideración. Posiblemente aquí se acaba ese humanismo tradicional que ve en la herramienta exclusivamente la instrumentación de una facultad, y no su transformación.¹⁰

■ ⁹ Regis Debray, (1992) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 110.

■ ¹⁰ *Ibid*, p. 111.

Distancia

Entonces, si no es la historia narrada, ni la técnica, ni la belleza, ¿qué alcance tiene hoy la palabra arte?

Aquella traducibilidad es, a pesar de todo, condición de su existencia. No ya para imponer un modelo de ficción representativa en tránsito, sino para fundar una base epistemológica que, privilegiando el componente poético metafórico, encuentra en éste la convertibilidad de una disciplina a otra. Esta analogía no reside en el tratamiento de una historia. Tampoco en la imposición de un esquema enunciativo a priori de la simetría y el equilibrio. Es la misma analogía entre las formas, entre las formas del lenguaje, su distanciamiento, su silencio respecto de lo presentado, lo que posibilita este agrupamiento.

A partir de dicha conexión, volvemos a Jiménez, el arte permite una liberación sensitiva, una suerte de emancipación de los sentidos cuya función es irremplazable en tanto privilegia la corporización de lo otro. Esta emancipación se fabrica en el ámbito de la ficción, de la apariencia. La obra evita el despliegue literal de la subjetividad, la permanente revelación de las emociones. Por el contrario, la despoja, la vuelve leve o cargada de nuevas significaciones, la puede negar.

La frecuentación del arte vuelve la subjetividad más compleja. A la vez, esa complejidad compone objetos “no objetivos”, lejanos a los parámetros del positivismo lógico cuya reducción de las manifestaciones estéticas a magnitudes cuantificables por medio de la observación es aquí inaplicable. El arte desempeña asimismo una función social como portador de valores simbólicos. En la búsqueda de universos comunes, contribuye en la afirmación de la identidad individual y colectiva y viabiliza la construcción de significados. Es potenciador de las imágenes por medio de las cuales desplegamos nuestra vida, superando la idea de consuelo o paliativo del sufrimiento humano.

Así se distingue del lenguaje. En primer lugar, por no poseer un código universal. Ni siquiera en la notación de la música por tonos. *Do* no supone *fa* o *si bemol* del modo en que *la* implica *nube* y no *árbol*.

“Nuestro Canuto” de Ema Wolf: antes de la última versión de este cuento (en una reedición del 2009, la autora corrigió o retocó algunas pocas frases, entre ellas la primera), el inicio del relato—uno de los más leídos en la escuela argentina—decía: “En el pueblo todos tenemos un perro”. Cualquier lector del texto que recuerde lo principal de la historia, sabe que se trata de un perro (uno solo) que pertenece al conjunto de los habitantes del pueblo, que vive y come un día en cada casa. Pero sabemos eso unas cuantas líneas después del comienzo, mientras que la primera frase nos mantiene suspendidos en una incertidumbre, en la imposibilidad de fijar una interpretación, muy próximo al malentendido: “En el pueblo todos tenemos un perro”. ¿Quiere decir que todos, es

decir cada uno de los habitantes del pueblo, sin excepción, tiene un perro, y que por tanto hay tantos perros como habitantes, o tantos como familias? Esa sería una conjetura más acorde con el sentido común, con la expectativa más probable por parte del lector. Pero luego sabemos que es una suposición errónea. La frase quiere decir algo mucho menos usual, menos esperable: que en el pueblo hay *un* perro, y que sus amos o dueños son todos los pobladores y no uno solo. Ahora bien: ¿por qué el texto se inicia de ese modo ambiguo, por qué posterga la posibilidad de interpretar de modo unívoco el sentido de esa primera frase? Ensayemos una respuesta, sabiendo que nunca podremos tomarla por definitiva: la escritora *sacrificó* la precisión semántica de la frase porque para la imaginación *política* de este cuento es muy importante la idea de que la colectividad de los pobladores es una unidad sin defecto en tanto tal, propiciada (encadenada) por el perro (¿Lo hizo deliberadamente? ¿O en cambio *le salió* escribirlo así? Y si este es el caso ¿puede decirse que su ideología sobre los lazos comunitarios operó en su escritura de un modo *inconsciente*, como si le hubiese conducido la mano al escribir? Lo más interesante del caso es que son todas preguntas sin respuestas más que muy conjeturales). De acuerdo a eso, la escritora necesitaba precisamente reforzar la unificación de la primera persona del plural que narra (“tenemos”) con un sujeto universal, es decir que no dejase a nadie fuera: ni muchos, ni unos cuantos, ni algunos, sino “todos”. En tal caso, lo que el cuento pone en escena, lo que dice no con explicaciones sino mediante el modo en que está escrito, es que a veces las formas usuales del lenguaje—sus formas convencionalizadas—son insuficientes para expresar la intensidad o la singularidad de ciertas ideas, concepciones o imágenes. Que a veces es inevitable (y es lo que sucede en el arte literario) distorsionar, forzar, desviar las correlaciones establecidas entre el orden de las palabras y el orden de las cosas. Porque en el orden de las cosas—en una experiencia nueva, en un mundo inédito imaginado por nuestros deseos—surge algo que aún no tiene nombre, algo que no ha sido hablado aún por el orden de las palabras que conocemos.¹¹

Igual que las imágenes visuales o la música, la literatura—el arte—, puede partir de una formulación incorrecta o ambigua en términos de comunicación. Es justamente esa ambigüedad lo que la vuelve valiosa estéticamente. El arte no da certezas, no es tranquilizador, perturba, genera incertidumbre. Sus disciplinas, que difieren en técnicas y soportes, se equiparan en forma y poética, y en la capacidad de crear esas presencias que, como muestra José Jiménez, ensancha la subjetividad.

¹¹ En http://abc.gov.ar/lainstitucion/organismo/direcciondecapacitacion/programas/lecturaescuela/documentos_de_trabajo/ppl_materiales_2010_primaria.pdf (19/10/00). Director Miguel Dalmaroni

El largo camino de la metáfora

Las mujeres modernas se olvidan que para desvestirse y desvestirlas se requiere un mínimo de indumentaria.
Oliverio Girondo

La luna con un puñal desgarró la piel del aire
Federico García Lorca

El procedimiento mediante el cual el arte se hace posible es aquel que permite convertir algo en otra cosa, localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes. Este procedimiento es la metáfora. Metáfora viene del griego *methapherem*, en la reunión de meta (fuera o más allá) y pherem (trasladar, pasar, llevar). No emplearemos el término en su significación literaria o lingüística, sino como recurso muy general de las figuras retóricas. La reunión de dos imágenes establece relaciones inéditas que subrayan su carácter semántico.

La metáfora trabaja a partir de un paralelismo cualitativo de sus componentes, aunque la semejanza no es su fundamento; en ella hay conciencia clara de no identidad que da cauce a un ente inédito. Capta un parecido entre dos cosas y los significados de alguna de ellas se adormecen. Eco apunta, se suspenden, se narcotizan.¹² Ante la metáfora *la noche, ese manto callado*, que surge de la analogía entre dos imágenes, noche y silencio, es necesario liberarse de la noche real y del silencio real, de su realidad visual, sonora o física. Aniquilar a la noche real.

Si asumimos en su generalización categorías cercanas –metonimia, sinécdoque, oxímoron, sinestesia, etc.– en esas variantes el vínculo no es por semejanza. El relevo de la parte por el todo, del todo por la parte, el continente por el contenido, son alternativas del primer caso.

Autonomía, distanciamiento, autorreferencialidad, conciencia inmediata de la falta de identidad signo/objeto. Con sus ideologías y en distintos contextos, Cassirer, los formalistas rusos, Piglia, Borges, Adorno, Todorov, Sontag, Chateau, Ricoeur coinciden en señalar una conducta de desplazamiento, una, al menos, tensión, entre lo que se ofrece como contenido y sus formas.

Para intentar un acercamiento al nivel metafórico del arte, tendremos en cuenta entonces al menos tres condiciones constitutivas:

conflicto o desvío: la metáfora es la subversión de un orden y su sustitución por otro orden;

¹² Umberto Eco, (1990) *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 147.

apropiación –Ricoeur¹³ la denomina préstamo– de una significación originaria y su puesta en acto;

reemplazo y *aumentación del significado* primario por aquel que surge de una combinación. Uno de los puntos de partida se debilita, pierde consistencia; su volatilidad se repara, es restituida e incrementada en la síntesis.

¹³ Paul Ricoeur (1975) *La metáfora viva*, Megalópolis, Buenos Aires, 1977, p. 45.

Opacidad

Sin embargo, el comportamiento decisivo que define la metáfora no se limita al dispositivo que la promueve. Es un resultado de elaboraciones a veces disímiles u opuestas. Lo que determina la dimensión metafórica es que inevitablemente torna opaca su referencia.

La metáfora puede partir de una única noción. Una idea que, tamizada por el proceso poético, va perdiendo porciones, se va diluyendo, dejando atrás fisonomías estructurales y detalles que pueden convertir esa imagen preliminar en un residuo de sí misma tan lejano que a menudo resulta irreconocible.



Francis Bacon, *Crucifixión*, 60,5 x 47 cm, 1933.

Sangre: el agua de la serpiente

Metáfora escandinava

Si bien se la suele describir como un mecanismo, un procedimiento de sustitución que pone en relación una proposición explícita o mostrada con otra implícita, la metáfora adquiere más que valor sucedáneo. Es información; nos instala más allá, esboza síntesis, innova, provoca quiebres a la literalidad y, por ende, requiere de la imaginación para dar contorno a los conceptos o, mejor, para crear conceptos.

Usamos una metáfora verbal si no disponemos de una palabra capaz de mencionar algo nuevo. Y si esto ocurre con las imágenes es la percepción la que se amplía. En la observación científica de las señales anticipatorias de una tormenta, el rayo precede al trueno porque la velocidad de la luz es mayor que la velocidad del sonido. En la poética, el trueno puede adelantarse al rayo. Un rayo lento, perezoso, displicente. Por lo tanto, el lenguaje metafórico está ligado a su fuente primaria, en este caso la relación de velocidad y percepción de rayo y trueno, y su secuela, un rayo improbable, rompe la espontaneidad del lenguaje ordinario y abre facetas vírgenes de la realidad, perturbando nuestra visión natural de las cosas.

El mundo estético conjuga la conquista física con la versatilidad psicológica: se nutre de ambas. La metáfora sólo existe al ser percibida, y así su tangibilidad aflora de la ruptura con sus entidades previas.

Materiales

Decíamos que la metáfora es a la vez proceso y resultado. En su elaboración operan recursos comunes a las disciplinas del arte, la literatura y el lenguaje ordinario. Todas se nutren de la misma argamasa, los materiales acumulados socialmente.

Con Adorno aprendimos que el progreso en el arte se da en esos materiales. En ellos anida la metáfora: en el color, el sonido, en los procedimientos básicos del arte, aún en el silencio o en el espacio vacío. Porque el quiebre que se da en las construcciones complejas y articuladas fractura la estandarización de aquello que la cultura recortó en el pasado como elementos privilegiados. En la música barroca, la obra era lo pensado. Podía ejecutarse con varios instrumentos. En el arte actual la obra es inseparable de su material. Si para Pitágoras el sonido representaba un punto, ahora supone un círculo lleno de puntos. El sonido parece resumir en escala pequeña las cualidades que Jakobson atribuye al discurso poético: autorreflexividad y ambigüedad. Aquí también colisiona la tendencia a que el arte produzca refuerzos semánticos de los significados primarios, o que promueva alternativas a dichos significados. La ampliación semántica proviene del procesamiento de lo que sería una materia prima (una imagen) dando paso a un estadio que le incorpora un plus. La segunda es la transformación de la primera.

El material que toma el compositor es preformado en la cultura. Su metaforización implica un contexto referencial. Pero esa referencia, ese significado, es lejano. Pocos textos sufren tanto las traducciones como los poemas. Lo que cuesta es traducir su sonoridad. De ahí que un lenguaje mimético o expresivo contrapuesto a un lenguaje comunicativo resulte clave en la estética de una poesía no verbal. Aquella redención primitiva de la poesía a la complexión concreta de las palabras adquiere en la imagen abstracta no verbal un tono crudo. La referencia es casi ceniza.

Monjeau sugiere que la música sería algo así como *el lenguaje menos el sentido*.¹⁴ Una forma liberada de su significación literal devendrá, así, más física. La corporeidad metafórica, el desembarazamiento del lastre de su significación, derivará en una poética de los materiales, condición ya presente en ellos de igual modo que en las formas acumuladas. La poética de los materiales inaugura además una decisión pedagógica. Comenzar por su exploración y sus combinaciones antes que por las fórmulas o los estilos.

Entonces, aparece un tercer caso de la metáfora muy común en la música: el camino inverso. No se parte de una representación concreta. Hay un movimiento, un juego de disposición de significantes. Los músicos a veces nos sentamos a tocar y no sabemos qué. Luego algo surge y es a

¹⁴ Federico Monjeau, *La invención musical*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 91.

partir de esa significancia que la obra toma su fisonomía, o como decíamos, desde el contacto con su textura, su peso, su color. Borges sugiere que, en su génesis, las palabras tuvieron significado material.¹⁵ No eran abstractas, sino concretas, y provocaban varias resonancias. La poética las devuelve a su origen. “He sospechado muchas veces que el significado es en realidad algo que se añade al poema”.¹⁶

La sospecha de Borges parece confirmarse: el significado es una añadidura posterior, se configura secuencialmente detrás del significante, engendrado, parido por éste. Si aceptamos la proposición de Ricoeur –que la poética crea significados– esto supone que no hay que buscar en el origen de la reunión de los significados anteriores, o en la topografía de la imagen inicial, la propiedad de los nuevos significados, ni optar por uno de ellos si hubiera más de uno. No se trata, en el afán de aclarar, de optar por la noche o las estrellas, por la oscuridad o la mirada. Es una forma autónoma.

Es, en nuestra opinión, esta cualidad poético/metafórica lo que le confiere al arte su lugar como ámbito privilegiado de la experiencia estética.

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Arte poética. Seis Conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 99-100.

¹⁶ *Ibid*, p. 104.

Metáfora, ciencia y conocimiento

La misma poética sucumbe ante la tentación por las clasificaciones. Así, el abordaje de la metáfora deviene en categorizaciones universales que encarnan en el procedimiento y sus tipificaciones: metonimia, oxímoron, sinécdoque. Los núcleos compositivos de la imagen literaria se subsumen en una clasificación que pretende visibilizar y automatizar el recurso. Cuando la literatura recorre ese cause pierde sensualidad. Si se trata de las artes visuales (las clases de retórica de la imagen) o de la música, en sus versiones que las reducen a un simple síntoma emocional, un estímulo sensorial, o un equivalente pasional, las carencias se agravan. Porque la música y la plástica pueden ser efectivamente lenguajes provistos de sintaxis y morfología y, en consecuencia, formadores de conceptos, pero en la mayoría de los casos el sentido de estas artes es la creación de imágenes cuya voluntad no es ser trocada en palabras. ¿De dónde proviene la metáfora?

Durante el siglo XIX, Gianbattista Vico ya había reparado en la centralidad cognitiva de la metáfora, al igual que Max Black en el siglo XX. Hace casi setenta años, Ernst Cassirer teorizó sobre la capacidad de transposición lingüística que posee la metáfora. Allí fecunda el proceso conceptual, que admite en la expresión la sustitución semántica. La metáfora es generalmente agrupada entre los enunciados que promueven un cambio de sentido. En los años 70, Reddy analizó el carácter convencional de la metáfora y su papel dentro del sistema ordinario del pensamiento al que define como de naturaleza metafórica. Según Reddy, los conceptos metafóricos estructuran nuestras percepciones y conductas y permiten comprender un dominio de la experiencia a partir de otro dominio. Una frase como *tengo que arreglar la heladera*, que funciona remarcando a una entidad relevante (la heladera) para referirse a otra menos saliente (la luz de la heladera), es una de las combinaciones que mencionamos en los párrafos precedentes.

Eco sostiene, con Ricouer, que “la interpretación metafórica, la investigación científica y el discurso teológico caen, los tres, bajo el género del razonamiento por analogía”.¹⁷ La respuesta que sugieren estas consideraciones es que la metáfora es intrínseca a las operaciones intelectuales humanas, y está tan cerca del espectro afectivo y psicológico que es indiferenciable. Si no atañe al mundo real y deriva de nuestra experiencia emocional de éste, su captación sería fundamentalmente intuitiva, aun si la intuición fuera un rápido movimiento de la mente, tan rápido como imperceptible, que la semiología intentó descomponer en todas sus facetas.

El uso de la metáfora no se extingue en la función poética ni en su empleo cotidiano. Está al lado de la abducción y de la interpretación.

¹⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 174.

La interpretación metafórica es afín a la propuesta de un nuevo paradigma científico. Uno de los rasgos sobresalientes de la moderna metaforología es haber insistido, más que sobre la relación entre metáfora y poesía, sobre la relación entre metáfora e investigación científica y, en general, entre metáfora y conocimiento (...). La interpretación metafórica busca leyes válidas para contextos discursivos, la investigación científica leyes para mundos.¹⁸

Por lo tanto, la metáfora emerge de la vida individual y social que, paradójicamente, les son en algún modo ajenas. Late en el lenguaje y en el pensamiento científico que amplía su valor en la enseñanza y en el aprendizaje y, en simultáneo, desafía esa cotidianeidad quebrando los automatismos.

Este reconocimiento de la metáfora en la elaboración del lenguaje, la interpretación y las imágenes estéticas replantea temas educativos que exceden el debate acerca del arte. La ruptura y el cambio de sentido a partir de la semejanza son aplicables a metáforas de lenguaje común, a metáforas conceptuales, o a metáforas poéticas no verbales. En ello se aleja de la comunicación. Y no pienso en las crónicas del Archipreste de Hita, el relator de la vida palaciega del Renacimiento. Pienso en TN, en Telenoche. En los medios de comunicación manipulados por las grandes corporaciones mediáticas globalizadas y su afán por denigrar la experiencia estética al cumplimiento de un rol de soporte distractivo, de represión que entretiene y subyuga provocando ese placer efímero cuyo complemento, en espejo, en su versión seria, es el periodismo independiente. La idea de un sujeto absoluto comunicacional descansa en ciertas premisas: transparencia, velocidad constante, emisión en tiempo real, captación del suceso, atributos que lo legitimen como reflejo transmisor de la verdad.

La imagen estética no muestra la verdad porque es verdad. Es estar ahí, ser ahí. No pretende transparencia, ni en el sentido descafeinado ni en el moralista del término. En todo caso es visible, y no por visible es clara. Porque, de acuerdo a su historia es, dice Zátanyi, velada. Y lo que la comunicación presenta como extravagancia en el arte es constancia. En la coreografía de Mats Ek, la bailarina Sylvie Guillem anda apenas por la pared, sin trampas tecnológicas, sólo con su cuerpo, el de su compañero y un equilibrio que desafía la gravedad y compone esta pareja angular.



Torsos que huyen. Obras efímeras en las que hay pasado, historia. La imagen poética esconde partes de lo que utiliza para modificarlas.

¹⁸ *Ibid*, p. 173.

Metáforas sobre el amor

Veamos un asunto que ha sido transitado incansablemente por el arte: el amor.

(...)

Que nunca se sepa que tengo leído
El modo en que cierra tu boca en mi boca
Que el viento no deje tranquilo tu nombre
Que lo plante boca abajo como un camino distinto
Y andar por él
Como tarea sin jornal bajo la luna
Luz de manantial
Que nunca se sepa que tengo leído
El modo en que cierra tu boca en mi boca
Que nunca se sepa del lado en que habito
Ni el polen que trago detrás de tu sombra
Que nunca se sepa que faltan mis días
Que apenas me cabe el origen divino
No quiero producir estragos con esta melodía
Quiero cerrarla hasta que alcance los silencios
Que sea tan lenta, inexpresiva y poco clara
Que nadie sepa

El enamorado, en la canción de Alberto Muñoz *Días de luna*,¹⁹ transita despojado de destino, de recompensa, en ese nombre, el de ella, que el viento plantó boca abajo marcándole el camino. Camino y nombre, dos imágenes que se juntan, se atenúan y dan lugar a nombre/camino, una imagen que ganó en densidad.



Gustav Klimt, *El beso*.

En este beso casi abstracto de Gustav Klimt, el color y la distorsión de los cuerpos arman un todo en el que el beso parece estar contenido

¹⁹ Alberto Muñoz, *Días de luna*. Grabado por Liliana Vitale.

Forma

La poesía nos protege del automatismo, del embotamiento que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la rebeldía y de la reconciliación, de la fe y de la negación.

Roman Jakobson

Los hombres formaron sus primeras lenguas cantando

Giambattista Vico

Ligeti define la forma musical como la abstracción de una configuración en el espacio. La organización de los elementos, sus trazos de identidad, semejanza o contraste, las dimensiones en escala que pueden ser inclusivas u opuestas en amplias zonas relativamente estables que presentan cambios en su interior, vuelven menos abstracta esta categoría. Los modos de agrupamiento y separación que adoptan aquellos elementos en el interior de las imágenes, su recurrencia o variación y la intervención subjetiva en la configuración dinámica de esas formas, y en su proceso, lo que Pareyson denominó “forma formante”,²² han sido estudiadas, desde el siglo pasado –sueno extraño llamar al siglo XX *el siglo pasado*– y fueron clave en los hallazgos teóricos del arte. De las teorías aditivas y mecanicistas del XIX a la noción de dinámica actual, ocurrieron la Gestalt, el Formalismo, el Estructuralismo y la Hermenéutica, cada una con sus aportes.

La entidad forma/estructura parece haber caducado, dando paso, con la reaparición de la poética y los estudios acerca de las implicancias de la metáfora en la elaboración de la cognitivdad, a una empatía entre forma y metáfora, o forma y arte, que llega a veces a borrar sus fronteras.

Sigamos la lógica del estructuralismo. Su contribución es inmensa. Las leyes que rigen la estructura son leyes de composición. Las estructuras tienen cualidades distintas a sus elementos, resultantes de las composiciones. Son sistemas de cambio: operaciones que transforman un estado en otro. La estructura de la cognición, por consiguiente, es de naturaleza abstracta, una construcción psicológica que no depende de los elementos sino de sus relaciones. Por ejemplo, tres notas musicales do-mi-sol, asumen un orden inverso sol-mi-do. La última es la primera, la del medio es la misma y la primera es la última. La estructura suscita la reversibilidad de las operaciones cognitivas. Refiere a una relación de orden temporal o espacial. La mayoría de los estudios del arte de los años 60 hasta hoy son tomados total o parcialmente. La enseñanza de la armonía sustentada en las funciones tonales, la interválica, la escalística y los enfoques analíticos abrevan del

²² Luigi Pareyson, (1966) *Conversaciones de Estética*, Madrid, Visor, 1987.

Operaciones en la música

Emiliano Seminará

Material de lectura para la cátedra Introducción a la producción y el análisis musical.

La operación es un motor en la construcción formal del arte. Es, en cierta manera, la condición que interviene en la producción de imágenes que generan un extrañamiento respecto de lo esperado. Como procedimiento compositivo, permite el distanciamiento entre lo que aparece en tanto obra y la referencia sobre la cual se emplaza la ficción en términos de desplazamiento. En la tradición del lenguaje visual y en el literario, usualmente esta referencia es externa a la obra, aparece como un saber previo. La primera parte del poema Ajedrez de Borges se presenta de la siguiente manera:

*En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ambito en que se odian dos colores.*

*Adentro irradian mágicos rigores
Las formas: torre homérica, ligero
Caballo, armada reina, rey postrero,
Oblicuo alfil y peones agresores.*

*Cuando los jugadores se hayan ido,
Cuando el tiempo los haya consumido,
Ciertamente no habrá cesado el rito.*

*En el Oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.*

Se compone de dos estrofas de cuatro versos cada una y dos de tres. En las estrofas de cuatro versos, la rima se da entre el primer y el cuarto verso y entre el segundo y el tercero. La narrativa sugiere un texto en prosa que se encuentra fragmentado por la rima generando un conflicto entre el sentido sonoro del poema y el narrativo.

La imagen "torre homérica", por ejemplo, se compone de dos saberes previos entre los cuales opera una sustitución. En primer lugar hay un extrañamiento, la utilización de Homero como adjetivo, lo que presume que la pieza del juego adquiera alguna característica atribuible al poeta griego. Independientemente del posible significado de la metáfora, es necesario conocer de antemano el rol de la torre y saber quien fue Homero.

De tal manera que, interpretativamente, advertir la operación permite develar la distancia entre los materiales y la forma proporcionando, al mismo tiempo un anclaje que construye posibles tránsitos entre lo que es (la obra) en tanto imagen y aquello a lo que alude.



En esta imagen, la función del casco sustituye la cualidad de la aspirina, evita el dolor de cabeza. Al igual que en el poema, el ejemplo funciona a partir del conocimiento previo de ambos. Tanto para la producción como para el análisis son las operaciones de adjunción, sustracción, sustitución e intercambio las que intervienen los materiales configurando en cada disciplina del arte un conjunto de técnicas que le son propias. Es por esta razón que, en muchos casos, operaciones, procedimientos y recursos compositivos pueden ser analizados como sinónimos. Sin embargo las operaciones atañen a procesos generales comunes a distintas disciplinas

dentro del arte.

El proceso involucra, al menos dos imágenes entre las cuales media la operación, en este caso podemos considerar la primera imagen como material y la segunda como forma. Entre la primera y la segunda hay un proceso de complejización que exige la interpretación. El material contiene un cierto tipo de información que circunscribe las cualidades de cada intervención.

En el caso de la música, la mayoría de las veces no es posible establecer una referencia externa a la obra. Las operaciones se manifiestan en una referencia comparativa entre algo que pasó en la obra anteriormente y algo posterior o entre una cualidad de una obra específica y una tendencia reconocida que remita a una constante genérica o estilística. Un ejemplo de este último caso se da en All you need is love de The Beatles: la primera sección de la obra se compone de dos frases de 7 tiempos cada una y una de 15. Al escucharlo se entiende como una sustracción respecto de el uso habitual en el género rock donde las frases se agrupan de a 4 o múltiplos de 4.

Como se mencionó anteriormente, la operación en la música aparece más habitualmente construida en referencia con algo que sucedió en la obra previamente, la experiencia se apoya en la memoria de lo ya escuchado generando la expectativa de la repetición. Entre ese deseo (el de la repetición) y lo que aparece se produce un desplazamiento, un desvío.

Generalmente en la construcción formal de una obra musical conviven varias operaciones que, a su vez inciden en dimensiones distintas de la música, muchas veces, al mismo tiempo.

Si tomamos, por ejemplo, el Bolero de Maurice Ravel podemos encontrar, al menos dos operaciones que conviven. Por un lado hay adición en las repeticiones que se suceden en el plano temporal, tanto de la configuración de la percusión como en la repetición de la misma melodía durante toda la obra. También podría pensarse en la misma operación en la medida en que se van sumando timbres a la línea melódica y, al mismo tiempo, hallamos en ese procedimiento de

modulación tímbrica una sustitución en el sentido de que lo que había sido escuchado en una tímbrica sucesivamente se muestra distinto.

La versión de "Vete de mí" de Bola de Nieve permite advertir un caso de sustracción musical. La obra comienza con una introducción en el piano y se presenta con forma de canción convencional con dos estrofas y un estribillo en la primera parte. La vuelta a la sección de piano solista nos indica el comienzo de la segunda parte pero, en este caso se interrumpe el final del interludio y es completado por el final de la estrofa seguido del estribillo. Bola de Nieve sustrae el final de la sección del piano y el principio de la estrofa y construye la ilusión de la repetición sobre la elisión. Esta intención se acentúa en la interpretación de la obra porque además decide acelerar el tempo sugiriendo la intención de casi omitir lo ya presentado.

En la canción Carmela que compuse cuando nació mi hija, es posible advertir la operación de intercambio. La estructura formal tiene dos partes. La primera, a su vez está integrada por cuatro secciones más pequeñas que se ordenan de la siguiente manera: A B A C D. La segunda sección se constituye con los mismos materiales pero en un orden diferente: A C D B. A continuación transcribimos la letra para graficar la operación:

primera parte

Cuando descubras que el sol no sonrío
Es un fuego que arde esperando a quemarse
Cuando las horas paren
Me miraré decirte que está bien
Que todo pasa
Sana, sana, mi bebé
Hay que aprender

Si hay que morir
Que sea de amor o yo que sé
Que sea después

Cuando te canses de estar preparada
O no puedas prever lo que va a suceder
Cuando las horas pasen
Me miraré decirte que está bien
Que todo pasa
Sana, sana, mi bebe
Hay que aprender

Ya veo, dos y tres
El dedito gordo se come al pie

Si el cielo está después que el diez
La piedra debe caer bien
Y si no cae, la acomodamos con el pie

segunda parte

Cuando regreses por la misma senda
Volviendo a meterte en el barro otra vez
Cuando las cosas raspen
Me miraré decirte que está bien
Que todo pasa
Sana, sana, mi bebe
Que hay que aprender

Ya veo, dos y tres
El dedito gordo se come al pie

Si el cielo está después que el diez
La piedra debe caer bien
Y si no cae hay que aprender

Si hay que morir
Que sea de amor yo que sé
Que sea después.

Como vemos se intercambia el orden de las unidades, una cualidad complementaria que hace que la operación se vuelva más evidente es que las partes B, C y D mantienen siempre el mismo texto, con lo que se logra un alto grado de identificación en el momento en el que ocupan un lugar distinto en la sucesión.

- OLIVERAS, Elena: *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Emecé arte, 2007.
- REISSIS, Teo: *Cinco cuentos tipográficos y algunas consideraciones*, Buenos Aires, Nobuko, 2005.
- ROSARIO, Ricardo: "Niños lectores de textos perversos", [En línea], http://www.bancodellibro.org.ve/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=126
- SCHRITTER, Istvan: *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral y Lugar Editorial, Colección Relecturas, 2005.
- SILVA DÍAZ ORTEGA, Cecilia: "¿Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionales en el álbum". Tesis doctoral (Dir. Dra. Teresa Colomer Martínez), Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- SIPE, Lawrence R.: "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory Text-Picture Relationship", en *Children, Literature in Education*, 29.2, 1998.
- STEWIG, John Warren: "Get the Picture? The Dynamic Marriage of Picture-Book, Text and Images", en *Children and Libraries*, Vol. 1, Nº1, 2003.

Bibliografía

- BORRERO, Lucía: "Narrativas de fin de siglo para niños y jóvenes", en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, Nº 12, Bogotá, Fundalectura, julio-diciembre de 2000.
- BOZAL, Valeriano: *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1984.
- COLOMER, Teresa: *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis Educación, 1999.
- COLOMER, Teresa: *La formación del lector literario*, Salamanca. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- DURÁN, Teresa: *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- GUZMÁN, Malí: "Especiales a la orilla del viento. Entrevista con Daniel Goldin", en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, Nº 12, Bogotá, Fundalectura, julio-diciembre de 2000.
- MARIÑO, Ricardo: "Cambiando de tema...", en *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, Nº 8, Buenos Aires, marzo de 1999.
- MARIÑO, Ricardo: "El terreno donde crece la literatura infantil", en *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, Nº 7, Buenos Aires, agosto de 1998.

Los estereotipos en el arte

Un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis

El bueno y el malo

El malo sonríe, como Gardel, de costado, mientras tiene atrapada a la chica apuntándole una Magnum en la sien. Sonríe y lanza una carcajada grave, simétrica y tonal al revelar sus oscuras intenciones: destruir Nueva York, dominar el mundo, vengar la muerte de su hermano o liberar una horrible plaga sobre las principales capitales de los países más poderosos. Sonríe incluso en el instante previo a su caída cuando, luego de una rápida maniobra del bueno (aquí Bruce Willis), queda suspendido del brazo de la chica intentando arrastrarla en su último periplo. Es un malo compacto, astuto, perturbado y en este caso terrorista internacional. Hubiera sido un neonazi pelado con monóculo y frases inquietantes del estilo "aoga el mundo segá mio" después de la derrota del Eje. Antes mejicano, ruso durante la guerra fría, centroamericano de barba espesa con la irrupción de Fidel y el Che, musulmán o árabe por estos días. Del otro lado, se le opondrá siempre un policía o ex policía

Daniel Belinche

Licenciado en Música. Profesor Titular Ordinario en la cátedra *Apreciación Musical*, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente Investigador Categoría 1. Director del Proyecto de investigación "Lenguaje visual y musical: hacia una reformulación de las propuestas pedagógicas" acreditado en el Programa de Incentivos. Director de la colección *Breviarios*, editada por la Dirección de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Subsecretario de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

Mariel Ciafardo

Profesora en Historia de las Artes Visuales. Profesor Titular Ordinario en la cátedra *Lenguaje Visual I-B*, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Integrante del Proyecto de investigación "Lenguaje visual y musical: hacia una reformulación de las propuestas pedagógicas" acreditado en el Programa de Incentivos. Directora de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Directora de la revista internacional de arte y diseño *La Puerta*.

algo borrachín –para acentuar el costado humano– capaz de sobrevivir a abordajes de aviones, de enfrentar a cientos de malos sólo con su coraje e incluso de sobreponerse a compañeros corruptos para acentuar el valor de la determinación individual frente a los flagelos colectivos provocados por el Estado y realizar el gran sueño americano. Regodeado en su sadismo, el malo inevitablemente comete un error fatal que le da chance a su adversario.

El estereotipo es algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato. El origen del término ligado a la imprenta es claro al respecto: una vez diseñadas las planchas era posible imprimirlas en serie y sin alteraciones, es decir, permitía *estereotipar* los textos y reproducirlos sin más.

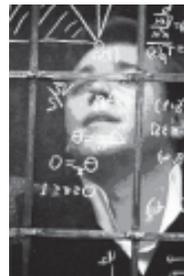
La naturaleza fija y estable del sistema de impresión se trasladará luego a otras situaciones fundadas en la repetición de una idea banal, frívola o superficial. De ahí que el carácter preconstruido del estereotipo pueda asumir según el caso una forma lingüística, conceptual, artística, etc., siempre ideológica.

En tanto convención legalizada mediante el uso social, es indudable que buena parte de la comunicación cotidiana es factible gracias al empleo de formas preconfiguradas, facilitando en cierto modo la relación con el mundo y el diálogo con los demás. Dicho esto, aclaremos desde el inicio que no es éste el sentido –el de los códigos socialmente compartidos– desde el que será abordado el concepto de estereotipo en el texto. Antes bien, interesa especialmente analizar la atribución de connotaciones estáticas, generales y universalizables a elementos o configuraciones, en particular cuando

son trasladadas al universo del arte en cualquiera de sus dimensiones.

El estereotipo del artista

Comencemos por el cine. En su faz comercial, el cine –norteamericano, claro está– consolida su rol de poderosa máquina ideológica con la profusión exacerbada de toda clase de estereotipos. La imagen del científico es uno de ellos. Buenos (quieren salvar al mundo) o malos (quieren dominar el mundo), lo cierto es que los científicos, casi siempre hombres, son retratados como personas con alteraciones psicológicas, solitarias, asociales, obsesivas, distraídas, descuidadas en su higiene y vestimenta.¹ Las parejas de policías (uno blanco y uno negro, uno de ellos es estricto, el otro es indisciplinado o está suspendido y tiene la oportunidad de reivindicarse, etc.);² el detective privado (duro, frío y distante, fuma, toma whisky y jamás olvida su sobretodo y su sombrero); la mujer fatal³ (mala, malísima, pero imposible escapar a sus encantos).



Dr. John Nash interpretado por Russell Crowe en *Una mente brillante*, Ron Howard, 2001.

¹ Ejemplos del estereotipo del científico –sin aludir a la calidad de los films– pueden verse en *Una mente brillante* (Ron Howard, 2001), *La mosca* (Davis Cronenberg, 1986), *Volverse al futuro* (trilogía de Robert Zemeckis 1985, 1989, 1990), *El hombre araña* (San Raimi, 2002).

² Ver *Arma mortal* (Richard Donner, 1987), *48 horas más* (Walter Hill, 1990).

³ Ver *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987), *Bajos instintos* (Paul Verhoeven, 1992), *Acoso sexual* (Barry Levinson, 1994). Una variedad dentro de este estereotipo es el de la viuda negra.



Dr. Octavius interpretado por Alfred Molina en *El hombre araña 2*, Sam Raimi, 2004.



Dr. Emmet Brown interpretado por Christopher Lloyd en *Volverse al futuro*, Robert Zemeckis, 1985.

El empleo del sonido y de la música en el cine refuerza los estereotipos visuales: notas agudas puntuales en un marco atonal para la escena de la nenita que juega en su habitación despreocupada del acecho inminente del asesino serial. Notas graves para alertar (al espectador, no a la nenita) sobre la presencia de semejante monstruo. Notas largas producidas por un sintetizador, interrumpidas ligeramente por tres o cuatro sonidos percutidos graves para escenas de alienígenas o seres espaciales desconocidos (que, por cierto, suelen ser verdes, de grandes cabezas...). Ascensos por semitono que indican mayor tensión y repiqueteos en música “con mucho ritmo” para la inefable e infaltable persecución automovilística de toda película de acción que se precie de tal.

La lista podría ser interminable. Sin embargo, uno de los estereotipos predilectos es el del artista. Ya se trate de un *biopic* (biografía de un artista que

ha existido realmente) o de un personaje ficcional, los artistas en el cine son caracterizados mediante una serie de atributos recurrentes, independientemente de los contextos históricos en que transcurran los films. Veamos algunos ejemplos.

Pollock, dirigida y protagonizada por Ed Harris, resulta un compendio de los lugares comunes referidos al artista. Basada en la biografía de Jackson Pollock, famoso pintor representativo del *action painting*, esta película construye el perfecto retrato del artista atormentado. Alcohólico y depresivo, sus rasgos de inadaptado hacen que llegue tarde y borracho a una cita con la famosa coleccionista y galerista Peggy Guggenheim. Pero él es “un genio”. Hasta la malhumorada y caprichosa Peggy es capaz de soportar ese desplante y que, en su propia casa y ante numerosos invitados, Pollock orine sobre su hogar de leños ardientes. Los artistas son excéntricos. Pasa días acurrucado en un rincón mirando la tela en blanco, pese a la desesperación de su pareja, a quien le cierra la puerta en la cara. Hasta que un día, sin que medie trabajo previo, boceto o algo por el estilo, Jackson arremete con energía su tarea y no sólo comienza sino que termina en único aliento su obra maravillosa. Le había llegado la inspiración.⁴



Pollock, Ed Harris, 2000.

Los rasgos del artista vinculados a los desórdenes del comportamiento que interfieren las relaciones interpersonales son un patrón general. Se trata del “artista loco”. Van Gogh ha sido uno de los

⁴ Son sugerentes las coincidencias narrativas que pueden advertirse entre *Pollock* y el episodio de Martín Scorsese “Apuntes del natural”, en *Historias de Nueva York*. Lionel Dobie –artista de ficción que también es expresionista abstracto, interpretado por Nick Nolte– maltrata a su representante, camina ante la tela que, si bien no está en blanco, tiene apenas unos pocos trazos, hasta que, en un raptó, empieza y termina su obra.

artistas favoritos para el cine, por ejemplo en *Vincent y Theo*, de Robert Altman.⁵ Encarna la vida bohemia, desordenada; propenso al alcoholismo (desesperado, llega a beber el diluyente de sus óleos) y otras adicciones; genera vínculos enfermizos con familiares y amigos (la relación con su hermano Theo y con su amigo Gauguin, que desencadena en el siempre fascinante episodio de la oreja). Emblema del estereotipo del artista loco, Van Gogh padece serios trastornos psicológicos: depresivo, irascible, violento, inconforme: desórdenes de la conducta que lo empujan al suicidio.⁶



Vincent y Theo, de Robert Altman, 1990.

La caracterización de los artistas como seres especiales que presentan particularidades en algunos casos condenables no es nueva. En el siglo XVI, ya Giorgio Vasari, en sus célebres biografías, describe a los artistas de su tiempo: son extraños, fantasiosos, caprichosos, sucios, depresivos, melancólicos. A nuestro pesar, no por antigua, la idea de la creatividad ligada con alguna enfermedad mental o psicológica ha caído en desuso, lamentablemente. La neurociencia

en su corriente neuroestética está tratando de comprobar científicamente esta hipótesis. Paradojas del pensamiento estético occidental: aquello que empezó en los vericuetos de la espiritualidad culminó en la corteza cerebral. No sería raro que en un futuro cercano los paladines de la neurociencia propongan borrar de un plumazo cualquier estrategia pedagógica para la educación artística y derivar a nuestros alumnos directamente al quirófano. Al respecto, resulta ilustrativo un artículo recientemente publicado en el diario *Clarín* bajo el título: "Investigan por qué el cerebro de los artistas es tan especial".⁷ Según nos cuenta su autora, ha nacido una nueva disciplina: la historia neurológica del arte, cuyo padre es el historiador del arte John Onions, de Gran Bretaña. Dice el artículo en uno de sus párrafos:

Frente a una obra maravillosa, pero maravillosa en serio, dan ganas de saber cómo hizo esa persona para plasmar tanta belleza. Si la inspiración llegó finalmente mientras estaba trabajando, si la creatividad es un don que se reparte únicamente en pequeñas dosis o, por qué no, si habrá algo especial en su cerebro. La ciencia se hace las mismas preguntas.⁸

Parece que han descubierto que Kandinsky sufría de sinestesia y Fellini de síndrome de negligencia, enfermedades que han desarrollado su "extraordinaria creatividad".

Es evidente que el estereotipo del artista en ocasiones se complementa con la idea del "artista semidivino". Tampoco el argumento es nuevo. Para el humanista Marsilio Ficino la melancolía del artista está ligada al genio y la inspiración. En *Amadeus*, de Milos Forman, Salieri –personificado por F. Murray Abraham– al recibir unas partituras originales de mano de la esposa del genio, ingresa en un estado de conmoción profunda a medida que progresa en la lectura y la pantalla se ilustra con pasajes sinfónicos de Wolfgang. La escena se interrumpe cuando Salieri –la contrafigura de Amadeus, también un estereotipo, el personaje gris y mediocre, que padece en silencio el talento de quien describe con rasgos de adolescente engreído y superficial– arroja las partituras al piso. A continuación, Salieri ya anciano recuerda en una mezcla de odio y fascinación:

Eran sus primeros borradores de música pero no mostraban correcciones de ninguna clase. Simplemente había escrito música ya terminada en su mente. Y música terminada como ninguna música jamás terminada. Al desplazar una nota había disminución. Al desplazar una frase la estructura caía. Me di clara cuenta de que el sonido que oí en el palacio del arzobispo no fue accidente. Aquí otra vez estaba la misma voz de Dios. Yo miraba a través de la jaula de esos meticulosos plumazos en tinta a una absoluta belleza.

Al final de la escena, luego de abalanzarse sobre unos bizcochos, la blonda, pulposa y terrenal mujer de Amadeus pregunta: "¿No es bueno?". Y Salieri contesta: "Es milagroso". En la escena siguiente Salieri viejo le habla a un crucifijo: "De aquí en adelante somos enemigos tú y yo. Porque tú escoges como tu

instrumento a un jactancioso, lujurioso, obscuro muchacho infantil y a mí me premias sólo con habilidad de reconocer la encarnación. Porque tú eres injusto, desleal, duro, te detendré. Lo juro. Le estorbaré y perjudicaré a tu criatura en la tierra tanto como pueda. Arruinaré tu encarnación". Luego, arroja el crucifijo a las brasas.



Amadeus, Milos Forman, 1984.

Otras veces, el estereotipo del artista se complementa con la idea del "artista sensible". Corresponden a esta categoría aquellos artistas que caminan descalzos por la playa y se emocionan cuando ven el amanecer, su signo del zodiaco es Piscis, se visten de negro, prefieren los días otoñales y lluviosos, incluso si mueren es deseable que ocurra en medio de la soledad y la pobreza. Aunque por limitaciones de los autores el texto está más bien circunscripto a la música y las artes plásticas, nuestros amigos bailarines o actores podrían dar fe de similares descripciones ligadas a sus disciplinas. Para muestra, basten los bailes frente al mar de actores que se bambolean con dudoso sentido rítmico, salticando cual bambis para expresar libertad, o las escenas en las

⁵ Véanse también *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991). Una propuesta diferente es el episodio "Cuervos", en *Los Sueños* de Akira Kurosawa, 1990, en el que Van Gogh es interpretado por el director Martin Scorsese. Aquí, un estudiante de arte ingresa literalmente a las obras y las recorre junto a Van Gogh. Pese a que varios parlamentos presentan signos de estereotipia (por ejemplo, cuando el estudiante pregunta a unas aldeanas si saben dónde puede encontrar a Van Gogh, éstas le dicen: "Tenga cuidado, estuvo en un manicomio", y se rien –el artista incomprendido por sus contemporáneos–), el film gana cuando deja de lado la personalidad del artista y los detalles de su vida y se involucra de lleno con la obra: la materia, la textura, los detalles. La obra de Kurosawa abandona el lugar común y construye una poética fundamentalmente apoyada en la imponente dirección de arte.

⁶ Pueden verse también las películas *Los amantes de Montparnasse* (Jacques Becker, 1957), sobre la vida de Modigliani; *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), sobre la vida del pintor Jean Michel Basquiat; *La vida bohemia* (Kaurismaki, 1992), sobre tres artistas de ficción; *El amor es el demonio* (John Maybury, 1998), sobre el artista británico Francis Bacon; *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), que narra su relación con el escultor francés Auguste Rodin.

⁷ Eliana Galarza, domingo 17 de septiembre de 2006, p. 44.

⁸ *Ibidem*.

cuales el personaje –así tenga que decir sólo “La mesa está servida”– imposta la voz remediando a Alfredo Alcón en *Hamlet* y, en los casos extremos, despeina su pelo oscuro a lo Montecristo. Esta construcción aparece, por ejemplo, en *El Santo*, de Phillip Noyce. Aquí, Val Kilmer encarna al camaleónico ladrón internacional Simón Templar. Luego de asumir varias personalidades, cada vez con su correspondiente caracterización, Templar debe engañar y seducir a la científica que investiga la fórmula de la fusión fría. ¿Qué nueva personalidad debe adoptar para enamorar a la intrigante Dra. Emma Russell? Para resolver este acertijo, Templar registra su departamento: una tarjeta con la reproducción del monumento al poeta Percy Bysshe Shelley, una foto con su padre, un autorretrato de Durero, un cuaderno con notas científicas y literarias. Infiere que ella es mágica, romántica, excéntrica, inocente. Entiende la vida en el dolor y la pasión. Ya tiene la respuesta: Emma Russell necesita un artista, alguien que “comprenda la verdad”. En la escena siguiente, y ya caracterizado como Tomás More, este artista doblemente ficcional dibuja con carbonilla, recostado en un banco frente al monumento a Shelley. Ella le pregunta: “¿Es artista?” Y él le contesta: “No, sólo un viajero en busca de la pureza”. Luego, en silencio, se acerca demasiado a ella. Perturbado, se aparta y le dice: “Perdón, no sé tratar con la gente” y se va. Ella queda deslumbrada.



El Santo, Phillip Noyce, 1997.

Estereotipos conceptuales y algunas reflexiones finales

El uso de estereotipos icónicos es bien conocido y no es necesario abundar en ellos. Afiches, posters, tapas de discos, ilustraciones, publicidad, etc., son el vehículo irremplazable de imágenes repetidas hasta el hartazgo. Pensemos en la pareja que camina de la mano a orillas del mar en algún amanecer (¿o atardecer?) para significar “enamorados” o los primeros planos del payaso triste (que casi siempre, además, llora). Así se garantiza la lectura rápida y fácil y, por lo tanto, el efecto inmediato (ver Figuras 1 y 2).

El empleo de estereotipos es una de las constantes en la educación artística, fundamentalmente ligado con el trabajo sobre la percepción. En las propuestas derivadas de la didáctica operatoria –desde la idea de que el arte enseña la sensibilidad, la expresividad, la vivencia, la manifestación de las emociones– se vinculan estos supuestos aprendizajes al reconocimiento de los lugares comunes antes señalados. Basta recordar los actos escolares: gestos descendentes con los dedos cuando hay que acentuar la lluvia, trabajos de “expresión corporal” en los cuales se subraya con mímica lo que relatan los textos de las canciones, generalmente también estereotipados; constantes del tipo “el Señor Sol”, “la Señora Luna”, el uso de diminutivos para referirse a todo lo que tiene que ver con la niñez temprana, etcétera. Desde el perceptualismo, el estereotipo está al servicio de reforzar los hábitos perceptuales mediante intervenciones pedagógicas que hacen eje en la observación, la identificación, la discriminación y la clasificación (círculos cromáticos, escalas de valores, tablas de isovalencias, intervalos que en el lenguaje musical se califican consonantes o disonantes prescindiendo de su contexto).

Buena parte de las clases de Artes Plásticas o Lenguaje Visual consiste en aprender desde el comienzo esta estrategia: comunicar reduciendo al máximo las ambigüedades para orientar una interpretación literal. La atribución de significados fijos a los elementos del lenguaje es una excelente solución. Línea recta = masculinidad; línea curva = femineidad; línea quebrada = agresividad; clave mayor intermedia = equilibrio; clave menor baja = misterio; rojo = pasión; blanco = pureza; amarillo = alegría, y así sucesivamente.

Los modelos centrados en el refuerzo de los hábitos perceptuales y en una especie de clasificación universalista de los elementos persisten en los centros educativos de todos los niveles. La actividad de los alumnos se limita a incorporar modos estereotipados o mecánicos de producción e interpretación de imágenes, mediante una suerte de “ejercitaciones”. Éstas se formalizan exclusivamente en la bidimensión, sobre el mismo soporte (hojas Conqueror blancas) y con los mismos materiales (tinta para línea y textura, témpera para las láminas de valor y acrílicos para las de color). Las producciones de los alumnos se vuelven, si se quiere, *desmaterializadas*, igualando texturas, colores, escalas, puntos de vista, etcétera (ver Figuras 3 y 4). Las ejercitaciones, que consisten en el uso mecánico y repetitivo de una acción, por fuera de la construcción de sentido, consolidan el estereotipo, lo vuelven una receta compositiva y acarrear otros inconvenientes no menos importantes. Por un lado, los alumnos de secundaria y de primer año de nivel terciario o universitario –estas actividades corresponden a estos ciclos de la educación– no cuentan con formación técnica suficiente en dibujo y pintura para reproducir de manera realista una imagen dada, mucho menos si ésta incluye la figura humana. El alto porcen-

taje de deserción y desaprobación de las asignaturas está vinculado a este hecho (que, dicho sea de paso, no provee esos saberes) y no a dificultades en el aprendizaje del lenguaje específico. Por otro lado, instala otro estereotipo conceptual: aquel que erige en absoluto e ideal el sistema de representación realista. La destreza técnica que supuestamente promueven está lejos de garantizar su utilización a la hora de producir (o interpretar) una obra, es decir, en el momento de la producción de sentido.

Algo similar ocurre con la música. Ejercitaciones que orientan la audición al reconocimiento de relaciones interválicas, armónicas y rítmicas (pensar en los ya clásicos dictados rítmico-melódicos) promueven imágenes mentales de estas relaciones que, por fuera del contexto de las obras, inducen a considerar válidas asociaciones cuya funcionalidad varía de una a otra. Un sencillo acorde de Do mayor puede significar en realidad reposo o tensión de acuerdo con su lugar en la composición.

En la educación artística, el estereotipo –instalado en el lugar del único recurso para el aprendizaje de las técnicas– ameritaría una revisión de las llamadas ejercitaciones. Éstas suponen un final esperable: ante un conflicto compositivo sólo existen un camino y un desenlace previsto de antemano. Por el contrario, la educación artística tendría que promover en el alumno la idea de que los caminos son múltiples y de que existe gran variedad de resultados probables. Dice Piglia en su “Tesis sobre el cuento”,⁹ que no hay una única forma de narrar, aun la misma historia. A propósito de unas notas de Chejov que registran la anécdota “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”, Piglia señala desde la hipótesis de que un cuento siempre cuenta al menos dos historias que, contra lo previsible y convencional

⁹ Ricardo Piglia, diario *Clarín*, suplemento Cultura y Nación, 6 de noviembre de 1986.

(jugar-perder-suicidarse), la anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la del suicidio. Un relato visible esconde otro secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. En su ensayo, Piglia recorre desde el relato clásico –que narra en primer plano la historia del juego y en segundo plano construye en secreto la historia del suicidio– hasta las versiones modernas que, abandonando el final sorpresivo y la estructura cerrada, elaboran la tensión entre ambas sin resolverlas. No hay un camino único para narrar ni para componer. El resultado podrá ser más o menos elusivo, ambiguo o autorreferencial y es este rasgo aquello que deberíamos tener presente a la hora de programar y materializar las clases de arte.

El arte no consiste en consolidar respuestas perceptuales predecibles, sino más bien en su ruptura. Los recursos técnicos puestos en juego en este proceso no constituyen un fin en sí mismo, sino que están disponibles a los fines de la poética.

Si forzamos el análisis, toda estrategia que se base en la mera reproducción resulta inhibitoria del desarrollo autónomo de la subjetividad, del reconocimiento de las constantes culturales y de la capacidad de presumir –en el campo del arte y en cualquier manifestación de la vida social y de las relaciones humanas– que lo que se nos presenta unívoco y lineal puede esconder en sus intersticios otros significados posibles.

Los programas educativos, que se formulan por fuera de la realidad cultural de los niños y jóvenes actuales, se vuelven frecuentemente estériles. Ellos son, cuando la situación económica lo permite, voraces consumidores de programas de TV, publicidad, Internet, juegos electrónicos, video clips, multimedia y, más recientemente, usuarios de celulares que ofrecen

la posibilidad de fotografiar y filmar. Incluso una simple llamada telefónica brinda consuelo a la espera con versiones degradadas de *Para Elisa*, alguna sinfonía de Beethoven, entre otras opciones prefiguradas. Jóvenes y adultos pueden elegir entre distintas alternativas de timbres y melodías que responden a estas características. Negar la existencia del impacto de este universo audiovisual no parece ser el mejor camino para que los estudiantes de cualquier nivel aprendan a valorar las diferencias y los matices que se filtran entre las fisuras que los mismos mecanismos del mercado generan. Las limitaciones de la estética predominante en los medios masivos han sido transitadas por estudios teóricos y análisis que exceden los alcances de este escrito. La necesidad de la televisión de capturar atenciones dispersas –susceptibles de ser reemplazadas rápidamente con el control remoto– implica, por encima de la exacerbación de los estereotipos mencionados, un empleo de los recursos sonoros y visuales fuertemente pregnantes. Animadores televisivos que gritan sin parar, escenas dramáticas o festivas desmesuradamente exageradas, rozan con frecuencia lo grotesco. La nómina de ejemplos sería fatigosa. Sin embargo, aun en ese universo, es factible encontrar malvados memorables que se sobreponen al libreto y construyen personajes creíbles y llenos de matices, publicidades cuidadas y sutiles, video clips de alta factura técnica cuya dirección de arte desafía los límites impuestos por el mercado. En todo caso, ni las versiones más ambiciosas de las vanguardias cuya pretensión de origen fue romper con toda convención están exentas de recurrir o de construir nuevos estereotipos.

La ruptura con el estereotipo no tiene que ver con la elección de una estética determinada. No es cuestión de ser austero imitando a Cage o desmesurado en la línea de Fellini. De reproducir literalmente

la oscuridad de las escenas de *El Padrino* cuando el personaje encarnado por Al Pacino le susurra a uno de sus secuaces con sordida lucidez: “Que nada le ocurra a mi hermano mientras mi madre viva”, para ordenar en verdad el mero aplazamiento del asesinato de Fredo. Tampoco de confundir el estereotipo con las características de género, sin las cuales la obra no sería posible. En un policial no podrá obviarse la presencia de un asesinato, robo o secuestro ni la intervención de un policía, quien será, por supuesto, uno de los protagonistas.

Si aceptamos la idea de que las obras de arte están fundadas en una relativa distancia de la realidad que representan y que el estilo de la obra está determinado justamente por las convenciones de ese distanciamiento, queda clara también la diferencia entre estilo y estereotipo. En su ya célebre libro *Contra la interpretación*, Susan Sontag señala que: “La noción de distancia (...) es equívoca a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento sino de acercamiento al mundo”.¹⁰ Si la idea de estilo es asimilable en definitiva a la idea de arte y contiene algún tipo de desvío, de ruptura con la forma más directa de decir algo, en el estereotipo, en la cosificación discursiva ocurre lo inverso: un mínimo grado de desvío en función de hacer obvio el “contenido” tan cuestionado por Sontag. Es indudable que la repetición propone debates estéticos de gran interés. La obra de arte se vuelve inteligible fundamentalmente por las repeticiones. El estilo pone en evidencia el modo en que una producción artística se repite a sí misma construyendo, en alguna medida, identidad. Con el tiempo multidereccional y ultra veloz del mundo contemporáneo, esta percepción epocal de los rasgos estilísticos se ve comprometida por la imagen ilusoria de una suerte de presente continuo que es también un

estereotipo. En definitiva, si el arte es tanto distanciamiento como acercamiento al mundo, en el estereotipo esta ecuación se invierte: el acercamiento y la intromisión forzada en la subjetividad de un conjunto de formas caricaturizadas produce una falsa sensación de cercanía y familiaridad que nos aleja del mundo. Una especie de instalación en un placer continuo al que es tan propensa la cultura contemporánea por vía de la ratificación de aquello que se espera, que inevitablemente es sucedido por un sentimiento de hastio y frustración.

El debate en torno a la aparición en la industria cultural de los mecanismos de repetición ampliada ha sido abordado –incluso desde matrices de pensamiento similares derivadas del marxismo– con ciertas contradicciones. Aquello que Adorno y sus colegas consideraban el germen de una creciente estandarización de la cultura de masas condicionada por los dispositivos del mercado, ofrecía según Debray la posibilidad de ingreso de los sectores populares y una mayor democratización de esa misma cultura. La repetición es parte del universo individual y de las construcciones colectivas. Ha sido un recurso estratégico de las vanguardias y ha estructurado estéticas determinantes en el mundo occidental. Las fugas de Bach o el minimalismo, el rock y el mejor cine de género, por nombrar algunas. También las culturas orientales o las originarias de América ficcionalizaron su concepto del tiempo –de un tiempo no progresivo sino recursivo– en obras y ritos en los que la repetición opera como condición compositiva. Podríamos afirmar que la diferencia entre la repetición y los estereotipos a los que hacemos referencia difieren en grado y en sustancia. Unas generan sentido; las otras lo esterilizan. Si bien es la industria cultural occidental, y particularmente el lenguaje televisivo comercial, el mayor caldo de cultivo para esta suerte de

¹⁰ Susan Sontag (1970), *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 60.

vacio de sentido al que aludimos, otros procesos sociales han fracasado en el intento de sortear los escollos de la estandarización cuyo fin último es la propaganda ideológica. Pensemos en el realismo socialista.

Lo importante es, en todo caso, reconocer que el estereotipo tiene el efecto de inmediatizar y automatizar la percepción, es decir, lo contrario de la percepción estética. La percepción estética se diferencia de la percepción en general en que la primera rompe de entrada con cualquier automatización perceptiva.

Un estereotipo puede ser un buen punto de partida, un material a desarrollar. No sostenemos aquí la búsqueda forzada de originalidad. Las obras siempre tienen algo reconocible que hace posible nuestra comunicación con el otro. Y en este caso, porta valores simbólicos que afianzan la identidad cultural. Esto ocurre con buena parte del arte popular, en cualquiera de sus manifestaciones. Una obra puede partir de algo que hayamos visto u oído infinitas veces en la vida cotidiana, pero en ella los materiales, su relación y organización adquieren nuevas formas que alteran las rígidas reglas del código. Lejos de ser inmediata, la percepción estética es diferida, aplazada; nos obliga a detenemos y nos suspende en un tiempo que es, de entrada, ficcional. El estereotipo en todo caso no busca establecer factores de identidad entre actores sociales que no poseen el control de los medios de comunicación, sino asociar la materialización de esos valores con los axiomas invisibles del mercado.

El trabajo sobre la percepción estética en cualquier nivel de la enseñanza debería consistir en una aproximación a los recursos poéticos –en la producción y en la interpretación de obras– siempre más cercanos a la complejidad que al estereotipo, a la ambigüedad que a las lecturas lineales. Y, sobre todo, al esfuerzo, al trabajo, a

la corrección de bocetos, a la exploración de los materiales que a los dictados improbables de una voz metafísica. La elección de materiales, soportes, herramientas y técnicas depende de esa búsqueda poética, para la cual sirven bastante poco los manuales compositivos.

El proceso de estratificación de un estereotipo es lento y ocurre –al igual que la formulación teórica de intentos universalistas– de manera progresiva y contradictoria. El lenguaje puramente mercantil transformó en estereotipos circulantes culturales que en su origen fortalecían relaciones, vínculos sociales, espacios compartidos. Giros poéticos, imágenes, movimientos, dichos populares, estilos y géneros devienen en estereotipos justamente a partir de esta condición del mercado de escindirlos de las circunstancias históricas en que surgieron.

Un último ejemplo. Aun en un estilo aparentemente comercial, el comienzo de la escena final de la venganza de Beatrix Kiddo (Uma Thurman) en *Kill Bill* –la extensa pelea de la protagonista con decenas de contrincantes japoneses expertos en artes marciales y su posterior encuentro a solas con O-Ren Ishii (Lucy Liu)– difiere de la mayor parte de las películas del género en su estética. Cambios de ritmo, de color, de iluminación, pasajes en silencio, diferentes soportes del sonido y de la música, empleo de planos en los cuales la figura es un elemento aparentemente secundario, el golpe del shishi odoshi (espantacervos) en primer plano y la tensión de la batalla a lo lejos, configuran un entramado que vuelve verosímil una escena difícilmente creíble en el mundo real. La protagonista vuela, se suspende sobre su sable samurai clavado en la pared, entre otras proezas. *Kill Bill*, en comparación con esas innumerables batallas lineales y mecánicas de los continuados de fin de semana, mantiene alerta la atención no mediante las muertes

acumuladas sino a consecuencia de los matices compositivos y el cuidado estético de la imagen.¹⁹

Este análisis ha sido transitado en el campo de la estética. Aun así es notable la vigencia del uso de estereotipos en el sistema educativo, no sólo en el arte. Integra un cuerpo de temas a los que la pe-

dagogia tradicional, tan proclive a situarse en un estadio superior al de las disciplinas artísticas, ha contribuido poco. Cuando se habla, también desde lugares comunes, de la significatividad de los aprendizajes, la formulación de objetivos y contenidos con frases del tipo “qué, cómo y cuándo aprender” y otras por el estilo, cabría preguntarse si una búsqueda realizada desde la propia dinámica de los lenguajes artísticos no sería capaz de realizar aportes acaso verdaderamente significativos, más allá de sus enunciados, en el aula. ■



Kill Bill 1, Quentin Tarantino, 2003.

Figura 1: Enamorados



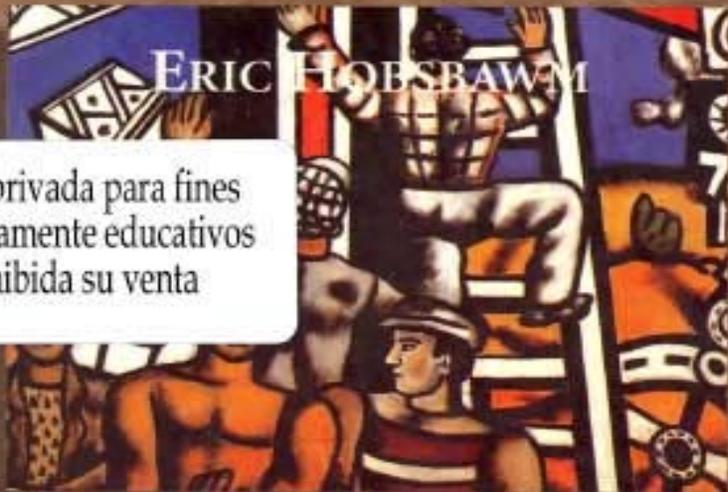
Figura 2: El payaso triste



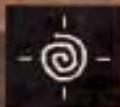
¹⁹ Podríamos haber ejemplificado con películas de un gran cuidado de la estética como *La casa de las dagas voladoras* y *Héroes* de Zhang Yimou o alguna escena de *The Matrix* de Andy y Larry Wachowski (en *Matrix Reloaded*, las peleas se vuelven más obvias y no resuelve el subrayado y la exageración).

ERIC HOBSBAWM

Copia privada para fines
exclusivamente educativos
Prohibida su venta



HISTORIA DEL SIGLO XX



Biblioteca E. J. Hobsbawm de Historia Contemporánea

Crítica

HISTORIA DEL SIGLO XX



Biblioteca E. J. Hobsbawm de Historia Contemporánea

VISTA PANORÁMICA DEL SIGLO XX

DOCE PERSONAS REFLEXIONAN SOBRE EL SIGLO XX

Isaiah Berlin (filósofo, Gran Bretaña): «He vivido durante la mayor parte del siglo xx sin haber experimentado —debo decirlo— sufrimientos personales. Lo recuerdo como el siglo más terrible de la historia occidental».

Julio Caro Baroja (antropólogo, España): «Existe una marcada contradicción entre la trayectoria vital individual —la niñez, la juventud y la vejez han pasado serenamente y sin grandes sobresaltos— y los hechos acaecidos en el siglo xx ... los terribles acontecimientos que ha vivido la humanidad».

Primo Levi (escritor, Italia): «Los que sobrevivimos a los campos de concentración no somos verdaderos testigos. Esta es una idea incómoda que gradualmente me he visto obligado a aceptar al leer lo que han escrito otros supervivientes, incluido yo mismo, cuando releo mis escritos al cabo de algunos años. Nosotros, los supervivientes, no somos sólo una minoría pequeña sino también anómala. Formamos parte de aquellos que, gracias a la prevaricación, la habilidad o la suerte, no llegamos a tocar fondo. Quienes lo hicieron y vieron el rostro de la Gorgona, no regresaron, o regresaron sin palabras».

Rene Dumont (agronomo, ecologista, Francia): «Es simplemente un siglo de matanzas y de guerras».

Rita Levi Montalcini (premio Nobel, científica, Italia): «Pese a todo, en este siglo se han registrado revoluciones positivas ... la aparición del cuarto estado y la promoción de la mujer tras varios siglos de represión».

William Golding (premio Nobel, escritor, Gran Bretaña): «No puedo dejar de pensar que ha sido el siglo más violento en la historia humana».

Ernst Gombrich (historiador del arte, Gran Bretaña): «La principal característica del siglo xx es la terrible multiplicación de la población mundial. Es una catástrofe, un desastre y no sabemos cómo atajarla».

Yehudi Menuhin (músico, Gran Bretaña): «Si tuviera que resumir el siglo xx, diría que despertó las mayores esperanzas que haya concebido nunca la humanidad y destruyó todas las ilusiones e ideales».

Severo Ochoa (premio Nobel, científico, España): «El rasgo esencial es el progreso de la ciencia, que ha sido realmente extraordinario ... Esto es lo que caracteriza a nuestro siglo».

Raymond Firth (antropólogo, Gran Bretaña): «Desde el punto de vista tecnológico, destaco el desarrollo de la electrónica entre los acontecimientos más significativos del siglo xx; desde el punto de vista de las ideas, el cambio de una visión de las cosas relativamente racional y científica a una visión no racional y menos científica».

Leo Valiani (historiador, Italia): «Nuestro siglo demuestra que el triunfo de los ideales de la justicia y la igualdad siempre es efímero, pero también que, si conseguimos preservar la libertad, siempre es posible comenzar de nuevo ... Es necesario conservar la esperanza incluso en las situaciones más desesperadas».

Franco Venturi (historiador, Italia): «Los historiadores no pueden responder a esta cuestión. Para mí, el siglo xx es sólo el intento constantemente renovado de comprenderlo».

(Agosti y Borgese, 1992, pp. 42, 210, 154, 76, 4, 8, 204, 2, 62, 80, 140 y 160).

I

El 28 de junio de 1992, el presidente francés François Mitterrand se desplazó súbitamente, sin previo aviso y sin que nadie lo esperara, a Sarajevo, escenario central de una guerra en los Balcanes que en lo que quedaba de año se cobraría quizás 150.000 vidas. Su objetivo era hacer patente a la opinión mundial la gravedad de la crisis de Bosnia. En verdad, la presencia de un estadista distinguido, anciano y visiblemente debilitado bajo los disparos de las armas de fuego y de la artillería fue muy comentada y despertó una gran admiración. Sin embargo, un aspecto de la visita de Mitterrand pasó prácticamente inadvertido, aunque tenía una importancia fundamental: la fecha. ¿Por qué había elegido el presidente de Francia esa fecha para ir a Sarajevo? Porque el 28 de junio era el aniversario del asesinato en Sarajevo, en 1914, del archiduque Francisco Fernando de Austria-Hungría, que desencadenó, pocas

semanas después, el estallido de la primera guerra mundial. Para cualquier europeo instruido de la edad de Mitterrand, era evidente la conexión entre la fecha, el lugar y el recordatorio de una catástrofe histórica precipitada por una equivocación política y un error de cálculo. La elección de una fecha simbólica era tal vez la mejor forma de resaltar las posibles consecuencias de la crisis de Bosnia. Sin embargo, sólo algunos historiadores profesionales y algunos ciudadanos de edad muy avanzada comprendieron la alusión. La memoria histórica ya no estaba viva.

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las pos-trimerías del siglo xx. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven. Esto otorga a los historiadores, cuya tarea consiste en recordar lo que otros olvidan, mayor trascendencia que la que han tenido nunca, en estos años finales del segundo milenio. Pero por esa misma razón deben ser algo más que simples cronistas, recordadores y compiladores, aunque esta sea también una función necesaria de los historiadores. En 1989, todos los gobiernos, y especialmente todo el personal de los ministerios de Asuntos Exteriores, habrían podido asistir con provecho a un seminario sobre los acuerdos de paz posteriores a las dos guerras mundiales, que al parecer la mayor parte de ellos habían olvidado.

Sin embargo, no es el objeto de este libro narrar los acontecimientos del período que constituye su tema de estudio —el siglo xx corto, desde 1914 a 1991—, aunque nadie a quien un estudiante norteamericano inteligente le haya preguntado si la expresión «segunda guerra mundial» significa que hubo una «primera guerra mundial» ignora que no puede darse por sentado el conocimiento aun de los más básicos hechos de la centuria. Mi propósito es comprender y explicar *por qué* los acontecimientos ocurrieron de esa forma y qué nexos existe entre ellos. Para cualquier persona de mi edad que ha vivido durante todo o la mayor parte del siglo xx, esta tarea tiene también, inevitablemente, una dimensión autobiográfica, ya que hablamos y nos expalamos sobre nuestros recuerdos (y también los corregimos). Hablamos como hombres y mujeres de un tiempo y un lugar concretos, que han participado en su historia en formas diversas. Y hablamos, también, como actores que han intervenido en sus dramas —por insignificante que haya sido nuestro papel—, como observadores de nuestra época y como individuos cuyas opiniones acerca del siglo han sido formadas por los que consideramos acontecimientos cruciales del mismo. Somos parte de este siglo, que es parte de nosotros. No deberían olvidar este hecho aquellos lectores que pertenecen a otra época, por ejemplo el alumno que ingresa en la universidad en el momento en que se escriben estas páginas, para quien incluso la guerra del Vietnam forma parte de la prehistoria.

Para los historiadores de mi edad y formación, el pasado es indestructible, no sólo porque pertenecemos a la generación en que las calles y los lugares

públicos tomaban el nombre de personas y acontecimientos de carácter público (la estación Wilson en Praga antes de la guerra, la estación de metro de Stalingrado en París), en que aún se firmaban tratados de paz y, por tanto, debían ser identificados (el tratado de Versalles) y en que los monumentos a los caídos recordaban acontecimientos del pasado, sino también porque los acontecimientos públicos forman parte del entramado de nuestras vidas. No sólo sirven como punto de referencia de nuestra vida privada, sino que han dado forma a nuestra experiencia vital, tanto privada como pública. Para el autor del presente libro, el 30 de enero de 1933 no es una fecha arbitraria en la que Hitler accedió al cargo de canciller de Alemania, sino una tarde de invierno en Berlín en que un joven de quince años, acompañado de su hermana pequeña, recorría el camino que le conducía desde su escuela, en Wilmersdorf, hacia su casa, en Halensee, y que en un punto cualquiera del trayecto leyó el titular de la noticia. Todavía lo veo como en un sueño.

Pero no sólo en el caso de un historiador anciano el pasado es parte de su presente permanente. En efecto, en una gran parte del planeta, todos los que superan una cierta edad, sean cuales fueren sus circunstancias personales y su trayectoria vital, han pasado por las mismas experiencias cruciales que, hasta cierto punto, nos han marcado a todos de la misma forma. El mundo que se desintegró a finales de los años ochenta era aquel que había cobrado forma bajo el impacto de la revolución rusa de 1917. Ese mundo nos ha marcado a todos, por ejemplo, en la medida en que nos acostumbramos a concebir la economía industrial moderna en función de opuestos binarios, «capitalismo» y «socialismo», como alternativas mutuamente excluyentes. El segundo de esos términos identificaba las economías organizadas según el modelo de la URSS y el primero designaba a todas las demás. Debería quedar claro ahora que se trataba de un subterfugio arbitrario y hasta cierto punto artificial, que sólo puede entenderse en un contexto histórico determinado. Y, sin embargo, aun ahora es difícil pensar, ni siquiera de forma retrospectiva, en otros principios de clasificación más realistas que aquellos que situaban en un mismo bloque a los Estados Unidos, Japón, Suecia, Brasil, la República Federal de Alemania y Corea del Sur, así como a las economías y sistemas estatales de la región soviética que se derrumbó al acabar los años ochenta en el mismo conjunto que las del este y sureste asiático, que no compartieron ese destino.

Una vez más hay que decir que incluso el mundo que ha sobrevivido una vez concluida la revolución de octubre es un mundo cuyas instituciones y principios básicos cobraron forma por obra de quienes se alinearon en el bando de los vencedores en la segunda guerra mundial. Los elementos del bando perdedor o vinculados a ellos no sólo fueron silenciados, sino prácticamente borrados de la historia y de la vida intelectual, salvo en su papel de «enemigo» en el drama moral universal que enfrenta al bien con el mal. (Posiblemente, lo mismo les está ocurriendo a los perdedores de la guerra fría de la segunda mitad del siglo, aunque no en el mismo grado ni durante tanto tiempo.) Esta es una de las consecuencias negativas de vivir en un siglo de guerras

de religión, cuyo rasgo principal es la intolerancia. Incluso quienes anunciaban el pluralismo inherente a su ausencia de ideología consideraban que el mundo no era lo suficientemente grande para permitir la coexistencia permanente con las religiones seculares rivales. Los enfrentamientos religiosos o ideológicos, como los que se han sucedido ininterrumpidamente durante el presente siglo, erigen barreras en el camino del historiador, cuya labor fundamental no es juzgar sino comprender incluso lo que resulta más difícil de aprehender. Pero lo que dificulta la comprensión no son sólo nuestras apasionadas convicciones, sino la experiencia histórica que les ha dado forma. Aquéllas son más fáciles de superar, pues no existe un átomo de verdad en la típica, pero errónea, expresión francesa *tout comprendre c'est tout pardonner* (comprenderlo todo es perdonarlo todo). Comprender la época nazi en la historia de Alemania y encajarla en su contexto histórico no significa perdonar el genocidio. En cualquier caso, no parece probable que quien haya vivido durante este siglo extraordinario pueda abstenerse de expresar un juicio. La dificultad estriba en comprender.

II

¿Cómo hay que explicar el siglo xx corto, es decir, los años transcurridos desde el estallido de la primera guerra mundial hasta el hundimiento de la URSS, que, como podemos apreciar retrospectivamente, constituyen un período histórico coherente que acaba de concluir? Ignoramos qué ocurrirá a continuación y cómo será el tercer milenio, pero sabemos con certeza que será el siglo xx el que le habrá dado forma. Sin embargo, es indudable que en los años finales de la década de 1980 y en los primeros de la de 1990 terminó una época de la historia del mundo para comenzar otra nueva. Esa es la información esencial para los historiadores del siglo, pues aun cuando pueden especular sobre el futuro a tenor de su comprensión del pasado, su tarea no es la misma que la del que pronostica el resultado de las carreras de caballos. Las únicas carreras que debe describir y analizar son aquellas cuyo resultado —de victoria o de derrota— es conocido. De cualquier manera, el éxito de los pronosticadores de los últimos treinta o cuarenta años, con independencia de sus aptitudes profesionales como profetas, ha sido tan espectacularmente bajo que sólo los gobiernos y los institutos de investigación económica siguen confiando en ellos, o aparentan hacerlo. Es probable incluso que su índice de fracasos haya aumentado desde la segunda guerra mundial.

En este libro, el siglo xx aparece estructurado como un tríptico. A una época de catástrofes, que se extiende desde 1914 hasta el fin de la segunda guerra mundial, siguió un período de 25 o 30 años de extraordinario crecimiento económico y transformación social, que probablemente transformó la sociedad humana más profundamente que cualquier otro período de duración similar. Retrospectivamente puede ser considerado como una especie de edad de oro, y de hecho así fue calificado apenas concluido, a comienzos

de los años setenta. La última parte del siglo fue una nueva era de descomposición, incertidumbre y crisis y, para vastas zonas del mundo como África, la ex Unión Soviética y los antiguos países socialistas de Europa, de catástrofes. Cuando el decenio de 1980 dio paso al de 1990, quienes reflexionaban sobre el pasado y el futuro del siglo lo hacían desde una perspectiva *fin de siècle* cada vez más sombría. Desde la posición ventajosa de los años noventa, puede concluirse que el siglo xx conoció una fugaz edad de oro, en el camino de una a otra crisis, hacia un futuro desconocido y problemático, pero no inevitablemente apocalíptico. No obstante, como tal vez deseen recordar los historiadores a quienes se embarcan en especulaciones metafísicas sobre el «fin de la historia», existe el futuro. La única generalización absolutamente segura sobre la historia es que perdurará en tanto en cuanto exista la raza humana.

El contenido de este libro se ha estructurado de acuerdo con los conceptos que se acaban de exponer. Comienza con la primera guerra mundial, que marcó el derrumbe de la civilización (occidental) del siglo xix. Esa civilización era capitalista desde el punto de vista económico, liberal en su estructura jurídica y constitucional, burguesa por la imagen de su clase hegemónica característica y brillante por los adelantos alcanzados en el ámbito de la ciencia, el conocimiento y la educación, así como del progreso material y moral. Además, estaba profundamente convencida de la posición central de Europa, cuna de las revoluciones científica, artística, política e industrial, cuya economía había extendido su influencia sobre una gran parte del mundo, que sus ejércitos habían conquistado y subyugado, cuya población había crecido hasta constituir una tercera parte de la raza humana (incluida la poderosa y creciente corriente de emigrantes europeos y sus descendientes), y cuyos principales estados constituían el sistema de la política mundial.¹

Los decenios transcurridos desde el comienzo de la primera guerra mundial hasta la conclusión de la segunda fueron una época de catástrofes para esta sociedad, que durante cuarenta años sufrió una serie de desastres sucesivos. Hubo momentos en que incluso los conservadores inteligentes no habrían apostado por su supervivencia. Sus cimientos fueron quebrantados por dos guerras mundiales, a las que siguieron dos oleadas de rebelión y revolución generalizadas, que situaron en el poder a un sistema que reclamaba ser la alternativa, predestinada históricamente, a la sociedad burguesa y capitalista, primero en una sexta parte de la superficie del mundo y, tras la segunda guerra mundial, abarcaba a más de una tercera parte de la población

1. He intentado describir y explicar el auge de esta civilización en una historia, en tres volúmenes, del «siglo xix largo» (desde la década de 1780 hasta 1914), y he intentado analizar las razones de su hundimiento. En el presente libro se hace referencia a esos trabajos. *The Age of Revolution, 1789-1848*, *The Age of Capital, 1848-1875* y *The Age of Empire 1875-1914*, cuando lo considero necesario. (Hay trad. cast.: *Las revoluciones burguesas*. Labor, Barcelona, 1987", reeditada en 1991 por la misma editorial con el título *La era de la revolución*; *La era del capitalismo*. Labor, Barcelona, 1989; *La era del imperio*. Labor, Barcelona, 1990; los tres títulos serán nuevamente editados por Crítica a partir de 1996.)

del planeta. Los grandes imperios coloniales que se habían formado antes y durante la era del imperio se derrumbaron y quedaron reducidos a cenizas. La historia del imperialismo moderno, tan firme y tan seguro de sí mismo a la muerte de la reina Victoria de Gran Bretaña, no había durado más que el lapso de una vida humana (por ejemplo, la de Winston Churchill, 1874-1965).

Pero no fueron esos los únicos males. En efecto, se desencadenó una crisis económica mundial de una profundidad sin precedentes que sacudió incluso los cimientos de las más sólidas economías capitalistas y que pareció que podría poner fin a la economía mundial global, cuya creación había sido un logro del capitalismo liberal del siglo xix. Incluso los Estados Unidos, que no habían sido afectados por la guerra y la revolución, parecían al borde del colapso. Mientras la economía se tambaleaba, las instituciones de la democracia liberal desaparecieron prácticamente entre 1917 y 1942, excepto en una pequeña franja de Europa y en algunas partes de América del Norte y de Australasia, como consecuencia del avance del fascismo y de sus movimientos y regímenes autoritarios satélites.

Sólo la alianza —insólita y temporal— del capitalismo liberal y el comunismo para hacer frente a ese desafío permitió salvar la democracia, pues la victoria sobre la Alemania de Hitler fue esencialmente obra (no podría haber sido de otro modo) del ejército rojo. Desde una multiplicidad de puntos de vista, este período de alianza entre el capitalismo y el comunismo contra el fascismo —fundamentalmente las décadas de 1930 y 1940— es el momento decisivo en la historia del siglo xx. En muchos sentidos es un proceso paradójico, pues durante la mayor parte del siglo —excepto en el breve período de antifascismo— las relaciones entre el capitalismo y el comunismo se caracterizaron por un antagonismo irreconciliable. La victoria de la Unión Soviética sobre Hitler fue el gran logro del régimen instalado en aquel país por la revolución de octubre, como se desprende de la comparación entre los resultados de la economía de la Rusia zarista en la primera guerra mundial y de la economía soviética en la segunda (Gatrell y Harrison, 1993). Probablemente, de no haberse producido esa victoria, el mundo occidental (excluidos los Estados Unidos) no consistiría en distintas modalidades de régimen parlamentario liberal sino en diversas variantes de régimen autoritario y fascista. Una de las ironías que nos depara este extraño siglo es que el resultado más perdurable de la revolución de octubre, cuyo objetivo era acabar con el capitalismo a escala planetaria, fuera el de haber salvado a su enemigo acérrimo, tanto en la guerra como en la paz, al proporcionarle el incentivo —el temor— para reformarse desde dentro al terminar la segunda guerra mundial y al dar difusión al concepto de planificación económica, suministrando al mismo tiempo algunos de los procedimientos necesarios para su reforma.

Ahora bien, una vez que el capitalismo liberal había conseguido sobrevivir —a duras penas— al triple reto de la Depresión, el fascismo y la guerra, parecía tener que hacer frente todavía al avance global de la revolución, cuyas fuerzas podían agruparse en torno a la URSS, que había emergido de la segunda guerra mundial como una superpotencia.

Sin embargo, como se puede apreciar ahora de forma retrospectiva, la fuerza del desafío planetario que el socialismo planteaba al capitalismo radicaba en la debilidad de su oponente. Sin el hundimiento de la sociedad burguesa decimonónica durante la era de las catástrofes no habría habido revolución de octubre ni habría existido la URSS. El sistema económico improvisado en el núcleo euroasiático rural arruinado del antiguo imperio zarista, al que se dio el nombre de socialismo, no se habría considerado —nadie lo habría hecho— como una alternativa viable a la economía capitalista, a escala mundial. Fue la Gran Depresión de la década de 1930 la que hizo parecer que podía ser así, de la misma manera que el fascismo convirtió a la URSS en instrumento indispensable de la derrota de Hitler y, por tanto, en una de las dos superpotencias cuyos enfrentamientos dominaron y llenaron de terror la segunda mitad del siglo xx, pero que al mismo tiempo —como también ahora es posible colegir— estabilizó en muchos aspectos su estructura política. De no haber ocurrido todo ello, la URSS no se habría visto durante quince años, a mediados de siglo, al frente de un «bando socialista» que abarcaba a la tercera parte de la raza humana, y de una economía que durante un fugaz momento pareció capaz de superar el crecimiento económico capitalista.

El principal interrogante al que deben dar respuesta los historiadores del siglo xx es cómo y por qué tras la segunda guerra mundial el capitalismo inició —para sorpresa de todos— la edad de oro, sin precedentes y tal vez anómala, de 1947-1973. No existe todavía una respuesta que tenga un consenso general y tampoco yo puedo aportarla. Probablemente, para hacer un análisis más convincente habrá que esperar hasta que pueda apreciarse en su justa perspectiva toda la «onda larga» de la segunda mitad del siglo xx. Aunque pueda verse ya la edad de oro como un período definido, los decenios de crisis que ha conocido el mundo desde entonces no han concluido todavía cuando se escriben estas líneas. Ahora bien, lo que ya se puede evaluar con toda certeza es la escala y el impacto extraordinarios de la transformación económica, social y cultural que se produjo en esos años: la mayor, la más rápida y la más decisiva desde que existe el registro histórico. En la segunda parte de este libro se analizan algunos aspectos de ese fenómeno. Probablemente, quienes durante el tercer milenio escriban la historia del siglo xx considerarán que ese período fue el de mayor trascendencia histórica de la centuria, porque en él se registraron una serie de cambios profundos e irreversibles para la vida humana en todo el planeta. Además, esas transformaciones aún no han concluido. Los periodistas y filósofos que vieron «el fin de la historia» en la caída del imperio soviético erraron en su apreciación. Más justificada estaría la afirmación de que el tercer cuarto de siglo señaló el fin de siete u ocho milenios de historia humana que habían comenzado con la aparición de la agricultura durante el Paleolítico, aunque sólo fuera porque terminó la larga era en que la inmensa mayoría de la raza humana se sustentaba practicando la agricultura y la ganadería.

En cambio, al enfrentamiento entre el «capitalismo» y el «socialismo», con o sin la intervención de estados y gobiernos como los Estados Unidos y

la URSS en representación del uno o del otro, se le atribuirá probablemente un interés histórico más limitado, comparable, en definitiva, al de las guerras de religión de los siglos xvi y xvii o a las cruzadas. Sin duda, para quienes han vivido durante una parte del siglo xx, se trata de acontecimientos de gran importancia, y así son tratados en este libro, que ha sido escrito por un autor del siglo xx y para lectores del siglo xx. Las revoluciones sociales, la guerra fría, la naturaleza, los límites y los defectos fatales del «socialismo realmente existente», así como su derrumbe, son analizados de forma pormenorizada. Sin embargo, es importante recordar que la repercusión más importante y duradera de los regímenes inspirados por la revolución de octubre fue la de haber acelerado poderosamente la modernización de países agrarios atrasados. Sus logros principales en este contexto coincidieron con la edad de oro del capitalismo. No es este el lugar adecuado para examinar hasta qué punto las estrategias opuestas para enterrar el mundo de nuestros antepasados fueron efectivas o se aplicaron conscientemente. Como veremos, hasta el inicio de los años sesenta parecían dos fuerzas igualadas, afirmación que puede parecer ridícula a la luz del hundimiento del socialismo soviético, aunque un primer ministro británico que conversaba con un presidente norteamericano veía todavía a la URSS como un estado cuya «boyante economía ... pronto superará a la sociedad capitalista en la carrera por la riqueza material» (Horne, 1989, p. 303). Sin embargo, el aspecto que cabe destacar es que, en la década de 1980, la Bulgaria socialista y el Ecuador no socialista tenían más puntos en común que en 1939.

Aunque el hundimiento del socialismo soviético —y sus consecuencias, trascendentales y aún incalculables, pero básicamente negativas— fue el acontecimiento más destacado en los decenios de crisis que siguieron a la edad de oro, serían estos unos decenios de crisis *universal* o mundial. La crisis afectó a las diferentes partes del mundo en formas y grados distintos, pero afectó a todas ellas, con independencia de sus configuraciones políticas, sociales y económicas, porque la edad de oro había creado, por primera vez en la historia, una economía mundial universal cada vez más integrada cuyo funcionamiento transcendía las fronteras estatales y, por tanto, cada vez más también, las fronteras de las ideologías estatales. Por consiguiente, resultaron debilitadas las ideas aceptadas de las instituciones de todos los regímenes y sistemas. Inicialmente, los problemas de los años setenta se vieron sólo como una pausa temporal en el gran salto adelante de la economía mundial y los países de todos los sistemas económicos y políticos trataron de aplicar soluciones temporales. Pero gradualmente se hizo patente que había comenzado un período de dificultades duraderas y los países capitalistas buscaron soluciones radicales, en muchos casos ateniéndose a los principios enunciados por los teólogos seculares del mercado libre sin restricción alguna, que rechazaban las políticas que habían dado tan buenos resultados a la economía mundial durante la edad de oro pero que ahora parecían no servir. Pero los defensores a ultranza del *laissezfaire* no tuvieron más éxito que los demás. En el decenio de 1980 y los primeros años del de 1990, el mundo capitalista

comenzó de nuevo a tambalearse abrumado por los mismos problemas del período de entreguerras que la edad de oro parecía haber superado: el desempleo masivo, graves depresiones cíclicas y el enfrentamiento cada vez más encarnizado entre los mendigos sin hogar y las clases acomodadas, entre los ingresos limitados del estado y un gasto público sin límite. Los países socialistas, con unas economías débiles y vulnerables, se vieron abocados a una ruptura tan radical, o más, con el pasado y, ahora lo sabemos, al hundimiento. Ese hundimiento puede marcar el fin del siglo xx corto, de igual forma que la primera guerra mundial señala su comienzo. En este punto se interrumpe mi crónica histórica.

Concluye —como corresponde a cualquier libro escrito al comenzar la década de 1990— con una mirada hacia la oscuridad. El derrumbamiento de una parte del mundo reveló el malestar existente en el resto. Cuando los años ochenta dejaron paso a los noventa se hizo patente que la crisis mundial no era sólo general en la esfera económica, sino también en el ámbito de la política. El colapso de los regímenes comunistas entre Istria y Vladivostok no sólo dejó tras de sí una ingente zona dominada por la incertidumbre política, la inestabilidad, el caos y la guerra civil, sino que destruyó el sistema internacional que había estabilizado las relaciones internacionales durante cuarenta años y reveló, al mismo tiempo, la precariedad de los sistemas políticos nacionales que se sustentaban en esa estabilidad. Las tensiones generadas por los problemas económicos socavaron los sistemas políticos de la democracia liberal, parlamentarios o presidencialistas, que tan bien habían funcionado en los países capitalistas desarrollados desde la segunda guerra mundial. Pero socavaron también los sistemas políticos existentes en el tercer mundo. Las mismas unidades políticas fundamentales, los «estados-nación» territoriales, soberanos e independientes, incluso los más antiguos y estables, resultaron desgarrados por las fuerzas de la economía supranacional o transnacional y por las fuerzas infranacionales de las regiones y grupos étnicos secesionistas. Algunos de ellos —tal es la ironía de la historia— reclamaron la condición —ya obsoleta e irreal— de «estados-nación» soberanos en miniatura. El futuro de la política era oscuro, pero su crisis al finalizar el siglo xx era patente.

Más evidente aún que las incertidumbres de la economía y la política mundial era la crisis social y moral, que reflejaba las convulsiones del período posterior a 1950, que encontraron también amplia y confusa expresión en esos decenios de crisis. Era la crisis de las creencias y principios en los que se había basado la sociedad desde que a comienzos del siglo xvm las mentes modernas vencieran la célebre batalla que libraron con los antiguos, una crisis de los principios racionalistas y humanistas que compartían el capitalismo liberal y el comunismo y que habían hecho posible su breve pero decisiva alianza contra el fascismo que los rechazaba. Un observador alemán de talante conservador, Michael Stiirmer, señaló acertadamente en 1993 que lo que estaba en juego eran las creencias comunes del Este y el Oeste:

Existe un extraño paralelismo entre el Este y el Oeste. En el Este, la doctrina del estado insistía en que la humanidad era dueña de su destino. Sin embargo, incluso nosotros creíamos en una versión menos oficial y menos extrema de esa misma máxima: la humanidad progresaba por la senda que la llevaría a ser dueña de sus destinos. La aspiración a la omnipotencia ha desaparecido por completo en el Este, pero sólo relativamente entre nosotros. Sin embargo, unos y otros hemos naufragado (*Bergedorfer* 98, p. 95).

paradójicamente, una época que sólo podía vanagloriarse de haber beneficiado a la humanidad por el enorme progreso material conseguido gracias a la ciencia y a la tecnología, contempló en sus momentos postreros cómo esos elementos eran rechazados en Occidente por una parte importante de la opinión pública y por algunos que se decían pensadores.

Sin embargo, la crisis moral no era sólo una crisis de los principios de la civilización moderna, sino también de las estructuras históricas de las relaciones humanas que la sociedad moderna había heredado del pasado preindustrial y precapitalista y que, ahora podemos concluirlo, habían permitido su funcionamiento. No era una crisis de una forma concreta de organizar las sociedades, sino de todas las formas posibles. Los extraños llamamientos en pro de una «sociedad civil» y de la «comunidad», sin otros rasgos de identidad, procedían de unas generaciones perdidas y a la deriva. Se dejaron oír en un momento en que esas palabras, que habían perdido su significado tradicional, eran sólo palabras huecas. Sólo quedaba un camino para definir la identidad de grupo: definir a quienes no formaban parte del mismo.

Para el poeta T. S. Eliot, «esta es la forma en que termina el mundo: no con una explosión, sino con un gemido». Al terminar el siglo xx corto se escucharon ambas cosas.

III

¿Qué paralelismo puede establecerse entre el mundo de 1914 y el de los años noventa? Éste cuenta con cinco o seis mil millones de seres humanos, aproximadamente tres veces más que al comenzar la primera guerra mundial, a pesar de que en el curso del siglo xx se ha dado muerte o se ha dejado morir a un número más elevado de seres humanos que en ningún otro período de la historia. Una estimación reciente cifra el número de muertes registrado durante la centuria en 187 millones de personas (Brzezinski, 1993), lo que equivale a más del 10 por 100 de la población total del mundo en 1900. La mayor parte de los habitantes que pueblan el mundo en el decenio de 1990 son más altos y de mayor peso que sus padres, están mejor alimentados y viven muchos más años, aunque las catástrofes de los años ochenta y noventa en África, América Latina y la ex Unión Soviética hacen que esto sea difícil de creer. El mundo es incomparablemente más rico de lo que lo ha sido nunca por lo que respecta a su capacidad de producir bienes y servicios

y por la infinita variedad de los mismos. De no haber sido así habría resultado imposible mantener una población mundial varias veces más numerosa que en cualquier otro período de la historia del mundo. Hasta el decenio de 1980, la mayor parte de la gente vivía mejor que sus padres y, en las economías avanzadas, mejor de lo que nunca podrían haber imaginado. Durante algunas décadas, a mediados del siglo, pareció incluso que se había encontrado la manera de distribuir entre los trabajadores de los países más ricos al menos una parte de tan enorme riqueza, con un cierto sentido de justicia, pero al terminar el siglo predomina de nuevo la desigualdad. Ésta se ha enseñoreado también de los antiguos países «socialistas», donde previamente reinaba una cierta igualdad en la pobreza. La humanidad es mucho más instruida que en 1914. De hecho, probablemente por primera vez en la historia puede darse el calificativo de alfabetizados, al menos en las estadísticas oficiales, a la mayor parte de los seres humanos. Sin embargo, en los años finales del siglo es mucho menos patente que en 1914 la trascendencia de ese logro, pues es enorme, y cada vez mayor, el abismo existente entre el mínimo de competencia necesario para ser calificado oficialmente como alfabetizado (frecuentemente se traduce en un «analfabetismo funcional») y el dominio de la lectura y la escritura que aún se espera en niveles más elevados de instrucción.

El mundo está dominado por una tecnología revolucionaria que avanza sin cesar, basada en los progresos de la ciencia natural que, aunque ya se preveían en 1914, empezaron a alcanzarse mucho más tarde. La consecuencia de mayor alcance de esos progresos ha sido, tal vez, la revolución de los sistemas de transporte y comunicaciones, que prácticamente han eliminado el tiempo y la distancia. El mundo se ha transformado de tal forma que cada día, cada hora y en todos los hogares la población común dispone de más información y oportunidades de esparcimiento de la que disponían los emperadores en 1914. Esa tecnología hace posible que personas separadas por océanos y continentes puedan conversar con sólo pulsar unos botones y ha eliminado las ventajas culturales de la ciudad sobre el campo.

¿Cómo explicar, pues, que el siglo no concluya en un clima de triunfo, por ese progreso extraordinario e inigualable, sino de desasosiego? ¿Por qué, como se constata en la introducción de este capítulo, las reflexiones de tantas mentes brillantes acerca del siglo están teñidas de insatisfacción y de desconfianza hacia el futuro? No es sólo porque ha sido el siglo más mortífero de la historia a causa de la envergadura, la frecuencia y duración de los conflictos bélicos que lo han asolado sin interrupción (excepto durante un breve período en los años veinte), sino también por las catástrofes humanas, sin parangón posible, que ha causado, desde las mayores hambrunas de la historia hasta el genocidio sistemático. A diferencia del «siglo xix largo», que pareció —y que fue— un período de progreso material, intelectual y moral casi ininterumpido, es decir, de mejora de las condiciones de la vida civilizada, desde 1914 se ha registrado un marcado retroceso desde los niveles que se consideraban normales en los países desarrollados y en las capas medias

de la población y que se creía que se estaban difundiendo hacia las regiones más atrasadas y los segmentos menos ilustrados de la población.

Como este siglo nos ha enseñado que los seres humanos pueden aprender a vivir bajo las condiciones más brutales y teóricamente intolerables, no es fácil calibrar el alcance del retorno (que lamentablemente se está produciendo a ritmo acelerado) hacia lo que nuestros antepasados del siglo xrx habrían calificado como niveles de barbarie. Hemos olvidado que el viejo revolucionario Federico Engels se sintió horrorizado ante la explosión de una bomba colocada por los republicanos irlandeses en Westminster Hall, porque como ex soldado sostenía que ello suponía luchar no sólo contra los combatientes sino también contra la población civil. Hemos olvidado que los pogroms de la Rusia zarista, que horrorizaron a la opinión mundial y llevaron al otro lado del Atlántico a millones de judíos rusos entre 1881 y 1914, fueron episodios casi insignificantes si se comparan con las matanzas actuales: los muertos se contaban por decenas y no por centenares ni por millones. Hemos olvidado que una convención internacional estipuló en una ocasión que las hostilidades en la guerra «no podían comenzar sin una advertencia previa y explícita en forma de una declaración razonada de guerra o de un ultimátum con una declaración condicional de guerra», pues, en efecto, ¿cuál fue la última guerra que comenzó con una tal declaración explícita o implícita? ¿Cuál fue la última guerra que concluyó con un tratado formal de paz negociado entre los estados beligerantes? En el siglo xx, las guerras se han librado, cada vez más, contra la economía y la infraestructura de los estados y contra la población civil. Desde la primera guerra mundial ha habido muchas más bajas civiles que militares en todos los países beligerantes, con la excepción de los Estados Unidos. Cuántos de nosotros recuerdan que en 1914 todo el mundo aceptaba que

la guerra civilizada, según afirman los manuales, debe limitarse, en la medida de lo posible, a la desmembración de las fuerzas armadas del enemigo; de otra forma, la guerra continuaría hasta que uno de los bandos fuera exterminado. «Con buen sentido ... esta práctica se ha convertido en costumbre en las naciones de Europa.» (*Encyclopedia Britannica*, XI ed., 1911, voz «guerra».)

No pasamos por alto el hecho de que la tortura o incluso el asesinato han llegado a ser un elemento normal en el sistema de seguridad de los estados modernos, pero probablemente no apreciamos hasta qué punto eso constituye una flagrante interrupción del largo período de evolución jurídica positiva, desde la primera abolición oficial de la tortura en un país occidental, en la década de 1780, hasta 1914.

Y sin embargo, a la hora de hacer un balance histórico, no puede compararse el mundo de finales del siglo xx con el que existía a comienzos del período. Es un mundo cualitativamente distinto, al menos en tres aspectos.

En primer lugar, no es ya eurocéntrico. A lo largo del siglo se ha producido la decadencia y la caída de Europa, que al comenzar el siglo era todavía

el centro incuestionado del poder, la riqueza, la inteligencia y la «civilización occidental». Los europeos y sus descendientes han pasado de aproximadamente 1/3 a 1/6, como máximo, de la humanidad. Son, por tanto, una minoría en disminución que vive en unos países con un ínfimo, o nulo, índice de reproducción vegetativa y la mayor parte de los cuales —con algunas notables excepciones como la de los Estados Unidos (hasta el decenio de 1990)— se protegen de la presión de la inmigración procedente de las zonas más pobres. Las industrias que Europa inició emigran a otros continentes y los países que en otro tiempo buscaban en Europa, al otro lado de los océanos, el punto de referencia, dirigen ahora su mirada hacia otras partes. Australia, Nueva Zelanda e incluso los Estados Unidos (país bioceánico) ven el futuro en el Pacífico, si bien no es fácil decir qué significa eso exactamente.

Las «grandes potencias» de 1914, todas ellas europeas, han desaparecido, como la URSS, heredera de la Rusia zarista, o han quedado reducidas a una magnitud regional o provincial, tal vez con la excepción de Alemania. El mismo intento de crear una «Comunidad Europea» supranacional y de inventar un sentimiento de identidad europeo correspondiente a ese concepto, en sustitución de las viejas lealtades a las naciones y estados históricos, demuestra la profundidad del declive.

¿Es acaso un cambio de auténtica importancia, excepto para los historiadores políticos? Tal vez no, pues sólo refleja alteraciones de escasa envergadura en la configuración económica, intelectual y cultural del mundo. Ya en 1914 los Estados Unidos eran la principal economía industrial y el principal pionero, modelo y fuerza impulsora de la producción y la cultura de masas que conquistaría el mundo durante el siglo xx. Los Estados Unidos, pese a sus numerosas peculiaridades, son la prolongación, en ultramar, de Europa y se alinean junto al viejo continente para constituir la «civilización occidental». Sean cuales fueren sus perspectivas de futuro, lo que ven los Estados Unidos al dirigir la vista atrás en la década de 1990 es «el siglo americano», una época que ha contemplado su eclosión y su victoria. El conjunto de los países que protagonizaron la industrialización del siglo xix sigue suponiendo, colectivamente, la mayor concentración de riqueza y de poder económico y científico-tecnológico del mundo, y en el que la población disfruta del más elevado nivel de vida. En los años finales del siglo eso compensa con creces la desindustrialización y el desplazamiento de la producción hacia otros continentes. Desde ese punto de vista, la impresión de un mundo eurocéntrico u «occidental» en plena decadencia es superficial.

La segunda transformación es más significativa. Entre 1914 y el comienzo del decenio de 1990, el mundo ha avanzado notablemente en el camino que ha de convertirlo en una única unidad operativa, lo que era imposible en 1914. De hecho, en muchos aspectos, particularmente en las cuestiones económicas, el mundo es ahora la principal unidad operativa y las antiguas unidades, como las «economías nacionales», definidas por la política de los estados territoriales, han quedado reducidas a la condición de complicaciones de las actividades transnacionales. Tal vez, los observadores de mediados del

siglo xxi considerarán que el estadio alcanzado en 1990 en la construcción de la «aldea global» —la expresión fue acuñada en los años sesenta (MacLuhan, 1962)— no es muy avanzado, pero lo cierto es que no sólo se han transformado ya algunas actividades económicas y técnicas, y el funcionamiento de la ciencia, sino también importantes aspectos de la vida privada, principalmente gracias a la inimaginable aceleración de las comunicaciones y el transporte. Posiblemente, la característica más destacada de este período final del siglo xx es la incapacidad de las instituciones públicas y del comportamiento colectivo de los seres humanos de estar a la altura de ese acelerado proceso de mundialización. Curiosamente, el comportamiento individual del ser humano ha tenido menos dificultades para adaptarse al mundo de la televisión por satélite, el correo electrónico, las vacaciones en las Seychelles y los trayectos transoceánicos.

La tercera transformación, que es también la más perturbadora en algunos aspectos, es la desintegración de las antiguas pautas por las que se regían las relaciones sociales entre los seres humanos y, con ella, la ruptura de los vínculos entre las generaciones, es decir, entre pasado y presente. Esto es sobre todo evidente en los países más desarrollados del capitalismo occidental, en los que han alcanzado una posición preponderante los valores de un individualismo asocial absoluto, tanto en la ideología oficial como privada, aunque quienes los sustentan deploran con frecuencia sus consecuencias sociales. De cualquier forma, esas tendencias existen en todas partes, reforzadas por la erosión de las sociedades y las religiones tradicionales y por la destrucción, o autodestrucción, de las sociedades del «socialismo real».

Una sociedad de esas características, constituida por un conjunto de individuos egocéntricos completamente desconectados entre sí y que persiguen tan sólo su propia gratificación (ya se le denomine beneficio, placer o de otra forma), estuvo siempre implícita en la teoría de la economía capitalista. Desde la era de las revoluciones, observadores de muy diverso ropaje ideológico anunciaron la desintegración de los vínculos sociales vigentes y siguieron con atención el desarrollo de ese proceso. Es bien conocido el reconocimiento que se hace en el Manifiesto Comunista del papel revolucionario del capitalismo («la burguesía ... ha destruido de manera implacable los numerosos lazos feudales que ligaban al hombre con sus "superiores naturales" y ya no queda otro nexo de unión entre los hombres que el mero interés personal»). Sin embargo, la nueva y revolucionaria sociedad capitalista no ha funcionado plenamente según esos parámetros.

En la práctica, la nueva sociedad no ha destruido completamente toda la herencia del pasado, sino que la ha adaptado de forma selectiva. No puede verse un «enigma sociológico» en el hecho de que la sociedad burguesa aspirara a introducir «un individualismo radical en la economía y ... a poner fin para conseguirlo a todas las relaciones sociales tradicionales» (cuando fuera necesario), y que al mismo tiempo temiera «el individualismo experimental radical» en la cultura (o en el ámbito del comportamiento y la moralidad) (Daniel Bell, 1976, p. 18). La forma más eficaz de construir una economía

industrial basada en la empresa privada era utilizar conceptos que nada tenían que ver con la lógica del libre mercado, por ejemplo, la ética protestante, la renuncia a la gratificación inmediata, la ética del trabajo arduo y las obligaciones para con la familia y la confianza en la misma, pero desde luego no el de la rebelión del individuo.

Pero Marx y todos aquellos que profetizaron la desintegración de los viejos valores y relaciones sociales estaban en lo cierto. El capitalismo era una fuerza revolucionaria permanente y continua. Lógicamente, acabaría por desintegrar incluso aquellos aspectos del pasado precapitalista que le había resultado conveniente —e incluso esencial— conservar para su desarrollo. Terminaría por derribar al menos uno de los fundamentos en los que se sustentaba. Y esto es lo que está ocurriendo desde mediados del siglo. Bajo los efectos de la extraordinaria explosión económica registrada durante la edad de oro y en los años posteriores, con los consiguientes cambios sociales y culturales, la revolución más profunda ocurrida en la sociedad desde la Edad de Piedra, esos cimientos han comenzado a resquebrajarse. En las postrimerías de esta centuria ha sido posible, por primera vez, vislumbrar cómo puede ser un mundo en el que el pasado ha perdido su función, incluido el pasado en el presente, en el que los viejos mapas que guiaban a los seres humanos, individual y colectivamente, por el trayecto de la vida ya no reproducen el paisaje en el que nos desplazamos y el océano por el que navegamos. . Un mundo en el que no sólo no sabemos adonde nos dirigimos, sino tampoco adonde deberíamos dirigirnos.

Esta es la situación a la que debe adaptarse una parte de la humanidad en este fin de siglo y en el nuevo milenio. Sin embargo, es posible que para entonces se aprecie con mayor claridad hacia dónde se dirige la humanidad. Podemos volver la mirada atrás para contemplar el camino que nos ha conducido hasta aquí, y eso es lo que yo he intentado hacer en este libro. Ignoramos cuáles serán los elementos que darán forma al futuro, aunque no he resistido la tentación de reflexionar sobre alguno de los problemas que deja pendientes el período que acaba de concluir. Confiemos en que el futuro nos depare un mundo mejor, más justo y más viable. El viejo siglo no ha terminado bien.

Índice

Capítulo 1	LA PREGUNTA DE NONO	2
Capítulo 2	LA CONEXIÓN FRANCESA	13
Capítulo 3	LA HERENCIA DE TRISTÁN	19
Capítulo 4	DODECAFONISMO	23
Capítulo 5	RITMO Y COLOR	27
Capítulo 6	EN LOS MÁRGENES	34
Capítulo 7	MÚSICA Y POLÍTICA	40
Capítulo 8	LA ILUSIÓN DEL CONTROL TOTAL	45
Capítulo 9	LA ILUSIÓN DEL DESCONTROL TOTAL	51
Capítulo 10	ÓPERAS, OPERETAS Y COMEDIAS	58
Capítulo 11	LAS SOLUCIONES ORIGINALES	64
Capítulo 12	LA MÚSICA POPULAR PARA SER ESCUCHADA	69
Capítulo 13	LAS TENDENCIAS ACTUALES	75
POSDATA		82
NOTAS		88

Capítulo 12

LA MÚSICA POPULAR PARA SER ESCUCHADA

El siglo XX produjo cambios tecnológicos con un ritmo creciente. Como siempre, la cuestión acerca de la incidencia de la estética en los cambios sociales y tecnológicos o de estos en la estética es insoluble. Pero lo cierto es que, si resulta impensable la música electroacústica sin los avances primero en la grabación del sonido y luego en su sintetización por frecuencia modulada, también resultan inconcebibles la transformación del mercado de consumo de la música, la aparición de nuevos géneros e, incluso, la consolidación de patrones de interpretación que terminarían definiendo todo aquello que hoy se conoce globalmente como música clásica –a pesar de la poca precisión del término– sin la existencia de la radio y del disco.

Si hasta el siglo XIX la música de autor, la que se componía con el expreso fin de que fuera escuchada –es decir, prescindiendo, por lo menos como función primaria, de usos incidentales– estaba circunscripta a la interpretación en vivo –muchas veces en una única ocasión– y al círculo de íntimos (en general, colegas, intelectuales y seguidores incondicionales) que participaban de esa audición, la situación no volvería a ser la misma a partir de la aparición de los medios masivos de comunicación.

La cristalización de la idea de repertorio, es decir, las obras del pasado que merecían seguir siendo interpretadas y oídas, y, sobre todo, la ampliación del universo de receptores posibles hasta abarcar, en la actualidad –por lo menos idealmente–, a la casi totalidad de los habitantes del planeta llevarían a cambios fundamentales, no solo en la manera de hacer y de escuchar música, sino, incluso, en el concepto acerca de a qué se llamaría música. En particular, por primera vez en la historia el término popular pasaría a designar algo distinto a la cualidad de popularidad. Definiría algo diferente a aquello hecho (y consumido) por el pueblo.

Hasta la irrupción del disco y de la radio, la música popular era, efectivamente, eso: lo que se cantaba, se tocaba y se bailaba en el ámbito popular, fuera este urbano o rural. Lo popular, en todo caso, definía más una manera de hacer que un objeto en sí. La tradición oral, la improvisación, las maneras de interpretación ceñidas a parámetros no escritos pero bien conocidos por la comunidad tendían a ser lo que la caracterizaba. También, por supuesto, la existencia en primer plano, junto a la estética, de funciones ligadas a lo ritual, lo propiciatorio o lo social.

Cuando esta música era escrita, cambiaba de ámbito, de intérpretes y de receptores; simplemente, dejaba de ser popular. Las danzas publicadas por Tielman Susato, Michael Praetorius o Thoinot Arbeau en el siglo XVI; las colecciones de canciones irlandesas, españolas o italianas escritas por compositores del Romanticismo; las contradanzas de Beethoven o de Schubert; los ländler y valeses de autor pertenecían al lugar del entretenimiento, primero de los nobles y luego de los burgueses acomodados, pero de ninguna manera eran considerados como música popular en tanto la estilización que en algún grado era introducida en los géneros del pueblo por los compositores (o editores, que en los hechos funcionaban como transcritores y orquestadores) estaba lejos de ser entendida como un dato menor. Más bien era, justamente, el rasgo esencial.

Los autores siempre habían trabajado, con mayor o menor distancia con respecto a los modelos, con matrices populares. Pero en ningún caso esto significaba abandonar su especificidad como compositores. La música popular, claramente, era otra cosa: la que hacía el pueblo de manera anónima y, en todo caso, la que, hecha en palacio o en ámbitos de la burguesía acomodada, conquistaba popularidad, es decir que pasaba a ser hecha por el pueblo, compartiendo con las demás expresiones populares las características del saber colectivo.

El hecho de que las músicas populares (algunas de ellas) comenzaran a ser registradas en grabaciones y que estas fueran transmitidas por la radio implicó, en ese sentido, un cambio cualitativo. Por un lado, la situación hasta ese momento inédita de que una cultura tomara contacto con las expresiones de otra, sin necesidad de viajar. Por otro, la modificación definitiva en cuanto al modo de circulación y recepción. La música popular empezaba a ser un objeto predominantemente «de escucha». Una persona, sentada en su casa frente al transmisor

de radio o el fonógrafo (que después se transformarían en el receptor de FM, el tocadiscos, la bandeja láser o las emisiones musicales de la televisión, hasta llegar a la especialización actual, Internet incluida), escuchaba la música que hasta poco tiempo antes solo podía disfrutar participando in situ del hecho social del que formaba parte. De esta manera, la música popular, al mismo tiempo que comenzaba a tener entidad propia como categoría de mercado, dejaba de ser popular en un sentido estricto y de poseer algunas de las condiciones que le habían sido esenciales hasta el momento. Dicho de otra manera, comenzaba a tener, paulatinamente y cada vez más, muchas de las características que hasta ese momento habían sido exclusivas de la música artística de tradición europea y escrita.

Comienzan a aparecer autores populares; la función estética desplaza del primer plano a otras, como el baile; aparecen también cierto grado de especulación con el lenguaje –en algunos casos alísimas– y los conciertos de música popular, y, si bien no en todos los casos, se desarrollan alfabetos nuevos en que lo popular, tal como había sucedido en el pasado con las colecciones de danzas publicadas para el uso de nobles y burgueses acomodados, no es más que el remoto origen a partir del cual los compositores eligen trabajar.

A lo largo del siglo persistirían las formas más ligadas a funcionalidades extra estéticas –la danza, los ritos sociales de seducción y nuevos usos como la meditación o la ambientación– al tiempo que, no siempre de manera consciente, algunos músicos buscarían –y encontrarían– formas de trascender esas funciones incidentales y de ahondar en la especificidad musical, es decir, en su posibilidad de ser escuchada con atención excluyente.

Es importante discriminar estos hechos en que se configuran estéticas nuevas y propias del siglo XX, de la modalidad (también nueva pero de características distintas) de consumo artístico de expresiones no artísticas en su origen. El disco y la radio también provocaron la circulación de músicas étnicas y folklóricas pero, en estos casos, el desplazamiento de la función estética al primer plano estuvo dado, exclusivamente, por la recepción. Es distinto, en ese aspecto, un gamelán de Bali, una vidala del noroeste argentino o el canto de guerra de un pueblo del centro de África, que las composiciones de autores que pudieran haberlos tomado como material. Y si pueden no ser diferentes en el placer que son capaces de deparar a un hipotético oyente o en su valor

estético intrínseco, sí lo son en el grado de participación en las reglas que definen el cuerpo de la música de tradición occidental y escrita. Puede argumentarse, por ejemplo, que en el jazz e incluso en el rock, es esencial la tradición africana y que lo escrito no participa más que lateralmente en sus lenguajes. Sin embargo, más allá de sus orígenes, el jazz y el rock, una vez constituidos como lenguajes –sobre todo en sus expresiones más especulativas– son sin duda discursos occidentales y, en tanto músicas de autor –y de intérprete, que es una de las formas que toma el autor en estas músicas–, y hechas para ser escuchadas, participan de gran parte de los rasgos esenciales de la música llamada clásica, sobre todo en cuanto a su función.

Es discutible cuántas y cuáles de las expresiones que circulan como «música popular» pueden –y deben– ser incluidas en este campo. En todo caso, si la categorización como populares sigue teniendo alguna clase de fundamento, radica justamente en la ambigüedad de algunos de sus rasgos. En particular, dentro del género de la canción, en que la especulación se circunscribe a pocos parámetros –uno de ellos el texto, que a pesar de su necesidad y de la manera en que participa, influye e incluso puede determinar que lo musical es, por cierto, un parámetro no musical– los límites son evidentemente poco claros. No es fácil ubicar a Carlos Gardel, Camarón de la Isla, Edith Piaf, Amália Rodrigues o Georges Brassens, por citar solo algunos ejemplos, dentro de ese conjunto complejo y muchas veces anfibio que conforma lo que el mercado identifica como música popular. Baste señalar, eventualmente, que la figura del cantante popular para ser escuchado es también una categoría propia del siglo XX, deudora de los medios masivos de comunicación y de la masificación de los modos de circulación de la cultura (el concierto, el recital, el show), que hasta el siglo XIX habían sido privativos de los estratos sociales más pudientes y de los círculos de iniciados.

Lo sucedido en los lenguajes instrumentales –más cercanos a lo abstracto y lo especulativo por su propia naturaleza– y en aquellos como el jazz, cierta clase de tango y mucho del rock posterior a 1965, en que lo vocal es concebido como instrumental o como simple pretexto para desarrollos instrumentales, provoca, en cambio, muchas menos dudas. El grado de sofisticación en el lenguaje puesto en juego, ya en la década de 1920, por algunos grupos de jazz, como los Hot Five y los Hot Seven de Louis Armstrong, las orquestas de Fletcher Henderson y de Duke Ellington, o las agrupaciones de

tango, como el sexteto de Julio De Caro o la orquesta de Osvaldo Fresedo, lleva a la conclusión de que se está en presencia de fenómenos nuevos, propios del siglo XX, en que, además, uno de sus rasgos distintivos –al igual que en la música clásica– es la demanda de la audición atenta.

No obstante, recién en los años cuarenta esta característica se pondría en escena de manera descarnada. Con los grupos de bebop, en que el baile pasa a ser secundario y llega a desaparecer, y con las orquestas de tango, como las de Carlos Di Sarli, Miguel Caló y Aníbal Troilo y, más adelante, las de Astor Piazzolla, Horacio Salgán y Francini-Pontier, con las que parte del público deja de moverse para ponerse a escuchar con atención, empiezan a aparecer las expresiones pensadas desde el principio para el concierto y el disco. Algo similar sucedería en los años sesenta, cuando The Beatles decidieran convertirse en una banda que existiría exclusivamente en el disco.

Ese gesto en que el antiguo grupo de rock'n'roll bailable se asumía como productor de música que no solo podía ser también escuchada sino que se planteaba desde su origen como exclusivamente para ser oída (aunque, también, pudiera bailarse, invirtiendo la ecuación anterior) resultaría altamente significativo. Así como Piazzolla aparecería en el tango y el jazz incluiría una larguísima lista de músicos entre los que aportaron –y aportan– lenguajes propios y originales al siglo XX, el rock llegaría también a trascender su funcionalidad y a constituirse como productor de lenguajes especulativos.

La lista de músicos a los que el mercado denomina populares y que resultan significativos en el panorama de la música de siglo XX es inmensa y excede largamente las posibilidades de este libro. Cada uno de ellos merecería por lo menos un párrafo acerca de los rasgos esenciales de sus discursos y, en todo caso, todo ese capítulo demandaría un desarrollo muchísimo más amplio. Sin embargo, es necesario dejar constancia de que los usos de la armonía de pianistas de jazz como Lennie Tristano, Bill Evans, Herbie Hancock, Thelonious Monk o Keith Jarrett; el trabajo climático de un trompetista como Miles Davis; las formas abiertas de Ornette Coleman, Eric Dolphy o John Coltrane; el recurrir a la idea de montaje como principio constructivo de algunos grupos de rock ingleses como Genesis, Gentle Giant o Jethro Tull; la utilización del ruido como material y las melodías libremente atonales de King Crimson, o la corporización del timbre como objeto en sí mismo

lograda por Jimi Hendrix son fenómenos altamente representativos del arte creado a partir del siglo XX y trascienden ampliamente las funcionalidades que, en su origen, podían ubicarlos dentro de la tradición popular. No se trata de que pertenezcan a una categoría superior. No es una cuestión de grados ni, mucho menos, de valor. Lo que sucede es que, a partir de su manera particular de dialogar con las tradiciones de sus propios géneros, incorporaron también –y lo hicieron eficazmente– el diálogo con la tradición clásica. No dejaron de ser populares, en todo caso, pero deben ser considerados, con justicia, como hacedores de parte de lo más importante sucedido a partir de 1900 en el terreno de la música para ser escuchada, un ámbito que, sin duda, comparten con «los clásicos». De lo que se trata es de géneros que dialogan de manera predominante con tradiciones populares pero absolutamente artísticas en cuanto a sus funcionalidades. Músicas que bien pueden ser definidas como artísticas y de tradición popular, a despecho de la clasificación corriente en la musicología anglosajona, que considera art music a la música clásica, folk o ethnic a las tradicionales (con discusiones acerca de qué le corresponde a cada una) y popular music a todas las demás.

Coriún Aharonián

Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*

uno

A nivel de lo cultural, la problemática latinoamericana no es menos sencilla que a otros niveles. Ni menos fascinante.

Para hablar de identidad cultural, debemos empezar por definir cuáles son los límites del tema. Y ocurre que las definiciones son no sólo difíciles para lo latinoamericano sino que lo son ya, desde el vamos, para el concepto de cultura. En nuestro caso, entenderemos como Latinoamérica todo el continente americano sometido, al sur de la frontera sur de los Estados Unidos. Y partiremos de la acepción más amplia de cultura, englobando tanto la aproximación antropológica en un extremo como la clasista eurocentrista en el otro. Finalmente, centraremos nuestra ejemplificación en lo musical, es decir, en lo que un europeo consideraría como musical.

La cultura americana en general y la música americana en particular, y nos referimos aquí al continente americano todo, son el resultado de la interacción de tres grandes vertientes: la indígena, es decir, la de los nativos de las tierras americanas; la europea occidental, es decir, la de los conquistadores e invasores; y la negra-africana o aguisimbía,¹ es decir, la de los pueblos traídos como esclavos desde un tercer continente. La distribución y la proporción de cada una de estas tres vertientes en el largo y ancho territorio americano determinará a través de los siglos un mestizaje muy variado de lo aportado por cada una de ellas, con diferencias muy grandes entre una región y otra.

Esto es lo que hace que haya en principio tan poco en común entre un campesino mexicano, un obrero de la ciudad de Buenos Aires y un cortador de caña de azúcar de Cuba. Entre, digamos, un corrido, un tango y un son montuno. ¿O es que hay cosas en común?

Quizás convenga en este punto bifurcar el tema e introducir un ayudamemoria. ¿Cuánto hay en común entre un campesino siciliano, un obrero de Manchester y un ordeñador polaco? ¿Cuánto en común entre un pastor sardo, un obrero turinés y un granjero de Reggio Emilia? Sin embargo, no acostumbramos reparar en tales detalles cuando hablamos de Europa y de la cultura europea, ni cuando insistimos en definir los caracteres nacionales italianos. Es conveniente recordar que las diversidades culturales no son un rasgo particular de los pueblos latinoamericanos. Tampoco hay mucho en común entre un empleado egipcio de Alejandría, un montañés marroquí y un campesino angoleño, aunque sean todos africanos, ¿verdad? O entre un monje tibetano, un campesino uigur y un funcionario de Beijing, aunque estén todos también, como en Italia, dentro de las fronteras políticas de un mismo país. Es que a veces, quizás, las diversidades pesan menos que los rasgos comunes a la hora de dirimir tal o cual cuestión. Dicho de otra manera: lo diverso podrá, en determinado momento, obstaculizar los proyectos comunes que se hayan querido emprender, o bien lo que haya de común podrá ser, en otro momento, esencial para unir—o para ayudar a unir a quienes estén empeñados en esa lucha. La lengua, la religión, el rock, quién sabe. O la necesidad de defenderse.

Ocurre que sí hay cosas en común en América, y más cosas en común en Latinoamérica. Ciertos patrones rítmicos que se desparraman por una extensísima y variadísima geografía, por ejemplo. Y es común, sin duda, la necesidad de defenderse. Quizás podamos ir por partes.

dos

La expansión imperialista no es un invento de la Europa de siglo XVI, por supuesto. Y la utilización de la cultura, o particularmente la música, para consolidar la centralización del poder en un territorio determinado, tampoco. Un somero estudio de los sistemas-de-sistemas musicales aún existentes hoy en el mundo nos permite detectar las huellas de diversos epicentros políticos-militares-económicos convertidos en epicentros musicales y reconstruir de algún modo su evolución a lo largo de los siglos o de los milenios. De hecho, en el momento mismo de la conquista, Europa se está sacudiendo de encima un adversario filosófico-religioso, y también político, económico y militar, que ha sido ducho en el uso de la música como factor homogeneizador: el geográficamente largo y ancho, y cronológicamente antiguo, imperio musulmán, que al parecer valora a sus músicos mucho más de lo que lo harán por siglos los dueños europeos del poder. De hecho, además, la propia Europa cristiana ha generado antaño, en etapas críticas de su historia, músicos de formación militar, política y religiosa, que harán de la música un arma fundamental.

La particularidad de la expansión europea es que se trata de un fenómeno muy reciente, medido en términos históricos, que continúa en funcionamiento contemporáneamente a nosotros, y que su utilización de la música ha sido de una eficacia abrumadora, y nos afecta. Estamos entonces ante la posibilidad de estudiar un procedimiento medular de los mecanismos de dominación con perspectiva histórica y al mismo tiempo con la profundidad y la tangibilidad que nos permite el hecho de estar sumergidos en él. La realizada en América constituye una experiencia singular en la historia de la humanidad.

tres

Como ya señaláramos en otras oportunidades, la música ha sido utilizada como arma desde el comienzo mismo del expansionismo de la Europa Occidental. (No se trata de un hecho novedoso: aparece prefigurado, entre otros, en Platón, cuya lectura, dicho sea de paso, parece haber constituido una referencia importante durante siglos en esa Europa Occidental.) Europa genera modelos musicales—tal como lo hace en otros ámbitos de la cultura, entendida ésta en su acepción antropológica más amplia—en centros encargados de la cultura. Y esos modelos—insistentes a nivel de martilleo cotidiano o, muy a menudo, de virtual bombardeo—se convierten en poderosos factores unificadores en todo el territorio colonial. Puede que uno o cien de ellos fallen, pero su oferta es cuantitativamente tan grande, que siempre cabrá la posibilidad de que alguno o algunos cumplan con el propósito de imponerse y sustituir de ese modo los modelos nativos, o aun los modelos coloniales anteriores, ya “nativizados” o todavía no.

Claro que este esquema general no es mecánico. Se comporta de manera diferenciada según se trate del lenguaje musical culto o del popular. Utilizo aquí dos términos usuales pero no científicos ni universales, por ejemplo, según sean las estructuras socioculturales de cada área colonizada.

cuatro

Porque el mundo no es tan homogéneo como quisieran muchos teóricos, y las partes de ese mundo tampoco, al hablar de los procesos de mestizamiento en América es usual que se haga referencia a las tres vertientes: la indígena, la europea y la africana. Acontece que esta necesaria generalización, si no está debidamente acotada y explicada, se presta a graves y peligrosas confusiones. Porque ninguna de esas vertientes es una sola cultura homogénea, y porque los procesos de mestizamiento se dan a lo largo de cinco siglos, permanentemente, y tales vertientes, como todo producto de las

sociedades del hombre, constituyen fenómenos dinámicos en constante cambio (cambio que incluye la eventual interacción).

El esquema de las tres vertientes culturales es sólo válido en tanto esquema general. Porque, en primer término, América no estaba poblada, en 1492, por una única etnia. Y las muy diversas etnias no estaban culturalmente homogeneizadas. Había muchísimos sistemas culturales y además pocas veces esos sistemas se encontraban confinados en límites geográficos precisos. Más aun, las culturas, las lenguas y las músicas coexistían en un territorio difuso, con islotes e islas e islitas salpicados en espacios de muchos miles de quilómetros.

América indígena es un hermoso conglomerado de culturas y de músicas muy disímiles, con principios estructuradores y lógicas sintácticas diferentes. Una región geográfica puede significar unidad musical, pero también diversidad. El altiplano en el oeste de América del Sur coincide a grandes rasgos con un sistema-de-sistemas homogéneo, pero a su lado, a pocos quilómetros, cambian las reglas de juego, y las islitas de sistemas musicales se alternan a lo largo y ancho de valles, llanuras o selvas, determinando de todos modos troncos culturales de enorme extensión cuyos huecos se superponen con los llenos de otros troncos, sin molestarse ni agredirse.

Los manuales europeos y eurocentristas suelen decir que la música de América indígena era pentafónica, es decir, estaba construida sobre la base de una escala de cinco notas. Pues no, no lo era. Sí había pentafonismo en ese altiplano, una región particular en las montañas andinas de América del Sur en torno principalmente a los pueblos quechua y aimara, homogeneizada quizás por diversos sistemas político-sociales sucesivos, el último de los cuales habría sido el de los incas. Pero ese pentafonismo sonaba bastante diferente de como lo imaginan esos manuales, puesto que funcionaba—y todavía funciona—dentro de una práctica musical comunitaria con estrictas reglas de comportamiento grupal (homofonía en lo rítmico, y movimientos globalmente paralelos en lo melódico) y de complementariedad binaria (de cada dos músicos que tocan flautas de Pan, por ejemplo, cada uno de ellos no posee en su instrumento las notas del otro). Y además, la emisión de sonido discrepaba—y discrepa—con la europea, partiendo de un concepto que podríamos definir como de “animalidad”. Esta emisión podría ser calificada como de “impureza” desde un punto de vista europeo—el del canto gregoriano, el del madrigal italiano, el de la flauta cortesana dulce o travesera—, y determinaba—y determina—que la suma de instrumentos individuales no convergiera en una mejor afinación de violines sino en una “mancha” sonora más expresiva de cantos, gritos y respiraciones. La quena con vibrato de los conjuntos andinos de Europa no es indígena, es un invento eurocentrista—posiblemente bien intencionado—de vendedores de tarjetas postales musicales. La quena puede ser un instrumento de praxis individual, sí, pero no suena así en su realidad propia.

Al lado de esos pueblos “pentafónicos” había pues otros “no pentafónicos”. Algunos de ellos trifónicos o tetrafónicos, otros con escalas y modos de muchos más sonidos, factor cuantitativo que de ningún modo determina valores evolucionistas. (Es obvio—¿o no?—que los pueblos asiáticos “pentafónicos” no son “inferiores” a los que usan más notas en su música.) Al lado de la estricta estructuración en lo vertical o “armónico-contrapuntístico” había pueblos con conceptos muy diversos respecto al espesor del flujo sonoro.

Más aun: también la macroestructura horizontal—lo equivalente a la idea europea de forma musical—difería mucho aquí y allá, y respondía a conceptos también muy diversos, de comportamiento mayoritariamente reiterativo, pero de todos modos diferentes entre sí.

También en materia de expresiones plásticas se sucedían, en el tiempo y en el espacio, las culturas de imágenes naturalistas y las de imágenes no naturalistas, que eran mayoría, aunque los manuales europeos se centren sobre aquellas que responden a los cánones de belleza renacentistas y a los cánones de valor del capitalismo: el oro y la plata. También en lo visual se daba (y se da todavía) una presencia quizás mayoritaria de lo dual como comportamiento de fuerte presencia en culturas disímiles, pero aun este rasgo no se presentaba de un modo único y homogéneo.

¿Y los invasores europeos? ¿Presentaban un cultura homogénea? No. Y ello debido a varias razones. En primer término, los que se trasladaban a tierras americanas no provenían de una Europa culturalmente homogénea. Europa era en 1492 un enfrentamiento entre dos concepciones musicales que representaban los dos mundos en conflicto situados al norte y noroeste y al sur y sureste del Mar Mediterráneo. La España de la conquista era un país heterogéneo, con una cultura triunfante por las armas sobre otra que no acababa de dejarse genocidar.

La conquista tiene su punto de partida en Castilla, frontera última o casi de la Europa cristiana que dejó atrás el orden medieval y que se hace burguesa-capitalista, pero se embarca en tierras que acaban de ser arrancadas del régimen político-religioso andaluz, frontera última o casi del Magreb y del Asia occidental musulmanes. La música andaluza es empecinadamente modal y monofónica, sensual y abundante, mientras que la castellana—como señalan en distintos momentos estudiosos tan diferentes como Higinio Anglés o Thomas Binkley—ataca con una propuesta austera, de expresividad concentrada, con espesor en el flujo sonoro, entre polifónico y homofónico. Dicho de otro modo, antes del triunfo de cristianos sobre moros andaluces—en términos generales, de los toscos sobre los refinados—la música de la clase dominante del frente cristiano intenta plantear una franca oposición de modelos: sobriedad, un mesurado ascetismo y polifonía tonalizante, contra flujo torrencial, sensualidad sin culpa y un testarudo modalismo.

Pero los agentes ejecutores de la conquista no eran, salvo contadísimas

excepciones, integrantes de la clase dominante, y es de suponer que su música estaba tan permeada de andalucismos como su idioma hablado. La presencia en América del Sur, hoy día, de inflexiones y de fórmulas cadenciales de la música trovadoresca de los siglos anteriores a la conquista—hija combatida de la interacción cultural entre cristianos y moros en el sur mediterráneo de Europa—es prueba de que los invasores llevaban/traían en su cultura expresiones ajenas a la cultura dominante e incluso francamente opuestas a ella.

Más aun, los dirigentes de la conquista son del norte, pero los soldados rasos no lo son necesariamente. ¿Cuál es la música de la tripulación de un velero lanzado al Atlántico? Y más: cristianos y musulmanes (y judíos) han convivido durante siglos en un intenso intercambio de cultura, con el dato nada despreciable de que los modelos culturales más prestigiosos provienen del área andaluza y de sus conexiones con el este. Como la historia que manejamos habitualmente se cuenta desde el siglo XVIII europeo hacia atrás, no tenemos claro todavía cómo actúa la intelectualidad (o *intelligentsia*) de la época para imponer en el frente cristiano, en esta compleja situación, los modelos musicales europeos. Pero los documentos conservados son testimonio de que esos modelos están impuestos, y pelean junto a los herederos del Cid. Claro que aparecen en ellos, en tal o cual parámetro musical, huellas dactilares de situaciones particulares que no permanecerán en los siglos posteriores en Europa occidental, pero sí se conservarán, significativamente, en el mundo musulmán, desde Marruecos hasta la India. Y el rastreo de supervivencias de romances del siglo XV y anteriores—ya sea en el Mediterráneo oriental sefardí, ya sea en las tierras de América—nos mostrará una extraña presencia de gestos musicales de los denominados “orientalismos”.

Otro dato: Castilla, devenida España, cambia su idioma entre el siglo XVI y el siglo XVII, alejándolo de sus idiomas hermanos y primos. Elimina varias consonantes e incorpora otras. Éste, un hecho de tipo musical, no puede estar muy aislado de lo que ocurre en lo estrictamente musical, área de la que nos resulta difícil ofrecer documentos tan fehacientes como los que manejan desde hace muchas décadas los lingüistas. La música popular de la España posterior a 1600 no es tan europea-occidental como la de la España cristiana anterior a 1500. Un navegante castellano de 1650 no es portador de las mismas músicas que un teórico navegante castellano de 1450. Y otro dato, concurrente o quizás ni siquiera concurrente: En los gestos musicales detectables en muchas de las músicas de América ibérica, sobreviven elementos de lenguaje—cadencias, por ejemplo—no tonales, emparentables con la música documentable de los trovadores occitanos, acallados por el poder cristiano europeo desde el siglo XIII.

Y aun otro dato más: La nueva Europa burguesa capitalista ha comenzado a distinguir dos lenguajes musicales—y dos códigos—poco a poco,

desde la baja Edad Media: el de la música culta y el de la música popular, o mesomúsica.² Las características de la música oficial de esa Europa burguesa capitalista triunfante, triunfante dentro de Europa y fuera de ella, son trazadas con esmero (acompañadas de sendas discusiones) sobre todo en el ámbito de la música culta, que es la encargada de abrir caminos, de vanguardizar. A la música popular se la tomará en consideración como arma importante al parecer sólo gradualmente, a medida que se experimente su utilidad en la larga guerra de conquista del mundo, y especialmente a partir del siglo XIX. Es conveniente, cuando se analiza el pasado, recordar que el hombre es muy parecido al hombre, y que nada mejor para entender ese pasado que lograr entender situaciones equivalentes en las sociedades contemporáneas nuestras. Para imaginar un navegante de los siglos XVI al XIX es pues conveniente tener en cuenta a los navegantes de carne y hueso de nuestro tiempo. ¿De qué música es portadora la tripulación de un barco: de música culta de vanguardia? En general no. Y ésa es la clave para entender muchos misterios de los aportes de la vertiente europea en los procesos de mestizamiento de América.

Por otra parte, la música “culta” de la nueva sociedad europea—afianzada como lenguaje diferenciado respecto a una música “popular” junto con el triunfo de la sociedad de la burguesía—no era precisamente conocida ni difundida en tierras de América. Esa música culta era ya en Europa una música de clase, y la clase a la que respondía y que la consumía no se trasladaba a América. Algún aislado instructor en su lenguaje, aquí o allá, tenía poca tarea que cumplir, puesto que no solamente no tenía público que estuviera previamente iniciado en ese lenguaje y código, sino que no tenía una justificación ni social ni financiera para entrenar intérpretes “fieles” de los modelos de los Jannequin, Gabrieli, Gesualdo, Schütz, Lully, Corelli, Couperin, Vivaldi o Rameau. El lenguaje culto podía, es cierto, entrar a través de la música litúrgica, pero, desde que Roma decidiera congelar la historia de la música, los modelos que se presentaran por esa vía tenían pocas posibilidades de resultar realmente contemporáneos. De hecho, el cultivo de música litúrgica europea de lenguaje culto y de buena factura se da en las tierras americanas en unos pocos centros aislados, y es muy contada en todo el período colonial la hecha a su imagen y semejanza por criollos. Y, en todo caso, la música litúrgica culta no cubre un porcentaje tan alto de necesidades sociales.

Obviamente, entonces, los modelos de mayor importancia, cuantitativa y cualitativamente, eran proporcionados por la música popular. Pero ocurre que pasado el siglo XVI ésta no era generada por Madrid y Lisboa sino por los centros designados por el equilibrio interno europeo para encargarse de la acuñación y difusión de modelos de música (y danza) popular: principalmente París y también, luego, Viena. Ergo, lo exportado a través de Madrid y Lisboa era un modelo en segunda potencia: del minué, de la gavota, de la contradanza, de las cuadrillas, del schottisch.

Y, además, a pesar de las estrictas leyes españolas y portuguesas para la administración del imperio, el contrabando era incontrolable como incontrolables las interminables costas, y era especialmente incontrolable para los hechos culturales.

¿Y la tercera vertiente, la negra-africana o africana-subsahariana o aguisimbía? Tampoco aquí las cosas son homogéneas. A contrapelo de lo que se ha afirmado eurocentristamente durante tanto tiempo, África no es en lo musical una sola y única cosa. Hay troncos culturales, pero eso no explica todo. Alcance con hacer un mínimo rastreo por el África real y por la documentación seria (que hoy día es bastante menos rara que en la primera mitad de este siglo) para observar también, como en América indígena, algunas unidades y muchas diversidades. Ocurre que la inmigración forzada del aberrante período de la esclavatura tampoco es uniforme: no es lineal—punto a punto—ni de áreas homogéneas (los padrones registran pobladores provenientes de culturas muy diversas, y por ende con prácticas musicales diferentes), si bien la brutal masividad del tráfico pueda haber determinado reagrupamientos por etnias y culturas en algunas regiones de “inmigración” muy intensa. Pero esto no fue lo más habitual: las músicas de cien esclavos negros en el Montevideo de 1790 podían ser diez músicas de tradiciones diferentes.

Por lo tanto, podía producirse la superposición de un comportamiento musical originariamente “homofónico” (de flujo sonoro único) con el de uno “contrapuntístico” (de interrelación de varias líneas melódicas diferenciadas) o con el de uno de tipo “hoquetus” (de alternancia de una línea melódico-contrapuntística entre varias voces), o la desaparición de tal o cual instrumento. La sanza o mbira, un instrumento de lengüetas pulsadas de enorme dispersión en tierras aguisimbias (o negro-africanas o africanas subsaharianas), no aparece hoy día en América salvo a través de la marímbula caribeña. La marimba, un conjunto de placas de madera percutidas, también de gran dispersión en Aguisimbía (que no debe ser confundido, a pesar de la similitud del nombre, con la marímbula), no aparece prácticamente en América del Sur, y sí en Mesoamérica, donde es adoptada no sólo por los criollos mestizos sino también por los indígenas. El hermoso inanga, una cítara de cáscara de gran tamaño de los tutsi, desaparece, y podemos aventurar la hipótesis de que está sugerido en su gesto musical a través de punteos de contrabajo en los Estados Unidos. Las trompetas de cuerno de los pueblos congoleños no dejan rastros tras el cruce del Atlántico.

Hay aquí también un par de puntos a señalar: si bien Europa y América entran en contacto por vez primera, en principio—descartemos aquí las visitas de los vikingos y otras eventuales—recién en el siglo XVI, Europa y África no entran en contacto por vez primera en ese momento. Ha habido numerosos contactos durante largos siglos, directos o a través del tamiz aculturador del Magreb musulmán. Y hasta por presencia física concreta:

Europa cristiana inicia la práctica de la esclavitud, no sólo africana, bastante antes de ese siglo. Y África ha sabido de la presencia mediterránea, europea o árabe, durante largos siglos. El noreste posee iglesias cristianas nacionales desde los tiempos del cristianismo primitivo, los europeos se han instalado en varios puntos estratégicos, y los árabes comercian regularmente a lo largo de un largo milenio por tierra o a través de ciudades-puerto que hasta pueden tener nombre árabe.

Un segundo punto: a América no sólo vienen pobladores de los territorios subsaharianos, en principio animistas y poco aculturados, sino también de los territorios musulmanizados, cuya música ha recibido ya un profundo influjo de los modelos árabes.

Y hay otro factor, para hacer más compleja la trama: una vez conquistada América, Europa es contraconquistada por músicas y bailes del Nuevo Mundo, generalmente condenados en primera instancia por lascivos o simplemente por contrarios a las buenas costumbres, hasta que el sistema los esteriliza en su peligrosidad para con él y los introduce, poco a poco, inocuos o revertidos, en una suite culta cortesana. Es decir: América no sólo recibía modelos musicales sino que desde temprano los exportaba a Europa, como aconteció ya desde temprano con la zarabanda y con la chacona. Y los exportaba ya mestizados. Si bien, necesario es aclararlo también, Europa debía esperar al siglo XVI para recibir de América músicas mestizas con lo indígena, sí, pero no con lo africano, puesto que su contacto con África, sahariana y subsahariana, se venía dando desde varios siglos atrás, especialmente gracias a la intermediación del imperio musulmán. Es decir que los modelos de música popular que Europa pudiera enviar eran a veces realmente europeos—en el siglo XIX, el vals—pero otras veces eran de la Europa marginada y sometida—la mazurca, la polca—o devolvían en parte elementos de lenguaje recibidos de América y ya digeridos: la habanera.

Y lo que venía de Europa, como lo que venía de África, no era mecánicamente incorporado a la cultura local. La gaita, un instrumento básico en la cultura galaico-lusitana, no aparece en América. La tenora, básica en la cobsa catalana, tampoco. El arpa se arraiga en lugares específicos, especies de islotes culturales. Por el contrario, los instrumentos de la familia del laúd, especialmente la guitarra y la vihuela, generan una riquísima y casi infinita prole de descendientes en todo el continente, con una no menos abundante y variada nomenclatura. Instrumentos de órdenes de cuerdas simples o dobles o triples, instrumentos de tres, cuatro, cinco o seis órdenes, instrumentos de mayor o menor tamaño, instrumentos de caja chata o abovedada, instrumentos de timbre mate o brillante o rumbante o gangoso o seco.

Dígase finalmente que a pesar del esquematismo predominante, la interacción de las tres grandes vertientes no se produce en América en un momento dado ni en todo el territorio, sino que es gradual y desordenada.

Y el mestizaje resulta variadísimo por la azarosa confluencia de tal o cual etnia indígena con un grupo de europeos provenientes de tal o cual región en tal o cual período histórico, y la de una y/u otros con un contingente africano de tal o cual conformación trasladado a través del océano en tal o cual momento. A pesar de lo cual grandes corrientes culturales subterráneas determinarán misteriosos y poderosos factores de unidad, como determinadas costumbres, determinados alimentos, determinada estética arquitectónica, o, en lo musical, factores como la antelación rítmica, o la interacción entre lo binario y lo ternario.

cinco

La interacción de las vertientes constituye un tema espinoso. El mestizaje de tales mosaicos culturales produjo a través de los siglos un intrincadísimo mosaico nuevo, casi un caleidoscopio. Pero la permanencia de un mismo régimen político-económico y por ende cultural entre alrededor de 1500 y alrededor de 1800, y de otro más sutil pero también de similar comportamiento desde la neocolonia instaurada desde poco después de 1800, produjo ya de por sí una homogeneización subterránea que iba generando factores y hasta fuertes corrientes de parentesco de norte a sur y de este a oeste. Lima fue un potente subcentro (o sub-epicentro) de proyección de propuestas musicales durante su vigencia como sede virreinal. La especie poético-musical conocida como triste, por ejemplo, se expandió desde allí hasta tierras tan lejanas como las de la pampa del sur.

Y no sólo la simple pertenencia a un mismo gran estado de límites indefinidos, sino también el fuerte tráfico marítimo y la enorme movilidad terrestre que a pesar de los medios de transporte de la época se daba dentro de las posesiones de los reyes de España y Portugal (hasta entre las posesiones de América y las del Asia oriental). Los arrieros de la época del jefe revolucionario Túpac Amaru viajaban a menudo, al frente de sus animales de carga, de Lima a Cuzco, de Cuzco a La Paz, de La Paz a Potosí, de Potosí a Buenos Aires. Les era muy fácil, en pleno siglo XVIII, llevar de una punta a otra de ese itinerario las últimas novedades culturales locales o foráneas. Y las políticas.

Claro que hay cosas no tan sencillas de explicar. ¿Por qué se da en casi toda América Latina el fenómeno trovadoresco, desaparecido aparentemente en la Europa del suroeste en el siglo XIV? ¿Por qué se conserva a través de los siglos este fenómeno en su modo de desafío entre dos contendientes con el honor de ambos puesto en juego? ¿Por qué hay tantas “escuelas” trovadorescas diferenciadas en el continente? ¿Por qué los trovadores “firman” sus improvisaciones, diciendo su nombre al final de éstas, tal como acontece todavía hoy en regiones muy remotas, como el Asia Menor?

seis

Veamos algunos ejemplos de unidad en la identidad. Uno de los más fascinantes factores de unidad en la diversidad lo constituye la omnipresencia, en la América producto del mestizaje cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo, en el flujo musical, de los apoyos rítmicos, sentido que el oído europeo asimila erróneamente al concepto de síncope. Otro factor de unidad lo constituye la percepción de la rítmica como una adición de subdivisiones, que lleva a maneras de sentir el transcurso del acontecer musical, muy diversas de las de la tradición cultural europea.

Interrelacionada con estas características, tenemos la presencia en Latinoamérica (y también, en parte, al noreste del actual límite sur de Estados Unidos) de una natural sensibilidad hacia la ternariedad opuesta a una binariedad rítmica—es decir, la subdivisión de una unidad métrica en tres opuesta a la subdivisión de esa misma unidad en dos, o bien el agrupamiento de tres subdivisiones opuesto al de dos de las mismas subdivisiones. Esto se da de dos formas principalmente:

(a.) Un concepto de simultaneidad de agrupaciones de tres subdivisiones contra dos (digamos, *grosso modo*,



un 6×8 contra un 3×4), que encontramos fundamentalmente en la costa del Pacífico (la cueca chilena, la marinera peruana, el son mexicano), en el corazón de América del Sur (la zamba) y metiéndose por Colombia y Venezuela en el Atlántico (el bambuco); y

(b.) Un concepto de simultaneidad de ocho subdivisiones percibidas simultáneamente como agrupadas



en dos mitades de cuatro subdivisiones (digamos, dos negras) y en tres tercios desiguales de tres, tres y dos subdivisiones (dos corcheas con puntillo seguidas de una corchea sin puntillo), que encontramos fundamentalmente en el Atlántico (la milonga del Río de la Plata y Rio Grande do Sul, el samba brasileño, varias especies caribeñas).

La primera de estas expresiones (el 6×8 contrapuesto al 3×4) tiene antecedentes comprobables (si bien en yuxtaposición más que en superposición) en algunas tendencias de la música europea surgidas quizás a partir de la influencia de modelos venidos del mediterráneo (la rítmica de

las canciones compuestas hacia 1500 por el español Juan del Encina, por ejemplo), y sobrevive en algunas áreas del antiguo territorio del imperio musulmán (zonas montañosas del Maghreb o del Asia Menor), lo que hace todo más confuso. Pero en todo caso, en ninguna de las expresiones musicales de alrededor del Mediterráneo encontramos atisbos de la increíble riqueza rítmica del joropo venezolano-colombiano, en el que refinamiento de la interrelación-oposición de lo ternario y lo binario llega a límites inimaginables para un oído europeo bien entrenado e inescribibles en el sistema europeo de escritura musical, en una permanente sensación de vértigo.

La vertiente atlántica produce a lo largo del siglo XX especies mestizas comercializables tan fascinantes como el tango rioplatense (y no necesariamente sus generalmente cuadradísimas réplicas europeas, por supuesto), como el bolero, como la rumba, como la bossa-nova, como el son cubano y su hija directa la salsa. Desde el ingreso de los Estados Unidos en el grupo de gobiernos vocacionales del papel imperialista, el parentesco del tres-tres latinoamericano (y sus variantes) con el estadounidense va a facilitar los intentos de Nueva York por convertirse en generadora de modelos culturales—la París del siglo XX—pero sólo los va a facilitar. Los modelos específicamente musicales de Estados Unidos han tenido un efecto mucho más devastador en la vieja Europa que en Latinoamérica: Europa ya casi no tiene iniciativa creativa en materia de música popular, mientras que Latinoamérica sigue generando sus músicas populares.

Son las cosas curiosas de los comportamientos del hombre en sociedad. Las músicas populares de Latinoamérica resisten otro siglo más la acción de penetración y dominación de los sucesivos enemigos, que sí logran despedarla y despedazarla en otros ámbitos.

siete

Ocurre que el mestizamiento es a veces espontáneo e igualitario. Pero en lo posible no. Porque el sistema intentará permanentemente ese predominio de lo europeo sobre lo sometido, sea indígena o negro o mezcla de estos dos entre sí o—juntos o de a uno—con lo propio europeo.

No se trata de una vil conjura de las fuerzas de derecha europea. He aquí un interesante punto a anotar. Interesante sobre todo porque en la medida que las izquierdas de América sean a lo largo de estos cinco siglos preponderantemente coloniales en su accionar, esta situación generará a menudo grandes confusiones. Dicho de modo sencillo, la conquista no es el resultado de la extrema derecha europea. Quienes sostenían la redondez de la tierra eran quemados por ser lo que hoy podríamos calificar de izquierdistas recalcitrantes. Y como la izquierda metropolitana no verá con malos ojos el proceso colonizador (es paradigmática en este sentido la

desorientación de Marx y Engels en pleno siglo XIX), sus adláteres o copiadoreos americanos serán cómplices alegres del status quo.

En determinados momentos, momentos críticos, como las luchas independentistas criollas en la América española de las primeras décadas del siglo XIX, como la resistencia contra la desestabilización neocapitalista en los países del sur en las últimas décadas de ese mismo siglo, las fuerzas progresistas tomarán conciencia en alguna medida del papel de lo cultural y de lo específicamente musical en la situación de dependencia. En otros momentos, la izquierda confundirá, como en Europa, el concepto de marcha hacia adelante en el tiempo con el concepto piramidal de “progreso”, es decir de marcha hacia arriba en una escala de valores en la que lo europeo es más y lo no europeo es menos. Y todo será confundido. Por eso, a veces, serán voces provenientes de la derecha las que, incomprensiblemente, darán las voces de alerta. Otras veces esas voces no serán de alerta, sino aquí sí coherentemente de intento de detener la historia, de congelar los procesos del lenguaje musical, de momificar una sociedad viva—en ese caso, tal como acontece en la metrópoli.

Y más complejo todavía será el desempeño de las fuerzas progresistas europeas una vez tomada conciencia del proceso colonial que ya ha tenido lugar (como en el ejemplo ya dado de Marx y Engels). España socialista intentará lo que no intentó el franquismo: reconquistar el imperio. Para volver a venderle espejos (o automóviles, como explicaba el ideólogo Alfonso Guerra en 1982) y para nutrirse con su plusvalor (o, para empezar, con sus compañías aéreas y telefónicas, como está ocurriendo en estos años del quinto centenario).

Muchos, gran parte, de los teóricos progresistas, intentarán monopolizar la interpretación teórica de la colonia, tanto para lucrar con una parcela de especulación con menos competencia académica como para mantener el papel de centro de poder intelectual de la vieja pero mañosa Europa. Los sometidos no deben generar teoría sobre sí mismos; esa tarea le corresponde a sus amos. Y esto ocurre también en el terreno de la musicología, por supuesto, como se ha visto en congresos y se ve en publicaciones especializadas. Y no sólo para América—especialmente América Latina desde comienzos del hegemonismo militar de Estados Unidos—sino para todo el Tercer Mundo, y especialmente ahora para África, la América Latina del próximo siglo.

ocho

América no está habilitada hasta hoy por la todavía arrogante Europa para generar modelos musicales cultos, los abridores de caminos, los vanguardizadores. Si bien Europa ha aceptado—qué más remedio, tras dos guerras

mundiales que la han dejado maltrecha—compartir el poder político, militar y económico con Estados Unidos (y su pequeño apéndice norteño, Canadá), la solidez del sistema educativo implantado a lo largo de los siglos hace que Estados Unidos no se abrogue, a nivel de grupos de poder, el derecho de generar esos modelos, conformándose con crear espacios y organismos para repetir los modelos musicales europeos, actuales o de preferencia antiguos. Su gigantismo no sirve a otro fin que a éste. Las grandes orquestas sinfónicas estadounidenses tocan y graban Beethoven y Brahms pero no, salvo las excepciones que confirman la regla, Ruggles o Cowell o Harrison o Feldman o Brown u Oliveros o Mumma o Tenney o Singleton o Peppe, y ni siquiera Ives o Cage. Las universidades son centros castradores pero, eso sí, también europeizantes. El compositor culto es un paria, destrutado como payaso o neutralizado en una jaula institucional.

En América Latina todo conspira para que alguien o álguienes no se atreva a generar contramodelos cultos. Si el loco desatado del rebaño es halagable, se le hará caer en la trampa de fabricar tarjetas postales, con colorido patrio, pero sin poder de confrontación con los “grandes nombres” metropolitanos. Si no es halagable, se buscará la forma de integrarlo al juego de mercado de la propia metrópoli. Si no se presta a ello, se encontrará la forma de silenciarlo.

nueve

Es que la música mestiza generada en el lugar latinoamericano quedará generalmente enfrentada al modelo que le es impuesto mecánicamente desde el centro conquistador-colonizador, sin diálogo posible. Y esto desde el comienzo de la conquista. Cuando el modelo se aculture—o el compositor se desprenda algo del modelo europeo—ya habrá llegado, también generalmente, un nuevo modelo que hará obsoleto al anterior y a su contrapartida local.

Pero podrá ocurrir que el compositor se desprenda un poco más de ese modelo metropolitano, lo suficiente como para que lo suyo pueda erigirse como desafío frente a la tiranía del modelo impuesto, o francamente como contramodelo. Puede ejemplificarse esta situación con obras de épocas de régimen formalmente colonial. O de épocas más recientes, una vez recuperada la iniciativa, tras un interesante bache histórico que se produce con distintas duraciones en toda América española, y de algún modo también en la América portuguesa, desde el período independentista del siglo XIX.

Y esto se da tanto en la música culta como en la música popular. Sólo que en este último caso, el proceso será curiosamente más libre de ataduras, a pesar de los epigonalismos recurrentes de la condición colonial. Desordenado, desobediente, indisciplinado, el hombre de pueblo creará disparates

faltos de lógica—la lógica de la metrópoli, claro está—a cada paso, y por todo el continente. Vendrán regularmente los cimbronazos de los modelos metropolitanos impuestos por el poder o por el más sutil procedimiento del prestigio, conferido por el propio mecanismo del poder, y por su sistema educacional, institucional y no institucional. Pero el generar contramodelos conscientes o no, tanto da, será una mala costumbre muy arraigada hasta hoy.

Claro que en este caso habrá otra trampa a la vuelta de la esquina. Los centros de poder europeos estarán siempre alertas para la “importación” de recursos de lenguaje—la “materia prima” del sistema industrial en su versión cultural—con el fin de renovar sus propias propuestas y mantenerlas atractivas y con fuerza de penetración. Desde la segunda guerra mundial, los centros de poder estadounidenses se sumarán a esta estrategia con el fin de disputar el dominio del mundo, aunque en principio lo harán sólo en el terreno de la música popular, con excepciones no oficiales en el terreno de lo culto. Esto ayudará a confundir a los sometidos, claro está. Pero al mismo tiempo estará creando una curiosa “helenización de Roma” que, como aquélla de la conquista de Grecia por los romanos, no significará pérdida de poder político y militar sino un ejercicio antropofágico para nutrirse de la fuerza del adversario sometido.

Si la tozudez de los compositores de la colonia y la neocolonia constituyen por un lado contrapartidas dialécticas de la obliteración y el saqueo, esta sombra de la “helenización de Roma” se yergue como otra posible contrapartida, que no debe ser tomada con aire triunfalista sino simplemente considerada como relativa compensación por la injusta existencia de poderosos y de despojados. Es la toma de conciencia de ello la que da pie a voluntades “antropofágicas” compensatorias en varios de los compositores latinoamericanos.

diez

Porque hay música de vencidos en Latinoamérica. Y música de vencedores. De vencedores vencidos y de vencidos vencedores.

Pero estas categorías suenan abstractas y hasta confusas. Simplifiquemos. Digamos que hay una permanente presencia invasora de la música metropolitana—es decir, la lanzada desde la metrópoli, sea ésta realmente de origen metropolitano o ya producto reacondicionado de apropiaciones de elementos de culturas sometidas. Y hay música metropolitana cuyos creadores se cuestionan el posible papel imperial e intentan combatirlo o neutralizarlo. Digamos que hay música latinoamericana cómodamente epigonal que acepta el papel simiesco de sus productores, y hay música de compositores conscientes—en la acepción meramente racional del término,

o en la más visceral y menos cerebral del mismo—de la multivalente significación de los cinco siglos de conquista, de dominación y de mestizaje.

Alcanza con ser consciente de ello. Las soluciones creativas reflejarán de algún modo, hasta por evasión de la problemática, la toma de conciencia por parte del creador de música.

once

¿Qué ocurre con los sectores potencialmente revolucionarios o al menos renovadores de la sociedad latinoamericana?

En primer término, es importante consignar que el concepto de revolución en América Latina ha estado muy pocas veces ligado a una visión global y totalizadora de la sociedad. Salvo Túpac Amaru, Túpac Katari, Miguel Hidalgo, José María Morelos y José Artigas, muy pocos jefes revolucionarios de los siglos XVIII y XIX son indigenistas. Muy pocos también—y quizás abarcando un territorio geográfico más limitado—son los que reivindican los derechos de la población negra. El concepto de revolución está entonces, en la mayoría de los casos, limitado social y culturalmente a los blancos nacidos en tierra americana y a los mestizos de europeos con indios y/o con negros pero de piel no muy oscura. Ya en el siglo XX, esta situación no se verá modificada en lo sustancial. Los movimientos revolucionarios reivindicarán como bandera fundamental una educación europea y europeizante . . . pero gratuita y obligatoria para todos.

Porque ocurre que la izquierda es en América Latina un objetivo estratégico primordial del sistema colonial. Y es probablemente su mejor agente. El sistema la educa para estar aliada respecto a su realidad cultural real (Bob Dylan es mucho más cercano que Violeta Parra, Frank Sinatra es mucho menos ridículo que Los Panchos, Jacques Brel mucho más interesante que Dorival Caymmi, The Beatles mucho más propios que Los Chalchaleros), y la ánima a embeberse de vocación mesiánica, con una capacidad de destrucción propia de conquistadores, de nuevos y más disimulados conquistadores a favor del imperio.

La derecha no tiene interés en entender la realidad más allá de lo estrictamente necesario para adueñarse del poder en tanto intermediaria de la metrópoli imperial. Y la izquierda institucional va desarrollando una trágica incapacidad para entender esa realidad real. La misma izquierda que no logra entender al indio en Bolivia (sino que pretende—voluntariamente o no—explicarle paternalmente todo con apriorismos eurocentristas) es la que no logra comprender al criollo en el Uruguay. Allá no entiende por qué los quechuas prefieren rojos, amarillos vegetales y negros en las telas de sus aguayos o por qué los aimaras optan por “colorinches”, por

desenfadadas combinaciones de colores variadísimos. Ésta cree que el gris dominante en el gusto uruguayo es un defecto, y que ponerle anaranjados y violetas a los muros es mejorar la sociedad. Allá no conoce el gusto del coimi (o millmi o kiwicha). Aquí, el del fruto de la palma butiá. Y admite que se prohíba en el parlamento nacional—por indigna de tan excelso recinto—el consumo del mate, la infusión popular por excelencia en todo el territorio nacional.

Notas

1. Como prefiere decir Janheinz Jahn.
2. Como proponía Carlos Vega.

Referencias

Uno

- Adoum, Jorge Enrique
1969 “Los cuentos de hadas y su trasplante a América Latina”.
Casa de las Américas, no. 175, vols. 7-8.
- Aretz, Isabel (comp.)
1977 *América Latina en su música*. México, D.F.: UNESCO &
Siglo XXI.
- Bernstein, Borís
1983/ “Algunas consideraciones en relación con el problema ‘arte
84 y etnos”. *Criterios*, no. 5/12. La Habana.
- Bolaños, César
1984 “Identidad cultural”. *La República*, 17-XI. Lima, Perú.
- Camargo, Angelina (comp.)
1980 “Cultura e identidad nacional”. *La Semana de Bellas Artes*,
no. 159, 17-XII. México, D.F.
- Estrada, Julio
1983 “Una cultura de Malinche a Moctezuma”. *Unomásuno*, pp.
4-5-X. México, D.F.
- Ford, Aníbal
1987 *Desde la orilla de la ciencia (ensayos sobre identidad, cultura y
territorio)*. Buenos Aires: Puntosur.

Bajan las luces, empieza la música

► Escribe **María Elena Larrègle**

Profesora de Educación Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora titular de Sonido II, Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA, UNLP. Docente del Seminario "Música y Comunicación", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Secretaria de Publicaciones y Posgrado, FBA, UNLP. Fue Vicedecana y Secretaria Académica de la FBA, UNLP.

La música y el cine son compañeros de ruta desde los inicios del séptimo arte, allá por finales del siglo XIX. Son conocidas las anécdotas de trajinados pianistas ubicados a un costado de la pantalla, que martillaban de mejor o peor manera músicas preconcebidas para diversas situaciones (persecuciones, escenas de amor, tormentas y otras) o ejecutaban piezas originales compuestas especialmente para un film en particular. En las salas mejor posicionadas la musicalización podía estar a cargo de una pequeña orquesta; las más pobres solían contar con una pianola. Sin desmedro de la prosaica función de *tapar el ruido del proyector*, la música proveía de un entorno sonoro sugerente que, en general, reforzaba el sentido de las circunstancias que se desgranaban en el relato.

Entre esas primeras relaciones y el actual estado de este matrimonio estético-comunicacional median incontables posibilidades de ardua clasificación. Lo concreto es que la mayor parte de las películas hace uso de la música y, si bien podemos encontrar ejemplos de films que no recurren a ella en absoluto, es factible afirmar que es un elemento constitutivo del discurso audiovisual, lo que no sólo incluye películas sino, también, series televisivas, publicidades y hasta noticieros de actualidad.

Algunas funciones

Una primera distinción es aquella que diferencia la música que forma parte de la acción (diegética) de la que no lo hace (extradiegética). Buen ejemplo del primer caso es la película *American Graffiti* (1973),¹ donde la música,

que proviene de las radios de los automóviles en los que los personajes van transitando sus aventuras, contribuye a dar unidad de tiempo y lugar a toda la historia. Para el segundo caso, entre mil y un otros, mencionamos *Setenta veces siete* (1962), de Leopoldo Torre Nilson, con música de Virtú Maragno.² Una segunda cuestión es qué aporta la música al film. Aquí tenemos dos grandes posibilidades que luego se abren en subcategorías. La música puede ambientar la/s escenas/s u oficiar de elemento que opera sobre cuestiones de corte más estructural, como la continuidad, el ritmo o la forma. Trataremos de sintetizar estos puntos.

Ambientar es un neologismo algo impreciso, pero se entiende que está relacionado con la *fabricación* de un entorno situado. Una de las características de la música es que, en tanto producto cultural, porta implícitos en su constitución rasgos que refieren a contextos más o menos específicos y produce, además, ciertas vinculaciones de corte más subjetivo que con el tiempo han sido en buena parte validadas culturalmente. Esta función puede asumir dos usos. Por un lado, facilitar la ubicación en época, lugar, cultura, clase social, entre otras. Podríamos aventurar que aquí se apela a relaciones más "objetivas", en el sentido de que cada música trae inscriptos rasgos que remiten a estas categorías en el modo de configurar sus estructuras desde el lenguaje.³ Una sinfonía de Brahms (o una compuesta *alla* Brahms) nos lleva a la Europa romántica del siglo XIX por su estilo, su

instrumentación, el uso de las dinámicas, la tímbrica, el manejo del ritmo, de la armonía, etc., por la sola pertenencia a ese contexto de producción. Una melodía de bandoneón nos traslada al Río de la Plata por las mismas razones. En el caso de una película situada temporalmente en un tiempo histórico y lugar determinados, la presencia de música propia de ese marco reforzará la construcción epocal buscada. Algunos ejemplos: los cantos gregorianos usados en *El nombre de la Rosa* (1986)⁴ o los cantos folklóricos que se escuchan en el final de *Cobra Verde* (1987).⁵

En el terreno de la subjetividad, la música puede operar sobre la generación de sensaciones, sentimientos, recuerdos, dirigidos al individuo espectador pero anclados en validaciones culturales.⁶ Aquí el vínculo es menos reforzable, más necesariamente edificado por la interrelación entre música, sonido, imagen, movimiento, relato, encuadre y varios otros factores. No existe una metodología infalible para componer una música que diga *miedo*, pero existen algunas que provocan esa sensación, más aún cuando están puestas en relación con una historia que nos va llevando a ese sentimiento. Los distintos factores del lenguaje musical (los materiales sonoros, las configuraciones texturales, la organización rítmica, melódica o armónica) van a dialogar con el resto de los componentes del lenguaje audiovisual en busca de una sensación subjetiva particular, que podrá tener en el espectador grados mayores o menores de ambigüedad e impacto.

² Virtú Maragno se desempeñó como profesor de Contrapunto en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

³ Objetivo en el sentido de que cada época y cada cultura elige modos particulares de configurar el lenguaje musical que terminan resultando identificatorios del contexto de producción de una manera bastante inequívoca. Un madrigal inglés del siglo XVI es eso, lo que no quita que se pueda ambientar una película de época con música rock, como en *Corazón de Caballero (A Knight's Tale, 2001)*, Brian Helgeland), donde se utilizan canciones de Queen, David Bowie, Eric Clapton, AC/DC, entre otras.

⁴ Título original: *Le nom de la rose/ Der name der rose*, dirigida por Jean-Jacques Annaud.

⁵ Dirigida por Werner Herzog.

⁶ La validación cultural de ciertas asociaciones entre determinados sentimientos o sensaciones y algunas músicas tiene larga tradición de usos y costumbres. Desde hace mucho tiempo la música ha buscado, mediante varias tendencias estéticas a lo largo de la historia, un sentido *representativo* de situaciones extramusicales. La *Teoría de los afectos*, de moda en el período barroco, intentaba vincular giros melódicos o encadenamientos armónicos a sentimientos y pasiones. La música programática del período romántico exploraba la posibilidad de representar una historia o situación. Muchas obras musicales instrumentales llevan títulos que persiguen una asociación entre lo que se escucha y un significado más o menos preciso, en general de índole descriptiva. También la ópera ha contribuido a la instauración de estas vinculaciones. El uso de estos recursos asociativos a lo largo del tiempo va construyendo culturalmente la validación de dicha asociación. Muchas siguen funcionando, otras han caído en el vaciamiento de sentido que suele caracterizar a los estereotipos demasiado transitados.

¹ Dirigida por George Lucas.

Afinidad de estructuras

La música también construye el film desde un punto de vista más estructural e influye sobre distintos aspectos que tienen que ver con cualidades que música y artes audiovisuales comparten en cuanto a sus procesos constitutivos. Tanto una como otra encadenan elementos en el tiempo para plasmar una forma final que es el resultado de la dialéctica entre dicho encadenamiento y las relaciones que se producen entre los elementos. La música encadena (organiza) sonidos, las artes audiovisuales encadenan imágenes (planos); las dos instauran su propio tiempo y espacio, su verosimilitud, generan movimiento, tensiones, distensiones, conflictos. También muchos procedimientos compositivos son comunes a ambas: juntar, separar, repetir, alternar, superponer, estirar, reducir, acelerar, detener, son operaciones que se aplican a los materiales (sonidos, planos) para dar cuerpo a la obra. De esta similitud (que pudiera parecer forzada y que requeriría de otro artículo para desarrollarla y fundamentarla, pero que dejaremos librada a la intuición comprensiva del lector) surge la base que hace posible la emergencia de las relaciones que queremos explicar. Mencionaremos las más importantes.

La primera es la vinculada con la *continuidad* o la *discontinuidad*. En una obra (musical o audiovisual) se puede buscar ex profeso una situación o la otra, en forma total o parcial. La continuidad o discontinuidad de la música, puesta en relación con las imágenes, puede reforzar o poner en conflicto la continuidad (o no) de planos planteada por el montaje. Ejemplo típico: la utilización de la ópera *Cavalleria Rusticana* en *El Padrino III* (1990)⁷ durante la representación operística, los *trabajos* encargados por Michael Corleone a sus delegados y el asesinato del Papa. Cuatro escenarios superpuestos temporalmente, separados geográficamente, unidos argumentalmente, monta-

dos paralelamente y *cosidas* por la alternancia de la ópera y el *leit motiv* de la película, a su vez enlazados por un tratamiento tímbrico similar.

La segunda tiene que ver con el *ritmo*, la construcción de la temporalidad, donde la música interviene en especial sobre las duraciones y las velocidades. Escenas que muestran movimientos vertiginosos apoyados por músicas de ritmo veloz (la escena animada inicial de *Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988)⁸ o, al contrario, el uso de una música de ritmo y clima *cool* en la masacre de orientales a manos de La Novia en *Kill Bill 1* (2003).⁹ En la construcción rítmica también juega un fuerte papel la sincronía que pueda existir entre los movimientos que se ven en la pantalla y el ritmo musical cuando ciertos movimientos de personajes u objetos coinciden temporalmente con acontecimientos generadores del ritmo musical (acentuaciones, ataques, cambios acórdicos, entre otros).

La tercera se refiere a la *forma*, entendida como la construcción de la estructura total de la obra en cuanto al reconocimiento de partes o secciones y el modo en que se transita de una a la otra. Cuando escuchamos una obra musical notamos que hay unidades (por ejemplo, las estrofas en una canción o los temas en una sonata o sinfonía) que permanecen, varían, cambian o retornan. Estas unidades se reconocen como tales porque guardan una coherencia musical (que, según el tipo de música, va a estar dada por diversos factores que actúan como un todo relacionado) y a la percepción le resulta claro reconocer las conductas con las que se van sucediendo. Por ejemplo, si una canción repite una estrofa exactamente igual, notaremos dicha repetición. Si varía en algún aspecto (podría ser, el modo de frasear o la instrumentación), se reconoce la permanencia de la estructura y la variación de los detalles. Si se escucha una melodía diferente, se evidenciará como un cam-

bio, como un nuevo material. Y si, luego, volvemos a escuchar la melodía original, entenderemos que hay un retorno. A su vez, es posible darse cuenta si entre una unidad y otra hay algo que las enlace (por ejemplo, que una se vaya transformando en la otra) o no (si están "pegadas, yuxtapuestas").

Todas estas operaciones de reconocimiento ayudan a construir y a entender el sentido de la música, a comprender de dónde vienen y hacia dónde van los materiales, dicho de una forma sencilla. Del mismo modo, cuando vemos una película, organizamos las imágenes, los sonidos, la música, el relato, en momentos, en unidades. Cuando empieza, cuándo se produce el conflicto, cuántas cuestiones están implicadas en ese conflicto, cuándo se empieza a resolver, cuándo la película está tomando *ritmo de final*. Dicho de manera muy general: la forma es una totalidad que reúne lo que va sucediendo con el contenido en el tiempo.¹⁰ Manifiesta el modo en que se van relacionando y transformando entre sí, por su interacción, los distintos elementos y componentes. La estructura introducción-nudo- desenlace implica una forma. Llevar la historia de forma lineal o apelando a flashbacks (o contando la historia *para atrás* como en *Memento* (2000)¹¹ alude a distintas propuestas formales. La música tiene forma y el cine, también. La aparición de una misma música en determinados momentos de una película puede servir a necesidades formales, tal vez recordarnos la función que cumple un personaje en el conflicto o retrotraernos a una situación que ya habíamos visto y que se repite. La música de la radio en *Hechizo del tiempo* (1993)¹² es uno de los ejemplos más transparentes y literales (en el buen sentido) de este aspecto.

El lugar del sentido

¿Por medio de qué se producen estas relacio-

nes? A partir de la carga de sentido que la música teje desde su propia forma de estructurarse. La música, estrictamente, no tiene un significado específico. Pueden hacerse todo tipo de asociaciones, pero una melodía equis no está diciendo que "un hombre ve una sombra en la pared y se da cuenta de que lo van a matar". Sin embargo, si bien no es *traducible*, es un hecho que la música tiene un sentido. Mejor dicho: no uno sino múltiples, ya que éste aparece en el juego interpretativo que resulta de la interacción entre las características propias de la obra (sus materiales, textura, ritmo, forma), los contextos en que fue producida y en que es escuchada y el modo en que los sujetos (compositores, ejecutantes, auditores) la perciben, comprenden e interpretan. De esta manera, la misma obra será diferente para cada persona que la toque o la escuche; distinta hoy que dentro de cincuenta años; si la escuchamos por primera vez o si ya la conocemos.

Entonces, es muy difícil determinar *a priori* qué va a comunicar una obra musical. Podría arriesgarse que si los materiales tienen entre ellos algún tipo de *conflicto musical* (por ejemplo, si la obra trabaja permanentemente con el contraste entre dos ideas o si posee una gran ambigüedad armónica) será más probable que genere sensaciones de desequilibrio, de tensión, de ansiedad o de expectativa. Si conjugamos una música de estas características con una imagen o una historia que apele a esas sensaciones, podría producirse una construcción de sentido bastante clara que apuntara, por ejemplo, al suspenso o al miedo. Pero estas relaciones no son para nada mecánicas. Entre el refuerzo y la contradicción existen innumerables opciones. Se puede ratificar un clima de tranquilidad con una música *ad hoc* (los típicos violines que acompañan tantos desenlaces felices) o,

⁷ Título original: *The Godfather: part III*, dirigida por Francis Ford Coppola. La ópera *Cavalleria Rusticana* pertenece al compositor italiano Pietro Mascagni (1863-1945).

⁸ Título original: *Who Framed Roger Rabbit?*, dirigida por Robert Zemeckis.

⁹ Dirigida por Quentin Tarantino.

¹⁰ Las discusiones acerca de la relación entre forma y contenido en el arte son antiguas y largas, y no es intención de este escrito entrar en ese asunto. El término *contenido* está utilizado aquí de un modo muy general, referido no al *significado* o a *lo que la obra quiere decir* sino a lo que contiene en cuanto a materiales, elementos, procedimientos y relaciones que están actuando en ella.

¹¹ Dirigida por Christopher Nolan.

¹² Título original: *Groundhog Day*, dirigida por Harold Ramis.

por el contrario, contradecir el suspenso de un relato con una música "amable". Hay fórmulas que parecen probadas, que en apariencia funcionan siempre, pero que, de tan andadas, se han convertido en estereotipo, en algo esperable, que no sorprende, no convoca ni interpela al espectador sino que, simplemente, confirma un hábito. Lo apasionante es la gran cantidad de caminos que se abren para quebrar estas fórmulas y encontrar fusiones originales.

Carta de presentación

Transcurrido este repaso, que no pretende agotar el tema y que se expone sólo con la intención de mostrar la amplitud que tiene la relación música/cine como campo de estudio (dado que cada uno de estos aspectos podría ser investigado en particular), nos dedicaremos al examen de una situación especial: el uso de la música en las secuencias de títulos de las películas. Se trata de un momento en el que prima la necesidad de poner *en tema* al espectador durante un lapso breve, destacado, donde se anticipan en forma condensada los trazos centrales de lo que va a acontecer. La música de los títulos prepara al espectador, lo pone expectante, lo seduce, busca el amor a primera vista.

Algunos autores eligen la música para los títulos de sus películas con un criterio más abstracto, menos anclado en el relato en sí. Woody Allen, por ejemplo, en la mayoría de sus realizaciones unifica la exhibición de los títulos en pantalla negra con tipografía clásica de color blanco acompañada por músicas conocidas del repertorio del jazz comprendido entre las décadas del 20 y el 40. Esta decisión no enfatiza en la situación puntual de la historia que cuenta cada film pero agrupa la totalidad de la obra de Allen bajo un clima determinado, ese aroma neoyorkino y jazzístico que está presente en su forma de contar las historias,

incluso en aquellas que no se desarrollan en Nueva York. Aún así, en algunos casos, como en *Deconstructing Harry* (1997),¹³ la canción¹⁴ que acompaña los títulos refiere, por sus características musicales y su texto, a elementos de la trama y, además, la secuencia de títulos está fragmentada (deconstruida) mediante la repetición variada de imágenes que muestran a Judy Davis bajando una y mil veces de un taxi y entrando a la casa de Harry, visiblemente consternada.

En *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick,¹⁵ los títulos se presentan mientras se muestra el viaje del protagonista hasta el hotel en el que tendrá lugar la trama. Vemos planos generales de un subyugante paisaje montañoso y una ruta por la que circula un vehículo. No sabemos quién viaja en él. La cámara, desde el aire, sigue el recorrido fluidamente. La música consiste en una melodía con reminiscencias medievales (está basada en un *Dies Irae*), instrumentada con timbres de bronce tratados con cierta resonancia electrónica. El ritmo es regular, lento, y la mayor parte de las notas están articuladas sobre el pulso. La densidad sonora de cada ataque y las alturas elegidas, en registro más bien grave, contribuyen a dar una cierta pesadez a la marcha melódica, de algún modo contrapuesta a la ligereza y la velocidad con que se mueve la cámara.

La melodía se organiza en dos frases similares en su constitución; la segunda frase, por su parte, es una variación de la primera, casi como una secuencia melódica. Esta estructura de dos frases se presenta tres veces. Con la segunda aparición se empiezan a leer los títulos en la pantalla. Aquí se prescinde de la segunda frase y su lugar es ocupado por sonidos metálicos y vocales procesados electrónicamente que semejan gritos, temblores, aullidos, que se suceden sobre una nota pedal que queda como resabio de la

melodía. En la tercera repetición del material melódico, estos sonidos vocales y metálicos se superponen al movimiento melódico compitiendo por la atención del espectador. En esta secuencia la música tiene un papel fundamental en la creación de una sensación de temor agobiante. Las imágenes, sin música, hasta podrían formar parte de algún corto promocional turístico (aunque la soledad del automóvil es, de por sí, intrigante, tanto como la cámara que, como un águila agorera, vigila al coche y su ocupante). Es la solemnidad grave de la melodía y la extrañeza de los sonidos que se mezclan con ella la que está metaforizando la intranquilidad, la amenaza y lo sobrenatural.

En *Alien el octavo pasajero* (1979)¹⁶ la música y el sonido que se escuchan en los títulos acompañan la presentación exterior e interior de la nave en la que se desarrollará la acción. Al principio, un plano general del espacio interestelar y de la Nostromo, cruzando enorme la pantalla. La música tiene aquí un volumen relativamente bajo y está construida con pequeñas apariciones melódicas alternadas por sonidos percusivos con mucha resonancia, sobre un sonido de fondo que es casi un zumbido. Seguidamente, la cámara ingresa en los pasillos vacíos de la nave y los recorre, deteniéndose en algunas puertas, mostrando cascos, estaciones de trabajo, computadoras, trajes, hasta llegar a la sala de hibernación. La música alterna dos materiales: uno que oficia como fondo, sostenido, como nota pedal, grave, y otro, de carácter más melódico, que va y vuelve sobre dos alturas principales, como una oscilación. Se oyen, además, efectos de sonido que corresponden a algunos objetos del entorno. En un momento la música (excepto el zumbido de fondo) es interrumpida por fuertes sonidos de las computadoras encendiéndose.

Continúa el recorrido, acompañado por la melodía oscilante y los efectos sonoros ocasionales. A medida que la cámara se va acercando a las cápsulas de hi-

bernación, la melodía se acelera y se traslada a zonas más agudas del registro. Las cápsulas son concéntricas y se abren, lentamente, como una flor. La música acompaña la elevación de las tapas de las cápsulas con trémolos y un acorde final, mayor, resolutivo, que señala la finalización del viaje de la cámara. Retoma el comportamiento que hemos dado en llamar *oscilatorio* entre dos alturas principales mientras John Hurt despierta, reconoce lentamente su propio cuerpo, el entorno. La música se detiene en un acorde sostenido para resolver en un fundido con las voces de los tripulantes conversando. En toda esta secuencia se echa mano a algunas las asociaciones a las que nos hemos referido. La nota pedal, similar a un zumbido, alude al sonido de la nave en el espacio (esto es físicamente imposible en la realidad, pero ya sabemos que en muchas películas de ciencia ficción las naves hacen ruido de motor). Los sonidos electrónicos de altura no específica han sido utilizados permanentemente en ocasiones en que la trama tiene que ver con escenarios espaciales y/o tecnológicos. Los acordes mayores, instrumentados con timbres brillantes y de duración sostenida en el tiempo, también son un recurso para indicar final, cierre de una situación. La indefinición de la melodía principal (esta *oscilante*) es coherente con el recorrido de la cámara, que va mostrando la nave, no con la intención de sembrar temores sino, simplemente, con la de mostrar un ámbito que está quieto, tranquilo, silencioso, preparando al espectador para ver ese despertar de los cosmonautas, que también va a ser suave y relajado. Los problemas vendrán después...

En *Psicosis* (1969),¹⁷ Hitchcock recurre a un tema musical para orquesta compuesto por Bernard Herrmann, el cual está basado en dos ideas musicales. La primera, una melodía compuesta de una sucesión de "golpes" insistentes trabajados principalmente sobre semitonos y giros cromáticos concatenados, con

¹³ En Argentina se tituló *Los secretos de Harry*.

¹⁴ *Twisted* (Retorcido), compuesta por Wardell Grey y Annie Ross e interpretada por esta última.

¹⁵ Título original: *The Shining*. La música original estuvo a cargo de Wendy Carlos. Además se tomaron fragmentos de obras de compositores contemporáneos como György Ligeti, Béla Bartók y Krzysztof Penderecki y algunos temas del repertorio popular norteamericano.

¹⁶ Título original: *Alien*, dirigida por Ridley Scott, con música de Jerry Goldsmith.

¹⁷ Título original: *Psycho*, dirigida por Alfred Hitchcock.

ritmo rápido y muy marcado, que alternan zonas de sonidos más agudos con otros de sonidos más graves, articulados casi *staccato*. La segunda, otra melodía más separada del fondo, más fluida, con sonidos más largos, articulados *legato*. Esta sucesión se repite tres veces, con leves variantes en la presentación de los materiales. Esta música y otras que derivan de ella van a estar presentes durante todo el film, dándole unidad conceptual y formal. La predominancia de cuerdas agudas pronostica el sonido que escucharemos en la escena de la ducha, el chirrido que acompaña los planos del brillante cuchillo que asesinará a Janet Leigh. La alternancia de ideas musicales casi contrastantes, el volumen alto, la velocidad rítmica, la repetición, son factores que contribuyen a la creación de un clima enrarecido, ansioso, poco tranquilizador, que teñirá toda la historia hasta el final. La imagen que vemos es una serie de textos que aparecen quebrados, se arman y se vuelven a desarmar, cruzados por barras paralelas en rápido movimiento. Este juego de letras y barras queda envuelto en la vertiginosidad de la música. La aparente calma que sucede a la presentación, durante el travelling hacia el cuarto en el que se encuentran la futura muerta y su amante, es provocada fundamentalmente por la disminución del volumen sonoro, de la velocidad del ritmo y de la duración larga de los sonidos utilizados, pero las disonancias que están presentes en el tratamiento armónico avisan que la calma no es tal y que tienen que pasar todavía cosas terribles. No es una música sensual, acorde con la situación de los amantes en el hotel, sino una música premonitoria de las tribulaciones que van a vivir.

El recorrido realizado ofrece un panorama inicial sobre el tema y da un perfil general de los vínculos más importantes que se establecen entre la música, las imágenes y la historia en un producto audiovisual. La presencia de la música, en su rol diegético o no, intervendrá en el resultado final (ya sea como operador a nivel formal-estructural, ya sea como factor de ambientación y *puesta en clima*) en tanto elemento de

una totalidad que es superadora de la suma de partes. La música no acompaña ni rellena. Se integra íntimamente a la obra y participa de manera contundente en la construcción del sentido que, a su vez, será completado por el espectador. Por lo demás, las tres películas analizadas tampoco agotan el campo ya que, como en todo el arte, no hay una receta que garantice qué funciona y qué no.

La música ofrece un modo de ensanchar las posibilidades poéticas del film, de potenciar la carga metafórica de las imágenes y de dar mayor amplitud de significaciones a la totalidad de la obra. Abre una complejidad interpretativa que la torna flexible para abarcar, en una multiplicidad de sentidos, las puertas abiertas por la imagen, el movimiento, el relato y el universo sonoro. ✱

Bibliografía

- BELINCHE, Daniel y LARRÈGLE, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata, EDULP, 2006.
BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
CHION, Michel: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1985.
RODRIGUEZ, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1998.
RUSSO, Eduardo: *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.