

# Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea

(One art, all the arts. On the death of contemporary music)

Larrañaga Domínguez, Patxi

Centro de Tecnología del Espectáculo. INAEM. Ministerio de Cultura. Torregalindo, 10. 28016 Madrid  
patxi.larranaga@inaem.mcu.es

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 47-81]

Recep.: 08.04.2010

Acep.: 18.04.2011

---

*La música contemporánea está en un callejón sin salida por la suma de factores estético-históricos de distinta relevancia: la demolición de los lenguajes tradicionales; la difuminación de los límites entre arte culto y popular; la difuminación de los límites tradicionales entre las artes; y, sobre todo, el cambio en los tipos de complejidad demandados por los receptores de cultura.*

*Palabras Clave: Música contemporánea. Complejidad. Recepción. Arte culto. Arte popular.*

*Musika garaikidea kale itsu batean dago, garrantzi handiago edo txikiagoko faktore estetiko-historikoak direla eta: hizkuntza tradizionalen suntsipena; arte kultuaren eta herrikoia arteko mugen lausotzea; arteko muga tradizionalen lausotzea; eta, batez ere, kulturaren hartzailleek eskaturiko konplexutasun motetan izandako aldaketa.*

*Giltza-Hitzak: Musika garaikidea. Konplexutasuna. Harrera. Arte kultua. Arte herrikoia.*

*La musique contemporaine se trouve dans une voie sans issue en raison de la somme de facteurs esthétique-historiques d'une importance variable: le démantèlement des langages traditionnels; l'estompement des limites entre l'art savant et l'art populaire; l'estompement des limites entre les arts; et, surtout, le changement dans les types de complexité réclamés par les récepteurs de culture.*

*Mots-Clés : Musique contemporaine. Complexité. Réception. Art savant. Art populaire.*

Sí señor Marlowe, soy lo que muchos hombres llamarían una rubia explosiva, pero míreme bien a los ojos: estoy completamente muerta (Raymond Chandler)

El subtítulo de este ensayo no es un reclamo. Pretendemos explicar cuáles son las causas que han provocado el agotamiento de un modelo plurisecular cuyos últimos capítulos, desarrollados durante el siglo XX, fueron protagonizados por las vanguardias y la reacción a las mismas, la universalización de los códigos del serialismo integral y de las diversas músicas aleatorias, y la desintegración final del sistema a base de músicas hipersofisticadas, intelectualizadas y alejadas del receptor, y retornos, a menudo vacuos, a lenguajes tonales en medio de una ausencia generalizada de correlatos estéticos.

El modelo al que nos referiremos es el que ha caracterizado a la mayor parte de la música culta occidental desde los comienzos de la Edad Moderna: un proceso por el que un individuo –el compositor– plasma sobre un papel un producto –la obra– que llega a oídos del receptor –el público– en un entorno cada vez más ritualizado –el concierto– a través de intermediarios especializados –los intérpretes–. Desde la aparición del compositor individual identificable porque firma su obra, todos estos elementos evolucionaron simultáneamente hasta producir la estructura finalmente estabilizada a lo largo del siglo XIX y que el XX no alteró ni en el menor de sus componentes<sup>1</sup>. Para citar este concepto utilizaremos la abreviatura PCIR = proceso de creación, interpretación y recepción. Veremos en la última parte del ensayo que es la R de este acrónimo la que, de manera definitiva, ha terminado de sepultar la tradición musical contemporánea.

## 1. LOS SÍNTOMAS

I can't believe it's true, that I am losing you (Brenda Lee)

Es difícil tratar una cuestión sistemáticamente negada por los propios implicados, tanto compositores como estudiosos.

Es extraño observar al hombre que hoy más que nunca habita en el dolor, en un mundo en agonía, anestesia sus sueños y se mixtifica en el fastidioso dejarse llevar estético de los Arvo Pärt o los John Adams; en la música holística New Age, la del aquí y ahora, nueva ritualización y sacralización de la música considerada como una “ontología sonora” (Peter Niklas Wilson), de hecho, expresión minimalista de bajo nivel, salida de los Terry Riley, La Monte Young o Meredith Monk. Que la “armonía” esté otra vez de moda (Nueva Interioridad, Subjetividad, Simplicidad, etc.), que los “posmodernos” retomen sin parpadear los principios más trasnochados del lenguaje musical, son las particularidades más sorprendentes de estos últimos años, y estarían burladas por la expresión hegeliana del “ah y oh del alma” y de su “impotencia obstinada” (Weid, 1997: 14)<sup>2</sup>.

---

1. Tanto el proceso de creación e interpretación como el propio acto del concierto son en este momento fósiles sociales difíciles de encontrar en otros ámbitos, si no es mirando a las prácticas religiosas. No es ajena a este conservadurismo *de facto* la sacralización romántica del arte, cuyas consecuencias están bien vivas todavía en éste y en otros muchos aspectos.

2. La traducción es nuestra.

¿Puede un historiador de la música comenzar considerando *extraños* o *sorprendentes* fenómenos de tal calado, para dejarlos después completamente de lado en un análisis que sólo tiene en cuenta lo que él juzga correcto a priori? ¿No debería, por el contrario, intentar un acercamiento objetivo a los datos –por extraños que le parezcan– tal y como cotidianamente vemos que sucede con el resto de las artes? Presumimos que sólo el estudio desprejuiciado de los hechos puede ayudar a comprender la realidad<sup>3</sup>.

Hay un preliminar cuantitativo que puede tener su peso: si comparamos la situación de la crítica musical –no la crítica de conciertos, sino la reflexión de fondo sobre la creación– con la crítica de otras disciplinas (las artes plásticas, el cine o la literatura), el primer fenómeno que llama poderosamente la atención es el exiguo volumen de la producción. La cantidad anual de libros publicados en castellano se cuenta con los dedos de las manos, y la mención a la música de creación (no de mercado)<sup>4</sup> en la ensayística de asunto general es simplemente nula.

Este estado de cosas es, por una parte, consecuencia de todo lo que pretendemos explicar, pero se convierte a su vez en causa concomitante: la ausencia de crítica impide la existencia de una mirada autoconsciente sobre la creación musical. Es así que los síntomas del progresivo deterioro del PCIR han sido ignorados y negados durante decenios. Estos síntomas pueden dividirse en dos: los que son datos objetivos y cuantificables, relacionados con la recepción pública de la producción, y los relacionados con la situación de desorientación generalizada entre los compositores. Los segundos son opinables, y por tanto tienen poca cabida en un texto que se pretende de análisis objetivo.

Sin embargo, las manifestaciones del primer grupo de síntomas son ya tan evidentemente universales que han comenzado tímidamente a formar parte del discurso oficial de compositores y programadores. De forma estrictamente resumida, estos síntomas son los siguientes:

1. La pérdida del contacto con el público consumidor de música. La situación es de completo desastre y, lo que es peor, nadie ha sido capaz hasta la fecha de ver un atisbo de reversibilidad. No hay un público interesado en la música contemporánea, más allá de las personas directa y profesionalmente implicadas. Para evitar lecturas erróneas de esta afirmación es preciso indicar que el punto de comparación que establecemos no es el del público del cine comercial o la música de mercado sino, por ejemplo, el que consume poesía reciente o

---

3. El análisis *militante*, en el estilo de Adorno, plantea un problema de ubicación a quien no comulga con sus premisas: el de ser colocado inmediatamente como partidario del bando contrario (si tal cosa existe). Nada más lejos de nuestra intención que erigirnos en abogados de la banalización, los retornos, o cualquier otra tendencia.

4. Nos encontramos ya con un problema terminológico. Sin mayor precisión por el momento –ya que este ensayo pretende tratar el asunto de forma intensa más adelante– establezcamos como “música de creación” una *Secuencia* de Berio y como “música de mercado” una canción de Shakira. La frontera es, como veremos después, una banda cada vez más amplia.

danza contemporánea<sup>5</sup>. No existe nada comparable en música contemporánea. Se ha repetido a menudo que ésta es una situación española y que no ocurre lo mismo en otros países. Esta afirmación es simplemente falsa. Los estrenos de los más reputados compositores convocan –cuando se realizan fuera de entornos con público cautivo, como temporadas de música clásica o eventos de relevancia social generada por otros factores– a unas docenas de personas, en capitales que cuentan con millones de habitantes<sup>6</sup>.

2. La pérdida del contacto con disciplinas tradicionalmente relacionadas con la música de creación. Por citar sólo ejemplos de nuestro entorno más inmediato, la vinculación de la obra de muchos compositores de la llamada Generación de la República a la de escritores coetáneos no ha tenido continuación en el movimiento de revitalización de la composición conocido a partir de los años sesenta. Sin embargo, el uso de obras literarias –que puede producirse por la iniciativa autónoma del compositor, sin concurso de la voluntad inicial del escritor– presenta un balance menos dramático aún que el de la danza. Los coreógrafos contemporáneos hacen bailar prácticamente cualquier cosa: música clásica, de mercado, de origen folklórico, ruidos... Con la patente excepción de la música de creación contemporánea<sup>7</sup>. Por no hablar del cine. Introducir los nombres de los principales compositores del siglo XX en una base de datos como IMDB<sup>8</sup> revela significativamente el abismo entre ese arte y la música de creación, con contadísimas excepciones (como la música de Ligeti en las películas de Kubrick).

3. La pérdida del contacto con la realidad intelectual y creativa global<sup>9</sup>. La música de creación ha desaparecido del universo de referencias de los intelectuales y creadores de otras disciplinas. Su presencia no había sido nunca significativa en España, pero en este momento se ha desintegrado. En palabras de Tomas Marco<sup>10</sup>:

---

5. Éstos pueden ser calificados de públicos exiguos o minoritarios pero agotan, por ejemplo, durante diez días consecutivos el aforo de la galería de arte en la que La Ribot realiza una *performance* en Madrid. O abarrotan las salas de teatro en las que estrenan Rodrigo García o Angélica Liddell.

6. Nos hemos detenido en esta cuestión en otros escritos: Larrañaga (1999).

7. En cuatro temporadas completas de asistencia intensiva a los espectáculos de compañías españolas en Madrid (2000-2004), quien firma estas líneas no recuerda haber visto ninguna coreografía basada en música de un compositor español vivo perteneciente a la tradición conocida como *música contemporánea*. Y si ampliamos la nómina a compositores de cualquier origen geográfico, quizá llega a un diez por ciento el número de espectáculos que incluían algún fragmento de compositor *culto*. Incluso en esas cantidades, los compositores presentes son casi siempre autores considerados por el medio *contemporáneo* como *de frontera* entre la música de creación y la de mercado (por ejemplo, Pärt o Piazzolla).

8. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

9. “Ciertamente, la relación filosofía-música se ha agotado desde Rousseau, Nietzsche, Adorno y Dalhaus [...].”, (WEID, op.cit., p. 17). La continuación de la frase, (“pero han emergido algunos nombres que, lejos de un eclecticismo descolorido, piensan todavía la música hoy”) rebaja bien poco la magnitud de la catástrofe descrita con esas pocas palabras. Dicho sea de paso, todo indica que *eclecticismo descolorido* se aplica, precisamente, a todo aquel que pretenda abandonar los apriorismos adornianos.

10. Diferimos en el análisis de las causas de esta situación, como se pondrá de manifiesto en el presente texto, pero la percepción de Marco sobre los síntomas es tanto o más pesimista que la nuestra.

La actitud de los intelectuales, y ya sabemos que en este país son casi exclusivamente los escritores, sólo tiene respecto al compositor tres actitudes. La primera es la ignorancia de la música misma. La música es ignorada y, por consiguiente, silenciada. Incluso se puede hacer ostentación y vanagloria de tal ignorancia, algo difícilmente permisible en otros campos de la cultura. [...]

La segunda actitud es la de desprecio y censura que está presente en algunos escritos de éstos que no han entendido nada, ni han hecho nada por entenderla, de la evolución de la música. Suelen ser muestra de un pensamiento reaccionario generalizado que intentan maquillar en otros dominios pero que exhiben impudicamente en el terreno musical.

La tercera es la de desplazar por completo el orden de las cosas y decretar que el compositor no existe porque la verdadera música de hoy es la de consumo industrial. Esta actitud, que es masiva en el público, cuenta con la adhesión de la mayor parte de intelectuales que ven cubiertas sus escasas necesidades musicales y que se ahorran así cualquier posible esfuerzo. Y, claro está, se ha convertido en la de los medios de comunicación (Marco, 1999: 133-134).

Añadamos sólo que el fenómeno es, con diferencias de grado, universal.

4. La pérdida de presencia en el imaginario colectivo. Nos referimos a la actitud que Marco define como *masiva en el público*. La percepción general de la existencia de una creación musical análoga a la de las artes plásticas o la literatura, afianzada en la cultura occidental durante toda la Edad Contemporánea, se ha esfumado. La mayor parte de las personas cultas no son capaces de nombrar ni un solo compositor vivo, y no ha oído nunca ni una sola obra de creación contemporánea. Hemos dicho en otro lugar que sería oportuno preguntarse cuántos europeos cultos no habían oído una obra de Mozart a los cincuenta años de su muerte para comparar el dato con el porcentaje de los que en 2001 no habían escuchado jamás una obra de Schoenberg (o incluso no conocían su nombre). La situación es extrema y, probablemente, irreversible, porque se ha interrumpido la transmisión generacional. Los jóvenes cultos terminan conociendo el *Metrópolis* de Lang, pero no acceden a Webern.

Éste es el panorama, y las explicaciones que se han dado durante decenios son banales, no han sido nunca elaboradas con rigor intelectual y, por tanto, no pasan de ser lugares comunes<sup>11</sup>. Como en todos los fenómenos complejos, las causas son también complejas y de muy distinto orden. Vamos a intentar com-

---

11. Suelen ceñirse a invocar la necesidad de educar al público –público que lleva muchos decenios resistiéndose a ser educado en lo que es evidente que no le interesa– y a solicitar más apoyo público, cuando prácticamente todos los mecanismos de difusión de esta música hace mucho tiempo que descansan sobre los presupuestos públicos en todo el mundo. Y no sólo sobre los presupuestos, sino también, principalmente, sobre la capacidad de programar de los entes públicos. La directora de un prestigioso festival europeo rechazaba ya hacia 1998 seguir programando música contemporánea por la falta de interés del público, calificando este tipo de concierto de *imposición política de los gobiernos* (sic). Incluso el apoyo residual aún existente tiene los días contados: cesará en el momento en que los políticos perciban que el colectivo de beneficiarios apenas tiene voz para articular protestas.

pendiarlas en cuatro bloques. El lector versado en la historia de la música del siglo XX puede saltarse tranquilamente el primero, que no le dirá nada nuevo.

## 2. LA DEMOLICIÓN DE LA TRADICIÓN

Bien sûr, nous eûmes des orages (Jacques Brel)

La historia de la música del siglo XX es el relato del derribo sistemático de todos y cada uno de los parámetros que habían constituido la tradición de nuestro arte. No es muy distinta, en este aspecto, de la historia de las otras.

Sin embargo, es privativo de la música el hecho de que la dialéctica entre las fuerzas que impulsaban hacia la demolición y las que pretendían basar la renovación en el mantenimiento de determinados aspectos esenciales heredados del pasado subyace en el desarrollo de todas las tendencias que atravesaron el siglo. La tensión creativa interna de cada obra y la del corpus general de lo producido en el siglo XX estuvo necesariamente marcada por esta dialéctica desde el mismo momento en el que las tendencias de ruptura aparecieron y se percibieron –de inmediato– como tales<sup>12</sup>. Queremos decir con esto que no es posible entender los productos de la “ruptura” ni los de la “reforma” sin poner en relación a los unos con los otros en el cuadro general de esta dialéctica.

Tracemos un cuadro resumido del modo en que estas fuerzas opuestas trataron algunos aspectos esenciales constitutivos de la música. Los ejemplos no pueden ser exhaustivos, ni reflejan la primera aparición cronológica de cada práctica. Sólo pretenden ilustrar.

### 2.1. Instrumentación

- *Reforma*: La hipertrofia de las formaciones orquestales del posromanticismo es una línea que no se abandona (*Turangalila*, Messiaen, 1948). Se produce, en mayor o menor medida, la incorporación al repertorio de nuevos instrumentos, convencionales (saxofón) y electrónicos (ondas Martenot)<sup>13</sup>. Se otorga tratamiento solista a instrumentos que carecían de esa tradición. Se incorporan elementos derivados de músicas populares o folklóricas (sordinas de los instru-

---

12. Por este motivo, es preciso andarse con tiento a la hora de hablar de posturas exclusivamente reaccionarias. Las voces que pretendieron que las cosas estaban bien como estaban, y propugnaban por tanto una petrificación de las tendencias del último XIX (el sinfonismo germánico posromántico, la ópera italiana o francesa, o la zarzuela), fueron relativamente escasas y, a menudo, ajenas a la composición. Por debajo de las, a veces, altisonantes declaraciones en contra de las vanguardias, raro es el compositor que no asumiera la necesidad de una reforma más o menos contenida. Por ejemplo: las fáciles etiquetas del *nacionalismo* o el *casticismo* militantemente conservadores en España están necesitadas de muchas matizaciones.

13. Es difícil resistirse a citar el uso de este instrumento en una obra que, combinando la novedad tímbrica con un tratamiento convencional de los demás aspectos, parece escrita para ejemplificar las posturas de *reforma* en nuestro desconocido patrimonio: *La conquista del Santo Grial*, del Padre Donostia, escrita para cuatro ondas Martenot.

mentos de viento-metal, instrumentos de percusión de procedencia variopinta, acordeón). Se producen re combinaciones de los instrumentos tradicionales: *Historia del soldado* de Stravinski (1918), *Concierto para clave* de Falla (1926), *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók (1936)<sup>14</sup>.

- *Ruptura*: Alteración radical de los equilibrios tradicionales de los grupos de cámara (*Ionización*, Varèse, 1931). Obras que usan exclusivamente sonidos generados o tratados por medios electroacústicos (desde las primeras experiencias en música concreta y electrónica en París y Colonia, 1948 y 1951). Uso radicalmente alterado de los instrumentos convencionales (piano preparado, Cage, 1938). Uso de sonidos no provenientes de instrumentos musicales (conferencia *The future of music: Credo*, Cage, 1937).

## 2.2. Ritmo

- *Reforma*: Incorporación de compases de amalgama provenientes del folclore (Bartók, Kodaly). Exacerbación del factor rítmico en obras a menudo también cercanas a fuentes populares genuinas o ensoñadas (*Consagración de la primavera*, Stravinski, 1913; *El amor brujo*, Falla, 1915; *Saudades do Brazil*, Milhaud, 1920; *Bolero*, Ravel, 1928; *Carmina Burana*, Orff, 1937; *Estancia*, Ginastera, 1941) o a variantes escénicas más o menos sofisticadas de folklores urbanos (*Rapsodia in blue*, Gershwin, 1924; *Rapsodia porteña*, Piazzolla, 1947). Incorporación de ritmos sincopados provenientes del jazz (desde el *cake-walk* del *Children's corner* de Debussy, 1908, pocos compositores europeos permanecieron inmunes).

- *Ruptura*: Abolición del pulso regular identificable. El procedimiento es ya visible en la producción de la atonalidad vienesa (sobre todo en Webern: *Seis piezas* Op. 6, 1910; *Cinco piezas* Op. 10, 1912) y en otros precursores (por ejemplo, el citado Varèse) pero se convertirá en uno de los elementos más característicos de buena parte de la música de la segunda mitad del siglo, a partir de las obras de Messiaen y del serialismo integral. Al mismo tiempo, la música electroacústica optaba mayoritariamente desde sus inicios por el fluir sin pulso regular de la masa sonora.

## 2.3. Armonía

- *Reforma*: Los intentos de renovar los procedimientos armónicos tradicionales sin renunciar al elemento fundamental de la existencia de una “nota central” y de funciones tonales más o menos explícitas son numerosísimos, y muestran la intensidad con la que la comunidad de compositores sintió la necesidad de mantener este principio en pie. Desde Debussy y Scriabin, este empeño pro-

---

14. El *Noneto* de Villa-Lobos (de 1923) constituye un ejemplo espectacularmente sintético de estas tendencias, al incorporar un instrumento nuevo como el saxofón, uno infrecuente como la celesta y un numeroso surtido de percusión brasileña.

dujo no pocos sistemas –en toda la complejidad del término– armónicos alternativos<sup>15</sup>. En otros muchos casos, y entre ellos se encuentra el paradigmático Stravinski, la música no renunció al concepto de centro tonal, aun sin la ayuda de un nuevo sistema más o menos normativo. También como fenómeno de reforma debe ser entendido el uso de la politonalidad (bitonalidad casi siempre) como recurso colorístico en muchas composiciones de entreguerras.

• *Ruptura*: Las líneas fundamentales de ruptura corrieron suertes distintas. La más radical –la que atacaba la constitución misma de la escala occidental proponiendo nuevas divisiones de la octava– no generó continuidad en su versión convencional (Haba, Carrillo). Tenía, en cambio, el terreno abonado en el ámbito de la música electroacústica, en el que el propio concepto de octava es en la mayoría de los casos simplemente innecesario. Sin embargo, la tendencia llamada a tener mayor repercusión –tanto en lo cuantitativo como en la percepción de público, crítica, intérpretes y compositores– no fue tan extrema: respetó la escala tradicional. A partir de la atonalidad vienesa (Schoenberg, *Piezas para piano* Op. 11, 1909), y sus posteriores codificaciones seriales, sería la herencia armónica del expresionismo germánico la que marcaría abrumadoramente la música no central del siglo XX.

## 2.4. Forma

• *Reforma*: Resulta muy complicado hablar de tendencias en el aspecto formal, por el simple –y enorme– hecho de que la distancia que media entre la intención del autor (a veces expresa en el título o por otras vías)<sup>16</sup> y la percepción real del auditor están a menudo muy alejadas. Las consideraciones necesarias para la comprensión de lo que decimos se encuentran en el Anexo I, que el lector debería consultar antes de seguir adelante. De acuerdo con las ideas que allí bosquejamos, consideraremos productos no rupturistas:

- a) Los que recurren a procedimientos microformales clásicos (repetición y variación), aun partiendo de postulados abstractos a priori.
- b) Los que recurren a macroformas más o menos cercanas a las tradicionales (sinfonía, concierto...)<sup>17</sup>.
- c) Las que recurren al uso de textos respetando su inteligibilidad.

---

15. Así lo pone de relieve un estudio de Teresa Catalán (2003) que analiza exhaustivamente el fenómeno de la centralidad y expone los sistemas compositivos centrales de Debussy, Scriabin, Skuhersky, Bartók, Haba, Messiaen y Barce.

16. Las consideraciones más inteligentes que hemos encontrado sobre el discurso de los compositores acerca de su propia obra se recogen en NATTIEZ, Jean-Jacques (1989). *Musicología generale e semiología*. Turín: EDT Edizioni di Torino; pp. 144-153 [edición italiana de *Musikologie générale et sémiologie*] que invitamos al lector a consultar.

17. Algunas de las obras pianísticas de Rodolfo Halfter en su último período (véase la *Segunda sonata* Op. 20) son ejemplo paradigmático del uso de los procedimientos ubicados en estos dos primeros apartados en la música española. Con el peculiar e infrecuente atractivo de una atonalidad alrededor de la cual se merodea trabajosamente, enmarcada en procedimientos microformales y rítmicos de tradición tonal.



• *Ruptura*: Las vías de ruptura son dos: en primer lugar, con todas las salvedades del párrafo anterior, la búsqueda de una forma abstracta que admite ser definida por analogía con las artes plásticas. Es la abstracción, por ejemplo, de las ya citadas *Seis piezas para orquesta* Op. 6 de Webern y de la vía principal del desarrollo posdarmstadtiano de la segunda mitad del siglo. Pero la ruptura en este ámbito llegó, sobre todo, con la desaparición de la forma preestablecida por el compositor y su sustitución por una concepción de la obra –que se denominó *abierta*– según la cual ésta podía variar su aspecto final dependiendo de la ejecución. Los procedimientos para la obtención de esta aleatoriedad pueden ser tan variados como fértil la imaginación del compositor (aunque hay que insistir en que incluso un planteamiento teórico radical de este tipo puede producir, en la interpretación concreta, un resultado de variación/repetición como los mencionados en el Anexo I). Es sugerente simbolizar la violenta irrupción de esta tendencia con la llegada primero a Donaueschingen (1954) y luego a Darmstadt (1958) de Cage, un músico americano (y que ofrece por ello la irresistible tentación de plantear una analogía con la llegada de los bárbaros, desmentida por la filiación de Cage con dos compositores tan poco *bárbaros* como Schoenberg y Cowell) que daba así el último mazazo a la evolución secular de una música altamente intelectualizada (Larrañaga, 1993).

¿Tenía este desarrollo que llevar *por fuerza* a la crisis definitiva del PCIR? ¿Era imposible una evolución continuada del producto que siguiera manteniendo vivo el interés del oyente? No necesariamente. Afirmar lo contrario es caer en los mismos errores teleológicos de quienes postularon vanguardias eternas. Las artes plásticas habían pasado en 1918 por el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich, treinta y cuatro años antes del *4'33"* de Cage. Y ello no fue óbice para que, después de 1945, toda una serie de tendencias recurrieran de nuevo a cualquiera de las múltiples formas de la figuración sin que el debate abstracción/figuración representara ni de lejos el papel central que la cuestión homóloga –que hemos intentado resumir en las tendencias de reforma y ruptura– supuso en música. Lo mismo podrían haber hecho los compositores, pero no lo hicieron. El viento de la historia sopla por donde quiere. O, como diría Boulez, “la historia no es un tobogán bien engrasado”.

Y tampoco es necesario recurrir a las analogías con otras artes para demostrar que el atolladero no era inevitable. Basta oír el primer minuto del *Paso a dos de la Princesa y el Hada* del *Cascanueces* de Tchaikovsky para entender cómo los mismos elementos técnicos de base pueden dar lugar a productos radicalmente nuevos. Sin prácticamente más elemento formal que una escala descendente, y con un sustento armónico que hubiera parecido banal a Mozart, toda la potencia expresiva del romanticismo se revela en el ámbito del contenido simbólico ¿Hubiera sido posible una salida de este tipo para las músicas “centrales” (no de ruptura) del siglo XX? Hubiera sido posible, pero no lo fue. El viento de la historia...

El siglo terminó con una hegemonía de facto de las líneas de ruptura sobre las de reforma. Las reformas, brillantes durante las décadas de Bartók, Falla y Stravinski, producirían después sólo figuras aisladas como las de Britten o Mont-

salvatge<sup>18</sup>. La línea principal de la ruptura legaba por una parte una serie de manierismos derivados de Viena-Damstadt (sin que el término manierismo pretenda aquí ser en absoluto peyorativo, ya que abarca a genios de la talla de Berio o Ligeti)<sup>19</sup>. Por otra parte, una rama aleatoria agostada en la confluencia con formas teatrales como el *happening*. Agostada –no obviemos sus logros– entre los exquisitos fuegos artificiales de algunas de las más altas formas de ingenio que viera el siglo<sup>20</sup>. La disolución, durante los años sesenta y setenta, de los correlatos que teorizaban la vanguardia perpetua<sup>21</sup> dejaría paso a una perplejidad generalizada. Pareció por un momento que la dialéctica entre los logros de la vanguardia y la reconsideración de los valores tradicionales podría ocupar el puesto que la dicotomía entre la reforma y la ruptura había protagonizado al sustentar la música de todo un siglo, e incluso escuchamos a personalidades destacadas augurar la llegada de una especie de *mesías* que lograría tal síntesis. Pero no fue así. A esa abortada música de la posmodernidad la adelantó por la derecha una serie de miradas acrílicas al pasado, de retornos desesperados y de combinaciones poco afortunadas con la música de consumo, mientras una minoría cada vez más exigua de compositores se aferra aún a las actitudes y los lenguajes –valga el término– de una autodenominada vanguardia moribunda que clama en el desierto. En eso estamos. La escasa reflexión alrededor del fenómeno se ha ceñido casi siempre a esta cuestión de si el “lenguaje” de la música contemporánea es “asumible” o no por el público, oscilando entre los resistentes a ultranza y quienes propugnaban una “simplificación” para volver a gozar de sus favores. No obstante, y como hemos dicho, todo esto no era razón suficiente para el fallecimiento<sup>22</sup>. Mientras tanto, fenómenos supramusicales de

---

18. En España, probablemente es la cantata *Jesucristo en la cruz* de Fernando Remacha el ejemplo de mayor relieve y más ilustrativo de reforma radical. Sin adscribirse a ninguna corriente de ruptura, la cuerda de la evolución de la centralidad armónica se tensa hasta el límite con la atonalidad.

19. La concisión necesaria en un ensayo de estas dimensiones obliga a realizar simplificaciones. Es evidente que existieron vanguardias no seriales que, en estricta filiación, poco tenían que ver con la atonalidad vienesa. Cf. a este respecto, MARCO (2002: 357-358), entre otras. La expresión Viena-Darmstadt pretende referirse aquí al conjunto de tendencias de lo que en la segunda mitad del siglo se llamaba vanguardia: por una parte, aunque no fueran herederas directas, todas fueron deudoras de la explosión ético-estética del dodecafonismo vienés; por otra, casi todas tuvieron su reflejo en Darmstadt en uno u otro momento.

20. Y hay que añadir otro matiz. Agostada para la evolución de la música. Marcaba, sin embargo, la pauta para una evolución en la dirección de la confluencia de las artes que sólo maduraría algunas décadas más tarde (v., en este ensayo, el apartado UNIDAD INTRÍNSECA DE LAS ARTES). Lo que ahora ponen en práctica artistas de la escena como Olga Mesa, Mónica Valenciano o la mencionada La Ribot tiene su origen en planteamientos inicialmente musicales, derivados de Cage y, en España, de ZAJ.

21. Cf. nota 9, pertinente también aquí.

22. Por eso no nos detenemos aquí. Es evidente que la vía rupturista triunfante, y quizá el lector esté echando ya de menos una formulación explícita de este asunto, abolió eso tan difícil de precisar en música que llamamos “lenguaje”. Sustituyó el paradigma tradicional de la música como expresión de las emociones por el paradigma moderno de la música como investigación. Renunció a un tipo de comunicación con el público (la posibilitada por ese “lenguaje” común), sin ser capaz de encontrar sustituto. Como muchos reformistas hubieran dicho, el niño (la comunicación) se fue por el desagüe de la bañera junto con el agua sucia (el tratamiento convencional de los parámetros vistos más arriba). Es preciso señalar que toda la música viva hoy en día (absolutamente toda, exceptuada la moribunda sobre la que estamos escribiendo), se sigue basando en la transmisión de emociones.

mucho mayor calado estaban alterando completamente el paisaje que rodeaba a las salas de concierto vacías en las que deambulaban, abandonados, los compositores.

### 3. LA DEMOLICIÓN DE LA FRONTERA ENTRE ARTE CULTO Y POPULAR

Nada es mejor, todo es igual (Carlos Gardel)

Comencemos este apartado aclarando lo que no pretendemos decir: no postulamos que hayan desaparecido las diferencias entre los productos cultos y los populares. Para quien reniegue de cualquier explicación de tradición platónico-hegeliana relativa a las esencias (o sea, para casi todo el mundo), bastará observar los datos sociológicos objetivos relativos a los distintos modos de producción, a la financiación, a los canales de distribución y los lugares de exhibición, al público destinatario, etc. Esa diferencia existe y, a los efectos de nuestro análisis, poco importa que sea –o no– únicamente convencional.

En segundo lugar, sólo nos referimos tangencialmente a la difuminación de los conceptos analíticos sintetizados por las expresiones “arte culto” y “arte popular”, brillantemente descrita por Eco (1964) y sistemáticamente aplicada por los análisis históricos y sociológicos del arte durante las últimas décadas (con considerable retraso de la musicología con respecto al estudio de la literatura o las artes visuales). Al margen de la puesta en entredicho de esta tajante separación en toda la producción histórica, lo que nos proponemos resaltar es que la evolución de la música popular durante el siglo XX ha acercado *más* determinados aspectos que tradicionalmente separaban –poco o mucho que separasen– ambos mundos.

Por supuesto, este proceso de acercamiento tiene su origen en los profundos cambios sociales que alteraron la faz de Occidente, primero desde la caída del Antiguo Régimen, con el consiguiente predominio de la burguesía, y después, aceleradamente, a partir de la irrupción de las masas como sujeto histórico tras la Primera Guerra Mundial y de los gigantescos avances tecnológicos acumulados a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI.

Las consecuencias de estos procesos, en lo que atañe a la cuestión que nos ocupa, son fundamentalmente tres:

1. La aparición de clases medias muy extensas, con un poder adquisitivo colectivo de bienes y servicios –y por tanto con un peso económico– enormemente superior al de las clases comerciales y artesanales y, ni qué decir tiene, campesinas y obreras del pasado.

2. La generalización entre estas clases de un nivel de instrucción nunca antes conocido en la historia, con la alfabetización universal lograda a lo largo del siglo XX (siempre en Occidente), la progresiva elevación de la edad de enseñanza obligatoria y el acceso cada vez más habitual a la enseñanza superior.

3. La disposición cada vez mayor de tiempo de ocio como resultado del bienestar económico generalizado.

El impacto de esta radical transformación de las sociedades occidentales ha sido, como es lógico, muy notable en todo lo que atañe a la producción cultural.

El proceso es muy visible desde el comienzo de los cambios que conducirían a la Edad Contemporánea y se acelera progresivamente durante todo el siglo XIX. Hasta entonces, la línea de separación entre los productos “cultos” y “populares” estaba clara para todo el mundo<sup>23</sup>. Pero en este período comienzan a proliferar los productos que llamaremos “de frontera”, que no carecían, desde luego, de precedentes muy anteriores. Sin perdernos en los numerosos ejemplos de literatura de consumo, de artes aplicadas o de imágenes (a raíz del abaratamiento de las técnicas de estampación) desarrollados en paralelo a la aparición de esas nuevas clases medias, señalaremos que el fenómeno nace en lo que respecta a la producción musical estrechamente ligado al pago de entrada por asistir a un espectáculo. Y, puesto que los primeros espectáculos musicales masivos con asistencia pagada fueron los de las diversas formas de teatro musical, es ahí donde se encuentra la prehistoria de los nuevos productos de frontera<sup>24</sup>.

No es nuestra intención recorrer la historia de ese proceso. Por el contrario, nos limitaremos a señalar brevemente los aspectos en los que este desdibujamiento de los límites, provocado por el aumento y el cambio cualitativo en la demanda de productos de tradición popular, se manifiesta más claramente en la actualidad. Son los siguientes:

---

23. Clarísima, desde luego, para los contemporáneos de los hechos, dada la perfecta conciencia con la que se realizaban las *migraciones* de un mundo al otro. Por supuesto, todo fluía abundantemente en un sentido y en el contrario: melodías, vestimenta, pasos de baile, argumentos literarios, repertorios iconográficos... Pero el hecho de que la demarcación estaba –y está– muy clara lo muestra que los historiadores se han dedicado a estudiar precisamente esas migraciones, influencias, o reflejos recíprocos entre ambas esferas. La historiografía desarrollada en este campo es enorme, pero es recomendable la lectura de una obra muy ilustrativa y que ha tenido gran influencia posterior: Ginzburg (1976). El caso del molinero friulano juzgado por la Inquisición a finales del siglo XVI se ha convertido en el paradigma de los complicados cruces entre ambas culturas en la realidad concreta de la mentalidad de una persona. Pero como el propio Ginzburg afirma en el prefacio de la obra, los problemas que el historiador se plantea son “la discusión sobre la relación entre la cultura de las clases subalternas y la de las clases dominantes. ¿Hasta qué punto la primera es, precisamente, subalterna de la segunda? ¿En qué medida expresa, en cambio, contenidos parcialmente alternativos? ¿Es posible hablar de una circularidad entre los dos niveles de cultura?” (p. XII) (la traducción es nuestra). No se cuestiona, por tanto, la existencia de facto de los dos ámbitos. Como hemos dicho más arriba, aunque numerosas corrientes (los *cultural studies* de raíz anglosajona) partan de la negación de diferencias esenciales entre los productos de uno u otro origen, el hecho de que se hayan percibido como diferentes es lo que cuenta para nuestro análisis.

24. En fecha tan temprana como la primera mitad del XVIII, con los precedentes de todas las formas de ópera bufa, *opéra-comique*, *singspiel*, tonadilla escénica, etc., cuya herencia daría lugar otra vez tanto a formas cultas como populares a los largo de los siglos XIX y XX.

1. *Aceleración de la evolución de los productos populares*. Si algún factor objetivo ha alejado durante siglos a la música culta de la popular, el de la velocidad de los cambios es sin duda uno de los más evidentes. El término de comparación más alejado es el de los folklores rurales. Aunque hoy sabemos que los folklores petrificados desde la noche de los tiempos son un mito romántico y que no hay manifestación popular que no evolucione, el paso fue siempre mucho más lento que en la música culta. Sin embargo, desde el comienzo del proceso que describimos, esta velocidad sufre una aceleración progresiva<sup>25</sup>.

2. *Multiplicación de las tradiciones populares*. Hasta la aparición de los medios de comunicación de masas, el público tenía acceso a dos fuentes de entretenimiento: la música culta, en la mayor o menor medida en que pudiera llegarle, y la tradición popular local. Esta situación ha cambiado radicalmente, llegando a familiarizar a cada uno de nosotros con un riquísimo acervo de productos provenientes de infinidad de ramas de evolución de las formas populares que encontramos perfecta y felizmente mezcladas en la discoteca de cualquier hogar<sup>26</sup>. Se trata de un fenómeno radicalmente nuevo de enormes consecuencias, como veremos más abajo.

3. *Sofisticación de los productos populares*. No es posible agrupar bajo la misma etiqueta de “popular” a un folletín truculento del XIX y a *Dune* o a la trilogía *Millenium*<sup>27</sup>. Muchos de los productos populares de nuestros días se caracterizan por un grado de complejidad mucho mayor que el de sus antecedentes directos. No todos, por supuesto: *Twin Peaks*, *Los Soprano* o *Damages* conviven

---

25. Pensemos, por ejemplo, en la vertiginosa –por comparación con el folklore tradicional preurbano– sucesión de géneros escénicos que se da en todas las urbes europeas; como la zarzuela, el cuplé, la revista, y todas las formas *ínfimas* de la industria del entretenimiento en el Madrid de finales del XIX y comienzos del XX, situación análoga a la de todas las ciudades europeas del momento. Si nos detenemos en la música que se consume hoy en las discotecas, el estilo de moda varía en períodos brevísimos. Tomando al azar un *flyer* de las docenas que se pueden encontrar en un bar de moda, nos topamos con la publicidad de tres *dj*'s que pincharán *experimental & minimal techno, elektro, dark & progressive house, tech-house, trance, tribal-bass, hard-house* y *techno-trance*. Quienes saben de estas músicas necesitan, por si fuera necesario observarlo, un par de compases para identificar uno u otro estilo, como un especialista en música medieval puede datar un fragmento polifónico con veinticinco años de margen. Un ejemplo de evolución con analogías más pronunciadas respecto al de la música culta lo constituye la vertiginosa ramificación del jazz desde sus comienzos hasta los años cuarenta y cincuenta. Lo mismo vale para el flamenco.

26. Cualquier ciudadano medianamente aficionado a la música es capaz de identificar –y de tararear ejemplos de– tradiciones y estilos tan dispares como (enumerados sin orden ni concierto) el rock clásico americano; las numerosas ramas derivadas de la música negra americana, jazz, *gospel*, *soul*, etc.; el pop clásico americano; el pop clásico europeo; el *country* americano; la canción melódica de solista; el flamenco y el universo de los estilos aflamencados; la *chanson* clásica francesa; la tradición del cabaré alemán; la música disco; el rock maduro de los setenta y sus infinitas derivaciones más o menos *heavys*; el pop actual; la copla; las innumerables tradiciones de músicas sudamericanas y caribeñas –distinguiendo en este caso perfectamente los productos clásicos del enorme florecimiento actual; el *fado*, los cantautores, la canción melódica italiana... la lista es interminable.

27. Ni, por otra parte y para ser justos, a los *buenos folletines* –*El fantasma de la Ópera*, por poner un ejemplo– y a los *malos*. Ya tropezaremos más adelante con el espinoso asunto de la calidad artística.

con los peores culebrones. Esto es manifiestamente evidente en el campo de la literatura y el cine de entretenimiento, con enormes territorios de frontera en los que abundan los productos que hacen sudar a cualquier analista que pretenda meter el bisturí<sup>28</sup>. No lo es menos en relación con la música. Esto es observable en distintos niveles:

a) Técnico. La caricatura del producto musical popular tradicional (válida perfectamente para una enorme parte de lo que consumimos) lo retrata armónicamente elemental y con estructura de melodía acompañada. Sin embargo, los productos de frontera pueden incorporar, por ejemplo, texturas armónicas de tonalidad ampliada (incluso abiertamente atonales en el caso de la música de cine, siempre en contextos de alguna forma inquietantes). La instrumentación, casi siempre convencional<sup>29</sup>, puede alcanzar niveles de calidad técnica muy apreciables y –lo que es más importante– codificar reglas de estilo propias de cada género (reconocibles y hasta bautizadas en ocasiones: *sonido Filadelfia*). Las calidades vocales (Mina, Barbra Streisand, Frank Sinatra, Aretha Franklin y un etcétera inabarcable) e instrumentales (grandes orquestas sinfónicas al servicio de la música de cine; músicos de jazz equiparables en virtuosismo a los solistas clásicos) son incuestionables. Por no hablar de la calidad de los registros sonoros o de los productos audiovisuales que acompañan a la música de consumo. Ésta ha incorporado además, en los últimos decenios, elementos (melódicos, tímbricos, de emisión de voz, etc.) de cualquier tradición popular del planeta a cualquier producto<sup>30</sup>.

b) De duración. En estrecho parentesco con el punto anterior, las estructuras elementales de los productos populares han permitido duraciones muy breves. Desde el cuplé o la canción napolitana de comienzos de siglo hasta los grandes *hits* del pop actual, una canción popular dura tres o cuatro minutos<sup>31</sup>. Sin embargo, hay formas populares que pueden llegar a los siete u ocho minutos y, mucho más importante, en cuanto que significa un acceso original y distinto del clásico a la larga duración, hemos asistido a la aparición del disco como unidad formal. Esto es: al lado de infinidad de discos que son simples recopilaciones de canciones, existen también ejemplos en los que la voluntad de unidad formal es clara, incorporando incluso repeticiones<sup>32</sup>.

---

28. Ahí tenemos los debates sobre los valores *artísticos* o *de taquilla* de éste o aquel director, o las discusiones sobre los escritores que merecen –o no– mayor consideración que la lista de *best-sellers* según el crítico que opine.

29. Con excepciones: *Stomp*.

30. Véase, entre millones de ejemplos, *Torre de Babel* de David Bisbal y Wisin & Mandel, que amalgama elementos flamencos, norafricanos y de hip-hop latino (norteamericano). Y que, respecto a lo que decimos más adelante acerca de los contenidos propiamente dichos, maneja en su texto *topos* antiquísimos de distintas tradiciones cultas.

31. De música, claro está. Obviamente, la repetición estrófica, o del tipo que sea, permite estirar la duración según el texto, como ocurría, por ejemplo, con las narraciones épicas de tradición oral. El estándar de canción pop al uso reduce el A-B-A básico a menudo a tres minutos escasos que se repiten insistentemente cambiando el texto de B.

32. Por ejemplo: *Io sono qui*, de Claudio Baglioni –COL 481107/2–, que repite un mismo episodio siete veces, enmarcando un total de once canciones autónomas, las más larga de las cuales dura siete minutos.

Muestra evidente de este nuevo tipo de unidad formal es que el consumidor suele recordar perfectamente el orden de los registros de un disco que ha escuchado con frecuencia. No está de más recordar que la larga o media duración de algunos productos de la tradición culta –es el caso, por ejemplo, de la suite barroca– no se apoya en más elementos que los que podemos encontrar en la unidad “disco”: unidad de lenguaje, unidad estética general, repetición de formas análogas<sup>33</sup>.

c) De contenidos, propiamente dichos. A la limitación de temas típica de los productos populares tradicionales le ha sucedido una situación en la que prácticamente cualquier aspecto de la vida puede ser objeto de una canción de mercado: desde el *Russians* de Sting –que sobre la magnífica base de una melodía de Prokofiev y en plena guerra fría sacudía las conciencias occidentales con su *I hope the Russians love their children too*– hasta las sátiras sobre la sociedad obsesionada por el consumo o por la juventud perpetua de un Renato Zero. Pero también aquí la lista sería interminable y abarcaría un abanico de productos que se extienden desde las lindes con la poesía lírica tradicional (Franco Battiato o *The Windmills of your mind* en la película *El caso Thomas Crown*) hasta la frontera con la pura vanguardia en Mikel Laboa. ¿Qué decir del uso que Carmen Linares hace de los textos de José Ángel Valente o Jorge Luis Borges? En este caso la crisis con la división tradicional es especialmente patente, al combinar la poesía culta con un género proverbialmente conflictivo a la hora de admitir etiquetas de culto o popular como es el flamenco.

d) De calidad estética. Es difícil definir qué entendemos por calidad estética, pero a los efectos de esta reflexión bastará con decir que es aquello que separa una sinfonía de Mozart de otra de un contemporáneo mediocre y olvidado. Tanto nos da que sea resultado de alguna característica intrínseca del producto o fruto exclusivo de las convenciones formadas a posteriori. En este sentido, y a estas alturas del proceso descrito en los tres puntos anteriores, no es posible discutir que muchos de los productos de la cultura popular del siglo XX han alcanzado cotas de valor al menos cercanas a las de los productos cultos de corta duración (pongamos por caso los *Lieder* de Schubert o las formas profanas cortas del Renacimiento). La abrumadora mayoría de nuestros contemporáneos cultos no tendría ningún reparo en reconocer que la versión de *My way* de Frank Sinatra, *Avec le temps* de Léo Ferré, la música de *Psicosis*, el número central de *Cabaret* o *El día que me quieras* en la versión de Gardel representarán en el futuro la estética del siglo XX en no menor medida que la obra de Andy Warhol<sup>34</sup>. Ni qué decir tiene que la opinión futura derivará de esa postura, y no de las que aún se sostienen en algunas torres de marfil aisladas de la realidad intelectual y creativa general, torres

---

33. Va a ser interesante ver qué ocurre ahora que el disco está desapareciendo. ¿Tendrán las agrupaciones virtuales de canciones cortas el mismo poder “formalizador”?

34. A pesar de la escasa calidad literaria de los textos en los que se apoyan a veces, situación frecuente también en uno de los ejemplos de comparación (las formas vocales cortas del Renacimiento). O, ejemplo que el autor de este ensayo adora, en los grotescos y ripiosos libretos de algunas de las más excelsas óperas italianas.

que describíamos en el apartado dedicado a los síntomas. De todas formas, si alguno de los lectores inmersos en el ambiente musicológico mayoritario encuentra este punto especialmente pruriginoso, obviarlo no menoscaba todo lo contenido en los demás.

4. *Perdurabilidad de los productos populares*. Nuestra generación se ha educado asumiendo que una de las diferencias esenciales entre los productos populares y los cultos era que los primeros son sistemáticamente barridos por el viento de la moda, mientras que los segundos –cuando su calidad lo justifica– pasan a engrosar un corpus de obligado conocimiento en el que se codean Homero y Brahms. La simple visita a una tienda de discos, a un kiosco de prensa o a una aplicación P2P de descarga de archivos desmiente esta hipótesis. Hay ya historias escritas y sonoras de prácticamente cualquier género popular (tango, jazz, copla, rock, pop, música de cine...) que se remontan al inicio mismo de las grabaciones (cosa que subraya, de paso, la importancia del desarrollo tecnológico en el cambio de los productos populares que mencionábamos más arriba). Y el público –y, sobre todo, el público culto– las consume con fervor. Esto nos conduce directamente a la conclusión que creemos poder extraer de estos cuatro puntos.

El resultado global más relevante –y su relevancia es enorme– de estas tendencias, a los efectos del presente ensayo, es que la música popular en su conjunto ha adquirido un nivel de autoconciencia análogo al de la música culta. Y los síntomas de este hecho son numerosos.

Por ejemplo, la proliferación de la labor de crítica en cada uno de los géneros lo subraya de forma determinante. Para un observador objetivo y que aparque –al menos por cuestión metodológica– la dudosamente operativa categoría de “calidad estética” en la que nos hemos atrevido a aventurarnos brevemente hace unos párrafos, el nivel de sofisticación conceptual y de desarrollo de la jerga especializada de estas críticas –pongamos por caso la crítica de dj’s– comienza a ser idéntico al de la crítica tradicional de la música culta: perfectamente incomprensible para los no iniciados en ambos casos. Puede ser ilustrativo recordar que la elevación del cine a la categoría de arte, que hoy sería ridículo discutir, fue rigurosamente paralela al desarrollo de la crítica especializada, y que se ha tratado de un proceso visible en el intervalo de una generación. En nuestro país, podemos recordar perfectamente que durante los años sesenta un crítico de cine era una cosa tan rara como lo pueda ser ahora un crítico de sesiones de dj’s, por seguir con el ejemplo.

Pero hay otro dato que acaba de confirmar que el creador popular ya no tiene nada que ver con el tradicional y que demuestra una autopercepción mucho más cercana a la del creador culto: nos referimos a los abundantes casos de *versiones* en las que el original es trasladado a un estilo completamente distinto. Pensemos por ejemplo en el *My way* de los Sex Pistols y en la complejidad de una operación que consigue alterar radicalmente el contenido simbólico de una melodía, por otra parte perfectamente respetada en su estructura musical. Un procedimiento de este tipo exige necesariamente un creador consciente de su



pertenencia a un código lingüístico y de la existencia de otros códigos con los que puede entrar en conversación. Nada más alejado del creador popular tradicional, cuyo ejemplo extremo –la autoría colectiva del folklore rural– nos sirve para resaltar la novedad de esta figura desarrollada durante el siglo XIX y que florece en el XX. Es evidente que estas operaciones de *versionado* conocieron una larga prehistoria, pero las actuales no pueden ser ubicadas en el mismo plano de, por ejemplo, las parodias de la música operística, tan abundantes en las formas de teatro musical cómico. Hay una diferencia ontológica fundamental: en el uso tradicional, el valor de la versión se sustenta en el conocimiento del original. En cambio, si la historia se tragara a Frank Sinatra, la versión de los Sex Pistols quedaría intacta porque goza de valor autónomo<sup>35</sup>.

Y, por si fuera poco, los datos sociológicos que muestran el cambio de estatus del creador *popular* son abrumadores y se resumen en el hecho de que nuestros contemporáneos (y, subrayamos otra vez, nuestros contemporáneos *cultos*) le han otorgado ya, y parece que de forma irreversible, una categoría idéntica a la reservada anteriormente al compositor *culto*<sup>36</sup>. Así lo hacen de forma sistemática –como ya decíamos– coreógrafos, cineastas y directores de teatro.

En el campo de los hechos mensurables, todo esto se traduce en la ampliación de la banda de los productos intermedios entre uno y otro mundo. Los romanos utilizaban los conceptos de *limes* y *limen* para sus fronteras. El *limes* designaba la línea armada que separaba mundos hostiles, mientras que con *limen* se aludía a las zonas de difuminación gradual de la romanidad en un ambiente de progresiva disolución de las características culturales propias hasta alcanzar el territorio bárbaro propiamente dicho. La separación entre la música popular y la culta nunca ha sido un *limes*, pero la particularidad de nuestra época es el ensanchamiento del *limen*, que acoge ahora una enorme producción de frontera. El público culto de nuestros días no tiene que escoger entre una sinfonía de Beethoven y los bailes populares del merendero del domingo. Y el resultado –de una lógica tan clara que resulta reconfortante para quien busca explicaciones– es que la inmensa mayoría de ese público encuentra satisfacción a sus exigencias, no en la ultrasofisticada música, heredera agonizante de la tradición culta, sino en los múltiples productos de, digámoslo así, gama intermedia. Esta razón explica el alejamiento del público, y la muerte previsible del PCIR, de forma mucho más satisfactoria que todo lo indicado en el apartado LA DEMOLICIÓN DE LA TRADICIÓN. Pero los dos que aún nos quedan por recorrer revisten una trascendencia que deja pequeños a los dos primeros.

---

35. Para rematar la carambola, hay una excelente re-versión de Nina Hagen de la versión de los Sex Pistols.

36. Sólo dos ejemplos: cuando Maurice Béjart, poco sospechoso de ligereza, recibe el encargo de una coreografía para un espectáculo relacionado con el Día Mundial del Sida, no tiene ningún reparo en utilizar música de Mozart y de Freddy Mercury. Pina Bausch, la reverenciada creadora del teatro-danza, utilizó en *Para los niños de ayer, hoy y mañana* músicas de Marilyn Manson, Caetano Veloso, Prince, William Hooker y Nina Simone. Pero quizá sea suficiente notar que cuando un telediario tiene que ilustrar imágenes de una exposición de arte contemporáneo, la inmensa mayoría de las veces lo hace con música popular. Sería complicado que fuera de otra forma cuando nadie (a efectos estadísticos) conoce la música contemporánea de origen culto.

#### 4. LA UNIDAD INTRÍNSECA DE LAS ARTES

Heaven knows no frontiers (The Corrs)

Es bien sabido que los griegos contaban cinco colores en el arcoíris, en el que nosotros distinguimos siete. La razón estriba en que los colores constituyen una gradación continua en la que los seres humanos introducimos una división discreta y convencional, variable en cada cultura, exactamente igual a como dividimos el continuo de las vibraciones sonoras en la distribución discreta de las escalas. Algo parecido ocurre con las disciplinas artísticas. Nuestra cultura se ha dedicado desde su nacimiento a clasificar las artes, en un vaivén divertido de observar a lo largo de los siglos que cristalizó en el elenco de las seis Bellas Artes, con el estrambote del Cine como séptimo miembro del grupo. Sin embargo, la sensibilidad contemporánea hace mucho tiempo que ha puesto en crisis esta clasificación. Sin poder recorrer aquí ese camino, pensemos, además del cine, en el *objet trouvé* o el *ready made*, el *happening* y su vástago la *performance*, las instalaciones y el teatro-danza, o en las disciplinas que llevan decenios llamando a la puerta (el diseño industrial, la alta costura... hasta la alta cocina). Obsérvese que la confusión se refleja en la terminología con adjetivos como “alta”, o la coletilla “de autor” detrás de sustantivos como “cine” o “canción”: siempre la preocupación de resaltar, “estamos de la parte de los romanos y no de los bárbaros”.

El eje de la cuestión, la postura mental que hace saltar las convenciones no es otro que ese ensanchamiento de la percepción estética que podemos simbolizar en el urinario de Duchamp. Si el XIX encerró a los objetos que producían fruición estética en contenedores estancos, bien separados del resto de los ámbitos de la vida, el siglo XX encontró precisamente en la ruptura de esos contenedores una de las fuentes de alimentación de su producción artística. Como consecuencia de esa nueva actitud, y de la ruptura del límite convencional entre el arte y la vida, saltaron también por los aires los límites entre las artes. No a la manera de la fusión wagneriana, sino en forma de estallido, por decirlo de algún modo.

El esquema que se reproduce a continuación pretende sólo hacer visible de un vistazo el estrecho parentesco que une a todas las disciplinas artísticas. Presenta, por supuesto, las limitaciones propias de cualquier reducción, pero puede ser útil para comprender algunas tendencias del público consumidor de arte.

En los extremos de los tres radios principales, las letras T, O y C hacen referencia a las artes del Tiempo, del Objeto y del Concepto. Las artes más representativas de cada ámbito serían la música (Tiempo), la pintura no figurativa (Objeto) y la literatura narrativa (Concepto). Sin duda, no hay artes “puras”, situadas exactamente en un 100% de Objeto, Concepto o Tiempo. Es obvio señalar que el tiempo interviene siempre en la percepción de un cuadro o en la lectura de un texto (y que sin duda tiene su peso en la percepción global del artefacto), o que difícilmente despojaremos de conceptos connotados –e incluso de ele-

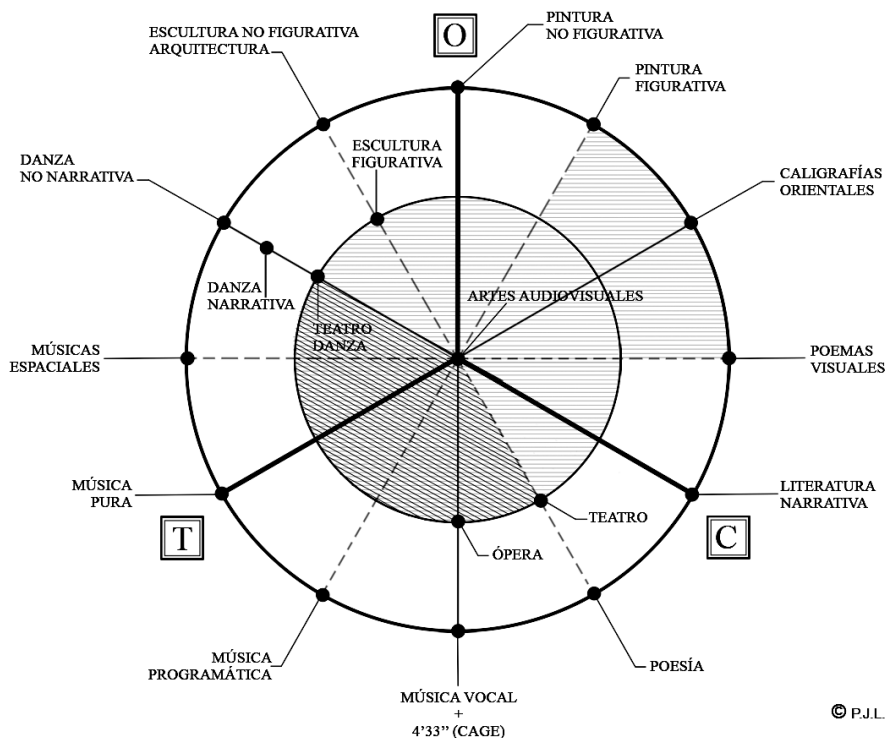


Fig. 1. Esquema: parentesco de las disciplinas artísticas.  
(Autor: P. J. Larrañaga. Grafismo: V. Acera)

mentos de percepción espacial ligados al ámbito del Objeto- incluso a la más abstracta de las músicas. Sin embargo, a los efectos de nuestro análisis podemos reducirnos al esquema.

Podríamos ubicar un cuarto eje en el centro del círculo y perpendicular al plano del papel: un eje relativo a la función más o menos utilitaria. Esta operación daría un cilindro tridimensional, y en ese espacio encontrarían su lugar algunas "artes" antes mencionadas (el diseño industrial, la alta costura) y, en general, todas las artes tradicionalmente llamadas "aplicadas" y todos los productos de mercado. El extremo representado por nuestro círculo bidimensional sería el de la pura creación, y el opuesto el del puro mercado.

Tenemos que dedicar a partir de este momento nuestra reflexión a asuntos ligados a la complejidad de los mensajes, y antes es preciso realizar un alto en el camino: las artes del Objeto y las del Tiempo están en este aspecto en franca desventaja respecto a las del Concepto. Expliquémonos: la literatura, para seguir con los ejemplos, tiene siempre y por definición un acceso inmediato y privilegiado a la complejidad, al dirigirse a los procesos verbalizados y racionalizados

de la mente que la percibe. En palabras llanas: tiene en el ámbito de lo inmediato –no por fuerza en la percepción dilatada y reflexiva– muchos más recursos (recursos instalados en el receptor, y no necesariamente en el objeto) para no aburrir. Dicho de otra forma: el vendaval connotativo que produce en nuestra percepción la frase “había una vez una niña a la que llamaban Caperucita” es muy superior al que genera la visión de un cuadro de Mondrian. Esto explica, por ejemplo, que comparada con la literatura de evasión, la música de mercado de calidad parecida no se escuche nunca con un nivel de atención ni lejanamente equivalente al exigido por la lectura, sino que se utilice como fondo para cualquier otra actividad. La conclusión de este ensayo se referirá a esta cuestión.

Establezcamos, para acabar este apartado, que la sensibilidad contemporánea percibe cada vez más las manifestaciones artísticas como pertenecientes a un todo de carácter líquido, en el que cada disciplina se funde con las demás en territorios cada vez más amplios. Fenómeno, notemos, análogo al del ensanchamiento del territorio de frontera entre lo culto y lo popular. Estos fenómenos de amalgama introducen nuevos tipos de complejidad y, por tanto, importantes novedades en los procesos de percepción. Adelantemos que las demandas de nuestros contemporáneos se alejan de los polos puros de Tiempo y Objeto y se desplazan desde esos lugares hacia el centro del esquema. Ahí se ubica el amplísimo campo de lo que se ha venido denominando arte conceptual<sup>37</sup> y cuya región hemos representado en la superficie rayada horizontalmente. La *performance*, nacida casi de forma independiente desde la música, la danza y el teatro<sup>38</sup>, habita la zona doblemente rayada; la *instalación* un poco más arriba, más próxima al extremo del Objeto. La demostración empírica más palpable de ese desplazamiento del gusto es que el dinero que los consumidores destinan a su ocio (o el tiempo que dedican a las descargas ilegales) y el que la industria invierte en producir, fluye en torrentes al centro exacto del esquema: el arte audiovisual (cine, televisión, videojuegos...), que además ha irrumpido en todas partes (formato audiovisual de la creación musical, colonización de las artes escénicas, etc.).

Estas cuestiones nos conducen al último apartado de esta reflexión, pero no antes de indicar un efecto de relevancia: el progresivo desdibujamiento de los contenedores estancos (pintura, música...) como categorías mentales<sup>39</sup> es otro de los factores que permitirán la desaparición del PCIR sin que, por decirlo de algún modo, nadie se dé cuenta.

---

37. Acercándose a ese ámbito, las artes del objeto, huyendo de su propia muerte, se han apropiado de los recursos propios del concepto, tradicionalmente dominio de la literatura, mencionados más arriba.

38. La ubicación del teatro en el esquema se refiere a su forma tradicional. En la actualidad, se ha desparramado en sus mil formas prácticamente por toda la zona rayada que atribuímos a la *performance*.

39. Es preciso afinar. Las categorías se mantendrán respecto a la producción histórica. La música culta de tradición occidental se seguirá interpretando, o eso parece, mientras nuestra civilización perdure, pero en el mismo ámbito de *museo* que alberga las obras de Goya. Debemos esta analogía a Marina Díaz.

## 5. LA DEMANDA DE COMPLEJIDAD

Gimme more, gimme more (Britney Spears)

La sensibilidad contemporánea exige cada vez mayor complejidad, aunque ésta es una afirmación que iremos matizando en este apartado. Este fenómeno fue descrito con especial brillantez por Vilem Flusser (1973)<sup>40</sup> que utiliza las expresiones “línea” y “superficie” para designar el cambio de actitud que en las sociedades contemporáneas ha llevado de un nivel menor de complejidad de los mensajes (asociada a los relatos lineales) a un nivel más complejo (representado por la “superficie” de los mensajes visuales). El artículo de Flusser que citamos es de 1973, y en ese momento era difícilmente previsible la solicitud extrema que el desarrollo de los sistemas de comunicación iba a producir sobre la capacidad de procesamiento de mensajes multicanales (sirva, de momento, este término impreciso).

Precisamos aquí de una breve digresión engorrosa: Flusser se refiere a la complejidad propia del medio, no del mensaje. La cantidad de información por segundo, su distribución en distintos canales (visual y auditivo), y la necesidad de sofisticación de los mecanismos de decodificación del perceptor son más complejos en un capítulo de telenovela que en el *Ulises* de Joyce. Llamaremos a esto complejidad del medio. A la cualidad evidente de mayor complejidad del *Ulises*, la llamaremos complejidad del mensaje.

Como decíamos, el desarrollo de los sistemas de comunicación ha sido trascendental en estos cambios. Comparemos los canales de entrada de información de un ciudadano occidental hacia 1900 y de su nieto cien años más tarde. El primero se encontraba en un estadio perfectamente comparable al de cualquier civilización que hubiera accedido a la escritura. El grado de complejidad de los mensajes que recibía era idéntico a quien leyera periódicos en 1800, asistiera a representaciones de ópera en 1700, recibiera cartas en 1600 o contemplara obras de arte en 1500. Ninguna relevancia tenía a los efectos de lo que tratamos que los mensajes escritos llegaran por telegrama. Tres únicos síntomas incipientes habían alterado el panorama: la popularización del fonógrafo, la iniciada difusión del teléfono y -reciente, pero de gigantesca relevancia- la inauguración de la primera sala permanente de cine en París en 1895.

Saltemos al nieto. No queremos glosar el desarrollo de los diversos medios y soportes de la comunicación (disco de grafito, teléfono, cine, radio comercial, *long-play* de vinilo, televisión, vídeo, ordenador personal, disquete, teléfono móvil, CD, DVD, internet, dispositivos multifuncionales como el Ipod, la Blackberry o el Iphone...). La diferencia básica entre el usuario de estas tecnologías y su abuelo no está en el medio utilizado, sino en la forma en que estos medios han contribuido a alterar la complejidad de los mensajes que transmiten y a sofisticar los procesos de recepción. Esto es:

---

40. Debemos esta referencia a Ana Jaenicke.

1. En primer lugar, el desarrollo tecnológico ha permitido la popularización universal de los formatos audiovisuales. Si echamos ahora un vistazo al esquema del apartado precedente, veremos que el lugar central está ocupado por el arte audiovisual, la disciplina que de forma más paritaria participa de las características de arte del Objeto, el Tiempo y el Concepto. Esa ubicación central, y no otra cosa, es lo que lo convierte en el arte de nuestro tiempo por excelencia. Nos resulta imposible ahora –tras decenios de cine y televisión– hacernos una idea cabal del grado de complejidad que la recepción de productos audiovisuales exige<sup>41</sup>. Hemos llamado a esto, más arriba, **complejidad del medio**. Intentamos precisar este concepto en el Anexo II, que es imprescindible que el lector consulte antes de seguir adelante.

2. En segundo lugar, la multiplicación de estos ingenios y su ubicuidad ha entrenado a los usuarios en la percepción multicanal simultánea. En la mesa de trabajo se habla por teléfono y se lee simultáneamente el último correo electrónico (a menudo, con música de fondo). La música está presente de forma obstinada, universal y machacona en hogares, lugares de trabajo, medios de transporte, etc., y las conversaciones se le superponen. La radio se escucha en cualquier lugar, incluso de forma simultánea a la realización de tareas que exigen un cierto nivel de concentración. Nuestra absorción de publicidad es constante y se combina con la llegada de mensajes de otras mil fuentes. Las pantallas que bombardean información audiovisual –la de medio más complejo, como hemos dicho, y la que a priori debería ser más difícil de simultanear con otros canales– comienzan a instalarse por todas partes (andenes de metro, por ejemplo) y a ser prácticamente imprescindibles en cualquier espectáculo en vivo (teatro, danza, conciertos..., pero también mítines, desfiles de moda, acontecimientos deportivos y cualquier otra cosa)<sup>42</sup>. Se está generalizando la práctica de ver televisión

---

41. Si se nos permite una anécdota familiar, el abuelo de quien esto escribe comentaba al inicio de su contacto con la televisión que los personajes que allí aparecían comían constantemente a deshoras. Valga esta reacción para subrayar que la decodificación de estos productos está muy lejos de ser natural y que, por el contrario, exige una intensa educación y la consiguiente interiorización de sus códigos lingüísticos. En nuestra civilización, este adiestramiento se produce desde los primerísimos meses de vida de los niños, expuestos constantemente a mensajes audiovisuales de todo tipo. La aparición de un formato televisivo dedicado a niños de muy corta edad (los *Tele Tubbies*) hizo descender espectacularmente lo que suponíamos que era el umbral mínimo de edad para absorber mensajes audiovisuales, y con sus esquemas narrativos (fundamentados en estructuras básicas de repetición y variación, dicho sea de paso) enseñan mucho sobre el proceso de aprendizaje de los códigos convencionales de comunicación.

42. La simultaneidad en la transmisión de información está alcanzando su paroxismo, por ahora, en los programas *rosa* de la televisión, en los que se ha llegado a ver una pantalla partida entre el tiempo real (con un invitado que tiene detrás un vídeo que ilustra sus andanzas) y una imagen de archivo (donde la misma persona u otra tiene a su vez otro vídeo detrás), además de información escrita (titulares o sms de espectadores) en la franja inferior, además del lenguaje hablado, la música y los efectos de ruido (aparecidos últimamente para subrayar el carácter de las situaciones). Nada menos que ocho fuentes de información simultáneas. El espectador ha aprendido a decodificar este maremágnum a una velocidad pasmosa. Es ya también corriente que en cualquier momento se superpongan los avances de programación que, últimamente, son animados, además de la *mosca* de cada cadena y otras informaciones gráficas.

con el ordenador portátil en el regazo con más información audiovisual, juegos, sistemas de chat, etc., activos. Llamaremos a esto **complejidad simultánea**.

3. En tercer lugar, esta situación nos ha habituado al procesamiento de mensajes entrecortados. El mando a distancia (uno de los aparatos que más han hecho por la evolución de nuestra forma de percepción) permite seguir más de una película mediante el sistema de saltar de uno a otro canal cuando llega la publicidad, supliendo las partes no vistas por nuestro dominio del género de cada film y, por tanto, de sus desarrollos previsibles. El teléfono móvil –última irrupción estrepitosa en este proceso– ha introducido el entrecortamiento de las conversaciones privadas, interrumpiendo constantemente la comunicación lineal entre dos interlocutores, propia de la tradición, por una interacción constante de la presencia virtual del comunicador distante con la información suministrada por el entorno físico. Ni qué decir tiene que una atención simultánea a la televisión y al ordenador comporta automáticamente la percepción entrecortada de los mensajes recibidos. Llamaremos a esto **complejidad de fragmentación**.

Todos estos fenómenos han entrenado a los destinatarios de los mensajes propiciando el desarrollo –meteórico, si lo medimos en tiempo histórico– de nuestras facultades de percepción de la complejidad del medio, la complejidad simultánea y la complejidad de fragmentación (por supuesto, estos tres tipos de complejidad que manejamos son sólo categorías analíticas de estudio, y constituyen aspectos diversos de sucesos unitarios). El resultado directo ha sido que nuestros contemporáneos *exigen* cada vez en mayor medida mensajes con niveles altos de complejidades de este tipo para otorgar su atención o, en otras palabras, no aburrirse. De forma más gráfica: estas complejidades son adictivas.

Digámoslo en negativo: el público soporta cada vez menos las ofertas tradicionales de mensaje lineal. En la terminología propuesta: las ofertas de mensajes de alta complejidad con complejidades bajas de medio, simultaneidad y/o fragmentación. Porque se aburre. Es simple de enunciar, pero demoledor en sus consecuencias.

## 6. CONCLUSIÓN: LA MUERTE DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Ecco, la musica è finita (Ornella Vanoni)

Recapitulemos: reflexionando sobre el dato *de facto* de la desaparición de la música contemporánea en nuestras sociedades, hemos construido una hipótesis que explica no sólo ese fenómeno, sino una gran cantidad de movimientos en los gustos del público que se contemplan con perplejidad. Sin que la lista pretenda ser exhaustiva: la progresiva desaparición de la conferencia<sup>43</sup>, un género literario milenario; la tan glosada muerte de la pintura; las décadas gloriosas del arte conceptual; la relativa mejor salud de la ópera del siglo XX respecto a la

---

43. Salvados brillantes híbridos con las artes escénicas como los de Dario Fo, que mantienen la complejidad del mensaje pero suman complejidad de medio.

música instrumental; la cada vez más evidente sustitución en las preferencias de los consumidores del disco de audio por el acceso a la música a través del registro audiovisual o del concierto en vivo; la inundación de pantallas de vídeo sufrida por la ópera, el teatro, la danza, los conciertos, etc.; el sorprendente rebrote del público de las artes escénicas en, aproximadamente, el decenio 2000-2010; la irrupción en el teatro de mensajes no de texto con relevancia análoga a éste; la migración de los espectadores desde la televisión a otras vías de acceso<sup>44</sup>; la derrota de los juegos tradicionales (e incluso el cerco al cine) por las videoconsolas, la *wii* o los juegos audiovisuales *online* de todo tipo; la inminente avalancha del 3D... etcétera<sup>45</sup>.

Pero volvamos a la música. La expresión “música contemporánea” no quiere decir, nada. Se ha consolidado para designar a la música culta de tradición occidental, y en ese sentido nos referimos a su muerte. Pero estrictamente hablando, lo que se muere es el PCIR. Resumamos lo dicho hasta ahora:

1. La música del siglo XX abolió todos los parámetros de los códigos que permitían un tipo de comunicación análogo al lingüístico entre el compositor y el oyente. Abandonada esa vía, la música contemporánea no ha sabido encontrar otra para conservar el contacto con el público y con el entorno intelectual y creativo. Probablemente, no sólo por un problema de códigos, sino porque se lo impidieron los fenómenos sintetizados en los puntos siguientes.

2. El ensanchamiento del *limen* entre arte culto y arte popular ha propiciado la multiplicación de productos de calidad suficiente para satisfacer las necesidades de la inmensa mayoría del público culto. No sólo las necesidades de ocio –eso es evidente–, sino también las necesidades intelectuales ligadas a la percepción de la música.

3. La difuminación de los límites entre las artes tradicionales ha creado nuevas formas de expresión –audiovisuales y de la escena– que han acostumbrado a un nuevo público, y sobre todo al público más joven, a mensajes multicanales.

---

44. Es relativamente fácil aplicar la hipótesis descrita como demanda de complejidades de medio, simultánea y de fragmentación al resto de ejemplos, pero éste quizá precise de aclaración: acceder a los contenidos por vías distintas (descarga, *streaming*) a la emisión tradicional, además de la obvia comodidad, presenta para el perceptor la ventaja, ya convertida en exigencia, de organizarse la complejidad simultánea y de fragmentación según le venga en gana. Por ejemplo: de saltarse el fragmento de película que no le interese, o de hacer coincidir el programa con su horario de ocio ante el ordenador para oír el diálogo de una serie mientras conversa por escrito, consulta una web relacionada con la misma o realiza cualquier otra actividad online.

45. Por mor de la honestidad intelectual, tenemos que señalar un fenómeno que no parece encajar en nuestra hipótesis: el auge de la fotografía. Es posible que esté realizando una función transitoria de sustitución de la pintura. Si sólo se tratara de esto, también sus días estarían contados. Pero es posible que existan razones, alejadas de los fenómenos de percepción que estudiamos, que expliquen su pujanza.



4. La universalización de los nuevos medios de comunicación ha entrenado a los receptores de mensajes en la decodificación de nuevas complejidades: de medio, simultánea y de fragmentación. La sensibilidad adiestrada en estas complejidades encuentra aburridos los mensajes tradicionales con alta complejidad de mensaje y bajas complejidades de medio, simultánea y de fragmentación.

Y centrémonos ahora en la música. El tipo de mensaje lineal y monocanal que produce un rechazo mayor entre nuestros contemporáneos es, precisamente, el de la música culta. Otros mensajes análogos tienen ventajas sobre ella. La pintura y la escultura tradicionales –también en crisis– exigen un consumo de tiempo infinitamente menor, y a nadie escapará que el tiempo está en el centro de todo cuanto llevamos dicho hasta este momento. El teatro de texto tradicional –también en crisis– se beneficia de su ubicación más central en el esquema de clasificación de las artes propuesto y de su proximidad a las artes del Concepto. Ya hemos dicho más arriba –y es el motivo por el que todo este vendaval no parece haber provocado una crisis comparable en la literatura, al menos de momento– que los recursos de complejidad que estas artes manejan se activan automáticamente, sin necesidad de reflexión intelectual consciente y son, por nuestra propia configuración mental, instantáneas y de riqueza ilimitada.

Vamos a dar un paso más. La demanda de nuevas complejidades no se ejerce sin costes. Dicho gráficamente, es imposible oír una sinfonía de Brahms y leer *Guerra y Paz* simultáneamente decodificando ambos mensajes con la misma eficacia que propiciaría una atención singular. El precio a pagar por el consumo de nuevas complejidades es el descenso de la complejidad de mensaje asumible. Y esto es un disparo a la línea de flotación de la música contemporánea, que además de ser lineal y monocanal se apoya –en la inmensa mayoría de la producción– en una enorme sofisticación de mensaje, más o menos (más bien menos) decodificable por el oyente. Nuestros contemporáneos exigen mensajes más complejos en medio, simultaneidad y fragmentación, y menos complejos en el mensaje. No tiene ningún sentido alegrarse o lamentarse por ello, es un dato de hecho que deben constatar tanto el creador como el crítico o el estudioso.

Creemos que lo dicho hasta aquí explica la larga crisis de la música contemporánea y, lo que es más, prefigura su desaparición en poco tiempo. Entiéndase, en algunos decenios: es posible que aún veamos grandes creadores enmarcados en un género moribundo, un poco a la manera del Bach que la mitología retrata cultivando la polifonía en una iglesia cavernosa mientras los europeos se divertían a base de melodía acompañada y estilos galantes.

¿Quiere esto decir que la música de creación está condenada a desaparecer? En absoluto. La condena sólo alcanza al PCIR. Siempre a la luz de lo expuesto, a la música le quedan, al menos, dos vías reales<sup>46</sup> de salida:

---

46. Queremos decir con reales vías que en este momento se practican. Las teóricas serán tantas como lo permita el ingenio de nuestros contemporáneos.

1. Elevar los niveles de las complejidades de medio, simultaneidad y fragmentación a la vez que disminuye la complejidad del mensaje. Esto es complicadísimo de imaginar sin un ejemplo concreto, y tenemos uno magnífico: Llorenç Barber lleva muchos años cultivando un género de su creación, que comenzó con los conciertos de campanas y ha terminado por dar lugar a enormes eventos sonoros que abarcan a toda una ciudad. Es un ejemplo que se ciñe tan exactamente a los presupuestos teóricos que acabamos de exponer que parece inventado ex-profeso. Complejidad del medio: las fuentes sonoras son múltiples y situadas en muchos lugares, lo que obliga al receptor a deambular, multiplicando la entrada de información auditiva y visual; es, en este sentido, una combinación de las artes del Tiempo y del Objeto radicalmente distinta de la tradicional vía escénica<sup>47</sup>. Complejidad de simultaneidad: la entrada de información proviene de diversos focos sonoros simultáneos. Complejidad de fragmentación: la situación impide que el oyente capte todos los mensajes sonoros de manera íntegra y se le propone, más bien, un paseo por distintas sollicitaciones de su percepción. Complejidad de mensaje: al margen de la mayor o menor complejidad intrínseca de la música que cada foco emite, el efecto buscado es de conjunto y poco importa que el receptor perciba esa complejidad en toda su dimensión<sup>48</sup>. En otras palabras: la complejidad del mensaje es sensiblemente menor que en la tradición contemporánea.

2. Integrar el discurso sonoro en las formas audiovisuales y en las nuevas formas escénicas de amalgama. En otras palabras: a los compositores aún anclados en el PCIR se les está escapando el tren que ya han tomado sus colegas que provienen de géneros *populares* y han hecho dejación absoluta de expresiones como el cine, la danza contemporánea o la *performance*. Frente a esa vía viva y pujante, su dedicación a la escena se limita a la producción de óperas cortadas por patrones clásicos que, no hace falta decirlo, no se reponen jamás. Por el contrario, la integración en productos que gozan del favor del público culto más joven constituiría un balón de oxígeno hoy indispensable para la supervivencia de la música derivada de la tradición clásica. También aquí tenemos un ejemplo cercano: el de Carles Santos. Es el único creador español proveniente de la tradición *culta* que practica un teatro musical que, a juzgar por los teatros llenos, interesa a sus contemporáneos. Ratificando todo lo dicho hasta aquí, la genial complejidad del medio (escénico) que sus creaciones proponen se combina con el significativo descenso de la complejidad del mensaje musical (y con su evidente recurso a lo conceptual). En cuanto al cine, el impulso de los compositores *cultos* huidos de Europa en los años treinta y cuarenta no ha tenido conti-

---

47. Aunque no carezca de precedentes. Piénsese en la *Música Acuática* o en la *Música para los Reales Fuegos de Artificio*, o en lo que parecen ser las ideas originales para la interpretación de la obertura *1812* al aire libre.

48. A guisa de hipótesis, se nos antoja que lo único relevante en este aspecto de la complejidad de mensaje de cada uno de los mensajes superpuestos y entrecortados es que el oyente sospeche que existe. La complejidad de mensaje pasaría así de ser la característica fundamental para mantener el interés de una obra –sirva de ejemplo la orfebrería de una fuga *bachiana*–, objeto de análisis fino, a convertirse en un parámetro burdo en el que sólo se apreciaría el más o el menos complejidad. Un poco a la manera en que otros parámetros, por ejemplo la intensidad, pasaron de ser una categoría fina a una categoría burda en el tránsito de la música expresionista (primero tonal y luego atonal) al serialismo integral y sus derivados.

nidad. La tradición contemporánea ha mirado, y sigue mirando, por encima del hombro a los compositores que se han dedicado al género, descuidando las formidables posibilidades que ofrece<sup>49</sup>. Una cuestión no menor: la participación en estos productos desdibuja a menudo la personalidad del compositor. Pero apearse a un modelo clásico-romántico de autoría, hoy en crisis en muchas áreas de la producción realmente de vanguardia, sólo supone agarrarse a una piedra en medio de un naufragio, rehusando el salvavidas.

No es ninguna casualidad que tanto el ejemplo de Barber como el de Santos provengan de la tradición *cageana*. Decíamos más arriba que fue John Cage el que daba el último mazazo a la tradición occidental de la música culta, y la continuación del proceso parece no poder sustentarse más que en los pedazos del jarrón roto. Tanto las formas escénicas de vanguardia como la postura de un compositor como Barber derivan directamente de aquel seísmo, muy difícil de interpretar correctamente en su momento, pero que parece dividir ahora el mundo de la creación musical culta entre los epígonos del antiguo régimen –creadores, algunos, de gran calidad, pero ubicados en una tradición que agoniza– y los avispados rateros que han sabido llevarse los restos de la demolición y construir nuevas propuestas. Para que la música de creación no sea engullida por este torbellino que se lleva por delante tanto la convención de lo que era música culta como las demarcaciones que la separaban del resto de las artes, será conveniente que abunden los rateros.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARCE, Ramón (2001). *Naturaleza, símbolo y sonido*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- CATALÁN, Teresa (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim.
- ECO, Umberto (1964). *Apocalittici e integrati*. Milán: Bompiani.
- FLUSSER, Vilem (1973). "Line and Surface". En: *Main currents in modern thought*, nº 29 (3); pp. 101-102.
- GINZBURG, Carlo (1976). *Il formaggio e i vermi*. Turín: Einaudi.
- HERZFELD, Friedrich (1964). *La música del siglo XX*. Barcelona: Labor.
- LARRAÑAGA, Patxi (1993). "¿Composición, descomposición o bufonada?". En: *Creación – Revista de Estética de la UAM*, nº 9; pp. 86-91.
- (1999). "Espacios para la Música". En: *Cuadernos de Veruela*, nº 3; pp. 143-159.

---

49. Lamentablemente, no encontramos un solo ejemplo reseñable y reciente de aprovechamiento de estas posibilidades por parte de un compositor de la tradición contemporánea. El ejemplo, entre tantos, de estas posibilidades podría ser la escena de *Roxane* en *Moulin Rouge*, donde la música (un ejemplo de los fenómenos de *versión* citados más arriba) es el hilo conductor de una verdadera orgía de complejidad de medio: música, texto, dos narraciones en dos escenarios distintos, lenguaje coreográfico. Respecto a la relevancia de la música en el teatro no musical, basta repasar la obra de, por ejemplo, Tomasz Pandur.

- (2000). “Conciencia del marco, conciencia del gasto”. En: *ArtyCo*, nº 7; pp. 65-68.
- MARCO, Tomás (1999). “La composición española en el fin de siglo”. En: *Cuadernos de Veruela*, nº 3; pp. 133-134.
- (2002), *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- SAITTA, Carmelo (2001). “El diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales”. En: *Cuadernos de Veruela*, nº 4; pp. 119-140.
- WEID (Von der), Jean-Noël (1997). *La musique du XXe siècle*. París: Hachette.

## ANEXO I: LA CUESTIÓN DE LA FORMA

Decíamos en el cuerpo del ensayo que resulta muy difícil hablar de tendencias en el aspecto formal, por el hecho de que la distancia que media entre la intención plasmada por escrito por el autor y la percepción real del auditor están a menudo muy alejadas. Es un fenómeno similar al del oído que busca –y puede encontrar– centros tonales en toda la música no escrita expresamente para huir de esa sensación<sup>50</sup>. Así, sucede tanto que el oyente no perciba la forma escrita, como lo contrario: que el recuerdo formal de una obra pretendidamente abstracta sea asimilable a un esquema básico tradicional.

Es difícil moverse en este ámbito sin proponer ejemplos concretos de escucha. Elijamos las *Seis piezas para orquesta* Op. 6 de Webern, como uno de los paradigmas de la abstracción, perfectamente integrado en un corpus que daría lugar, como hemos comentado, a todas las vías posteriores basadas en la explotación del sonido por sí mismo, por delante de Schoenberg y Berg. Si tomamos como ejemplo la pieza nº 4 veremos que la extraordinaria sutileza de estas cuestiones puede variar sustancialmente de una interpretación a otra. En la versión de Boulez, la forma se sustenta en la compleja trama de llamadas y rellamadas tímbricas. En la de Karajan, veremos que sobre el trabajo de orfebrería de las combinaciones de timbres y alturas, la memoria del auditor destacará –en ese trabajo de sumisión y reducción a pautas recordables que la teoría de la *Gestalt*, desarrollada mientras Webern componía, estudió– el golpe de percusión que se insinúa leve y espaciado al comienzo y acaba en un paroxismo de repetición e intensidad.

Este ejemplo pone de relieve que la forma es la más apabullante –podríamos decir, exageradamente, la más burda– de las categorías analíticas que, a fines de estudio, podemos distinguir en una obra musical. Y ello, porque nuestros mecanismos perceptivos, que clasifican y memorizan con gran facilidad la información visual, y con mayor dificultad la auditiva, encuentran un reto formidable en las artes cuya materia prima es el tiempo<sup>51</sup>. La percepción de la forma musical –deberíamos decir, más bien, de cualquier forma sonora– depende única y exclusivamente de la repetición y la variación, o dicho de otra forma, de la repetición, tanto si es idéntica como variada. Esto es universalmente válido, tanto para una sinfonía de Mozart como para las *Secuencias* de Berio. Esto es: tanto para la música que consciente e intencionadamente eleva a la repetición al más alto rango de sus preocupaciones, como para la que no menos consciente e intencionadamente la evita, al

---

50. Debemos a Agustín González Acilu la impagable anécdota de Esplá explicando insistentemente a Alban Berg que su música era perfectamente comprensible desde el punto de vista tonal, a condición de que se le añadiera “un buen bajo”. La expresión remite a la necesidad del oído cultivado en la tonalidad de seguir encontrándola por doquier.

51. Desde este punto de vista, todo el desarrollo de la música occidental puede entenderse como la construcción de un artificioso y complejo sistema que permitió a los sentidos del auditor el procesamiento de obras de duración progresivamente más extensa.

menos en su empleo tradicional. Y poco importa, para la cuestión que nos ocupa, que el recuerdo del auditor sea “he oído un rondó-sonata” o “había una amplia sección de sonalidad leve, una segunda densa y llena de graves y un final rápido y dialogado”<sup>52</sup>.

Todo lo anterior nos permitiría considerar el parámetro formal desde una óptica doble: por una parte, como en el resto de parámetros, desde el aspecto estrictamente sonoro, estudiando esta o aquella obra según lo que se escucha; y, por otra parte, atendiendo al planteamiento a priori del compositor, a su intención. Este segundo enfoque no tendría en principio más que un interés secundario, puramente teórico y propio del analista de los procesos poéticos o de los discursos estéticos. Pero resulta que la historiografía sobre la música del siglo XX ha clasificado obras y autores casi exclusivamente según este criterio, sin ahondar en las paradojas que saltan a la vista de todo el mundo y que ponen en cuestión toda la taxonomía. La coincidencia entre los resultados sonoros efectivos salidos de las técnicas del serialismo integral y de sus derivados (la mayor constricción a priori de los materiales sonoros nunca vista en la historia de la música) y los producidos por procedimientos aleatorios más o menos libres o controlados (el tipo de producción menos constreñido, a su vez, de la historia de la música) se etiqueta siempre de “sorprendente”, en vez de ser tomado como la prueba evidente (la falsación, en sentido popperiano) de que la clasificación está viciada.

Ese vicio en el análisis no es otro que el de prestar atención a la técnica y al discurso de los compositores, en vez de centrarse en la música misma, como los musicólogos hacen habitualmente con la de cualquier período histórico. Por supuesto, y dado que los compositores de estas últimas generaciones han explicado casi siempre con generosidad qué técnica empleaban, la salida más fácil, siguiendo con el ejemplo, es la de adjudicar a las técnicas del serialismo integral o a las de la aleatoriedad el rango de categorías históricas (discutible) o estéticas (simplemente falso).

Hay otra cuestión que dificulta la comprensión clara de los fenómenos formales: la distinción entre la articulación de las partes que componen una obra (a la que llamaremos macroforma) y la constitución interna de cada parte (microforma). Así, cuando hablamos de una sonata clásica, diremos que la macroforma sonata es –frecuentemente– la disposición en orden determinado de cuatro movimientos característicos. Pero diremos también que la microforma sonata es –frecuentemente– el tipo de organización interna de, al menos, el primero de esos movimientos. Es muy habitual en la música del siglo XX encontrar obras que huyen de la microforma tradicional pero que presentan una estructura macroformal asimilable a las del pasado, una presentación externa, una configuración global del discurso que resulta familiar al auditor (a menudo, con títulos que hacen referencia a las formas tradicionales, con innumerables sonatas, sinfonías o conciertos). Estos casos deberían ser incluidos entre los fenómenos de reforma en nuestro esquema general, por mucho que su constitución interna –armónica, rítmica, tímbrica– pueda ser rupturista. Sin poder despachar en un párrafo una cuestión que espera un estudio profundo –no en vano se trata del aspecto menos analizado en la historiografía de la música–

---

52. Insistimos en cuestiones básicas anticipándonos a objeciones simplistas y de carácter general que se escuchan frecuentemente, y que pretenden que la música que parte de determinados planteamientos estéticos contemporáneos ha trascendido esta lógica (sin que nunca se explique cómo). El latiguillo suele ser “ahora cada obra plantea su propia forma”. Cuando hablamos de la universalidad del fenómeno de percepción de las formas temporales, el discurso es cercanísimo al que podríamos plantear para el teatro o el cine, e idéntico al de la danza. Por ejemplo, también la danza contemporánea, ajena en su mayor parte al concepto tradicional de las formas codificadas, está sujeta a la percepción de la repetición y la variación, y esta apreciación no supone ninguna minusvaloración de las innovaciones. Entenderla de esa manera, como suele hacerse con respecto a la música, sería simplemente un despropósito.

ca del siglo XX– enunciaremos como hipótesis provisional que la forma resultó ser el parámetro que más se resistió a ser conducido a la “abstracción”<sup>53</sup>.

Por último: ¿qué podemos decir de las implicaciones formales del uso de textos literarios? En primer lugar, distingamos dos tipos: el que se acerca en mayor o menor medida al uso tradicional de los textos, que añade la música a una obra o fragmento de obra literaria manteniendo su estructura original y respetando la inteligibilidad y, por tanto, las implicaciones semánticas; y, por otra parte, el uso de elementos lingüísticos desgajados de su contexto y por tanto ininteligibles, sin valor semántico y asimilables sin más al resto de los sonidos que conforman una obra<sup>54</sup>. El segundo caso no añade complicación al análisis formal.

Sin embargo, el primero sí que suma una nueva complejidad –y no pequeña– al asunto. Es oportuno recordar aquí que, en el período atonal libre, Schoenberg recurrió al uso de las formas clásicas o al texto como elemento formal cohesionador, ante una novedad radical de planteamiento (la ausencia de funcionalidad tonal) para la que no había encontrado una forma acorde. La creación de una armonía dodecafónica precede evidentemente al serialismo, y la invención de éste deriva en gran medida de la búsqueda de un recurso formal (en realidad, más que formal, pero también formal), de un principio que obligue al compositor a “ceñirse al marco que él mismo se ha creado” (Herzfeld, 1964: 88), en evidente analogía con las formas clásicas. En cualquier caso, el propio compositor dio testimonio de sus cuitas y de su recurso al texto como tabla de salvación en el *Pierrot Lunaire*.

Las obras con este tipo de tratamiento del texto suman complejidad formal en dos aspectos:

1. En cuanto absorben, traduciéndola o no en términos musicales, la forma propia del texto, tanto en el nivel de la macroforma como de la microforma.
2. En cuanto integran el sentimiento de percepción formal, no ya de elementos propios de un arte del tiempo como es la música, sino también del universo propio de las artes del concepto. En rigor, toda obra que incorpora elementos literarios ha salido del campo exclusivo de la música para compartir características con otras disciplinas (cf. en este ensayo el apartado UNIDAD INTRÍNSECA DE LAS ARTES y el Anexo II).

Una consideración objetiva de esta cuestión nos obliga a colocar en el apartado de reformistas –hablando siempre de la forma– a obras como el *Pierrot* citado, o, valga como ejemplo, a *La Peste* de Gerhard y a toda la innumerable cantidad de música del siglo XX basada en textos inteligibles. Sin poder ahondar más en este apartado, la clasificación que realizamos en el cuerpo del ensayo refleja las ideas de base aquí apuntadas.

---

53. Y ello, lógicamente, por la falta de referente *natural* primario en la música, sin que esto quiera decir que el referente no exista. En palabras de Ramón Barce: “el simbolismo del sonido no apunta, como el de los materiales plásticos o literarios, a entidades concretas y unitarias, sino a las formas y procesos abstractos de esas entidades” (Barce, 2001: 29).

54. Hay también productos que utilizan el texto de ambos modos, como *Arrano Beltza* de Agustín González Acilu, una de las obras más notables de la segunda mitad del siglo XX en España.

## ANEXO II: LA COMPLEJIDAD DEL MEDIO

En el cuerpo del ensayo ligábamos la complejidad del medio a la cantidad de información por unidad de tiempo, a su distribución en distintos canales (visual y auditivo), y a la consiguiente necesidad de sofisticación requerida en los mecanismos de decodificación del receptor. Podemos entender de manera intuitiva que, en lo relativo al medio, y no al mensaje, la complejidad es mayor en una grabación casera (con audio) de los niños en la piscina que en una sonata de Bach para violonchelo solo. Pero sería conveniente intentar una clasificación objetiva de la complejidad de los medios de comunicación artística que nuestra cultura ha utilizado y utiliza.

Proponemos para ello la tabla (Fig. 2) que se reproduce en este anexo. En la primera columna se elencan los códigos de la comunicación: el lenguaje propiamente dicho; el lenguaje musical; el ruido (es evidente que también hay códigos del ruido: desde el más simple, la sirena de la policía por ejemplo, hasta la complejidad de los ruidos narrativos de una banda sonora) (Saitta, 2001); los códigos de las imágenes estáticas (de la pintura, de la fotografía...); los códigos de los objetos estáticos (de la escultura, la arquitectura...); los códigos de la imagen en movimiento (de la imagen cinematográfica); y los códigos de los objetos dinámicos (fundamentalmente, el lenguaje corporal y su correlato artístico: la coreografía; pero también la escultura móvil, las escenografías dinámicas o las formas escénicas sin seres humanos<sup>55</sup>).

La transmisión de la información así codificada se realiza mediante soportes que contienen el mensaje. Desde esta misma página, en la que la escritura es soporte del código lenguaje, a una fotografía, que es uno de los soportes de los mensajes codificados como imagen estática. Hemos dividido los soportes en dos categorías: simples y complejos. Denominamos soportes simples a los que transmiten un único mensaje en un único código. Por ejemplo: los trazos de unión de la tabla nos señalan que el soporte “sonido simple” puede transmitir mensajes en código “lenguaje”, código “música” o código “ruido”, pero sólo en uno cada vez. Es una persona hablando, una flauta tocando una melodía o la mencionada sirena de la policía.

Denominamos soportes complejos a los que transmiten simultáneamente varios mensajes en uno o varios códigos distintos. Por ejemplo: los trazos de unión nos señalan que el soporte “sonido complejo” sólo se alimenta del “sonido simple”. Es el caso de una melodía con texto (se simultanean dos códigos: lenguaje y música), de un cuarteto de cuerda (cuatro mensajes en código música) o de una narración radiofónica (códigos música, lenguaje y ruido)<sup>56</sup>. El soporte simple “imagen estática” que ha dado, entre otras, la disciplina tradicional de la pintura, se convierte en “imagen ampliada” en cuanto combina este soporte simple con otros códigos. Es el caso de *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, o de la enorme cantidad de obras plásticas que, en los últimos decenios, han incorpora-

---

55. Los tradicionales autómatas (aún existen: [www.teatrodeautomatas.com](http://www.teatrodeautomatas.com)), el tradicional teatro de sombras, o formas recientes de teatro de objetos: *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels (Festival de Otoño, Madrid, 2008).

56. Es preciso tener en cuenta que la multiplicidad de códigos aporta mayor complejidad al medio que la multiplicidad de mensajes. Esto es muy relevante en el caso “sonido complejo”: es más complejo el teatro radiofónico (con sus tres códigos) que una obra de polifonía a dos coros y ocho voces. Esto se debe a que percibimos mucho mejor los diversos mensajes si están distribuidos en códigos distintos. La percepción independiente de las voces en el ejemplo de la polifonía tiene un límite relativamente bajo: un oído no educado difícilmente alcanza a individuar, si acaso, más de tres líneas polifónicas. El cuerpo del ensayo cita ejemplos recientes de productos televisivos con ocho mensajes simultáneos que se decodifican con cierta comodidad. Digamos, de paso, que la música es el único arte que, desde hace siglos, se dedica precisamente a simultanear mensajes.

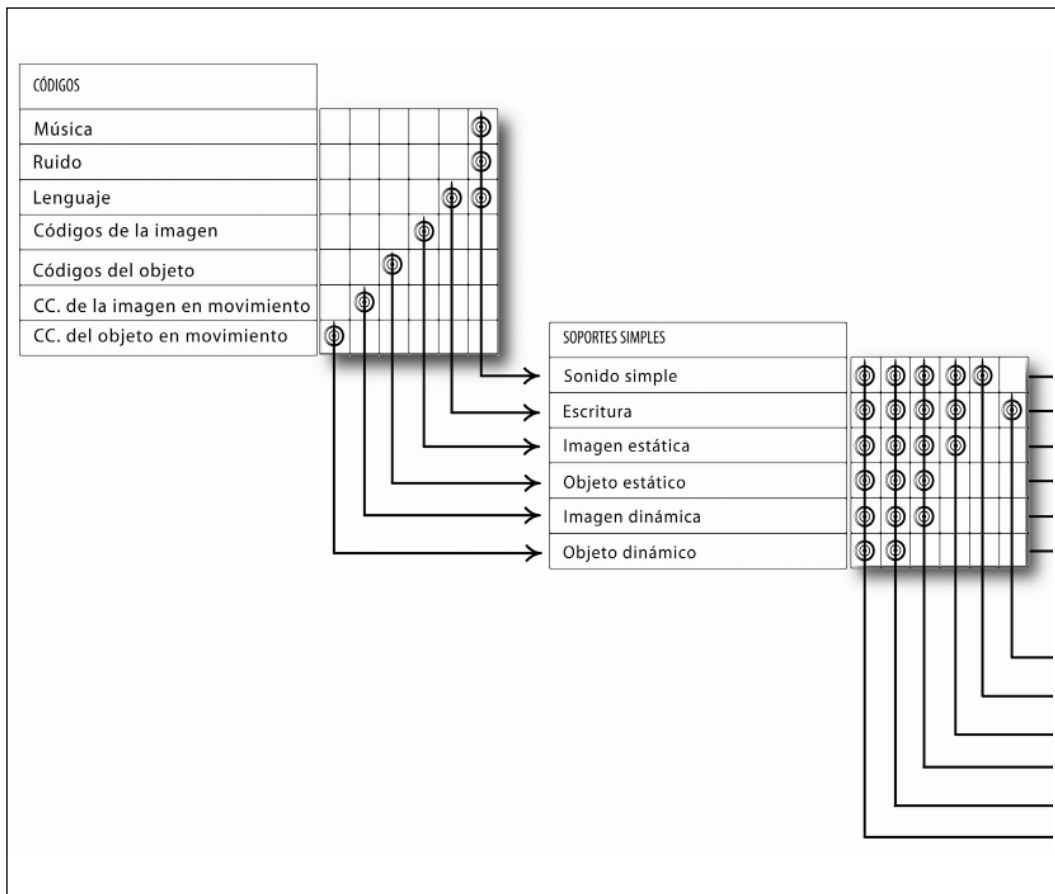
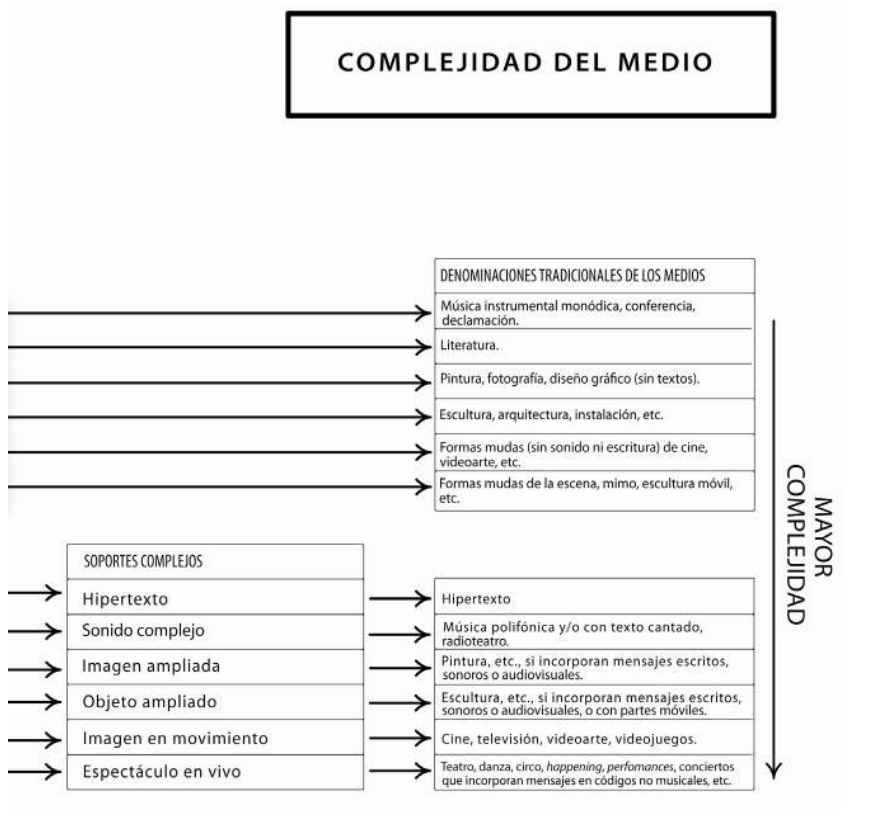


Fig. 2. Complejidad del medio (Autor: P. J. Larrañaga. Grafismo: V. Acera)

do la escritura o los registros sonoros o videográficos. O, incluso, de una fotografía periódica con su pie en un diario. Lo mismo ocurre con el “objeto estático” y el “objeto ampliado”: en cuanto un soporte simple (por ejemplo, una instalación) incorpora otro código (el vídeo en Nam Jun Paik, por citar a un artista ya clásico) el soporte es complejo.

La tercera columna traduce nuestras denominaciones de los soportes a los nombres que la tradición ha dado a su concreción artística. El soporte “sonido simple” ha dado lugar a la música monódica, el soporte “escritura” a la literatura, y así sucesivamente. Por supuesto, la enumeración no es exhaustiva, sino orientativa. Y una simple ojeada permite ver que el desarrollo real e histórico de cada soporte es cuantitativamente muy desigual. Por ejemplo, el “objeto simple” se ha desarrollado extraordinariamente en el medio “escultura”, pero es casi inexistente en el medio “arquitectura”: en cuanto un edificio es cubierto por pinturas (imagen estática) o cualquier otro soporte de mensajes en otro código ya no podemos hablar de “objeto simple” sino de “objeto ampliado”. Además, no incluimos todas las posibilidades teóricas, sino solamente ejemplos de los medios de carácter artístico que nuestra cultura ha producido. Por ejemplo: la notación coreográfica trans-





mite mensajes del código de los objetos en movimiento mediante el soporte simple “escritura”, pero no aparece en nuestra tabla porque nunca ha desarrollado una intencionalidad artística en sí. Tampoco aparece la notación musical, aunque ésta sí ha tenido un desarrollo marginal, sobre todo como elemento de diseño gráfico. Es entretenido, casi ciencia-ficción, intentar rellenar todas las posibilidades que la tabla sugiere y que nuestra cultura no ha empleado<sup>57</sup>. Asimismo, y aunque esto exigiría un anexo del anexo, la tradición ha distinguido en cada medio los códigos usados para lo que podríamos denominar mensaje principal de aquéllos que transmiten mensajes secundarios<sup>58</sup>.

57. Un solo ejemplo: el código *morse*. Una combinación de los códigos “lenguaje” y “ruido” en un soporte de “sonido complejo”. Dado que las personas entrenadas son capaces de entender su significado lingüístico mediante la simple escucha, ¿qué impediría que alguien buscara una intencionalidad artística en la interrelación entre ese significado y la cadencia largo-corto, como en la poesía métrica? Nada. Simplemente no ha ocurrido. Ciertamente, sería un arte para pocos iniciados.

58. El vídeo (código de la imagen dinámica) tiene en Nam Jun Pak una relevancia análoga a la misma configuración general de la instalación. Sin embargo, el movimiento aleatorio...

A la vista de la tabla, podemos postular que la complejidad del medio estriba en su capacidad de transmitir más o menos mensajes simultáneos en un número mayor o menor de códigos. Por ejemplo: la música monódica sólo transmite un mensaje (una melodía) en un código (la música). Es el medio más simple. El teatro (las artes escénicas) o el cine (las artes audiovisuales) pueden transmitir un número altísimo de mensajes simultáneos en todos los códigos a la vez. Esto es: nos permiten recibir y decodificar simultáneamente códigos lingüísticos hablados, escritos y cantados; música; ruido; códigos de la imagen estática (imágenes estáticas incorporadas al cine o al teatro); códigos del objeto estático (escenografía en el teatro, arquitectura o cualquier objeto filmado en el cine); códigos de la imagen dinámica (proyecciones incorporadas al teatro, las propias imágenes constitutivas del cine); códigos del objeto dinámico (coreografía, lenguaje corporal, movimiento escenográfico). En consecuencia, la complejidad de cada medio es mayor en el orden descendente de la tabla.

Debemos realizar algunas precisiones. En primer lugar, es importante subrayar que en nuestro postulado hablamos de la capacidad del medio. Es obvio, por ejemplo, que no todas las obras de teatro incorporan todos los códigos: una puede carecer de música y otra de proyecciones de vídeo. La clasificación establece que el teatro es un medio que puede incorporar todos esos códigos, lo que, a efectos del perceptor, es exactamente igual que si los incorporara. Podemos oír la radio mirando hacia otro lado porque nunca incorporará imágenes. Pero no podemos rebajar nuestra atención visual si en el teatro no hay imágenes de vídeo o en el cine mensajes escritos: la actitud exigida al perceptor es la misma los haya o no los haya. Se nos exige un tipo de atención en el que caben todos los códigos en cualquier momento.

En segundo lugar, no hay que perder de vista que estamos tratando aquí de una complejidad muy concreta ligada a la cantidad de mensajes transmitidos y de códigos empleados, pero que la percepción final del receptor depende también de otros factores que escapan a nuestro análisis. Esto hace que la clasificación propuesta sea válida a grandes rasgos, pero deba admitir numerosas excepciones. Uno de los aspectos que modifican esta percepción subjetiva de la complejidad es la experiencia vital global en cuyo contexto el sujeto percibe los mensajes. Las artes audiovisuales y las escénicas pueden incorporar todos los códigos, pero mientras que en las primeras los códigos del objeto llegan filtrados por el código de la imagen dinámica (reducidos a la bidimensionalidad, para empezar) y desde un *lugar artificial* (las pantallas), en las segundas todos los códigos fluyen en el espacio real vivido por el perceptor. En algunos casos de teatro contemporáneo, además, desde cualquier punto de la semiesfera espacial que rodea al espectador. Éste es el plus de complejidad del teatro sobre el cine que nuestro esquema no recoge<sup>59</sup> y que parece a punto de reducirse a base de 3D<sup>60</sup>.

---

... (código del objeto en movimiento) en los móviles de Calder tiene menor peso en la percepción del soporte complejo que la configuración física de la escultura. Pero hay también ejemplos de escultura en los que el movimiento tiene tanta importancia como el propio objeto (Larrañaga, 2000). En las artes escénicas, hemos asistido en los últimos decenios a un proceso de mengua de la relevancia del texto, que ha dejado paso a mensajes sustanciales transmitidos en el resto de códigos presentes.

59. Y hay más. En la experiencia colectiva del teatro (más que en la del cine) hay muchos mensajes superpuestos al artístico. Muchos son sólo ruido, molestan, y el perceptor intenta no decodificarlos (por ejemplo, un móvil que suena). Pero otros muchos tienen que ver con las sensaciones del público circundante (aprobación, aburrimiento, emoción...) y se comparten de manera consciente o inconsciente. Por otra parte, el consumo de las artes audiovisuales puede realizarse en solitario y en el propio hogar, mientras que las artes escénicas se consumen siempre en grupo y en lugares públicos.

60. El 3D supone la ilusión tridimensional pero no, al menos todavía, la de la realidad absoluta, que está ligada a un sentido que no aparece en este ensayo: el tacto. La *realidad* del teatro...

En tercer lugar, también hay una sensibilidad subjetiva de cada perceptor, que puede ser más proclive a prestar interés y, por tanto, a decodificar los mensajes que llegan en uno u otro código. Una persona no entrenada en la escucha musical y especialmente sensible a la expresividad ligada a lo humano encontrará mucho más complejo un espectáculo de mimo que la más compleja de las músicas polifónicas.

En cuarto lugar: la complejidad que medimos se refiere a la transmisión simultánea de mensajes, pero hay otras complejidades de carácter sucesivo, sujetas a las opciones del receptor: es el caso de las novelas en las que el lector elige el trayecto (*Rayuela*) o de los videojuegos, cuyo desarrollo depende de las acciones del jugador. Algo de esto asoma en nuestra tabla con el “hipertexto”, que, en este caso, responde únicamente al medio que vincula textos distintos mediante enlaces. Es el primero (y menos complejo entre los medios complejos) para nuestro análisis, porque no supone una transmisión simultánea, sino una complejidad basada en la opción que el receptor tiene de elegir uno u otro trayecto de recepción de información. Por este motivo, no hemos incluido los “hipertextos” que incorporan registros sonoros o audiovisuales –la gran mayoría de los que encontramos ya en la red– porque su ubicación junto al cine y el teatro falsearía el aspecto general de la tabla, dedicada a las complejidades simultáneas.

Por último, y como decíamos al referirnos a la clasificación de las artes del Objeto, el Tiempo y el Concepto, la *pureza* en el análisis es imposible. Es evidente, por ejemplo, que el código del lenguaje corporal aparece de alguna forma (dependiendo de cada caso) en todos los medios en los que intervienen seres humanos (conferencia, declamación, música, etc.). O que, forzando el ejemplo, hasta la página literaria de apariencia visual más neutra contiene elementos de diseño gráfico que *algo* transmiten al receptor en el código de la imagen estática. En tales casos, hemos omitido la presencia de estos códigos para simplificar el análisis.

Todas estas consideraciones hacen que la clasificación propuesta no sea más que un modelo teórico que ayuda a comprender determinados fenómenos, pero que no puede agotar los ilimitados matices de la complejidad percibida. Con sus salvedades, la tabla puede orientar sobre el sentido que el cuerpo del ensayo maneja respecto a la complejidad del medio.

---

... estriba en última instancia en el hecho de que, si sintiera tal necesidad, el espectador podría tocar todo lo que ve. Es posible que estemos cerca de dar un paso más en el logro de esa ilusión: la sustitución del 3D por la holografía de volumen completo.