

**DEL COMPOSITOR AL OYENTE: APUNTES SOBRE  
PERMANENCIAS Y RELATIVIDADES**

**E**N la evolución de la música de Occidente, como ha sido repetidamente señalado, se pone de manifiesto el permanente afán por controlar con precisión creciente cada elemento participante de la estructura de la obra, con el fin de impedir que el desorden, lo indeseable e imprevisible intervengan en ella, para modificar o reemplazar las decisiones del compositor. De ello da cuenta el incesante perfeccionamiento de la notación, instrumento apto para la dominación del caótico mundo del sonido y para la objetivación y transmisión del pensamiento musical. El advenimiento de la música con medios electrónicos significó la posibilidad de extender la precisión más allá de los límites impuestos por el manejo empírico del material y de acortar el trayecto que conduce hasta el oyente, evitando así las ambigüedades de la escritura y la interpretación. Compositor y obra devienen de este modo categorías absolutas, suficientes: uno, como centro de decisiones; la otra, como producto estable y definitivo. Si ambas han sido objeto de renovadas elaboraciones teóricas no ha ocurrido lo mismo en lo concerniente a la recepción, tal vez por su carácter más disperso y marcadamente resistente a la generalización y al control.

El propósito del presente artículo es el de reflexionar brevemente sobre algunas fisuras de esta utopía determinista, las que relativizan los sucesivos momentos del circuito, desde el creador hasta

el oyente, a través de la notación, la ejecución y las formas y medios de transmisión del discurso.

Con la progresiva especialización y el consecuente distanciamiento entre creadores y receptores de los hechos artísticos, la concepción del compositor como instancia absoluta de determinación y de la obra como resultado de su exclusiva inventiva y originalidad se amplifica en proporción directa con la paulatina complejización de las técnicas compositivas y de los medios disponibles.

Sin embargo, desde las ciencias sociales contemporáneas nos llegan formulaciones e interrogantes que incitan a sospechar de un voluntarismo tan centrado y racional como el que describiéramos —esquemáticamente, por cierto— en el párrafo anterior. En primer lugar, el creador no elige en el vacío, sino en un contexto que proporciona el contorno al momento creativo individual, condicionándolo<sup>(1)</sup> de diverso modo. Por una parte, existen matrices compositivas que constituyen el estadio de evolución interna del lenguaje, en relación con el cual deberá operar el artista. Estas matrices están a su vez ligadas a la tecnología de la época, desde los instrumentos a las posibilidades de escritura y transmisión, ambas profundamente enraizadas en lo social. Por otra parte, en la circulación social del discurso intervienen innumerables factores que ejercen sus sollicitaciones y marcan la producción de una época, entre las cuales citaremos —sin pretensión alguna de exhaustividad— el status del compositor, su relación con los poderes establecidos, la funcionalidad del producto, los géneros, el gusto mayoritario, la difusión, la crítica, la duración standard de las obras, el régimen legal de la propiedad intelectual, las posibilidades de difusión, las exigencias del intérprete, el espacio físico de ejecución.

(1) Condicionando, y no determinando. Sobre el problema de la tradición y la originalidad véase, entre otros, BRELET, G., *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF, 1947; DUFRENNE, M., *Notes sur la tradition en Cahiers Int. de sociologie*, 1947, vol. III; SUPICIC, I., *Musique et société*, Zagreb, Inst. de Musicologie, 1971; SARAVEZZA, A., (Rec.), *La sociologia della musica*, Torino, EDT, 1980. Los dos últimos volúmenes citados contienen una importante bibliografía sobre la sociología de la música. Los artículos de la *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* constituyen un excelente medio de información sobre el tema.

En este horizonte se efectúa la decisión del compositor. Si nos situamos en una perspectiva psicoanalítica es preciso admitir que en el origen de las elecciones aparentemente más racionales se halla el accionar del inconciente, y que el yo —vértice de la motilidad— no sería sino una sucesión cambiante de indentificaciones imaginarias<sup>(2)</sup>. Frente a esta coexistencia de instancias antagónicas, cabe preguntarse entonces quién o qué elige en realidad. Las causas profundas de la selección que el creador efectúa de lo recibido permanecen aún tan misteriosas como las demás opciones humanas. Ignoramos asimismo las razones de los gestos que desvían o quebran la lógica de los sistemas, de cuyas grietas emergen las nuevas configuraciones formales y expresivas que impulsan el avance lingüístico.

Cualesquiera hayan sido sus vicisitudes arqueológicas, las decisiones del compositor son fijadas con diverso grado de exactitud mediante la escritura en la práctica musical occidental. La notación formaliza un momento del proceso artístico; a partir de ella es posible decodificar importantes aspectos del pensamiento estructural y estilístico del autor. No obstante, la escritura produce un doble movimiento: de revelación, pero también de ocultamiento, en tanto el compositor se cuida a menudo de borrar todo rastro de elementos que intervinieron en el acto creador. Algunos de éstos formarán definitivamente parte de la criptología de la obra; otros podrán ser descifrados recurriendo a otras fuentes. De ellos nos interesan los que se relacionan con el azar previo, voluntariamente aceptado en la concepción de la obra. Un ejemplo representativo es la consulta habitual del *I Ching*, o libro de las mutaciones chino, que realiza John Cage con el fin de obtener de manera aleatoria materiales, superposiciones, tempi, duraciones, utilizados luego en la construcción de la obra<sup>(3)</sup>. En

(2) Escapa al propósito del presente artículo el desarrollo de un aspecto tan vasto y complejo como el esbozado aquí. Además de las fuentes bibliográficas del psicoanálisis, nos permitimos sugerir las siguientes obras: ANZIEU, D. y otros, *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974; MILLER, J. A., *Recorrido de Lacan*, Bs. As., Ed. Hacia el tercer encuentro del campo freudiano, 1984; RICOEUR, P., *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil 1965 y *Hermenéutica y psicoanálisis*, Bs. As., La Aurora, 1984.

(3) CAGE ha explicitado en diversas oportunidades los procesos mencionados. Véase en particular CAGE, J., *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan Univ. Press, 1961, pp. 57-61.

otros casos, los compositores recurren a datos extramusicales —series numéricas<sup>(4)</sup>, gráficos de la línea edilicia de una ciudad<sup>(5)</sup>, mapas astrales<sup>(6)</sup>— a los que otorgan una correspondencia arbitraria con fenómenos sonoros para generar los materiales o la forma de la obra. Con frecuencia, una vez efectuadas las operaciones, esta es anotada normalmente, utilizando los signos convencionales<sup>(7)</sup>. Aunque una vez delimitadas y aceptadas, estas circunstancias se convierten en el resultado de una elección del compositor, el hecho de emplear principios de organización derivados de una realidad externa a su inspiración privada marca una apertura hacia otros lineamientos conceptuales.

Si la notación hace posible la concreción y la transmisión de un pensamiento musical, no es menos cierto que está lejos de erradicar la intervención de acontecimientos azarosos en la comunicación del mismo. Dado que es imposible anotar todo, se deduce que toda notación es selectiva, lo cual implica que en toda escritura hay ganancias y pérdidas. Cada época resolverá esta ecuación según la jerarquía que otorgue a los parámetros musicales, delimitando un centro que será cuidadosamente definido y una periferia en la que la aparición de factores aleatorios será tolerada, ignorada o considerada no pertinente para la integridad del discurso. Así, en la historia de la música, la altura y las duraciones son controladas por la escritura mucho antes que el timbre y las intensidades.

El bajo cifrado permite, durante el barroco, precisar con claridad la estructura y función de los acordes, más la realización efectiva del mismo queda librada a la habilidad y criterio del ejecutante. Algo similar ocurre en el mismo período con la ornamentación. En otros casos, la incertidumbre se presenta en la sucesión de las partes de las obras, como en la Música acuática de Handel o *El arte de la*

(4) Desde la numerología casi cabalística de Berg hasta las progresiones matemáticas como la serie de Fibonacci.

(5) Cf. JOHNSON, T., *Facts Become Sounds*, en *The Village Voice*, noviembre 27, 1978, reimpreso en BATTYCK, G. (Ed.) *Breaking the Sound Barrier*. N. York, Dutton, 1981, pp. 34-37. JOHNSON no especifica el nombre del compositor que utiliza este recurso, si bien menciona otros procedimientos similares empleados por Petr Kotik o Annea Lockwood.

(6) Cf. *Estudios australes* de CAGE.

(7) Cf. *Cheap Imitation*, de CAGE.

fuga de Bach<sup>(6)</sup>. Los ejemplos históricos de notaciones incompletas podrían multiplicarse.

En el otro extremo, suele ser azaroso el resultado final de las notaciones super abundantes, cuyas densidades no puede el compositor representarse sin la experiencia concreta del sonido. Schoenberg, poseedor de una inusual capacidad auditiva de representación, corregía a veces sus instrumentaciones luego de escuchar la primera ejecución. Pero sobre todo en polimúsicas como las de Charles Ives es evidente que el resultado se torna inabarcable sin la referencia sonora, y se admiten en consecuencia los fenómenos derivados de esta situación, más aún en los casos en que el compositor no tiene acceso a una verificación y certificación de sus cálculos previos. En otros casos, la hipernotación especula con los límites y la histeria del ejecutante, para provocar una tensión suplementaria que irrumpe en el campo expresivo. Este instrumentalismo utópico, como ha dado en llamarse a las concepciones de Bryan Ferneyhough o Pascal Dusapin<sup>(7)</sup>, obliga a menudo al intérprete a elegir lo que es tocable, por lo cual se da la paradoja del azar por exceso de determinación.

En el caso de las llamadas notaciones gráficas que destruyen deliberadamente toda convención de escritura para permitir el libre juego del intérprete, asistimos generalmente a una recomposición de la obra por parte de este último, quien no puede escapar a sus mecanismos incorporados, su saber y su tradición en relación con el instrumento, por lo cual frente a una partitura que se le presenta como estímulo a su imaginación, recurre con frecuencia a automatismos adquiridos o a clichés extraídos del repertorio contemporáneo, fabricando una versión más o menos definitiva de la obra y recuperando de este modo un centro que el compositor pretendía neutralizar.

En términos generales, podría decirse que los márgenes de imprecisión de la notación constituyen el espacio en que el ejecutante des-

(6) En esta última obra tampoco está especificado para cual o cuales instrumentos fue escrita. Los especialistas coinciden en que es una obra para teclado, sin afirmar si se trata de clave u órgano.

(7) Según comentarios de DUSAPIN en una conferencia pronunciada en el IRCAM el 5-2-85, en la que declaró, por otra parte, no compartir esa denominación.

pliega sus propias elecciones interpretativas. Las variables por él introducidas no atentan normalmente contra la identidad de la obra tradicionalmente anotada, más aún si la misma está ya internalizada en la memoria de los públicos melómanos, pero introduce diferencias que corroen su imagen única e inalterable.

Uno de los márgenes apuntados es el relativo al **tempo**. El mismo Stravinsky decía que "todo está previsto (...) por el compositor, pero el tempo es misteriosamente intuitivo: las indicaciones de metrónomo son (...) siempre oscilantes, indicativas de un tempo ideal" <sup>(10)</sup>. El mismo fenómeno era ya experimentado por Beethoven.

La notación sólo aproximada de la velocidad permite fluctuaciones de consideración en la duración de una obra en sus diferentes versiones. Un ejemplo de ello es el propuesto por Mistler a propósito del *Parsifal* de Wagner, para el cual releva las siguientes duraciones de ejecución:

H. Levi (1882)	4 hs. 04
K. Muck (1901)	4 hs. 26
A. Toscanini (1931)	4 hs. 48
R. Strauss (1933)	4 hs. 08
O. Krauss (1953)	3 hs. 44 <sup>(11)</sup>

La diferencia de más de una hora entre dos ejecuciones— Toscani-Krauss—, si bien no impide el reconocimiento de la obra, genera indudablemente una redistribución de sentido, una intencionalidad interpretativa particular. Al comparar dos versiones del Preludio de la misma ópera, Imberty concluye que las diferencias de velocidad —extremadamente lenta la de Knappertsbuch, muy rápida la de Boulez— contribuyen de modo decisivo a materializar la oposición entre dos *Weltanschauungen*: cargada de la religiosidad y de la me-

<sup>(10)</sup> En ROGNONI, L., *Fenomenologia della musica radicale*. Milano, Garzanti, 1974, p. 21.

<sup>(11)</sup> MISTLER, J., *A Bayreuth avec R. Wagner*. Paris, Hachette, 1960, citado en NATTIEZ, J. J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, UGE, 1975, p. 79.

tafísica del siglo XIX la primera; marcada por las actitudes formalistas y ateas del nuestro la segunda<sup>(12)</sup>.

Asimismo, tanto el rubato —alteraciones expresivas del tempo— como las velocidades extremas que ponen en juego los límites psicofísicos del instrumentista, introducen variaciones relativas en las diferentes interpretaciones de un material único. Una mayor aproximación a la duración ideal concebida por el autor se consigue con indicaciones de unidades de tiempo fijas —minutos, segundos— aunque generalmente esta notación, que considera central la mensurabilidad exacta del tiempo suele ser imprecisa en lo referente a otras dimensiones del discurso, ya sean éstas las simultaneidades, las alturas o el orden de las sucesiones.

La graduación de las intensidades constituye igualmente un fenómeno relativo y personal que compromete las capacidades intelectuales y neuromusculares del ejecutante, ya se trate de “lo más piano posible” habitual en las obras de Feldman o del “tutta la forza” del pianismo trascendental romántico. Aún en las composiciones en que la intensidad está elaborada y escrita según un módulo serial<sup>(13)</sup>, en la práctica instrumental esta diferenciación minuciosa tiende a nivelarse, ya que por una parte la presión necesaria para lograr una intensidad varía con los registros, las articulaciones y las particularidades tímbricas y mecánicas del instrumento, y por otra el ejecutante no puede “memorizar” muscularmente una intensidad para reproducirla en forma exacta cuando esta reaparece en el transcurso de la obra.

La notación, en otro orden, proporciona al intérprete un modelo gráfico, congelado de las estructuras sonoras que éste deberá poner en movimiento sin agregar nada relativo al gesto, al aspecto visual, espacial y corporal de la ejecución. Nuestra experiencia de la música, sin embargo, está íntimamente asociada a los fenómenos que rodean al hecho sonoro, a un punto tal que Cage puede afirmar: “la música (separación imaginaria del sentido del oído de los demás sentidos),

(12) LMBERTY, M., *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, tome II. Paris, Dunod, 1981, pp. 31 y sg.

(13) Como el *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen, por no mencionar sino un modelo históricamente significativo.

no existe" (14). El gesto del instrumentista o del director anticipa o subraya factores estructurales o expresivos, informa sobre los modos de apropiación del espacio, revela una imaginación cinética latente. No es casual el desasosiego producido en las primeras audiciones de la música electroacústica, en las que los parlantes ocupaban el espacio históricamente reservado al intérprete: el público se vió brutalmente privado de las referencias que completan la vivencia musical.

La información paralela que proporciona el gesto actúa en diversa medida sobre la recepción de la obra, o instaura un nuevo margen de relatividad. Uno de los ejes fundamentales de la reflexión de Mauricio Kagel consiste precisamente en el análisis de estos "parásitos" del hecho musical "puro", tales como la teatralidad del concierto y las situaciones conexas.

El escaso interés otorgado, en líneas generales, a este aspecto obedece seguramente a variadas razones. En algunos casos, la exclusión del elemento teatral presupone la censura del cuerpo, sus pulsiones, su impureza. En otros, se considera que la connotación de cualquier tipo, es absorbida por el fluir sonoro o por las discretas puestas en escena imaginarias de las obras compuestas con o a partir de un texto literario (15). Pero también puede ser atribuido a la concepción de la obra como entidad abstracta que se resuelve en las relaciones internas que tejen sus componentes estructurales, tectónicos (16). Esta idea de la música pura, de prolongada trayectoria histórica, desconoce o subestima al hecho musical como punto de intersección de diversos discursos, atravesado por sistemas semióticos distintos, ninguno de los cuales lo abarca, lo agota ni lo explica en su totalidad.

Para finalizar con las modificaciones, enriquecimientos e incertidumbres que aporta el intérprete, señalamos la emergencia del error. Este se produce en las versiones de los más renombrados instrumentistas, de manera tan imprevisible como inevitable. Algunos compositores

(14) CAGE, J., *Silence*, op. cit., p. 14.

(15) Lo que es frecuente, por ejemplo, en BOULEZ, Cf. en particular *Visage nuptial* y *Le marteau sans maître*.

(16) El mal humor de Stravinsky con respecto a los intérpretes, según consta en los varios volúmenes publicados con Robert Craft, son consecuentes con el formalismo declarado en su *Poética musical*.



actuales incorporan el accidente a la concepción misma de la obra —tal el caso de *Les moutons de Panurge* de Rzewsky— o lo engloban en una ideología de la indeterminación: “Un error está fuera de cuestión, ya que si algo ocurre, ésto, auténticamente, es” (17).

El oyente entrenado percibe con facilidad las diferentes calidades sonoras de las voces de los cantantes, de instrumentos fabricados por luthiers diversos y aun de tradiciones locales o históricas de construcción. Así, en una audición comparada de la misma obra ejecutada con instrumentos de la época en que fue compuesta y por los actuales, sorprenden los diversos resultados acústicos y musicales obtenidos (18). Menos espectaculares aunque igualmente notorios son las variadas sonoridades logradas por orquestas que utilizan sin embargo un instrumental similar desde el punto de vista de las características y calidades de ejecución. A las singularidades del instrumento el ejecutante sobreimprime además su personal concepción del sonido, en lo que proyecta su pertenencia a una escuela técnica o estilística, su conocimiento del mecanismo, su imagen ideal de la obra.

Las diferencias entre las versiones de la misma obra se acentúan cuando intervienen instrumentos que se adaptan más difícilmente a una jerarquía central normalizada, como la altura, lo que ocurre en modo particular con los provenientes de culturas no europeas o con la percusión. Las ejecuciones por diversas agrupaciones de una obra como *Ionisation*, de Edgard Varese (19), escrita para un conjunto de percusión compuesto casi enteramente por instrumentos de altura indeterminada, varían de manera notoria, puesto que el instrumental empleado, si bien se ajusta a lo requerido por el compositor, produce sonoridades diferentes, según las dimensiones de los instrumentos, la tensión de los parches, las particularidades físicas de los metales y

(17) GAGE, J., *op. cit.*, p. 59. El subrayado es nuestro.

(18) Un agudo análisis de las ventajas y contradicciones de las interpretaciones “históricas” puede leerse en KERMAN, J., *Contemplating music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1985, capítulo VI, *The Historical Performance Movement*, pp. 182-217.

(19) Es la experiencia realizada en el Centro Pompidou, dirigida por Peter Eötvös, el 21-6-82.

los armónicos que se consigan en su excitación, etc. Pero aún en la orquesta clásica, por deficiencias organológicas o por hábitos de audición, los timbales se afinaban en vistas a obtener una **relación** dominante-tónica, sin cuidar demasiado las frecuencias exactas, con lo cual se introducían factores cambiantes y no controlados<sup>(20)</sup>.

Las variaciones que en la recepción de una obra imponen las condiciones físicas del espacio de ejecución son considerables. Este ha determinado históricamente de modo no desdeñable la elección de los medios y las estructuras sonoras puestas en juego, ya sea en el aprovechamiento intensivo de sus posibilidades estereofónicas —en el que se inscriben desde las **Canzone** de Giovanni Gabrieli hasta **Répons** de Boulez, sin olvidar naturalmente el **Requiem** de Berlioz— o en la adecuación a sus dimensiones íntimas, apropiadas para el refinamiento clavecinístico barroco o la práctica burguesa del lied romántico. El espacio —lugar de la enunciación, como lo denomina Stoianova<sup>(21)</sup>, impone sus propias variables, tanto en el plano específicamente arquitectónico, anulando o amplificando determinadas configuraciones sonoras, exigiendo volúmenes precisos, como en el de los hechos fortuitos que acontecen durante la ejecución, provocados por los oyentes o por el entorno.

Estos accidentes pueden percibirse como interferencias molestas, integrarse discretamente al transcurrir sonoro, o constituir el único material de la obra, según las características del hecho y el grado de flexibilidad que el discurso autorice entre su adentro y su afuera<sup>(22)</sup>. El interés por la ejecución al aire libre, como aspiración teórico-poética en Debussy<sup>(23)</sup> o como realización concreta —por ejemplo en los **Polytopes** de Xenakis— revelan una sensibilidad particular hacia este aspecto del fenómeno musical, al igual que las

<sup>(20)</sup> Según BOULEZ, P., Curso en el College de France, 20-3-81.

<sup>(21)</sup> STOIANOVA, I, *Geste, texte, musique*, Paris, UGE, 1978, p. 666.

<sup>(22)</sup> Ejemplos de ello serían, respectivamente, si ocurren durante la ejecución de una sonata de Beethoven, de las *Variations III* de CAGE o de la *Composition N° 6* de LA MONTE YOUNG. Una aproximación energética de esta cuestión puede consultarse en AVRON, D., *L'appareil musical*. Par's, UGE, 1978.

<sup>(23)</sup> Cf. DEBUSSY, C., *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris, NRF, Gallimard, 1971, p. 45.

variables acústicas del espacio como factor constructivo, según ocurre en *I Am Sitting in a Room* de Alvin Lucier.

En nuestra "era de la reproductibilidad técnica" (24), la experiencia de la música se realiza, en proporción creciente, mediante la grabación —discos, cassettes, filmes— y la difusión radial, televisiva, cinematográfica o en salas de video. Numerosas vicisitudes se agregan en este tramo del circuito. En primer término, la toma de sonido es selectiva, implica una lectura del texto ejecutado que vigoriza o debilita ciertas sonoridades, realza o aplanan los contrastes, funde o individualiza los timbres, redistribuye el material en los canales estereofónicos. En los procesos ulteriores, se trata con diverso éxito de conservar la fidelidad conseguida en la manipulación anterior. En la reproducción y difusión, difícilmente podrán impedirse los ruidos parásitos —significativos en cuanto ocupan, por ejemplo, el lugar del silencio—, las variaciones de altura ocasionada por las imperfecciones de velocidad, o asegurarse la aparición de las franjas extremas del registro —no sólo en los sonidos escritos, sino también en sus armónicos—, sobre todo en aparatos de escasa fidelidad.

Cuando las reglas del lenguaje están incorporadas al hábito y la memoria musicales del oyente, éste completa lo que no escucha, corrige o hace abstracción de los accidentes, filtrándolos y reconstituyendo de esta manera un objeto ideal, mientras que el oyente que desconoce el código no podrá discernir con exactitud la presencia de blancos o de lo que es exterior a la obra; su imagen de la misma se aproximará entonces a la de la realidad acústica en bruto —por decirlo de algún modo— que le proporciona el aparato. Ligeti explicaba (25) que durante la guerra las emisiones de radios extranjeras eran aceptadas con constantes interferencias en Hungría. Los ruidos permanentes disolvían las estructuras musicales en un continuum confuso, indiferenciado, lo que estimuló su imaginación musical para la ulterior concepción de una micropolifonía que anula la percepción puntual de las *Gestalten* para integrarlas en grandes masas estáticas.

(24) BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, en *Poésie et révolution*. Paris, Denöel, 1971, pp. 171-210.

(25) En una conferencia en el IRCAM, en 1985.

Aún en óptimas condiciones, la grabación no es sino una representación, un simulacro de la obra tocada y escuchada en vivo, la que se ve así recortada de su relación con el espacio, con lo visual, con la gestualidad. Las sofisticadas y a menudo magníficas grabaciones en discos compactos parecerían destinadas a suplir con un hiperrealismo espectacular el espesor que se pierde en las otras dimensiones del hecho musical. No se trata aquí de contradecir el optimismo benjaminiano con respecto a las ventajas y alcances de las técnicas de reproducción, sino de recordar brevemente las incidencias de esta etapa en el periplo que la obra cumple hasta su recepción.

Si a las modificaciones sucesivas que tienen lugar en los procesos de creación y puesta en evidencia sonora de las obras musicales añadimos el inmenso margen de relatividad que se produce en su audición y apreciación hemos de concluir que la identidad de la obra como objeto cerrado, estable, puede llegar a encontrarse sino comprometido, al menos debilitado. “¿Dónde está la obra del músico? —se preguntaba Gabriel Marcel— No tiene sentido decir que esta obra es la hoja marcada con signos; éste no es sino un boceto destinado a fijar en forma esquemática el pensamiento del músico. Pero la obra consiste menos aún en las vibraciones sonoras mismas: éstas se desvanecen una vez cumplido su oficio de transmisión. Si pasamos a las sensaciones, la situación está lejos de aclararse. Las del compositor desaparecieron con él. ¿Es necesario decir entonces que la obra está constituida por las sensaciones que nosotros experimentamos? Pero la realidad misma de este nosotros es singularmente precaria”<sup>(26)</sup>.

Es preciso incorporar a este panorama, además, el difícil y decisivo problema de la significación, en un arte tan radicalmente poli-

<sup>(26)</sup> MARCEL, G., *Musique comprise et musique vécue*, en *La vie intellectuelle*, 25-5-37, reimpresso en *Présence de Gabriel Marcel*, cahier 2-3, Paris, Aubier, 1980. Como es obvio, se trata aquí de los modos de existencia de la obra musical, lo que da lugar a muy diversos desarrollos conceptuales y formas de posición teórica. Por ejemplo, Roman Ingarden, a partir de Husserl, distingue la obra escrita como “objeto puramente intencional”, cuya identidad está fuera de duda, de la ejecución como “objeto real”. Cf. INGARDEN, R., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962), citado en DAHLHAUS, C., *Aesthetics of music*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1982, pp. 75 y sg.

sémico como la música, y el del análisis musical. Espacio privilegiado de la escritura fenomenológica o estética en el primer caso, y de un tecnicismo que reduce con frecuencia la complejidad del fenómeno a su manifestación más aprehensible y aséptica, la partitura, en el segundo, ambos discursos se constituyen en metalenguajes que se superponen a la obra, la que, cargada nuevamente con ellos, se recicla sin cesar en el intercambio social.

Frente a todo lo anterior, se revelan las limitaciones del esquema básico de la comunicación trasplantado a áreas como la musical en las que en cada fase del circuito hay producción, realimentación y pérdidas. Forzando —apenas— la situación, cabría preguntarse quién comunica qué a quién, puesto que la “connotación discontinua”<sup>(27)</sup> observada en el proceso parece verificar la afirmación lacaniana según la cual “el malentendido es la esencia de la comunicación...”<sup>(28)</sup>.

De la ya polifónica voz del compositor hasta la no menos plural presencia del oyente, atravesando las aventuras de la escritura, la ejecución y la reproducción, la obra se empeña en preservar su identidad, en apuntalar las fronteras entre su interior y su exterior. A las discontinuidades que supone la disimetría entre estrategias de creación y recepción de los hechos artísticos, que la música comparte en las demás producciones simbólicas, se suma aquí la inestabilidad de un dispositivo que sólo cobra cuerpo en el discurrir del tiempo y que debe someterse a complejas y múltiples mediaciones. Tal vez por esta singular evanescencia de la música tendamos a ignorar la contingencia y la irrepitibilidad de cada acontecimiento sonoro para retener de él la dimensión abstracta, platónica, como modo de contener y neutralizar la erosión del tiempo. Sin duda esta tendencia coincide con otra más general, que consiste en categorizar como defensa frente al vertiginoso desborde de lo real, para no caer, como Funes en el relato borgiano, víctima de la diferencia<sup>(29)</sup>.

(27) Expresión tomada de STOLANOVA, I., *op. cit.*, p. 11.

(28) MILLER, J. A., *op. cit.*, p. 36.

(29) BORGES, J. L., *Funes el memorioso*, en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

Si, como comprobara Adorno<sup>(30)</sup>, los compositores que se propusieron un control exhaustivo de todos los elementos constitutivos del discurso, más allá del mito determinista o del fetichismo del número, tuvieron el mérito de poner a descubierto el aspecto altamente especulativo y relacional del quehacer compositivo, no es menos cierto por otra parte que sólo a partir de la *tabula rasa* de Cage, más allá de la didáctica o las contradicciones, fue posible criticar el excesivo antropocentrismo de la práctica musical occidental y su progresivo refinamiento en la extirpación de lo contingente, lo azaroso, la pérdida, el olvido<sup>(31)</sup>, en beneficio de la permanencia, el orden, la conservación, la memoria.

La concepción del azar en la ciencia contemporánea, por otra parte, ha operado un cambio sustancial. Si en el modelo determinista de Laplace la imposibilidad de predecir con exactitud los fenómenos se debe a la imperfección circunstancial, provisoria, de los métodos de observación y análisis del científico, ya desde Poincaré a fines del siglo pasado, la física entiende al azar como constitutivo de los sistemas, cuya presencia no se esfuma con la mayor información que se obtenga sobre ellos<sup>(32)</sup>. Una analogía con los fenómenos musicales no nos parece impertinente.

Azar y determinación constituyen entonces aspectos complementarios de un eje conceptual interdisciplinario que renueva, amplía y trasciende la virulenta teorización a que dió lugar en la música de fines de la década del 50 y comienzos de la siguiente, para abrirse hacia una comprensión más abarcadora de los centros y periferias de nuestras categorías musicales.

<sup>(30)</sup> ADORNO, Th., *Vers une musique informelle*, en *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>(31)</sup> Estos valores, agudamente teorizados por Georges Bataille, son ineptos para la dominación de la realidad, y marginados por ende en las sociedades basadas en la acumulación y la performance, para los cuales son vitales los que se mencionan luego en el texto.

<sup>(32)</sup> Cf. CRUTCHFIELD, J. y otros, CAOS, en *Investigación y ciencia*, n° 125, febrero 1987, pp. 16-29. Véase además *Opiniones de un renacentista contemporáneo*, entrevista a ILYA PRIGOGINE en *Clarín*, 10-5-88. Sobre la incidencia del azar en los fenómenos biológicos y la evolución, la referencia imprescindible es MONOD, J., *Le hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970.