

Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo *

JUAN AMENABAR

A comienzos de la actual década las proyecciones demográficas calculaban que en las proximidades del año 2000 el mundo duplicaría su población. Ya estamos por lo tanto viviendo el breve período durante el cual nuestro mundo generará otro igualmente populoso y en el que el conjunto humano resultante estará doblemente aglomerado.

Explosión demográfica

Ya a comienzos del siglo XIX, y en relación con la producción de alimentos, el clérigo británico Thomas R. Malthus anunció las posibilidades de que se comenzara a presentar el fenómeno de proliferación poblacional creciente, en forma multiplicativa y peligrosamente indomable. No fue, sin embargo, hasta nuestro siglo en que tal anuncio adquirió realidad cuando, por causa de los avances de la ciencia médica y del empleo a nivel mundial de vacunas, sulfas y antibióticos (a partir de las décadas del 40 y del 50) se desataron fuerzas vitales enormes que otorgaron a la situación su carácter explosivo; y ya en nuestros días, hacia fines del segundo milenio de esta era, ella ha adquirido formas catastróficas en muchos lugares de la tierra.

En nuestra América el fenómeno no parece apreciarse aún en toda su magnitud y menos en nuestro país donde por mucho tiempo todavía será posible encontrar grandes y luminosos espacios desocupados y solitarios, susceptibles de habitar en plenitud.

Como secuela del crecimiento demográfico acelerado y de los avances de la ciencia médica, nuestro mundo ha experimentado un rejuvenecimiento general en el conjunto de sus habitantes. Es decir, los adultos son hoy más jóvenes comparativamente que en siglos pasados (para edades cronológicas iguales),

pues ha aumentado considerablemente su "esperanza de vida". Por otra parte hay cada vez más jóvenes que antes de iniciarse la explosión demográfica, tanto en valores relativos como absolutos.

Esto último, como veremos más adelante, tiene consecuencias decisivas para el desarrollo cultural contemporáneo.

Las comunicaciones

Es probable que el mayor aumento relativo del crecimiento poblacional, concentrado en ciertas regiones, fue un factor de importancia, aunque tal vez no explícito, que contribuyó a impulsar en pasados siglos las tendencias de conquista y los viajes de los descubridores. Las nuevas comunidades que se formaban más allá de los mares crecían a su vez y necesitaban comunicarse entre sí y con la metrópoli de la cual dependían.

Posteriormente los descubrimientos tecnológicos, cada vez más frecuentes, ayudaron eficazmente a llenar esta urgente necesidad de comunicación entre los hombres, hasta tal punto que en la segunda mitad de nuestro siglo ya es posible ver y escuchar desde un lugar cualquiera y en un instante dado los acontecimientos que están ocurriendo en otro lugar (por lejano que quede) en ese mismo instante. En otros términos, la intercomunicación instantánea a cualquier distancia es hoy una realidad.

Los mercaderes organizan su negocio a escala mundial

El crecimiento acelerado de la humanidad y el avance simultáneo y vertiginoso de las comunicaciones han provocado, a su vez, y por todas partes, enormes presiones en la demanda de bienes y servicios. No se trata sólo de aquellos bienes y servicios que son básicos e indispensables para la vida del hombre en su integridad. No. Los mercaderes organiza-

* Discurso de incorporación a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

dos a escala mundial y perfectamente conscientes de las posibilidades de su mercado se han encargado de orientar esa demanda, en muy alta proporción, hacia lo superfluo, lo innecesario y aun lo nocivo (casi siempre en desmedro de lo indispensable), pues en estos campos dichas posibilidades son casi infinitas y además pueden quedar bajo su completo dominio.

Y así se "promueve", se "publicita" y se vende desde la goma de mascar al opio; desde la tira cómica a la pornografía; desde armas de juguete hasta bombas termonucleares de varias cabezas; toda clase de píldoras, para dormir, para despertar, para tener hijos, para no tenerlos... Ya se sabe: la "mercadotecnia" es capaz de crear inagotables "líneas de venta" a fin de atender la ansiosa clientela multitudinaria que crece y crece cada día.

Por su parte, el sistema de comunicaciones instantáneas permite informar, inducir y finalmente provocar en todo el mundo la compra de cualquier nuevo producto, no im-

El avance de las comunicaciones ha provocado gran presión en la demanda de bienes y servicios.

portando el saber si éste atenderá una necesidad básica, primordial, o responderá sólo a un capricho momentáneo, previamente estimulado.

La sociedad de consumo

Y así se ha ido formando ese monstruo que en nuestros días se denomina la Sociedad de Consumo. Una sociedad que ha aceptado vivir casi exclusivamente para consumir.

La sinonimia de este verbo (consumir) aclara mejor que nada toda la crudeza de

su contenido conceptual. Muy decidores, por ejemplo, son los siguientes sinónimos: gastar, acabar, agotar, disipar, extinguir, absorber, dilapidar, derrochar, afligir, apurar, abatir, desazonar, roer, impacientar, aniquilar, desespearar, concomer, reconcomer, quemar...

(Y aquí una observación de pasada, a propósito de tal sinonimia. Vemos que en ello se encuentran representadas también las acciones que han desembocado en la creación de problemas del hacinamiento urbano, la contaminación ambiental y la ruptura del equilibrio ecológico).

La obra musical como artículo de consumo. El negocio y la mercadería

Y la obra de arte, y los artistas, ¿qué papel desempeñan en la sociedad de consumo? Los músicos conocemos muy bien la respuesta: la obra de arte ha llegado a ser un bien de consumo más, una mercadería; y a los artistas se les considera como productores de servicios y de obras, es decir, de nuevos bienes de consumo.

Ambos pues, las obras y sus autores, han quedado clasificados como bienes y servicios que bien administrados por los mercaderes pueden producir grandes ganancias. La sociedad los apreciará según sean los niveles de precio que alcancen en las transacciones del mercado.

Pero cabe preguntarse en seguida, ¿acaso no fue siempre así?; o tal vez lo que en nuestro siglo está ocurriendo con el arte ¿no se deberá sólo a un brusco cambio cuantitativo o de escala? Sin entrar a profundizar en esta materia, lo cual nos llevaría lejos de los márgenes y propósitos del presente trabajo, es posible aseverar por lo menos que solamente en nuestros tiempos se ha pretendido asignar a la obra de arte la calidad casi exclusiva de artículo de consumo, sometiéndola al dominio de un comercio desenfrenado.

A este comercio le urge disponer de una producción continua, en grandes cantidades, en serie, a granel o no importa cómo. Se trata de mantener suficientemente abastecidos los centros de consumo, sin muchos escrúpulos ni preocupaciones estéticas.

Por otra parte, la demanda masiva de bienes artísticos de consumo tiene ciertas carac-

terísticas muy propias que le confiere la mayoría de los consumidores, jóvenes en un alto y creciente porcentaje. Esa mayoría, ávida, inquieta, cambiante, exigirá apresuradas realizaciones, siempre renovadas, según las modas y normas impuestas por los árbitros y promotores del mercado artístico, quienes, a su vez, tratarán de interpretar en cada momento los deseos y caprichos de la mayoría, guardándose para sí un amplio margen de lucro que los resarcirá de sus preocupaciones y desvelos.

Centros de consumo y medios de distribución. La "musicofagia"

Veamos ahora lo que sucede en el campo específico de la música. Observemos primeramente que todo el proceso se maneja desde su término u objetivo final: la demanda, el consumo; para influirlo hacia atrás, hacia sus fuentes creacionales: la oferta, la producción de obras.

Siguiendo, pues, a grandes rasgos este orden "hacia aguas arriba", el proceso requiere, en primer lugar, investigar y evaluar la demanda potencial para un momento dado. Hecho esto se prepararán y acondicionarán los más variados centros y medios de distribución y de consumo a fin de atender el apetito musical de las muchedumbres, el que simultáneamente ha sido activado empleando todos los recursos publicitarios posibles.

Cuando se ha logrado desencadenar el proceso, las multitudes sufrirán de algo que podría denominarse "musicofagia incoercible".

Un lugar destacado en la amplia lista de esos centros de consumo lo ocupan los festivales y las competencias y concursos instrumentales. En estos eventos (generalmente organizados a nivel internacional por gobiernos, municipalidades, entidades de turismo, etc.) tienen a menudo preponderancia principal los aspectos económico-financieros, los propósitos de lucro. Durante su desarrollo, y junto al recuento de las divisas, al cálculo de los ingresos de caja, y de otras ventajas que el espectáculo producirá a los organizadores. . . , de vez en cuando también surge la buena música.

Estos y otros acontecimientos musicales multitudinarios requieren para su realización de numerosos y variados tipos de locales, aparte de auditorios, teatros y salas de conciertos ya tradicionales. Estos se han hecho insuficientes y ha sido preciso habilitar otros, tales como gimnasios, templos, librerías de arte, museos, locales comerciales, restaurantes, salas de exposiciones, locales sindicales, carpas, estadios, plazas y parques.

En cuanto a los medios materiales empleados en la reproducción y distribución de los bienes de consumo del mercado musical, existen para ellos enormes intereses económicos internacionales que mueven empresas, industrias y fábricas instaladas por todo el mundo. Estas empresas producen, con avanzada tecnología, los discos y tocadiscos, las cintas y tocacintas, los equipos emisores y los receptores de radio y televisión. Toda esta producción, presentada con atractivos diseños y llamativos folletos y envoltorios, es colocada en el mercado recurriendo a toda clase de expedientes publicitarios.

Las multitudes sufren de algo que podría denominarse "musicofagia incoercible"

Es pertinente observar aquí cómo, gracias al pequeño receptor portátil de radio o de televisión, ya no parece ser necesario al hombre ni siquiera asistir personalmente al espectáculo musical, al concierto, con lo cual demostraba todavía su voluntad de elegir y su esfuerzo por obtener: su musicofagia es alimentada ahora pasivamente y en forma indiscriminada, sin parar, con decenas de conciertos y de piezas musicales de todo orden; en su vagar por la calle, en la oficina, en el taller, cuando se traslada en el vehículo, al llegar a la intimidad de su casa, hasta dormir . . . ; sin temor a que

el silencio lo obligue a pensar; a pensar en sí mismo o en el otro que vanamente ha intentado comunicarse con él.

(Es cierto que no todo lo que emite la radio es música, también hay avisos y noticias, pero el resultado viene a ser el mismo).

Detrás de toda esta actividad comercial, en el trasfondo, se mueve con eficacia el gran coro formado por los empresarios artísticos, los empresarios de turismo, los organizadores de festivales y competencias, los publicistas; actuando estos últimos a manera de jefes de cuerda del conjunto.

Apresurar la producción de obras

Pero qué hacer, se preguntaron alguna vez los mercaderes, si por causa del gran consumo que hemos desatado se agotara el acervo musical, o los compositores no produjeran en suficiente cantidad para alimentar la demanda.

Para resolver este problema, las acciones se han venido desarrollando en dos sentidos si-

*El "musicófago" buye del silencio
que lo obliga a pensar en sí mismo.*

multáneamente. Por un lado, se explota al máximo las disponibilidades musicales de todos los tiempos y lugares y, cuando esto no es suficiente, se toman las obras y se las transforma, modifica o altera sin muchos escrúpulos éticos ni estéticos. Por otro lado, la creación autoral es presionada directa o indirectamente y experimenta cambios básicos en sus procedimientos, tratando de llevar la producción a los niveles de cantidad requeridos por la demanda sostenida.

Veamos separadamente, y un poco más en detalle, estos dos procesos en la forma en que

ellos se presentan en la música culta, en la popular y en la folklórica, con la salvedad de que esta clasificación, algo esquemática tal vez, tiene por objeto solamente simplificar la exposición.

Observemos, desde luego, que la música folklórica, como tal y sin retoques, al parecer se ha librado hasta el momento del embate comercial. Ella todavía está en las cariñosas manos de sus cultores y en las muy respetuosas de sabios y honestos investigadores, arqueólogos, musicólogos y etnomusicólogos. Esta música, en su expresión original, muchas veces agreste, no parece ser del gusto domesticado de las mayorías consumidoras urbanas, y por lo tanto no constituye negocio por ahora. Sin embargo, hay algunos intentos de comercializarla por medio de adaptaciones que podríamos denominar "de exportación".

En cuanto a lo que se ha dado en llamar folklore "urbano", un cuasifolklore (nos referimos a expresiones que son de conocimiento más general, tales como el jazz norteamericano y el tango argentino, ambos en sus estilos de las primeras décadas de este siglo), ha tendido a ser manipulado comercialmente, precisamente por su compromiso con las aglomeraciones urbanas, con los mismos procedimientos usados para la música llamada popular ("pop music") a los que nos referiremos en seguida.

Veamos entonces la situación en la música culta y en la popular. No nos detendremos en muchas consideraciones sobre la producción de "versiones" y "nuevas versiones" de obras archiconocidas a que nos tienen acostumbrados ya desde muchos años los empresarios, editores y fabricantes. Cabe anotar, en su descargo, que estas "nuevas versiones" se justifican a veces, entre otras razones, por los mejoramientos técnicos que aparecen cada cierto tiempo en el proceso de grabación, los cuales son aprovechados para realizar dichas nuevas versiones.

En cambio, merece un comentario más amplio lo que está ocurriendo en el campo de la divulgación de las obras del acervo musical, cuando ellas son sometidas a procesos de transformación previa para adaptarlas a lo que se supone ser del agrado de las mayorías.

Quede en claro, desde luego, que no está en discusión aquí el empleo de las técnicas de la variación, método artístico y creativo, conocido y empleado desde siempre en la composición musical; ni tampoco se pone en duda la licitud de los auténticos arreglos instrumentales u orquestaciones en que la forma y la substancia musical de la obra original permanecen inmutables.

Nuestro comentario se refiere expresamente a las modificaciones y transformaciones sustanciales, que se está haciendo costumbre introducir en la obra original, tales como arbitrarias acentuaciones dinámicas, cambios métricos, risibles agregados de percusión, arreglos instrumentales de caricatura y otras, pero de manera muy destacada y preferente, las mutilaciones formales. Es por esto que en vez de transformaciones, más propio sería hablar en estos párrafos de deformaciones o descomposiciones musicales.

Hay quienes sostienen que la multitud, el vulgo, que todo el mundo sin excepción debería escuchar y apreciar las obras musicales de todos los tiempos, incluso aquellas más sutiles y abstractas. Como es condición propia del arte que hable a algunos y a otros no, que sea comprendido en algunas épocas y en otras no, a estos promotores del ecumenismo musical a toda costa se les han presentado dificultades insalvables para el logro de sus aparentemente sanos propósitos. Para soslayarlas han acudido al expediente de disfrazar las obras, de envolverlas en ropajes fácilmente aceptables por el vulgo.

Y así hay directores de orquesta, de buena fe (tal vez preocupados de aumentar la asistencia de público a sus conciertos), y mercaderes de la música, con mucho más interés lucrativo que buena fe y preocupación por el verdadero arte musical, que se han dedicado a preparar "versiones" de las obras de los maestros, deformadas y adulteradas por medio de los métodos señalados más arriba, eso sí que bien adobadas al gusto momentáneo de las mayorías. Según ellos, estas mayorías recibirían, por este camino, un primer baño cultural muy saludable que tendría la virtud de llevarlas suavemente y con poco esfuerzo a conocer, y admirar posteriormente en toda su significación, las obras de esos maestros, esta vez en versiones completas y originales.

Dicho planteamiento encubre una enorme mistificación que, traducida en hecho cada vez más frecuentes (discos, conciertos, etc.), es defendida calurosamente y apoyada por los financistas y promotores del mercado artístico. En efecto, se trata de explotar, por ej., a Mozart, y hacerlo tragar, pero siempre que tenga gusto al ritmo y estilo popular de moda, no importando que su esencia, que el trasfondo histórico-cultural que originó esa maravillosa música del siglo XVIII, se desvirtúe. Ahora bien, si el vulgo acepta a Mozart percutido y más o menos sincopado (y rechaza de partida al Mozart original), es obvio que lo que le interesa es la semejanza superficial con la fórmula rítmica e instrumental que está en boga, sin preocuparse mayormente por la propia y auténtica obra de Mozart, para cuya aceptación el vulgo no está preparado ni podrá estarlo nunca, de seguirse por este camino.

Las multitudes que compran y escuchan estos engendros, grabados en discos o cintas magnéticas, no seguirán posteriormente adic-

Muchas obras maestras han sido "rejuvenecidas" y puestas "up to date" a través de la síncopa y la percusión.

tas al Mozart auténtico, pues nada o casi nada habrán comprendido de su arte: a continuación del arreglo sincopado y percutido del primer movimiento de su Sinfonía N^o 40, comprarán un nuevo disco, con cualquier otro tema también sincopado y percutido, recién grabado por el conjunto "pop" de moda.

Obras de Schubert, Chopin, Liszt, Tchaikovsky, Bizet, Grieg, Rachmaninov, Debussy, Falla, Ravel, y más recientemente de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, entre muchas otras (la lista es larga y crecedora), han sido "rejuvenecidas" y puestas "up to date" en

numerosas oportunidades, aprovechándose de que sus autores, hace tiempo desaparecidos, no pueden defenderlas, y de que ellas pertenecen por esa razón a lo que se denomina en derecho autoral obras del patrimonio cultural común.

Es pertinente citar aquí lo que dice la ley chilena al respecto: "Cuando la obra originaria pertenezca al patrimonio cultural común, el adaptador, traductor, o transformador gozará de todos los derechos que esta ley otorga sobre su versión; pero no podrá oponerse a que otros utilicen la misma obra originaria para producir versiones diferentes" (Ley N° 17.336, sobre propiedad intelectual, Art. 9°, inciso segundo).

Para medir el daño artístico que puede hacerse en virtud de estas disposiciones, que con pocas variantes son comunes a casi todas las legislaciones autorales, indicamos a continuación solamente tres grupos principales de obras (la ley chilena contempla seis en total) consideradas como pertenecientes al patrimonio cultural común: aquellas cuyo

cales orientados a "cultivar al pueblo", se confeccionen, por ejemplo, arreglos "agradables" de los cuartetos de Bartok, o de las obras de Webern; o se graben extractos del Tristán para ambientar las compras de provisiones en el supermercado; o se reduzcan a 4/4 las obras electroacústicas; o se monten caricaturas metropolitanas danzables del folklore musical pascuense o religioso del norte chileno; o se explote comercialmente la cantera de la monodia gregoriana adaptándola a las métricas e instrumentaciones más populares del momento? . . .

No cabe duda que las mayorías tienen derecho a la música. Pero nos preguntamos con angustia si es ineludible que, por buscar una niveladora acción cultivante hacia el vulgo, aun de buena fe haya de entrarse a saco en el acervo musical, adulterando sus obras, a sabiendas que por error básico de planteamiento el resultado de tal acción será, cuando menos, nulo.

Y otra pregunta, ¿por qué no dejar que Mozart hable por sí mismo y sin disfraces? Estamos seguros que no faltará quien lo reciba en plenitud y debidamente preparado.

Apremio al compositor

Dijimos anteriormente que la gran demanda creaba presiones y urgencias insoslayables sobre las disponibilidades de obras, listas para el consumo.

Pero, además, la sociedad de consumo, con su apremio constante, ha pesado de manera decisiva tanto en el cambio de actitud de los compositores, en relación con el proceso creativo, como de los métodos compositivos mismos. Y no por ser de naturaleza más sutil y de apariencia menos palpable esta influencia es menos trascendente. Por el contrario, pues ella alcanza en su acción a las fuentes mismas de nuestro arte; a las que podría alterar irremediablemente y aun agostar, "si no nos preparamos".

Apremiados en su tarea, los compositores han salido a buscar ayuda, viéndose incluso obligados a veces a delegar en otros lo que habitualmente fue de su exclusiva responsabilidad, es decir, la realización de los aspec-

A veces el folklore se manipula desvirtuándose su espíritu.

plazo de protección autoral se haya extinguido (en Chile la ley protege hasta 30 años después de la muerte del autor); las obras de autor desconocido, y las expresiones del acervo folklórico.

En el campo de la música popular ocurre algo semejante a lo dicho respecto de la música culta cuando arregladores diligentes y bien pagados manipulan y explotan expresiones provenientes del folklore desvirtuando su espíritu y alterando formas y estilos.

¿Quién impedirá entonces que mañana, para continuar en esta línea de negocios musi-

tos principales del proceso creativo de sus obras. Y así, en calidad de colaboradores del compositor, entran a participar: el azar, algoritmos y computadores, intérpretes y ejecutantes, aun el propio público auditor. Esta participación va teniendo importancia creciente en la factura de las diferentes etapas que conducen al resultado final audible de al obra.

Debemos señalar, desde luego, que las circunstancias anotadas no son nuevas en la historia de la música. Colaboradores del compositor, durante el desarrollo del proceso de creación-ejecución, los ha habido siempre, en las formas ya señaladas o en otras semejantes. La diferencia está en que hasta nuestro siglo esa colaboración, esa delegación, tenía un carácter accesorio, ocasional, era un ingrediente no decisivo en cuanto a la obra misma. En nuestros días, en cambio, se trata de una participación expresa y sobre todo sistemática, cuya presencia es substancial para el resultado final audible.

¿Habría en todo esto, en esta delegación de facultades, por ejemplo, una falta de seguridad del artista en sí mismo?, ¿estarán escaseando los auténticos y profundos incentivos que promuevan la inspiración exclusiva y personal? Nos parece que no está ahí el planteamiento de este asunto. Diríamos más bien que, además de sufrir el compositor las urgencias y apremios a que nos hemos referido anteriormente, habría por su parte una toma de conciencia en cuanto a lo que, para él, aparece como efímero resultado de sus esfuerzos, es decir, en cuanto a la permanencia cada vez más breve de las obras; y esto como consecuencia directa de la rapidez de los cambios exigida y provocada por la sociedad de consumo, lo que en definitiva en nuestro arte se traduce, como hemos visto, en voracidad musical permanente e incoercible y siempre insatisfecha.

En cualquier caso, a ese comportamiento de los compositores frente al proceso creativo corresponde, naturalmente, la aparición sincronizada de sistemas, métodos y procedimientos composicionales cuyos delineamientos y sistematización se enuncian y desarrollan principalmente a partir de la segunda mitad de nuestro siglo.

Los nuevos métodos

Veamos a continuación un inventario, tal vez incompleto todavía, de los nuevos procedimientos composicionales que han ido surgiendo. Hacemos la advertencia previa de que la mayoría de ellos no son sistemas cerrados, excluyentes, y de que por esto mismo algunos pueden ser complementarios de otros, o aun parcialmente coincidentes entre sí, y por lo tanto, habrá obras en las que se aplican, combinados, dos o más procedimientos simultáneamente.

Expongamos, en un orden cualquiera, la lista de dichos procedimientos, definiendo brevemente las características propias de cada caso:

— Música aleatoria, en que el azar participa en grado preponderante, como concepto y como operador, tanto para la estructuración formal como para la obtención del resultado final audible.

— Composición estocástica, en que la estructura en su conjunto surge y se desarrolla

Hay técnicas que buscan superar esquemas rígidos de composición.

apoyándose en el tratamiento probabilístico de los diferentes parámetros musicales.

— Música de computador. En este caso, la máquina es programada para colaborar e intervenir activamente en una o más etapas del proceso de composición-interpretación.

— Música combinatoria, en que la estructura formal y su desarrollo, el manejo de diversos parámetros musicales y aun la ejecución se rigen y ordenan según criterios provenientes de la matemática combinatoria.

— Estructuras móviles. Es un procedimiento en que la partitura, diagrama o representa-

ción gráfica incluyen elementos con posibilidades previstas de desplazamiento entre sí, generalmente en el sentido horizontal.

— Composición indeterminada, en que la obra puede tener diferentes grados de indeterminación, ya sea en su estructura como en la formulación paramétrica, quedando al arbitrio del ejecutante la fijación definitiva de aquellos elementos que voluntariamente quedaron indeterminados por el compositor.

— Repentismo individual o colectivo. Aquí las indicaciones previas a la ejecución son embrionarias o inexistentes, siendo de partida el resultado prácticamente imprevisible.

— Composición colectiva, en que se reparte entre varios la responsabilidad creacional.

— De manera especial, aunque no excluyente, para la música electroacústica elaborada directamente en cinta magnética se han diseñado estructuras formales basadas en la aplicación de series algebraicas de proporcionalidad (series Fibonacci, proporción áurea y otras). También para esta música se ha empleado el efecto fonocinético (efecto de tras-

de posibilidades y son susceptibles de combinar con aquellos que establecen óptimos y proporcionalidades. Hay algunos con los que se elaboran las estructuras formales tomando en cuenta los nuevos conceptos que propone la electroacústica musical. Hay otros que pretenden simplemente llegar a resultados cuanto antes y sin tropiezos.

Todos ellos, combinados o no, se están aplicando en la música culta de nuestros días y también en algunas expresiones del jazz.

Las nuevas gráficas en la música culta. Problemas de la notación singular

Sea por la fugacidad de las obras o por su rapidez de factura; o por que se trate de experiencias únicas (sólo repetibles por medio del fonograma); o bien porque son trabajos elaborados a partir de diagramas numéricos complejos... el hecho es que actualmente el documento gráfico (partitura, diagramas, esquema, etc.) ha pasado a ser frecuentemente sólo un manuscrito de referencia, empleado con ocasión (a veces única) del concierto o de la grabación del fonograma, quedando posteriormente en el archivo del compositor.

Escasea el tipo de partitura, ampliamente editada, que antes servía para varias ocasiones y diferentes intérpretes. La gráfica musical ha sufrido cambios de importancia, según han ido variando las técnicas compositivas. Y todavía sigue cambiando, al tratar de adaptarse a los requisitos particulares de cada nueva obra. Esta escritura *singular* exige que el compositor entregue instrucciones adicionales detalladas, en cada caso, para facilitar la comprensión de la obra.

Cabe pensar, dadas las condiciones antes señaladas, que el mercado editorial de música escrita, en lo que atañe a una gran parte de las obras contemporáneas compuestas con las nuevas técnicas (y escritas con anotación singular e independiente para cada obra), estaría condenado a desaparecer, por lo menos en cuanto a las ediciones masivas.

Los editores de música escrita, preocupados ante una situación que amenaza seriamente su negocio a futuro, han tratado de poner atajo a este desborde notacional individualista, promoviendo y organizando congresos en

La partitura ha pasado a ser, frecuentemente, sólo un manuscrito de referencia.

lado de los sonidos en el espacio que circunda al auditor), como nuevo parámetro estructural que introduce conceptos tales como la perspectiva sonora variable y el contrapunto espacial.

(Qué lejos estamos ya de la forma sonata... y también de las concepciones bastante rígidas del serialismo dodecafónico de la primera mitad del siglo).

En la lista anterior hay técnicas y procedimientos compositivos que buscan superar esquemas rígidos para aumentar las soluciones posibles. Otros exploran toda la gama

los que se busca llegar a un consenso internacional en materia de notación de la música culta contemporánea que permita nuevamente a los músicos entenderse por escrito entre sí, y a través de la distancia. Pero ¿será posible esto, en el contexto de nuestra sociedad de consumo?

Canciones por docenas

En el otro extremo, y en el campo de la música popular, yace la denominada "canción del género internacional", roída por un comercialismo desvergonzado, sin avances ni evolución en nada que tenga que ver con nuevos procedimientos compositivos, ni menos con inquietudes creativas o concierne a la música en sí misma.

Las especificaciones para componer estas canciones internacionales son más o menos las siguientes: letras o textos triviales, obvios, cuyo contenido, relacionado en muy alta proporción con problemas amorios, provoca muchas veces inesperados y sorprendentes resultados de aumento poblacional entre la joven audiencia, principal consumidora de estas cosas musicales. Línea melódica, también trivial, realizada generalmente por medio de "collages" de frases y motivos ya garantizados por el uso. Armonía esquemática, y de un tonalismo majadero y almibarado. El tratamiento rítmico, ya se sabe, es elemental, monótono y redundante. La forma e instrumentación, encuadradas en añejas recetas que son aplicadas casi sin variación y sirven para todos los casos.

Al compositor no le quedan alternativas. Deberá trabajar dentro de los estrechos límites impuestos por las empresas de publicidad y los dueños del negocio musical. Aquí la originalidad creativa, la música, no cuentan. Los mercaderes sólo permitirán que salga adelante el producto adocenado, vulgar, que cumpla con la fórmula "festivalera". En definitiva, el compositor que acepte esas reglas del juego, quedará en la sombra (¿acaso no se lo merece?), desplazado por el o la cantante que "defendió" su obra. Porque estas canciones "del género internacional" no se cantan: se defienden... frente a un público que las acepta y aplaude, pero sólo durante el breve plazo que dura una temporada veraniega.

"Y todo lo que el rey tocaba se convertía en oro, incluso sus alimentos"

Las situaciones referentes al consumo y a la producción de obras, analizadas en los párrafos anteriores, han adquirido su fisonomía actual en gran parte gracias al empleo de avanzados medios de comunicación (a los cuales ya nos referimos al comienzo) y al uso de los abundantes descubrimientos tecnológicos de nuestro siglo, en particular aquellos de tipo electrónico.

En sus comienzos, estos descubrimientos tecnológicos fueron empleados como un medio de almacenar las obras (las ejecuciones e interpretaciones) y también de reproducirlas en grandes cantidades con el plausible fin de que las muchedumbres de todo el mundo las conocieran. Se pensaba que en esa forma mejoraría su nivel cultural.

A poco andar (y bajo la vigilante y tenaz acción mercantil) se produjo, lamentablemente, el efecto contrario: ese público, que antes participaba activamente de una u otra ma-

En la música de "género internacional", el tratamiento rítmico es elemental, monótono y redundante.

nera en la realización del arte musical (cuando todavía no existían medios mecánicos de reproducción sonora y su difusión), se transformó en una masa inerte de pasivos auditores-consumidores, con mínima (o nula) capacidad de valoración frente a lo que se les entrega, y esto último precisamente por su no experiencia en el quehacer musical directo.

La participación activa de nuestros abuelos y antepasados en las diferentes etapas conducentes a la realización del arte musical, su propia experiencia vivida en este arte, explican su comprensión y adhesión respecto de

las obras que les eran contemporáneas. Inversamente, la no experiencia vigente en la actualidad, el limitarse solamente a la pasiva recepción de la música grabada, explican la no comprensión (y a veces el simple rechazo) por parte del público actual de una buena parte de las obras que le son contemporáneas. Este argumento resuelve, además, la cuestión que hace algunos años se plantearon los musicólogos sobre la causa de la separación (o incompreensión) existente entre nuestro actual compositor y su obra y el público que le es contemporáneo. En experiencias que hemos realizado por más de dos años en nuestro Curso-Taller del Sonido, en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, con alumnos procedentes de diferentes áreas de estudio, hemos podido comprobar que en este asunto nuestra tesis es correcta. En efecto, estos alumnos han llegado a comprender y apreciar obras contemporáneas de diferentes autores (que antes "no entendían") por el solo hecho de haber realizado ellos, aunque en forma incipiente todavía, sus propios ejer-

hombre), como es decidir el silencio. En nuestros días alguien (aun sin nuestro permiso) mete una cajita en la ranura de una caja más grande, o acciona un interruptor, y al instante habrá música de cualquier tipo, para cualquier cantidad de horas, y a cualquier grado de intensidad.

No se podría estar en contra de los adelantos tecnológicos aplicados al arte musical, solamente por lo que ellos son en sí mismos. No olvidemos, además, que nuestro arte, con sabiduría y lentamente, los ha incorporado en toda época a su propia evolución.

Pero los nuevos "medios", por servir a sus fines de ambición y de lucro, han abusado de estos medios técnicos en tal forma que parece no estar lejos el momento en que la música, una de las más altas expresiones del espíritu, llegue a tornarse en algo inservible y repelente, siendo un agente más de contaminación ambiental en las ciudades.

La contaminación sonora

En épocas anteriores, la música alternaba con el silencio. Hoy el hombre urbano usa la música (cualquier música) para evitar el silencio. Ese silencio al que teme, porque le obligaría a escuchar su propia interioridad, y a sentir su soledad.

Por eso compra aparatos que le suministren continuamente el relleno sonoro indispensable para eliminar el silencio. Pero ocurre que los sonidos que surgen de esos aparatos se mezclan, en agresiva competencia dinámica, con la bulla de la ciudad. El conjunto que resulta es de naturaleza altamente distorsionante e indomable y adquiere a veces peligrosos niveles de intensidad.

Esta bulla urbana, que asalta y aturde en la calle, que persigue hasta de noche, está contaminando los oídos y los espíritus y formando generaciones de sordos no sólo con dificultades para oír, sino que, peor aún, incapaces de escuchar.

Consideraciones finales

Hasta aquí hemos llegado señalando las tendencias, al parecer irreversibles, del arte musical en su relación con nuestra sociedad contemporánea referidas principalmente a la

La recepción pasiva de la música grabada explica la incompreensión ambiente frente al fenómeno musical.

cicios creativos basados en procedimientos del lenguaje sonoro actual.

* * * *

Antaño hacer música, escucharla, ir al concierto, significaba al hombre una preparación, una actitud previa, poner en marcha sus propios medios físicos y, particularmente, sus aptitudes intelectuales. Pero por sobre todo era una ocasión para ejercitar plenamente su capacidad de elegir y decidir... y aun algo tan importante para la música (y para el

situación autoral; tendencias que, como dijimos al comienzo, no son todavía en nuestro país apreciables en su verdadera magnitud y relieve. En todo caso, a nivel mundial (el de las grandes metrópolis), no creemos haber exagerado, y sí estamos seguros de haber quedado cortos en la calificación de algunas situaciones específicas.

Al hacer el análisis de dichas situaciones esperamos haber logrado acercarnos, por consonancia o por resonancia, al problema propio de cada cual, que siempre es rico, complejo, y seguramente tiene formas muy particulares de expresión.

Por consiguiente, no nos ha parecido adecuado, al término del presente trabajo, establecer conclusiones, redactar un resumen o entregar ponencias. Estimamos que todo ello sería pretencioso y de un esquematismo inútil.

Los actuales procesos artísticos, en pleno desarrollo, deben terminar su ciclo de evolución, insertos en el transcurrir histórico. No parece posible (ni sería deseable) intentar detenerlos ni menos pretender que retornen a situaciones anteriores. Además, tales propósitos serían forzados y estériles. En cambio, sí es posible y enriquecedor adentrarse en esos procesos, analizarlos en profundidad, buscar sus razones de ser; y luego, cada uno, actuar en consecuencia.

Cuestiones para el segundo milenio

Y ahora dos inquietudes.

La primera: ¿será nuestra América el lugar del mundo donde seguirá en desarrollo el verdadero arte, y, por ende, el auténtico arte musical? Sinceramente, así lo suponemos. Ante una enloquecida y hueca sociedad dedi-

cada a los consumos superfluos, válida para una buena parte del mundo actual, nuestra Iberoamérica mantendrá, a pesar de ello, su sentido valorativo que otorga vigencia permanente y preponderante a lo medular del quehacer humano. Y esto a pesar también del subdesarrollo (¿o por eso mismo?) que nos enrostran los sedicentes países "desarrollados" en su calidad de mercaderes y magnates del mundo.

Y la segunda: ¿cuál será el final del ciclo histórico de nuestro tiempo, en que los eventos de todo orden, cada vez más numerosos, están ocurriendo en plazos cada vez más cortos?

Junto con finalizar este ciclo histórico, ¿encontraremos, por ejemplo, que en ese mismo instante estará naciendo otro nuevo ciclo, en el que la bulla y el inmenso torbellino comienzan gradualmente a frenar su ímpetu; y las acontecimientos, como situados frente a un gran espejo del tiempo, inician un largo "rallentando" en sus ritmos y plazos de ocurrencia, con movimientos de sentido retrógrado?

¿O acaso acabará todo después de un desequilibrio vertiginoso y pánico, con densidad final insoportable y explosiva?

Invitación y coda

Estamos todos invitados a esperar el término del proceso actualmente en desarrollo para asistir (los que hayan tenido paciencia) al misterioso y extraordinario momento del cambio.

Mientras tanto, con espíritu atento y vigilante, hagamos música que surja espaciadamente hacia la soledad de los Andes, en el silencio de la tarde,

