

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



ACERCA DEL POSTMODERNISMO EN LA MÚSICA
ACADÉMICA Y LA OBRA DEL COMPOSITOR CUBANO
LEO BROUWER

(Trabajo de Fin de Máster)

Por: Lic. Angel Gutiérrez Faxas
Tutor: Dra. Marta Rodríguez Cuervo

Madrid, 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ---2

CAPÍTULO I

- I. 1 El postmodernismo: palabras preliminares. ---6
- I. 2 Descanonización: la caída de los grandes metarrelatos. ---7
- I. 3 El “fin de la Historia” y la crisis del ideal de progreso. ---11
- I. 4 El fin de las vanguardias históricas. ---15
- I. 5 El pluralismo postmoderno. ---22
- I. 6 Ruptura con el concepto de unidad textual como elemento cohesionador de la obra. ---28
- I. 7 La intertextualidad. ---33

CAPÍTULO II

- II. 1 Leo Brouwer: breve presentación del artista. ---41
- II. 2 La composición modular. ---43
- II. 3 Sobre lo culto y lo popular. ---55
- II. 4 *Collages*, citas, pastiches y referencias. ---68

CONCLUSIONES ---77

BIBLIOGRAFÍA ---80

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo intenta un acercamiento al postmodernismo, desde la perspectiva del arte y, específicamente, la música; y también, en particular, pretende emprender determinada indagación a propósito de la manera en que éste opera a partir de la obra del compositor cubano Leo Brouwer.

En sentido general, uno de los mayores problemas que enfrenta una aproximación de este tipo, radica sobretodo en el gran cúmulo de información que acerca del postmodernismo se ha producido en los últimos treinta años. Sin embargo, y pese a que desde los tempranos años ochenta el tema ha generado un inmenso debate dentro de las esferas de la cultura, la estética, el arte y la filosofía, uno de las mayores inconvenientes que todavía persisten radica en la inmensa diversidad de criterios disímiles que aún podemos encontrar a propósito de esta problemática, y también en el hecho de que todavía no existe un discurso que haya aunado de forma coherente la inmensa variedad de opiniones y teorías que existe sobre el tema.

Peor aún —podríamos decir— se encuentra el estado de mucha de la crítica de arte con respecto al modo en que se ha usado (e, incluso, abusado) del término, el cual ha venido a conformar un gran comodín para referirse a una enorme cantidad de fenómenos culturales, sin que muchas veces vengan a ser éstos explicados exhaustivamente —y haber generado que, además, en muchas ocasiones la palabra sea percibida como un inmenso cajón de sastre.

Como diría el pensador italiano Umberto Eco:

Desgraciadamente, «posmoderno» es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero.¹

Posiblemente, la razón fundamental de tantas discrepancias pudiera encontrarse en el hecho de que durante largo tiempo, los críticos de arte entendieron el fenómeno del postmodernismo meramente como un estilo artístico y no llegaban a vincularlo efectivamente como un síntoma de las transformaciones sociales y culturales de estos tiempos —que sería, en todo caso, el verdadero núcleo que gestara el nuevo principio de integración estética.

Sin embargo, lo que para los filósofos y sociólogos sí parecía evidente era que alrededor de la segunda mitad del siglo XX, la sociedad occidental comenzó a experimentar un cambio en el paradigma cultural y gnoseológico. La Modernidad —cuyos inicios más visibles se extienden al Iluminismo y al pensamiento de los enciclopedistas—, se había dado a la tarea de construir toda una concepción sistémica en cuanto a la manera en que el mundo operaba, y, posterior a la Segunda Guerra Mundial, todo este aparato teórico-conceptual comienza a desmoronarse poco a poco.

De esta forma, la nueva sensibilidad postmoderna, tal como se expresaría en las artes y en la música en particular —que vendrían a caracterizarse a partir de una amplia heterogeneidad—, no sería sino un resultado del nuevo espíritu que comienza a respirarse hacia los finales de siglo. Y este espíritu se encontraría influenciado considerablemente por el influjo de los nuevos medios nacientes en la época —que vendrían a constituir, prácticamente, la fuente de información primaria de la sociedad— como la radio, la televisión y, posteriormente, la Internet, así como también esas otras formas emergentes de la nueva cultura comercial como el lenguaje de la publicidad y el producto cultural empaquetado: el *show*, el *best-seller*, *Hollywood* y un largo etcétera.

1 ECO, UMBERTO. “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno”. En: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 1985. p. 28

Dentro de este panorama, el debate intelectual se inicia entonces hacia finales de los años setenta, principalmente a partir de las teorías del filósofo francés Jean-François Lyotard acerca de la “caída de los grandes metarrelatos” o “metanarraciones”². La propia concepción lyotardeana generaría un cúmulo creciente de literatura al respecto durante los años ochenta que seguiría *in crescendo* y llegaría a su punto máximo alrededor de finales de los noventa. Y aunque las teorías de Lyotard generaran una inmensa polémica y fueran fruto de un número considerable de críticas por parte de varios autores, lo cierto es que aún hoy día continúa siendo el principal punto de referencia para explicar el fenómeno.

El problema fundamental de mucha de la crítica de arte y los estudios de la música en relación a las manifestaciones culturales llamadas “postmodernas”, radica principalmente en que una considerable cantidad de escritores y estudiosos del tema lo han abordado en la mayor parte de los casos únicamente desde una perspectiva muy subjetiva, lo cual imposibilita encontrar en la inmensa mayoría una definición satisfactoria para el término.

Por otra parte, en el caso particular de la musicología, lo cierto es que si bien las nuevas tendencias —sobre todo, como reacción al positivismo— se han hecho eco de todo el aparato crítico y las nuevas concepciones gnoseológicas e investigativas³ paralelas a la instauración del nuevo paradigma, la teoría aún se rehúsa en muchas ocasiones —dada la complejidad pero también la delicadeza ética del tema— a tomar partido en el asunto e identificar o definir de manera más precisa las prácticas postmodernas. Y si bien en la música popular, hemos visto cómo en los últimos años ha habido un incremento e incluso hasta entusiasmo por desarrollar investigaciones mucho más precisas y abundantes sobre este tema —cuestión que también se hace más atractiva por el papel que los *mass media* y la industria cultural juegan en la sociedad actual—, lo cierto es que la bibliografía en cuanto a la llamada “música académica” no sólo resulta menos copiosa sino también menos homogénea en cuanto a elementos conceptuales.

Una de las grandes excepciones en este campo, la encontramos en el trabajo del teórico musical norteamericano Jonathan Donald Kramer, quien ha dedicado algunos ensayos importantes al desarrollo e investigación de la temática, y se dice que en el momento de su muerte preparaba todo un libro acerca del postmodernismo en la música contemporánea. No obstante, y pese al gran aporte y la inmensa utilidad del trabajo de Kramer, sus ensayos fundamentalmente adolecen también de no abordar el asunto desde la perspectiva socio-cultural de la llegada del “nuevo paradigma” —implícita de alguna manera en Lyotard con su teoría de la “caída de los grandes metarrelatos”—, sino que prácticamente se limita a enumerar una serie de rasgos distintivos.

A continuación el acercamiento de Kramer:

1. is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and an extension
2. is, on some level and in some way, ironic
3. does not respect boundaries between sonorities and procedures of the past and of the present
4. challenges barriers between "high" and "low" styles
5. shows disdain for the often unquestioned value of structural unity
6. questions the mutual exclusivity of elitist and populist values
7. avoids totalizing forms (e.g., does not want entire pieces to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold)
8. considers music not as autonomous but as relevant to cultural, social, and political context
9. includes quotations of or references to music of many traditions and cultures
10. considers technology not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music
11. embraces contradictions

2 Véase: LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna . Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

3 Un gran ejemplo de ello lo encontramos, por ejemplo, en: KRAMER, LAWRENCE. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press, Los Angeles, 1996.

12. distrusts binary oppositions
13. includes fragmentations and discontinuities
14. encompasses pluralism and eclecticism
15. presents multiple meanings and multiple temporalities
16. locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers.⁴

El principal problema de concebir la cuestión postmoderna a partir de únicamente una lista de rasgos distintivos no radica solo en su carácter esquemático sino también en que no todas las formas de arte consideradas postmodernas cumplen todos estos requisitos, e incluso mucho arte no postmoderno comparten también cualidades que aparecen en listados de este tipo —el propio Kramer lo reconoce, así como mismo lo aceptan otros tantos teóricos que también hacen uso de este método, como por ejemplo Ihab Hassan⁵.

Es por ello que el presente trabajo se enfocará desde la perspectiva socio-cultural, y más específicamente desde la óptica de la instauración del “nuevo paradigma” y la teoría lyotardeana actualizada de la “caída de los grandes metarrelatos”, lo cual, como resulta lógico, no sitúa nuestro punto de vista únicamente desde la rama del saber de la musicología sino también desde la filosofía de la música.

Lo que sucede, es que se parte en este caso de la premisa de que para lograr comprender una estética definida, resulta también forzosamente necesario entender el contexto simbólico que la propiciara. Esto sería algo similar a lo ocurriría, por ejemplo, con el estudio del Romanticismo: desde esta óptica, digamos que sería imposible un acercamiento profundo al paradigma beethoveneano o al cromatismo moduladorio wagnereano sin una indagación conceptual a propósito de las categorías metafísicas de “lo sublime”, “lo trascendental” o de la estética kantiana. Con esto obviamente no se sugiere que Beethoven fuera un experto o al menos un amplio conocedor de Kant, pero lo que sí parecería dudable es que estas ideas que conforman la denominada “Filosofía Clásica Alemana”, no estuvieran flotando dentro del imaginario intelectual de la época —del cual Beethoven sería portador, así como también serían portadores de él, por ejemplo, Goethe en la literatura o Friedrich en la pintura.

De ahí que el trabajo que aquí se presenta se vea forzado a comenzar con una reconstrucción de las concepciones más importantes que se expresan con la llegada del nuevo paradigma. Esto hace imprescindible pues, la exploración a partir de las fuentes y los autores fundamentales de la teoría del postmodernismo (Lyotard, Jameson, Vattimo, Hassan, etc.) aún cuando, en muchos casos, ellos se refieren desde una perspectiva más general a los fenómenos socio-culturales y no más específicamente a la música o el arte. De modo que a partir de estas ideas fundamentales, se intentará realizar las extrapolaciones necesarias al campo de la música. Esta primera parte, entonces, abordará temas fundamentales como “la caída de los grandes metarrelatos”, la crisis del ideal del progreso, el fin de las vanguardias históricas, el pluralismo, la fragmentación y la intertextualidad.

En una segunda parte —y una vez presentado y entendido el fenómeno del postmodernismo de manera general—, se intentará pues un acercamiento a tres de las rasgos postmodernos más importantes que se pueden localizar en la obra del compositor cubano Leo Brouwer —estos son: la composición modular, la integración entre lo culto y lo popular, el uso de la intertextualidad. Este no solo se realizará a partir de los estudios monográficos más importantes que se han realizado sobre el autor hasta la fecha (Hernández, Carvajal, Rodríguez Cuervo y Eli), sino también desde la base de mi experiencia personal como activo colaborador durante largos años de la *Oficina Leo Brouwer* y de la editora del compositor *Ediciones Espiral Eterna* —lo cual ha constituido una enorme

4 KRAMER, JONATHAN D. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En: *Current Musicology*, Spring, 1999. pp. 10-11

5 Véase: HASSAN, IHAB. “El pluralismo en una perspectiva postmoderna”. En: *Criterios*, La Habana, no 29, enero-junio, 1991. pp. 267-288

experiencia y también generado un contexto de cercana familiaridad con la obra y el pensamiento del maestro cubano.

No quisiera terminar esta breve introducción sin expresar mi agradecimiento a la musicóloga Isabelle Hernández y al maestro Leo Brouwer por la enorme facilidad y acceso a los materiales que aquí han sido analizados, así como también a la doctora Marta Rodríguez Cuervo por su asesoría durante la realización del presente trabajo.

CAPÍTULO I

I. 1 El postmodernismo: palabras preliminares.

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.): tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo [*sic*]. La creencia en su existencia depende de la aceptación de la hipótesis de que se ha producido un corte radical o *coupure*, que generalmente se hace datar a fines de la década de 1950 o principios de la de 1960. Como la propia palabra sugiere, este corte se relaciona más generalmente con ideas acerca del debilitamiento o la extinción del movimiento modernista, que contaba ya con cien años de existencia (o con un repudio estético o ideológico al mismo).⁶

Es esta la manera de la cual se vale el teórico norteamericano Fredric Jameson —cerca del año mil novecientos ochenta y cuatro—, para describir todo el contexto histórico en el cual comenzaría a gestarse ese cambio de paradigma cultural en las sociedades occidentales, que desde entonces ha sido comúnmente identificado bajo el denominativo de “postmodernismo”.

Desde esta perspectiva, es relevante advertir —al igual que hace el propio Jameson y otros tantos filósofos y teóricos del tema— cómo este tipo de corte, ruptura o desplazamiento del paradigma cultural, pareciera también coincidir con un cambio relevante en la manera en que las estructuras sociales y económicas comenzaban a desarrollarse a partir de finalizada la Segunda Guerra Mundial.

Y en efecto, muchas de las teorías sobre el postmodernismo comenzaría a establecer cierto parecido —considerablemente fuerte, por lo demás—, con muchas de las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que se comenzaban a proclamar —alrededor de la misma época en que se gestaba el debate artístico y cultural a propósito del “postmodernismo”— sobre el advenimiento de un nuevo tipo de sociedad, muy diferente a la que había existido desde el nacimiento del capitalismo y hasta aproximadamente los años cincuenta del siglo XX.

En este sentido, un concepto que se hiciera muy popular, como aquel acuñado alrededor del año mil novecientos setenta y tres por el sociólogo norteamericano Daniel Bell de “sociedad posindustrial”, comenzaba a manejarse de manera recurrente dentro de los círculos intelectuales —si bien, es justo mencionarlo, otra serie de calificativos (“sociedad de consumo”, “sociedad de los *mass media*”, “sociedad de la informática”, “sociedad electrónica”, “sociedad de las nuevas tecnologías”, “sociedad de la información” o “era digital”) serían también empleados frecuentemente.

Pero, ¿en qué consistiría entonces aquel nuevo paradigma de la “sociedad posindustrial” que proclamara Bell, y que parecía estar comenzando a cambiar el *statu quo*?

El filósofo español Ramón del Castillo nos lo explica del siguiente modo:

“Sociedad post-industrial”, en efecto, subraya la llegada o inauguración de un nuevo modo de organización social y económica más allá del capitalismo clásico, un orden en el que la industria pesada y la economía de producción se ven desplazadas e incluso reemplazadas por la industria de la información y la economía de servicios.⁷

6 JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 15

7 CASTILLO, RAMÓN DEL. “Ideologías postmodernas”. En: *Doce notas preliminares. Revista de arte y música*, Madrid, no 8 (“Postmodernidad, veinte años después”), 2001. pp. 16-37

Y en este sentido, la importancia relevante que comenzaría a jugar la mencionada “industria de la información” y la “industria de los medios” —por lo demás, indisolublemente relacionada con las esferas de la cultura— sería uno de los elementos fundamentales que terminarían reflejándose en las nuevas maneras de hacer arte que planteara la contemporaneidad.

Precisamente, por esta complejidad que encara el “postmodernismo”, al encontrarse relacionado a su vez con todo un cambio de actitud no solo estética sino también socio-económica, es que resulta indispensable entenderlo no sólo desde una perspectiva estilística, o acotada al mundo de las artes —o de la música, en particular—, sino más bien —para utilizar, una vez más, un término prestado de la teoría de Fredric Jameson⁸—, como una gran “dominante cultural” —lo cual, como resulta lógico, incluye la coexistencia de una enorme cantidad de rasgos, no solamente artísticos, sino también ideológicos.

De este modo, en la medida que se logres pues, comprender cómo ocurre el “cambio de paradigmas” desde una perspectiva mucho más general, mejor podrá visualizarse e identificarse, entonces, aquellas actitudes y perspectivas que afrontara el nuevo “arte postmoderno”, así como también —por extensión— la música que se genera a partir de estas nuevas concepciones.

A continuación, se disertará *in extenso* sobre toda una serie de aspectos relevantes que conciernen particularmente a esas nuevas concepciones, tanto filosóficas, sociológicas como estéticas, y que encontramos presentes ya en el nuevo paradigma. Así, en la medida en que la reflexión lo permita, iremos viendo —poco a poco— cómo cada una de estas cuestiones van estableciendo un diálogo con la realidad musical y artística de los últimos años, así como también se intentará explicar en qué medida estas nuevas ideas representan un punto de giro o ruptura con respecto a las tradiciones anteriores.

I. 2 Descanonización: la caída de los grandes metarrelatos.

Si existiese una característica central sin la cual podríamos decir que el acercamiento al nuevo paradigma postmoderno —que se estableciera gradualmente poco después de década y media una vez concluida la Segunda Guerra Mundial— resultaría inconsistente, ésta tendría que estar forzosamente relacionada, de alguna manera, con ese efecto de atomización que vendría a experimentar el denominado —para utilizar una frase muy cercana al pensamiento literario de Harold Bloom— “canon occidental”. Este proceso, que en Ihab Hassan⁹ se describe con el apelativo de “descanonización”, aparecería caracterizado en la sociedad actual, fundamentalmente, por continuos actos de desacralización, desmitificación, deconstrucción y subversión de las ya recurrentes convenciones de autoridad modernas en las esferas de la cultura, la sociedad, el saber, y, en general, en los discursos tradicionales aceptados por siglos como criterios válidos de legitimación. Y así, nos hemos encontrado entonces asistiendo a un fenómeno —propio, como ya se ha comentado, de la denominada “sociedad postindustrial”— que se ocasionara, ya no como consecuencia de una actitud iconoclasta —tan acorde, como se sabe, con el espíritu intrínseco al modernismo—, sino más bien como el resultado irremediable de una pérdida de fe a propósito de los ideales fundamentales proclamados por la Modernidad.

El pensador norteamericano Marshall Berman¹⁰ cree advertir en lo que él considera el “espíritu fáustico” inherente al desarrollismo moderno, lo gérmenes de la crisis experimentada por la “sociedad industrial”. En todo caso —y fuera cual fuera la razón primaria del fenómeno—, lo

8 Véase: JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 19

9 A propósito de esto: HASSAN, IHAB. “El pluralismo en una perspectiva postmoderna”. En: *Criterios*, La Habana, no 29, enero-junio, 1991. pp. 270

10 Véase: BERMAN, MARSHALL. “El Fausto de Goethe: La tragedia del desarrollo”. En: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1988. pp. 28-80

cierto parece ser que en los últimos cincuenta años las grandes verdades erigidas sobre todo a partir del pensamiento iluminista de la Ilustración, parecen ceder su posición hegemónica para dar paso a un estado de relativa indeterminación donde —para utilizar la misma metáfora marxiana (aunque dicha originalmente en otro contexto) rescatada posteriormente por el propio Berman— “todo lo sólido se desvanece en el aire”. De este modo, sobre todo a partir del siglo XIX y durante todo el XX, se irían evidenciando dentro del pensamiento occidental contemporáneo toda una serie de caídas graduales, cuyos mejores ejemplos los pudiéramos encontrar en las las ideas concernientes a “la muerte de Dios”, “la muerte de la Metafísica”, “la muerte del *Ego*”, “la muerte del Autor”, “la muerte de la Historia”, “la muerte de las Utopías”, y así, la lista parece continuar y extenderse *ad infinitum*.

Este panorama que acabamos de referir, representa las bases fundamentales sobre las cuales a finales de la década del setenta se estableciera el filósofo francés Jean François Lyotard para erigir su *corpus* conceptual acerca de la postmodernidad. Como se conoce, según Lyotard, lo que caracteriza al postmodernismo —y podríamos decir, incluso, que también lo define— es lo que el académico parisino ha denominado “la caída de los grandes metarrelatos” de la modernidad. Y a pesar de que durante las últimas décadas del siglo XX el análisis lyotardiano generara no pocas polémicas acerca de las particularidades de la sociedad actual, lo cierto es que hoy por hoy —a tan solo poco más de treinta años de aparecido el famoso ensayo¹¹ que suscitara el gran debate— estas concepciones aún continúan manifestándose como un marco teórico lo suficientemente válido como para que se sigan manteniendo muchos de sus principios esenciales, y a su vez, como una descripción muy pertinente de las esferas del saber actual.

Pero, como creo que sería mucho más ilustrativo que dejásemos visualizar el fenómeno a través de la perspectiva del propio pensador, lo mejor sería entonces que a continuación se citase a éste último *in extenso*:

Les “metarécits” dont il est question dans *La Condition postmoderne* son ceux qui ont marqué la modernité: émancipation progressive de la raison et de la liberté, émancipation progressive ou catastrophique du travail (source de la valeur aliénée dans le capitalisme), enrichissement de l'humanité tout entier par le progrès de la technoscience capitaliste, et même dans la modernité (opposé alors au classicisme antique), salut de créatures par la conversion des âmes au récit christique de l'amour martyr. La philosophie de Hegel totalise tous ces récits, et en ce sens elle concentre en elle la modernité spéculative¹²

En este sentido, debemos agregar también que, sobre la concepción “humana” —en tanto “humanismo”— de llevar a cabo un proyecto de futuro, es que la modernidad logra adquirir por sí misma su propio valor de legitimidad; y son precisamente los metarrelatos —que, como dice Lyotard, han marcado a la modernidad— los cimientos sobre los que comienza a levantarse dicho proyecto. De ahí que, como la propia modernidad confiriera a sus relatos la categoría de principios universales, toda la base estructural (filosófica, política, social y estética) que ésta se encargara de desarrollar con la finalidad de llevar a cabo dicho proyecto, se encontraría respaldada también sobre principios de validez genuinos, ya que, de igual forma, pasaban estos a ser legitimados a partir de la universalidad de los propios metarrelatos que otorgaban al proyecto moderno su condición de legítimo. O, como dijera Lyotard:

Les grands récits qu'elle requiert sont des récits d'émancipation, ce ne sont pas des mythes. Ils remplissent comme eux une fonction de légitimation, ils légitiment des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser, des symboliques. A la différence des mythes ils ne se trouvent pourtant pas cette légitimité dans des actes originels

11 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna . Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

12 LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. “Apostille aux récits”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. pp. 31-32

“fondateurs”, mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire dans une Idée à réaliser. Cette Idée (de liberté, de “lumière”, de socialisme, d'enrichissement général) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. Elle donne à la modernité son mode caractéristique: le *projet*, c'est-à-dire la volonté orientée vers un but.¹³

Resulta importante señalar también en este caso, que la “caída de los grandes metarrelatos” ocurrida después de la segunda mitad del siglo XX no trae consigo como consecuencia —según la tesis de Lyotard— un simple abandono del proyecto moderno de realización de la universalidad, sino que, en cambio, la crisis de la legitimidad universal de sus relatos implica forzosamente su propia aniquilación¹⁴. Es decir, implica la destrucción irremediable del mismo ya que, al estar sostenido el proyecto precisamente sobre las bases de estos relatos, si ellos fallaran éste no podría ya sino desmoronarse; y si, por otro lado, fuera el proyecto mismo aquel que fallara, el hecho no haría otra cosa sino demostrar la poca solidez de sus propios cimientos (o sea, los metarrelatos).

La crisis se haría evidente poco a poco, a partir de la etapa de recuperación que precede la Segunda Guerra Mundial; y esta crisis, ya no se trataría únicamente de un fenómeno que comenzaba a originarse dentro de los círculos intelectuales y las esferas del pensamiento, sino que se generaba a su vez espontáneamente como una consecuencia de la propia experiencia tangible de los últimos y siguientes años:

Chacun des grands récit d'émancipation, à quelque genre qu'il ait accordé l'hégémonie, a pour ainsi dire été invalidé dans son principe au cours des cinquante dernières années. – Tout ce qui est réel est rationnel, tout ce qui est rationnel est réel: “Auschwitz” réfute la doctrine spéculative. Au moins ce crime, qui est réel, n'est pas rationnel. – Tout ce qui est prolétarien est communiste, tout ce qui est communiste est prolétarien: “Berlin 1953, Budapest 1959, Tchécoslovaquie 1968, Pologne 1980” (j'en passe) réfute la doctrine matérialiste historique: les travailleurs se dressent contre le Parti. – Tout ce qui est démocratique est par le peuple et pour lui, et inversement: “Mai 1968” réfute la doctrine du libéralisme parlementaire. Le social quotidien fait échec à l'institution représentative. – Tout ce qui est libre jeu de l'offre et de la demande est propice à l'enrichissement général, et inversement: “les crises de 1911, 1929” réfutent la doctrine du libéralisme économique, et la “crise de 1974-1979” réfutent l'aménagement postkeynésien de cette doctrine.¹⁵

Pero, si bien los relatos de emancipación parecían perder cada vez más su credibilidad general, teníamos por el otro lado el caso de la fiabilidad aun más creciente de la nueva ciencia, que en el éxito logrado a partir del desarrollo y el control tecnológico efectivo y tangible comenzaba a desarrollar una estrategia nueva de legitimación y a desplazar, con ello, su paradigma clásico como disciplina dentro del saber cuya finalidad, como se sabe, se basaba en la búsqueda de la verdad —acaso por el descubrimiento de nuevas teorías que parecían escapar al sentido común y ponían en crisis el modelo positivista imperante en este campo.

A este tipo de ciencia nueva que hemos mencionado, Jean François Lyotard la denomina “tecnociencia”, y precisamente en el triunfo de la misma cree advertir también otra forma de anulación del modernismo:

Mai la victoire de la technoscience capitaliste sur les autres candidats à la finalité universelle de l'histoire est une autre manière de détruire le projet moderne en ayant l'air de le réaliser. La maîtrise du sujet sur les objets obtenus par les science et les technologies contemporaines en s'accompagne ni de plus liberté ni de plus d'éducation publique ni de plus de richesse mieux distribuée. Elles s'accompagne de plus de sécurité dans les faites.

13 LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. “Mémorandum sur la légitimité”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. p. 62

14 Para una descripción más pormenorizada sobre el tema ver: LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

15 LYOTAD, JEAN FRANÇOIS. “Missive sur l'histoire universelle”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. p. 46

Mais elle n'accepte que la réussite comme critère de jugement. Or elle en peut pas dire ce qu'est la réussite, ni pourquoi elle est bonne, juste, vrai, puisque la réussite se constate, comme une sanction dont on ignore la loi. Elle n'accomplit donc pas le projet de réalisation de l'universalité, mais au contraire elle accélère le processus de délégitimation. C'est ce que décrit l'œuvre de Kafka, notamment. Mais c'est aussi ce qui signifie le principe même des axiomatiques des formalisations scientifiques.¹⁶

De esta forma, la nueva ciencia —o “tecnociencia” según Lyotard— comienza a instaurar todo un modelo de legitimidad donde los criterios de valor serían medidos entonces sobre la base del éxito en la operatividad práctica, y ya no a través de antiguos juicios acerca de la “verdad universal”. De hecho, con la “caída de los metarrelatos” el criterio de verdad como categoría universal viene a entrar en crisis, de forma tal que el nuevo paradigma solo puede reconocer a la “verdad” en tanto “acto de enunciación”. El siglo XX además, comenzaba a desarrollar otras corrientes de pensamientos —como por el ejemplo el estructuralismo o el *linguistic turn*— que intentaban explorar los modos de construcción, las relaciones semióticas y los “juegos de lenguaje” (*Sprachspiel*), de donde se derivaría toda una serie de teorías filosóficas a propósito de la manera mediante la cual el lenguaje moldea las formas del pensamiento humano. La verdad, al ser examinada así con la óptica de las estructuras de lenguaje, pasaría entonces a sólo poder ser representada desde la perspectiva del “discurso de la verdad”, y ya no como “verdad universal”. Este tipo de acercamiento conllevaría, como es lógico, a establecer diversas concepciones acerca de la manera en que el lenguaje construye las diversas verdades.

El pensador estructuralista Jaques Lacan comenzaría uno de sus famosos seminarios de la siguiente manera:

Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement: les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel.¹⁷

Lo que comienza a ser considerado, entonces, es el hecho de que el acceso a la verdad sólo sería posible a través de la “verdad dicha” —ya que, incluso, la racionalización lógica se encuentra atrapada también dentro de las estructuras del lenguaje. Pero, si toda la verdad —como nos afirma Lacan— no alcanza a ser expresada materialmente, ya fuera por la incapacidad propia del lenguaje o por cualquier otro motivo, esto implicaría que sólo podríamos tener acceso a fracciones de verdad —y no así a la verdad toda y universal—, por lo que la noción de ésta dejaría de ser considerada como una categoría unívoca, y pasaría entonces a entenderse en tanto una diversidad de fragmentos dichos por los múltiples hablantes.

De esta forma, el criterio de “verdad universal” da paso al de “verdad personal”, la cuestión de su legitimidad se focaliza entonces según los contextos del acto de enunciación y las perspectivas del hablante. La verdad deja de identificarse entonces con “lo real” —esto es, la manera en que se manifiestan las cosas en el mundo, que, según este criterio, se nos presenta velada — y devendría, pues, un discurso más entre tantos otros.

Así, el postmodernismo se encargaría de elaborar toda una teoría según la cual ninguno de los distintos discursos humanos, por sí mismo, podría ser considerado de antemano como poseedor de ciertas posiciones de privilegio epistémico con respecto a sus otros homólogos. Se suele decir entonces que cualquier discurso resulta lícito y que posee potencialmente, sobre los otros, igual grado de criterio axiológico, o que —para utilizar una frase recurrente propia de este pensamiento— “todo vale” (“*anything goes*”).

A su vez, la deslegitimación de los anteriores códigos de la sociedad occidental considerados hasta hace poco como universales —razón por la cual la modernidad trajo como consecuencia un

16 LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. “Apostille aux récita”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. pp. 32-33

17 LACAN, JAQUES. *Télévision*. Editions du Seuil, Paris, 1974. p. 9

pensamiento de carácter monista que se encargó de excluir otras perspectivas alternativas—, favorecería también un desplazamiento del foco de atención hacia otras posiciones que propiciarían la heterogeneidad y el interés bastante marcado por los denominados “pequeños relatos”:

Decidimos aquí que los datos del problema de la legitimación del saber hoy están suficientemente despejados para nuestro propósito. El recurso a los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico postmoderno. Pero, como se acaba de ver, el “pequeño relato” se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia.¹⁸

Todo esto traería como consecuencia que la pérdida de fe depositada sobre los grandes relatos modernos —en los terrenos del arte y la cultura— implicara también la caída de todo el sistema canónico conformado por esa enorme serie de criterios y obras emblemáticas que la tradición occidental se había encargado de erigir sobre la base de sus influencias dentro del discurso de la historia, o de determinados principios estéticos considerados hasta entonces como válidos y universales. A partir de la nueva perspectiva, la pertenencia a un canon no aseguraría en la obra un valor *per se*, sino que simplemente evidenciaba la manera en que ésta había sido evaluada dentro del contexto anterior. Se trataba más, en todo caso, de una cuestión de legitimidad sobre el objeto, que de una propiedad inherente a la obra misma —de lo cual se inferiría también que todo el sistema de piezas designadas como “obras maestras” no reflejaban sino la postura de los grupos hegemónicos de la sociedad.

De este modo, al perderse las cualidades objetivas y universales que otorgaran a una determinada práctica artística una posición de privilegio con respecto a las otras, podríamos decir que los elementos de juicios responderían más bien, entonces, a concepciones y actitudes de tipo políticas. Y como las prácticas culturales asociadas a los diversos pequeños relatos habían sido alienadas por los grandes metarrelatos de la modernidad, el camino se encontraría abierto, pues, para aquellas otras perspectivas y puntos de vistas diversos que no habían sido considerados anteriormente en las formas de hacer arte que se hubieran propuesto dentro del canon tradicional.

Así, el proceso de descanonización traería consigo un interés especial hacia las otras culturas, hacia los discursos de las minorías, hacia las propuestas alternativas consideradas hasta entonces como poco ortodoxas, y hacia —en sentido general— lo que se ha denominado “el pluralismo postmoderno”. La ruptura del canon, a su vez, dejaría también a un lado la trillada problemática moderna de la trascendencia artística, y de esta forma, el artista postmoderno comenzaría a experimentar ese cambio de actitud que se evidenciara fundamentalmente en la nueva proyección hacia su actividad creadora, enfocada esta vez, principalmente, hacia el “aquí y el ahora”, sin plantearse siquiera aquellos retos titánicos o antiguos proyectos utópicos de la modernidad, y un poco también—¿por qué no?—, indiferente de la manera en que su arte se relacionaría con el pasado (la historia) o el futuro (el progreso).

I. 3 El “fin de la Historia” y la crisis del ideal de progreso.

El debate sobre el “fin de la Historia” —parafraseando tal vez el título del famoso ensayo de Francis Fukuyama—, visto como una de las propiedades esenciales que caracteriza la llamada “sociedad postindustrial”, corresponde sin dudas con uno de los acápites que en los últimos treinta años encontramos presente de manera general dentro de los círculos intelectuales y artísticos. Como resulta lógico pensar, el concepto de “fin de la Historia” o “muerte de la Historia” en su sentido

18 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna . Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987. p. 48

amplio —y al margen un poco de la visión más acotada a la cual apela Fukuyama¹⁹—, no implica ni mucho menos el hecho de que la historia como tal haya desaparecido con la época actual, sino que se refiere más bien a la puesta en crisis del ideal moderno de Historia como verdad universal.

La filosofía de la modernidad se había encargado de desarrollar todo un relato de la Historia en tanto razón teleológica, muy en consonancia —en el sentido de que dicho discurso asumía que la Historia era portadora de un *telos*, es decir, de una “finalidad”— con las concepciones deterministas que regían el estudio del universo según la ciencia imperante durante la época. A propósito de este asunto, Jaques Derrida, el filósofo francés, recuerda como la propia concepción de la Historia moderna se edificara a partir de categorías como las de la “razón” y las del “ser humano”:

It is man as *rational animal* which, in its most classical metaphysical determination, designates the place of deployment of teleological reason; that is, history. For Husserl as for Hegel, reason is history and there is no history except that of reason. The latter functions in every man, no matter how primitive he may still be, in that he is "the rational animal" (*Origin of Geometry*). Every type of humanity and human sociality "has a root in the essential component of the human universal, a root in which a teleological Reason which passes throughout historicity is announced. Thus is indicated an original problematic which relates to the totality of history and to the total sense which, in the last instance, gives it its unity" (*Origin of Geometry*).²⁰

Sin embargo, el cambio experimentado en los últimos años con la llegada de la nueva sociedad y la “caída de los grandes metarrelatos” —que implicaría también, como se sabe, un vuelco en el paradigma—, pondría además en crisis este concepto de Historia como verdad y razón universal, ya que el ideal trazado de ésta, que era el que sustentaba principalmente la concepción moderna, comenzaba visiblemente a mostrar grandes discrepancias con la propia experiencia empírica. Jean François Lyotard, cuando nos comenta acerca de la pérdida de la legitimidad de los relatos de la modernidad, y se refiere al caso particular de la historia universal, apunta una serie de aspectos de los cuales se infiere que éste termina perdiendo toda credibilidad:

Le sens général qu'on en tirerait est que le récit de l'histoire universelle de l'humanité ne peut pas être affirmé sur le mode d'un mythe, qu'il doit rester suspendu à un Idéal de la raison pratique (la liberté, l'émancipation), qu'il ne peut pas se vérifier sur des preuves empiriques, mais seulement sur des signes indirects, des *analogas* qui signalent dans l'expérience que cet idéal est présent dans les esprits, et que la discussion de cette histoire est “dialectique” au sens kantien, c'est-à-dire sans conclusion. L'idéal n'est pas présentable dans la sensibilité, la société libre ne peut pas plus être montré que l'acte libre, et en un sens la tension entre ce qu'on doit être et ce qu'on est restera toujours aussi forte.²¹

Y es precisamente por esta rivalidad que señala Lyotard entre “lo que se debe ser” y “lo que se es”, que el relato de la Historia —como historia universal—, una vez evidenciada la crisis de su legitimidad, empieza a ser considerado simplemente como un discurso más entre toda una heterogeneidad de otras “*petites histoires*”, igualmente comenzadas a valorar como equiparables —al menos como potencial— en términos axiológicos. De esta forma, la caída del criterio de verdad histórica como categoría homóloga a la realidad, y su nueva condición, además, de mero discurso —inmerso en un entretejido abigarrado de otros tantos—, traería consigo una visión que la definiría más en términos de interpretación humana de los acontecimientos —con todo lo que sabemos que esto conllevaría, sobre todo a partir de nuevas teorías surgidas también a la par del postmodernismo (como por ejemplo la *Rezeptionsästhetik* alemana)—, y también de escrito construido al fin y al cabo como cualquier otro: susceptible de todo tipo de manipulaciones, y sujeto, además, a las condiciones culturales (políticas, sociales, estéticas, etc.) de quien lo

19 Véase: FUKUYAMA, FRANCIS. “The End of History?”. En: *The National Interest*, Summer 1989.

20 DERRIDA, JACQUES. “The Ends of Man”. En: *Philosophy and Phenomenological Research*, New York, vol. 30/1, Septiembre, 1969. p. 43

21 LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. “Mémorandum sur la légitimité”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. pp. 72-73

actualizara.

Ahora bien, las pérdidas del criterio de verdad histórica y del criterio de razón teleológica no representan las dos únicas características fundamentales que se pondrían de manifiesto con la caída y puesta en crisis de su metarrelato regente; existiría también otra gran idea moderna asociada a la concepción de Historia —en tanto historia universal—, a saber, aquella que se refiere al ideal del progreso, la cual comenzaría a experimentar, al igual que las anteriores, una devaluación radical.

Este relato es, sin lugar a dudas, uno de los más familiares dentro del complejo simbólico de la modernidad, y señala, específicamente, hacia una visión muy particular de la Historia, según la cual ésta era representada como un proceso paulatino de acontecimientos de carácter evolutivos, cuya finalidad no era otra sino aquella de encaminarse cada vez —*in crescendo*— hacia un estadio superior (aún mejor, en términos de perfección y satisfacción). Según la lógica imperante detrás de esta noción, cada momento histórico en particular estaría forzosamente —hasta el punto de devenir la idea, *quasi* un imperativo, y una obsesión del modernismo— avocado a dar pasos adelante hacia un nuevo escaño más avanzado, que lo rebasaría social, política y culturalmente en general.

Y es justo a partir del reconocimiento de esta idea que podemos decir que comienza a entrar en juego el tema que aquí nos ocupa, ya que el modernismo artístico, en este sentido, no puede sino definirse como deudor de estas concepciones acerca de la historia como verdad universal y la historia como progreso, heredadas de la modernidad, que unos años después serían revaladas por el postmodernismo. De esta forma, la estética del modernismo presentaría ante el artista la exigencia esencial de formular continuamente algo “de su propio tiempo” —en un perpetuo y paulatino *moving forward*—, y les reclamaría, a su vez, el deber de superar la tradición y proponer nuevos valores artísticos, ya que “los tiempos actuales” y la propia Historia así lo demandaban. De modo que, la metáfora que propusiera Jonathan Kramer en su ensayo *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*²², de entender al modernismo como portador de un conflicto edípico, resultaría ser una descripción muy convincente, en tanto éste —el modernismo— cargaría pesadamente sobre sí la imperiosa necesidad de asesinar continuamente a un pasado del cual, en cambio, no podía escapar del todo, debido a la condición de sentirse también descendiente del mismo.

Ahora bien, este aspecto sobre el complejo edípico implícito en la propia naturaleza del modernismo nos revela en su interior cierta ambivalencia o carácter de dualidad con respecto a la tradición, ya que por un lado, como se dijo, su estética asociada lo fuerza a abandonarla, pero por el otro, debido a la propia condición de la historia como progreso, el hecho entraña reconocerse —y es en este reconocimiento donde paradójicamente el modernismo también focaliza gran parte de su legitimidad— como un resultado de ella, quien, a su vez, ejerce sobre él determinadas influencias. O, para decirlo de otra manera, la dualidad se evidencia en el hecho de que el modernismo esté condenado a matar una tradición de la cual es seguidor de algún modo —recuérdese la admiración, en sentido general, por los grandes Maestros del pasado—; tradición que, una vez superada, no queda oculta en el olvido sino que pasa automáticamente a formar parte del canon cultural. Así, en el proceso evolutivo, según la idea moderna, que representa el paso de una estética artística hacia otra más avanzada, la tradición que se niega no puede sino admitirse simultáneamente como la semilla gestora que permite el desplazamiento hacia la nueva fase: “*Boulez shouts (in print!) ‘Schoenberg is dead’ but we know he spent a lifetime wrestling with Schoenberg*”²³, afirma la compositora Cecilia Livingston, y para nada son fútiles sus consideraciones.

En cambio, con el vuelco en el paradigma estético de finales del siglo XX, esta ambivalencia ya señalada no podría sino sumergirse en un definitivo estado de anulación. El postmodernismo, al excluir de su arsenal ideológico las concepciones modernas de historia como verdad universal y sobretodo de historia como ideal de progreso, abandona con ello el hecho de seguir considerando como pertinente la antigua pugna contra la tradición. De este modo, la tradición ya no se

22 KRAMER, JONATHAN D. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En: *Current Musicology*, Spring, 1999. pp. 7-20

23 LIVINGSTON, CECILIA. “A Leap of Faith: Composing in the Wasteland of Postmodernism”. En: *Tempo*, no 64 (253), Cambridge University Press, 2010. p. 34

representaría como una pesada fuerza que debe de ser negada continuamente, sino que pasa a formar parte de ese nuevo complejo simbólico con el cual es posible dialogar sin que esto implique precisamente la aceptación del cien por ciento de sus presupuestos. Y de cierta manera, este nuevo diálogo con la tradición implica también, para el postmodernismo, reconocerse como diferente de la misma; así, en el acto de diferenciación con el otro —pero a su vez evitando también cualquier proceso de exclusión radical— la tradición termina por perder toda influencia como regente.

Kramer, en el ensayo ya mencionado, nos describe un pequeño panorama general, donde puede apreciarse con bastante claridad cómo se revela este tipo de cambio al cual me he referido anteriormente:

Postmodernists like to feel that they can be whatever they wish. Their music can happily acknowledge the past, without having to demonstrate superiority to it. Postmodern composers understand that their music is different from that of modernism, but they can nonetheless include modernist (and earlier) styles without having to make them something other than what they were or to relegate them to the inferior status of historical artifacts.²⁴

De este modo, la nueva estética inherente a “la caída de los grandes metarrelatos” se libera del complejo edípico del cual ha sido portador el modernismo a lo largo de los años. Al morir la causa, desaparece el síntoma. El ideal del progreso, con su respectivo imperativo de superación, ya no representa una verdad en sí, y la tradición —así como habría sucedido también con la Historia— deja de ser una influencia autocrática, para devenir un discurso más entre la pluralidad de voces. La deuda con el pasado, y a su vez la necesidad de su negación, ya no pueden explicar la nueva multidimensionalidad de la obra de arte. El creador, como también parece aludir Kramer, se nos presenta pues imbuido dentro de un abanico de influencias múltiples:

Postmodernism questions the idea that, if one artwork was created after another, the earlier one may have —or even could have— caused or uniquely influenced the creation of the later one. Every artwork reflects many influences, some from its past, some from its present cultural context, some from its creator's personality, and even some from its future (as subsequent generations come to discover or invent new ways to understand it).²⁵

De ahí que el debate sobre “la muerte de la Historia” dentro de los círculos intelectuales y artísticos, traiga como resultado, a su vez, la nueva idea del nacimiento de la historia como *constructo* cultural. Y, como parte de la propia estética del postmodernismo se encontraría dirigida además hacia una exploración del entramado referencial de la cultura en sentido general, esto inevitablemente terminaría reflejándose también en las prácticas musicales:

Because they recognize history as a cultural construct, postmodernists (such as Aaron Kernis, John Tavener, Paul Schoenfield, and Thomas Ades) can enter into a peaceful coexistence with the past, instead of confronting it as latter-day modernists do. For postmodernists, "history is recast as a process of rediscovering what we already are, rather than a linear progression into what we have never been."²⁶

De este modo, los compositores de la nueva sociedad, recelosos esta vez de la noción ya caduca del progreso perpetuo, comenzarían todo un proceso de revaluación de sus propias poéticas particulares, transfigurando muchísimos aspectos ideológicos de las mismas, y echando mano, en la *praxis* artística, de otros medios técnicos y expresivos que habían sido interdictos anteriormente por las concepciones filosóficas que arrastrara el modernismo. No en balde así se expresaría el

24 KRAMER, JONATHAN D. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En: *Current Musicology*, Spring, 1999. p.12

25 KRAMER, JONATHAN D. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En: *Current Musicology*, Spring, 1999. p. 11

26 KRAMER, JONATHAN D. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En: *Current Musicology*, Spring, 1999. p. 12

compositor estonio Arvo Pärt —sin dudas una de las figuras de mayor visibilidad de la estética actual— cuando apuntara lo siguiente:

I am not sure there could be progress in art. Progress as such is present in science. Everyone understands what progress means in the technique of military warfare. Art presents a more complex situation [. . .] many art objects of the past appear to be more contemporary than our present art. How do we explain it? [. . .] Art has to deal with eternal questions, not just sorting out the issues of today.²⁷

I. 4 El fin de las vanguardias históricas.

Una de las relaciones más comunes que suelen establecerse cuando se piensa sobre la estética y el período modernista de manera general, es aquella que vincula directamente a este último con las denominadas “vanguardias históricas” —un término, como se sabe, que se utiliza para englobar muchos de los movimientos artísticos del siglo XX. Este tipo de identificación entre ambos conceptos parece obedecer en un primer nivel, al hecho de que sin lugar a dudas la etapa que en historia del arte suele enmarcarse —dentro de la crítica— con el término de “modernismo”, comprende —sin que esto implique en modo alguno que sólo se limite a ello— todos estos fenómenos estéticos incluidos dentro de la vanguardia histórica. E incluso podemos agregar algo más, ya que las historias del arte —entendiendo estas, por supuesto, como un relato mucho mayor que incluye también a las historias de la literatura, las historias de la danza, las historias de la plástica, las historias de la música, entre otras— continúan enfocando aún hasta nuestros días el discurso estético del siglo XX alrededor de la vanguardia, lo cual implica —por transitividad— que todas estas corrientes aparezcan legitimadas también como lo más representativo de la época.

Así, para continuar estableciendo los vínculos esenciales, sería también conveniente recordar cómo las vanguardias, en un número considerablemente amplio de ocasiones, habían focalizado gran parte de su trabajo artístico y conceptual —pues no debemos olvidar la enorme carga teórica acerca de la obra de arte (generada por sus propios protagonistas) que acompañó su actividad creativa— hacia determinados procesos que intentaban potenciar sobre todo la investigación estética o la denominada “búsqueda” —de ahí que criterios como la “audacia” o el afán por la renovación del lenguaje comenzaran a constituir argumentos infalibles dentro de los juicios de valor—, los cuales eran sin dudas tributarios de muchas de las presuposiciones que estaban implícitas en determinadas concepciones filosóficas modernas.

Todo ello conllevaría al hecho de que, al ser la vanguardia portadora y fruto ella misma también de las ideas de la modernidad, su posterior estabilidad como fenómeno artístico, una vez puesto en crisis el paradigma que la sustentara, sufriera gradualmente, a la vez, cierto desequilibrio fatal a partir de la caída de los consabidos metarrelatos presentes en su poética.

Jean François Lyotard, a la hora de examinar varias de las acepciones del término “postmodernismo” que se manejan con más frecuencia dentro del panorama intelectual, deja ver de manera muy clara este tipo de relación:

La question de la postmodernité est aussi d'abord celle des expressions de la pensée: art, littérature, philosophie, politique.

On sait que dans le domaine des arts par exemple, et plus précisément des arts visuels ou plastique, l'idée dominante est qu'aujourd'hui, c'en est fini du grand mouvement des avant-gardes. Il est pour ainsi dire convenu de sourire ou de rire des avant-gardes, qu'on considère comme les expressions d'une modernité périmée.²⁸

27 Citado en: CIZMIC, MARIA. “Transcending the Icon: Spirituality and Postmodernism in Arvo Pärt’s *Tabula Rasa* and *Spiegel im Spiegel*”. En: *Twentieth-Century Music*, no. 5/1, Cambridge University Press, 2008. p. 63

28 LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. “Note sur le sens de «post-»”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. p. 112

Pero volvamos brevemente a nuestra anterior disertación acerca de la vanguardia, e intentemos entender por un momento en qué medida —y en cuáles rasgos esenciales también— ésta se presenta homóloga a la estética modernista, para así procurar acercarnos al máximo dentro de lo posible, hacia ese punto en el que se trasluce la manera mediante la cual la llegada de la nueva sociedad y la “caída de los grandes metarrelatos” terminan por ponerla en crisis.

Como resulta ampliamente conocido, el término “vanguardia” proviene originalmente del vocabulario militar, donde ha sido utilizado durante largo tiempo para designar a esa primera fuerza armada que hace la función de grupo de avance con el objetivo de explorar y limpiarle el camino al cuerpo principal de las tropas. Según Jim Samson²⁹, uno de los primeros usos de la palabra en el contexto de las artes, se encontraría relacionado ya a inicios del siglo XIX con el conde de Saint-Simon, quien al parecer, para el establecimiento de sus teorías sobre la utopía social, avizoraba la tarea del artista como una especie de fuerza de avance en el plano ideológico que contribuiría a su posterior implementación. De ahí que el hecho de que los creadores decidieran posteriormente apropiarse del término para identificar también su labor dentro del contexto de la historia, la estética o la sociedad, implicaría a su vez el reconocimiento y la aceptación del concepto como portador de determinados semas —por ejemplo, aquellos que se refiriesen al liderazgo, al riesgo o al traspaso de fronteras— como rasgos que podían caracterizar de igual modo a su propio movimiento ideológico —lo cual incluiría no solo las posturas artísticas y literarias, sino también las políticas, social, ética, entre otras.

En este sentido, aún en nuestros días, la palabra se suele utilizar de manera más general para referirse al caso de aquellos artistas que se han distanciado de una forma radical con respecto a la tradición, pero, como ya se dijo, de manera más particular el término designa específicamente a todo ese conjunto de movimientos artísticos y literarios que se desarrollaron intensamente durante un período que abarca aproximadamente desde los finales del siglo XIX —en este caso, pienso principalmente en determinados fenómenos ya alejados del ideal romántico, como pudiera tratarse por ejemplo del impresionismo— hasta relativamente la etapa que precedió a los finales de la II Guerra Mundial.

De este modo, el hecho de asumir una actitud creativa de “vanguardia” en la *praxis* artística, implicaría en sí mismo para los creadores un reconocimiento, y también un compromiso, con determinadas concepciones ideológicas incrustadas ya en sus éticas y poéticas particulares. A saber: 1) aceptación del ideal de desarrollo y progreso paulatino dentro de la cultura; 2) reconocimiento de la cultura como una entidad global y única, que abarcaba mucho más allá de los límites particulares de naciones, afiliaciones o credo, y que, por lo tanto, independientemente del caso, se encontraba subordinada a las mismas condiciones “universales”; 3) idea del devenir histórico como un *continuum* perpetuo que implicaba la ausencia real de cualquier tipo de límites para la experiencia y el conocimiento, por lo cual resultaba legítimo —e incluso absolutamente necesario— la ruptura reiterada de aquellas barreras que no representaban otra cosa sino el fruto de convenciones sociales; 4) optimismo general con respecto al conocimiento científico, defensa continua del criterio de originalidad, y una fe muy focalizada en el desarrollo de la técnica y la tecnología; 5) vinculación activa e incluso militancia con respecto al papel que debía jugar el artista en la sociedad y la historia.

Llegado a este punto, creo que no haría falta continuar ahondando en detalles para comprender de manera clara cómo la vanguardia histórica es portadora precisamente también de aquellos mismo relatos que definen a la época moderna. Por consiguiente, resulta evidente que una vez acaecida la crisis de la modernidad —la cual incluiría, como es lógico también, la crisis del modernismo—, se vieran paralelamente afectados de modo irremediable cada uno de estos movimientos de vanguardia ya existentes, e incluso también cualquier otro nuevo que intentara generarse sobre la base de estas mismas ideologías.

29 A propósito véase: SAMSON, JIM. “Avant garde”. En: *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consultado: 14/05/2012].

Uno de los primeros ejemplos, pudiéramos decir, que comienza a apreciarse con gran facilidad a partir del cambio de paradigma es aquel asociado a la pérdida del ideal del arte y la cultura como poseedores de una “verdad universal” que les son inherentes. Resulta ésta una concepción heredera de la metafísica de la modernidad a propósito de la cual el italiano Gianni Vattimo³⁰ nos recuerda cómo aún en el siglo XX continúa la misma estando presente a través de las ideas del filósofo alemán Martin Heidegger a propósito de su definición de la obra de arte como “puesta por obra de la verdad”. De igual modo, —también refiere Vattimo— podemos hallar fundamentos muy claros de estas ideas a partir de la estética modernista de Theodor Adorno, quien particularmente en este caso, parece ver en el uso y dominio de la técnica un vínculo fundamental con esta verdad:

Naturalmente, non bisogna dimenticare che in Adorno il criterio di valutazione dell'opera d'arte non è esplicitamente e soltanto l'autonegazione del suo statuto; c'è invece anche la tecnica, come quella che assicura la possibilità di un rapporto tra storia dell'arte e storia dello spirito; è infatti attraverso la tecnica, soprattutto, che l'opera si attua come un fatto dello spirito, come fornita di un contenuto di verità o contenuto spirituale.³¹

Pero con la llegada de lo que suele denominarse como “postmodernismo”, la caída de este relato se hace inminente y, en cambio, comienzan a potenciarse otros acercamientos culturales, en medio de un pluralismo donde “todo vale” —en el sentido de que nada potencialmente es superior en sí mismo— y, por consecuencia (o viceversa), no existe una única “verdad” —y mucho menos “universal”— sino más bien porciones de verdades múltiples.

Sin embargo, esta relación adorniana entre el dominio técnico y la verdad artística, implicaría además la caída de otro ideal vanguardista asociado a la *techné* —en tanto a esto es a lo que conllevara la maestría del instrumental— que no sería otro sino el de la categoría del experto —la cual representaba también para el modernismo un criterio de valor. Y en efecto, la vanguardia parecía estar motivada constantemente por un afán de especialización intelectual, el cual se llevara a la práctica a través de un pretendido desarrollo y renovación —o, incluso, re-invenición— del arsenal técnico, y todo esto en función de los requisitos, ya presentes en el modernismo, de autonomía estética y de llevar a cabo cierto proyecto de relevancia en el arte. Estas últimas ideas no resultarían nuevas en lo absoluto, desde el siglo XIX estábamos asistiendo ya a una concepción más o menos similar; no obstante, aproximadamente en los inicios del XX percibiríamos una mutación para nada despreciable como consecuencia de que ésta comenzara a responder a criterios radicalmente diferentes:

Comme Thierry de Duve le note avec pénétration, la question esthétique moderne [léase vanguardista] n'est pas: qu'est-ce qui est beau, mais: qu'est-ce qui est de l'art (et de la littérature)?³²

La respuesta a esta interrogante no resultaría un asunto trivial, y de lo que se trataría además en este caso, no sería de un cuestionamiento general de carácter filosófico —del tipo, por ejemplo, ¿qué es la obra de arte?— sino de una problemática estética dirigida de manera particular y en específico hacia cada una de las disciplinas artísticas: ¿qué es la pintura?, ¿qué es la poesía?, y por supuesto, ¿qué es la música? Por ello, lo que se pretendía resolver de manera práctica —esto es, en el ejercicio diario del acto creativo— no era otra cosa sino el problema de encontrar precisamente aquellos elementos específicos que se manifestaban como autonómicos de cada arte —o, si se quiere, esenciales, en el sentido tradicional de la palabra que denota “aquello que hace que una cosa

30 Véase: VATTIMO, GIANNI. “Morte o tramonto dell'arte”. En: *La fine della modernità*. Garzanti Editore, Milano, 1991. pp. 59-73

31 VATTIMO, GIANNI. “Morte o tramonto dell'arte”. En: *La fine della modernità*. Garzanti Editore, Milano, 1991. p. 65

32 LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. “Réponse à la question: Qu'est-ce que le Postmoderne?”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. p. 16

sea ella misma y no otra”.

De esta forma, se explica perfectamente esa constante huida en la mayor parte de la pintura vanguardista de cualquier tipo de elemento “literario” —léase “la historia oculta detrás de la escena”—, para focalizarse con más detenimiento, hasta el punto de que el tema principal de muchísimos cuadros no sería otra cosa sino su estudio, en aquellos rasgos estructurales que constituían la composición. En este sentido, no dejaría tampoco de resultar curioso cómo las artes plásticas, en esa reiterada exigencia modernista de lograr su autonomía propia —¿interpretable tal vez como una relectura de la estética kantiana?³³—, creían reconocer en la propia naturaleza de la música la soñada emancipación, mientras esta última, también por su lado, libraba su propia batalla estética con el fin de borrar cualquier vestigio de referencia extramusical —de lo cual, como se sabe, las concepciones sobre la música programática del XIX eran su más reciente referencia, sobreviviendo aún algunas trazas durante el siglo XX en figuras, por demás emblemáticas, como Gustav Mahler o Richard Strauss.

La solución a la autonomía pareciera centrarse entonces forzosamente en los aspectos propios del lenguaje y la técnica, lo cual conduciría precisamente a que este desarrollo comenzara a ser entendido según una dialéctica muy particular —paralela en sus presupuestos a la concepción modernista del “progreso cultural”— mediante la cual la evolución artística (o musical en nuestro caso) solo parecía ser entendida a través de una sumatoria paulatina de complejidades. La manera que se había escogido de interpretar la historia respondía muy de cerca a este tipo de noción, donde el desarrollo del lenguaje musical se veía reflejado como un tránsito lógico y progresivo de la modalidad a la tonalidad y finalmente, de ésta al atonalismo —gran parte de la historiografía de la música del siglo XX seguiría fielmente este criterio defendido por los creadores de vanguardia, entre los cuales uno de los casos más representativos lo encontraríamos en el compositor Rene Leibowitz a partir de su serie de ensayos intitulada *La evolución de la música de Bach a Schoenberg*³⁴.

Así, a medida que la construcción estructural se hacía más compleja, se irían complejizando a su vez, como resultado de ello, las formas de decodificación. La comprensión de la música se tornaba cada vez más un asunto de expertos, porque expertos eran también quienes la moldeaban a partir de estatutos estéticos igualmente “expertos”. De ahí la importancia relevante de la crítica —y no el público— en su proceso de legitimación, ya que la propia naturaleza de su estructura conllevaría a que la obra se separara cada vez más del auditor, quien para comprender el arte precisaría entonces de la ayuda de un discurso que lo descompusiera y se lo mostrara como lógico ante los ojos. La experiencia estética devenía experiencia intelectual. El arte, actividad de élites.

Por otra parte, comienzan a influir notablemente sobre las concepciones de los artistas, determinados fenómenos inherentes al desarrollo del capitalismo del siglo XX y la sociedad industrial, como las recién nacidas cultura de masas, cultura de consumo del entretenimiento, o industria cultural —afianzadas éstas cada vez más una vez concluida la I Guerra Mundial. Ello conllevaría a que dentro de los círculos artísticos se estableciera una activa participación con respecto a la posición que debía ocupar el creador dentro de ese entorno social que lo circundaba, y del cual se sentía cada vez más distanciado. Por un lado, la ruptura con la tradición implicaba una negación de lo que socialmente se había establecido como paradigmático; lo cual se traduciría en la pintura, por ejemplo, como un rechazo radical al academicismo, y en música, con el distanciamiento definitivo del pasado romántico y del wagnerismo. Por el otro, el creador de vanguardia —influido también en muchas ocasiones por las teorías marxianas acerca del capital— asumiría una actitud de alejamiento radical a la cultura de masas y la industria cultural —la cual, como se sabe, se caracteriza principalmente por la condición de identificar como mercancía a la obra de arte, en calidad de su nueva valoración en tanto producto de consumo. El espíritu de la vanguardia se

33 A propósito de esto véase: VATTIMO, GIANNI. “L'arte e la sua verità”. En: *Il pensiero filosofico*, Lezione no 12, Nettuno, Network per l'Università Ovunque, Roma, s/f. [recurso audiovisual]

34 LEIBOWITZ, RENE. *La evolución de la música de Bach a Schoenberg*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1980.

expresaría así como un espíritu de disconformidad, revelándose activamente en la oposición a la institución burguesa, tanto en su carácter de legitimadora del criterio estético, como de devaluadora del contenido artístico al plano de mercancías.

Este último aspecto, resulta crucial a la hora de entender, reconocer y delimitar determinados tipos de prácticas artísticas entre modernistas y postmodernas. Lo que ha ocurrido en este caso, es que un gran número de teóricos y estudiosos del tema, en su afán por intentar aportar reglas sencillas que permitiesen a cualquiera reconocer fácilmente las diferencias entre ambas posiciones, prácticamente se han limitado a la tarea de enumerar toda una serie de características —por lo general, en el plano del nivel sintáctico de la obra de arte— que les son propias sí, al postmodernismo, pero que a su vez encontramos que también muchas de ellas aparecen compartidas en determinadas formas muy particulares de modernismo —asunto por el cual, esto ha llevado en múltiples ocasiones a equívocos y malentendidos dentro del debate intelectual.

Para poner un ejemplo específico, la especialista en arte y cultura Susan Rubin Suleiman³⁵ ha notado particularmente como en Fredric Jameson, las dos características formales que él considera predominantes en el arte postmodernista —esto es *grosso modo*, el uso de la intertextualidad y la fragmentación del tiempo y el discurso—, son recogidas también por este mismo autor como particularidades importantes de creadores que pertenecieron al período modernista y que Jameson incluso en ciertos casos los cita como antecedentes. Lo que sucede es que como dentro de la vanguardia —con el fin de encontrar nuevas alternativas para la renovación del lenguaje— estuvo presente en innumerables ocasiones el espíritu de la experimentación, todo esto conllevó a que se probara y se hiciera uso de un buen número de procedimientos que luego vendrían a formar parte del arsenal instrumental del postmodernismo. Pero lo que no parece tener en cuenta Suleiman, o al menos no se percata que en la obra de Jameson esto sí se maneja de una forma bastante clara, es precisamente ese criterio —al cual ya me he referido hace apenas unos párrafos— de la vanguardia histórica dentro del contexto social de la época, y de la manera también en que éste se relaciona con la posterior definición de Lyotard de la “caída de los grandes metarrelatos de la modernidad”. No tomar en cuenta este aspecto, conllevaría a otro tipo de criterios como por ejemplo aquel de considerar al postmodernismo como una simple extensión del modernismo.

Pero dejemos mejor que sea el propio Jameson quien nos lo ilustre:

Considérese, por ejemplo, la fuerte posición alternativa según la cual el posmodernismo es poco más que una nueva etapa del modernismo (o, incluso, del aún más antiguo romanticismo); de hecho, puede considerarse que todas las características del posmodernismo que enumeraré pueden detectarse, en pleno esplendor, en esta o aquella forma de modernismo (incluso en precursores genealógicos tan sorprendentes como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, a quienes se puede considerar posmodernistas *avant la lettre*). No obstante, lo que este punto de vista no ha tomado en cuenta es la posición social del antiguo modernismo, o, mejor aún, el apasionado repudio que suscitó entre la burguesía victoriana y posvictoriana, la cual percibía sus formas y sus *ethos* como feos, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en resumen, “antisociales”.³⁶

En efecto, muchas de las acciones que ahora pudiéramos denominar “*performances*” que se realizaron durante las *soirées* del grupo vanguardista Dadá —meramente con el objetivo de escandalizar— pudiéramos también decir que a nivel de superficie guardan muchos elementos en común con determinados tipos de piezas consideradas hoy dentro de la “música conceptual” de los años sesenta, como por ejemplo las de los compositores de Fluxus, o del grupo Zaj en España. Sin embargo, creo que bien merece la pena recordar, como bien hace Erika Fischer-Lichte, que la relación del movimiento Dadá con respecto al público, se encontraba bastante lejos de clasificarse

35 Véase: SULEIMAN, SUSAN RUBIN. “El nombrar y la diferencia: reflexiones sobre «modernismo versus postmodernismo» en la literatura”. En: *Criterios*, La Habana, no 30, julio-diciembre, 1993. pp. 88-103

36 JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 19

como inclusiva:

Los procedimientos literarios que constituyen el nivel sintáctico, así como las tendencias realizadas en los niveles semántico y metasemiótico, se hallan en una clara relación con el nivel pragmático, que determina y establece la respectiva función de los mismos: el efecto que se tiene la intención de producir sobre el lector/espectador se manifiesta como el elemento estructurador fundamental. Todas las actividades de los dadaístas estaban orientadas al público. Desde la fundación del «Cabaret Voltaire» en el año 1916, en Zürich, éstos emplearon anuncios de periódicos y hojas volantes como importantes instrumentos de autopropaganda, para llamar la atención del público sobre sí. Mientras que inicialmente sólo se proponían como objetivo *épater le bourgeois*, fueron conformando esas experiencias cada vez más en forma de un ataque organizado al público, de una «estrategia del disturbio». Los procedimientos antes mencionados eran empleados intencionadamente para poner en tela de juicio y revisar los hábitos de recepción y las actitudes de expectativa del espectador que hasta entonces percibía de una manera puramente pasiva. Con esto se emprendía un intento de superar la discrepancia entre arte y sociedad por el espacio de tiempo de la *performance*. De manera consciente se desairaban, o se destruían, hábitos visuales y convenciones teatrales. Al fin y al cabo, se dejaba a la discreción de cada espectador cómo iba a reaccionar a las actividades y *happenings* dadaístas y cómo podía llegar a una nueva comprensión del «arte» y desarrollar un nuevo comportamiento de recepción: la «obra» de la *performance* dadaísta sólo se formaba en la reacción —la mayoría de las veces agresiva— de los espectadores: era producto y resultado de un proceso de interacción entre los que actuaban y los que miraban.³⁷

Y es precisamente en este tipo de interrelación entre las vanguardias históricas con respecto al público, donde un fenómeno muy propio de la validación estética de la época, como es el caso del escándalo, viene a entrar en juego como factor portador de una importancia considerable. Sin dudas, el caso más célebre —o al menos más referenciado— es el del estreno de *Le Sacre du Printemps*, en el *Théâtre des Champs-Élysées* de París en los tempranos mil novecientos trece. El acontecimiento se vuelve paradigmático y no es de extrañar que posterior al mito que se iría gestando en torno a él, cada compositor soñara en silencio con su propio pequeño escándalo debido a las connotaciones que el modernismo le iría imprimiendo a sucesos de este tipo. El escándalo devendría entonces criterio de valor, éste no representaría otra cosa sino un sinónimo de la incompreensión del público —el cual, en tanto masa, no estaba capacitado para entender los grandes contenidos del arte—, y dicha incompreensión del público no implicaría otra cosa sino la genialidad del artista, y aseguraría además la calidad de su obra.

Esta clase de fenómenos solo puede ser entendida desde la perspectiva del gran distanciamiento provocado entre creador y receptor. Y como los bienes creados por la industria cultural serían, en efecto, portadores de una gran aceptación por parte del gran público, así como también ocurriría con las obras artísticas emblemáticas del pasado legitimadas ya por el academicismo —instituciones estas dos, como ya se ha dicho, contrarias al pensamiento de vanguardia—, no sería de extrañar que los artistas, como portadores que se consideraban de una verdad estética, comenzaran a desestimar cualquier tipo de opinión (favorable o no) que proviniera de la audiencia. Obviamente el fenómeno no había nacido con Stravinski pero se consolidó aún más después de él y así continuó extendiéndose de manera general durante una gran parte del siglo XX, donde aún en los años cincuenta, en la época del serialismo bouleziano —y aún después de este un poco más incluso—, se seguiría considerando el hecho de ser aclamado por el público, como un indicio manifiesto que sugería que no se era buen compositor.

En cambio, con el giro en el paradigma y la “caída de los grandes metarrelatos”, este tipo de interrelación artista-público se modifica sustancialmente; en parte porque el público sufre una gran transformación —ya no podríamos hablar de ese público burgués que caracterizó la mayor parte de la audiencia del modernismo, sino más bien de una pluralidad de públicos que escogen y saben

37 FISCHER-LICHTE, ERIKA. “El Postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?”. En: *Criterios*, La Habana, no. 31, enero-junio, 1994, pp. 58

además a qué tipo de actividades culturales se encaminan—, y en parte también porque la actitud del creador se ha modificado. Y aun cuando se utilizan herramientas como las que Jameson considera entre las características esenciales del postmodernismo artístico, o se reciclan también procedimientos creativos muy similares a aquellos de los dadaístas, el escándalo vanguardista ha desaparecido por completo del contexto estético, y el público que asiste a los eventos, como nos dice Fischer-Lichte:

Es —como público de las metrópolis— más difícil de escandalizar o de volver agresivo. Por ende, aquí la interacción entre texto y espectador debe realizarse de una manera completamente distinta: el espectador les da a los distintos elementos y a la sucesión incoherente de éstos significados que proceden de su experiencia histórico-social y autobiográfica-privada, y sabe, en este caso, que los significados no son ningunas magnitudes fijas, intersubjetivamente válidas y transmisibles, sino que sólo surgen como producto de su propia actividad imaginativa y asociativa; o se niega en general a constituir significados, y percibe los cuerpos, objetos, palabras, iluminaciones, etc. presentados en su carácter concreto como cuerpos, objetos, palabras, iluminaciones, sin aprehenderlos como signos de alguna otra cosa y, por ende, también sin la necesidad de tener que atribuirles significados: halla su satisfacción en el carácter concreto de los objetos ofrecidos.³⁸

Por otro lado, con el cambio en el paradigma se asiste también a la pérdida definitiva de los grandes manifiestos fundacionales de las vanguardias, principios infalibles que sustentaban toda la base conceptual de cada movimiento en particular y que en cada caso eran profesados por el artista como una especie de acto de fe —recordemos, por ejemplo, como Arnold Schönberg describía a su sistema de composición con doce sonidos usando el apelativo *quasi* mesiánico de “emancipación de la disonancia”, y hasta llegó a comentar en alguna ocasión que había realizado un descubrimiento que aseguraría la hegemonía de la música alemana por un período de al menos cien años. Todo esto haría de la inmensa variedad de “ismos” —afianzados cada uno de ellos sobre fundamentos de verdades disímiles— una tupida amalgama de múltiples estilos irreconciliables, la mayor parte de las veces, entre sí, y conllevaría, a su vez, a que el hecho de asumir la poética particular de cualquiera de ellos en específico se interpretara automáticamente como la negación del resto: cubismo, expresionismo o pintura abstracta; en música, dodecafonismo o neoclasicismo. De manera general, el eclecticismo no parecía ir acorde con el espíritu de vanguardia.

El caso de la arquitectura, no obstante, podría parecernos la excepción de este panorama en el sentido de que las normas estéticas fundamentales propias de la disciplina, en su condición de modernista, parecían estar mucho más unificadas —a diferencia de la diversificación ya comentada en otras artes— en lo que se conoció con el nombre de “estilo internacional” —aspecto éste por el cual el cambio de paradigma resultó más evidente en los círculos intelectuales, donde el consenso sobre la llegada de un “postmodernismo” resultaría ser el criterio más o menos común. Sin embargo, esto no quiere decir que ella no respondiera también a principios fundamentales que regirían su ejercicio y, a la manera de los “manifiestos” de otras disciplinas, su práctica también se viera regulada por una ortodoxia fruto de las concepciones logocéntricas de arquitectos como Gropius, Mies van der Rohe o Le Corbusier, que eran las que establecían el racionalismo y la primacía de la funcionalidad por encima de los elementos decorativos como normativas de estilo. En un sentido similar, podríamos decir que durante los años cincuenta pareció operar también el serialismo integral, quien gracias a su efectiva difusión durante los cursos de veranos de Darmstadt, logró erigirse como *lingua franca* dentro del contexto europeo de la posguerra.

Pero el constante afán por la renovación del lenguaje estético en las artes exigido bajo los propios estatutos de las vanguardias históricas no terminaría sino por agotar al procedimiento, que a fuerza de empujar al lenguaje más allá de sus límites llegaría incluso a atropellarlo hasta el punto de devenir éste en casi un no-lenguaje. De la escritura automática, a la página en blanco, al *Fineans*

38 FISCHER-LICHTE, ERIKA. “El Postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?”. En: *Criterios*, La Habana, no. 31, enero-junio, 1994, p. 61

Wake de Joyce; de la geometría pura, a la mancha en el lienzo, al “blanco sobre blanco” de Malévich; en música, del serialismo atonal, a los límites del ruido, al silencio.

La mesa se encontraba servida para un regreso a lo simple, a la tonalidad, y a un diálogo más plural con las distintas voces creativas. O, como diría Lyotard:

Mais il y a dans les invitations multiformes à suspendre l'expérimentation artistique un même rappel à l'ordre, un désir d'unité, d'identité, de sécurité, de popularité (au sens de la *Oeffentlichkeit*, de “trouver un public”). Il faut faire rentrer les artistes et les écrivains dans le giron de la communauté, ou du moins, si l'on juge celle-ci malade, leur donner la responsabilité de la guérir.³⁹

I. 5 El pluralismo postmoderno.

Quand le pouvoir s'appelle le capital, et non le parti, la solution “transvanguardiste” ou “postmoderne” au sens de Jencks s'avère mieux adaptée que la solution antimoderne. L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine: on écoute du *reggae*, on se parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Hong Kong, la connaissance est matière à jeux télévisés. Il est facile de trouver un public pour les œuvres éclectiques.⁴⁰

Es ésta la manera de la cual se sirve el filósofo Jean François Lyotard —sin dudas, uno de los pensadores más influyentes dentro de las teorías del postmodernismo— a la hora de realizar el recuento de los factores más representativos concurrentes dentro del panorama general de la así llamada “sociedad postindustrial” luego de la “caída de los grandes metarrelatos”. He querido comenzar precisamente de esta forma —con todo propósito— el presente apartado, ya que en las propias palabras del académico francés se desvela uno de los aspectos más importantes que comienzan a entrar en juego dentro del contexto del *Zeitgeist* contemporáneo como consecuencia del nuevo paradigma: el pluralismo.

Y en efecto, mientras que en los círculos intelectuales y académicos un buen número de pensadores, críticos, estetas e incluso artistas han estado debatiendo —y llegando algunos a consensos felices en algunos casos y en otros, no tanto así— durante un período de tiempo considerable acerca de determinadas características esenciales que servirían para definir el llamado “postmodernismo”, sí existe un aspecto en específico en el cual la mayoría de ellos —ya se trate de entusiastas o detractores del fenómeno— parece coincidir: a partir de los finales del siglo XX el arte ha comenzado a experimentar una enorme diversidad de variantes, donde se pudiera decir que ningún estilo en particular y ni siquiera ningún modo específico de hacer arte es dominante o representa una corriente hegemónica —así como tampoco lo es ninguna posición crítica.

Pero, obviamente, el pluralismo postmoderno no se trata de una cuestión privativa del arte o la cultura en su sentido más estrecho, más bien, por el contrario, éste ha venido a expresarse como el sustrato de la nueva estructura social —a la cual es el arte actual aquél a quien se adhiere— que ya desde los tempranos años sesenta podemos apreciar cómo comienza a manifestarse bajo la forma de un descontento con el *statu quo*, y también como un desplazamiento del *éthos* modernista. Ihab Hassan, en un ensayo titulado *El pluralismo en una perspectiva postmoderna*, nos lo resume de la siguiente manera:

El pluralismo en nuestro tiempo se halla (si no se funda) en los supuestos sociales, estéticos e intelectuales del postmodernismo: allí encuentra su prueba de fuego, su justedad. Planteo, además, que las intenciones críticas de los diversos pluralistas estadounidenses [...] abordan esa presuntuosa pregunta, “¿Qué es el postmodernismo?”, la abordan e incluso la responden tácitamente. En resumen,

39 LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. “Réponse à la question: Quést-ce que le Postmoderne?”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. p. 13

40 LYOTAD, JEAN FRANÇOIS. “Réponse à la question: Quést-ce que le Postmoderne?”. En: *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988. pp. 17-18

han estado hablando en postmodernismo toda su vida sin saberlo.⁴¹

Sobre el pluralismo parece sencillo conversar, sobre todo en nuestros días donde el tema inunda una amplia mayoría de los discursos ideológicos más representativos de la actualidad —principalmente en Occidente—, sin embargo más que comenzar a citar ejemplos (por todos conocidos, además) de la manera en que éste se evidencia de forma general dentro de la cultura postmoderna, me gustaría más bien que intentáramos acercarnos hacia algunos de los modos más específicos en que éste se manifiesta, para tratar de discernir algunas de sus particularidades.

Uno de los primeros aspectos que deberíamos intentar diferenciar desde un inicio es precisamente aquel que distingue eso que llamamos “pluralismo” en arte —y que, como ya se ha mencionado, resulta característico de la época actual— de cualquier otro tipo de variedad estilística presente en otros momentos de la historia. El ejemplo más socorrido, sin dudas, resultaría el de las llamadas “vanguardias históricas” con todos sus distintos movimientos o “ismos” —en el caso de la música en específico podríamos distinguir entre el primer expresionismo de la Segunda Escuela de Viena, el neoclasicismo stravinskiano o el serialismo integral de la posguerra. Sin embargo —para seguir con el ejemplo de la vanguardia, que siempre resulta muy ilustrativo—, y como ya se habló anteriormente e *in extenso* del tema, todas estas corrientes, por diversas que hubiesen llegado a ser, pueden ser aunadas dentro de un complejo estético-ideológico unívoco —que es quien en definitivas cuentas nos permite clasificarlas a todas como “vanguardia”—, portador por demás, de todos los grandes metarrelatos de la modernidad que actúan como sus regentes. O, para decirlo de una manera mucho más clara, las propias ideas inherente a la vanguardia de “historia como verdad universal”, de “historia como razón teleológica”, de “progreso” tanto en sus esferas sociales como culturales, y la dualidad (incluso “rivalidad”, pudiéramos decir) establecida entre “cultura de masas” y “arte” entendido como criterio de verdad, establecían forzosamente la posición del artista a través de una situación radicalmente parcializada.

Todo el arte modernistas —y la vanguardia, por supuesto, también con él— es poseedor del espíritu de la certeza, y es esto precisamente lo que hace que en su núcleo se potencien siempre determinados relatos por encima de otros, es esto lo que le imprime su homogeneidad al establecer claras distinciones —para utilizar una terminología tradicionalmente empleada en estos caos— entre “centro” y “periferia”. La cuestión, entonces, del pluralismo no radica en el hecho de que existan más o menos determinados tipos de diversidades, sino que se encuentra más bien centrada hacia una posición inclusiva del artista y la crítica con respecto al resto de los fenómenos culturales, y hacia el hecho de que no exista tampoco pensamiento hegemónico alguno. La multiplicidad de voces no implica necesariamente su pluralidad, ésta se encontraría más bien en la equiparación de las mismas sobre cualquier otra alternativa que intentara imprimir sobre alguna de ellas en particular cierta condición de regencia. Como apuntara certeramente Jonathan Pieslak en su ensayo *The Challenges of Plurality Within Contemporary Composition*⁴², los casos de compositores como Wolfgang Rihm, Arvo Pärt y Michael Daugherty —legitimados todos dentro del panorama de la música actual postmoderna— no pueden ser unificados dentro de un discurso singular que explique de manera global las poéticas expresadas por ellos; solo serían identificables entre sí a partir del concepto de “pluralismo”. Otro tanto, por nuestra parte, podríamos decir que ocurre con muchos otros fenómenos del finales del XX y principio del XXI como podría ser la música repetitiva norteamericana (Reich, Glass), la música conceptual del colectivo multidisciplinario Fluxus, o el fenómeno de la Nueva Complejidad al estilo de Brian Ferneyhough.

Así, el pluralismo es quien parece consolidarse entonces a partir de la “caída de los grandes metarrelatos de la modernidad” porque, entre otras condiciones, uno de de los fenómenos más significativos que comienza a ocurrir —y que, sin dudas, sería posiblemente el que más ayudaría a

41 HASSAN, IHAB. “El pluralismo en una perspectiva postmoderna”. En: *Criterios*, La Habana, no 29, enero-junio, 1991. pp. 268

42 PIESLAK, JONATHAN R. “The Challenges of Plurality Within Contemporary Composition”. En: *Musical Times*, Londres, no 146 (Spring), 2005. pp. 45-57

propiciarlo— es aquel que Ihab Hassan⁴³ ha dado en denominar “*Self-less-ness*” o “ausencia del yo”, y que también aparece claramente referido en Fredric Jameson⁴⁴ con los identificativos de “muerte del *ego*”, “fin de la mónada” o “desaparición del individuo burgués autónomo”. Este último aspecto representa claramente un pilar importantísimo dentro de la conformación del nuevo paradigma postmoderno, ya que la mónada —expresada a través del sujeto moderno— resultaría en el modernismo un elemento indispensable para la expresión artística, un *sine qua non*. O como diría Jameson, el modernismo:

...nos muestra que la expresión requiere de la categoría de la mónada individual, pero también nos pone a la vista el alto precio que hay que pagar por esa precondition, al dramatizar la infeliz paradoja de que cuando se erige la subjetividad individual en campo autosuficiente y en reino cerrado por derecho propio, también se está cortando al individuo de todo lo demás y condenándolo a la soledad sin aire de la mónada, enterrada viva y condenada a una celda de la que no hay escapatoria.⁴⁵

En este sentido, el cambio de paradigma y el fin de los relatos asociados al sujeto moderno —a saber, “fin de la metafísica”⁴⁶ y “muerte del *ego*” o “pérdida del yo”— terminaría por anular entonces todas estas “patologías” propias de la mónada; si bien —es justo decirlo— de aquí también se infiere que comiencen a aflorar otras nuevas relacionadas con el actual fenómeno plural —escepticismo, relativismo, incertidumbre, entre otros.

Sin embargo, resulta necesario agregar que la mencionada anulación o desvanecimiento del “yo” tradicional experimentado en el postmodernismo, al contrario de lo que pueda parecer a simple vista, no se llega sino a través de un proceso de multiplicación. O, lo que es lo mismo, el fin de la mónada no implica necesariamente la anulación de la individualidad sino más bien su propia dispersión; bajo el nuevo paradigma el “yo” solo puede ser identificado en su comparación con el “otro”, es decir, en su diferencia, y de esta forma la “muerte del *ego*” no hace otra cosa sino abrir un camino hacia el conocimiento del “nosotros”.

Por ello, el postmodernismo se niega a aceptar cualquier tipo de principio totalizador por lo cual ninguna ortodoxia llega a ser rigurosamente tal. A diferencia de la lógica modernista, basada ésta en principios de relaciones binarias con su clásica oposición de contrarios (el uno o el cero, todo o nada), el reciente paradigma —influenciado tal vez por la nueva lógica que implica la definitiva aceptación del modelo cuántico donde, como se sabe, una misma partícula puede encontrarse en dos lugares diferentes a la vez en un mismo intervalo de tiempo— introduce un acercamiento contrario a la tradicional manera de entender los fenómenos en términos de bipolaridades, y resulta mucho más similar metafóricamente hablando a constelaciones o nubes de posibilidades, donde ninguno de sus constituyentes aparece de antemano prefijado, y donde las continuas elecciones según determinadas circunstancias no tienen necesariamente por qué arrojar resultados semejantes.

De esta forma, el pluralismo termina por descartar aquellos criterios de legitimidad, tan ligados a la modernidad, como son los del genio, el artista original o la obra maestra auténtica:

The Modern Era brought to a climax the concept of artistic genius, the notion that some few individuals somehow function on a higher artistic, intellectual, and even moral plane than everyone else. The consequent privileging and mystification of the composer intensified as the era progressed, until, as Dahlhaus puts it, the "masterpieces" of classical music came to be seen as "ideal objects with an immutable and unshifting 'real' meaning." To inscribe these pieces in precisely the form their

43 HASSAN, IHAB. “El pluralismo en una perspectiva postmoderna”. En: *Criterios*, La Habana, no 29, enero-junio, 1991. pp. 270

44 Véase también: JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 31

45 JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 32

46 Sobre el tema, ver: VATTIMO, GIANNI. *La fine della modernità*. Garzanti Editore, Milano, 1991.

composers intended, the notated scores of Modern Music, from Beethoven to Babbitt, specified the parameters of pitch, rhythm, tempo, articulation, and tone quality with always greater precision, eventually functioning as virtually complete blueprints rather than as the sketches they had been in pre-Modern times.⁴⁷

Y en este sentido, la pérdida de los conceptos de “genio” y “obra maestra” representa indiscutiblemente un giro de la postura tradicional en favor del pluralismo ya que, según la óptica anterior, la obra de arte sólo podría ser entendida como una unidad monolítica e infalible: objeto, por lo demás, de veneración. Desde esta perspectiva, la pieza constituye en sí misma un todo inmutable; es decir, el enfoque modernista potencia la concepción de la obra como un objeto cerrado y autocoherente, lo cual evidentemente implica concebirla desde el nivel de una idea abstracta y prefijada independientemente de la posición en que se encuentre aquél que la lea. Un acercamiento de este tipo, sin dudas aísla la postura del intérprete, quien más que colaborador creativo —como sí habría sucedido, por ejemplo, en otras épocas como el Renacimiento— se convierte prácticamente en mero traductor de los signos del texto; y por otra parte también representa una actitud que no incluye en la concreción de la pieza al público, para quien su contenido solo se expresaría a través de la apariencia de un *objet fixe*.

El pluralismo postmoderno contribuye, entonces, a restituir este tipo de relaciones interactivas anuladas por la modernidad al abrir nuevamente la obra —muy similar a la manera en que esto se expresa en teorías un poco más recientes como por ejemplo la propuesta por Umberto Eco a propósito de la *opera aperta*⁴⁸—, y de esta forma ella pasará a ser concebida a su vez como abanico de posibilidades que sólo logrará autocompletarse en el acto mismo de lectura —esto es, en su interpretación—; y como cada lectura es individual (o, mejor dicho, personal), existirán entonces tantas concreciones posibles de la pieza como lectores haya de la misma.

Este tipo de relaciones y grados de libertad —o colaboraciones entre las instancias autor-intérprete-auditor— no solo se trata de concepciones ideológicas inherentes al complejo simbólico del postmodernismo sino que también se expresa de manera explícita en la *praxis* del arte, ya sea en la existencia objetiva de estrategias composicionales visibles a través de la propia estructura del texto, ya sea en la propia actitud consciente del hecho, por parte del creador, a la hora de diseñar otras obras de contornos tal vez más delimitados.

Pero a su vez, la “muerte de la obra maestra” también expresa de forma clara la nueva visión mediante la cual comenzamos a asimilar el pasado estético. Es decir, al desaparecer aquellas concepciones que hacían de la obra de arte un objeto improfanable, el camino está abierto para una nueva práctica creativa que no elimina la posibilidad de considerarla como estructura susceptible de todo tipo de subversiones. Y, si tenemos en cuenta que tanto las categorías de “obra maestra” como de “genio” —dentro de la mitología de la Historia del Arte— no simbolizarían otra cosa sino aquello que del pasado estético ha logrado sobrevivir, entonces el propio acto de subversión no pudiera sino presentárenos a los ojos como esa propiedad reveladora del nuevo paradigma a propósito de la manera otra en que hemos comenzado a revisitar dicho pasado.

Así, y como ya se comentó anteriormente, la negación de la historia como “verdad universal” y como “razón teleológica” implicaría, por una parte, que ésta pasase a ser considerada desde la perspectiva de un mero discurso interpretativo —al igual que tantos otros— de los acontecimientos, y por la otra, borraría cualquier tipo de estructuración jerárquica mediante la cual el pasado pudiera considerarse como una tradición ya superada. O, para decirlo de otra manera, con el postmodernismo comienza a experimentarse cierta transformación en la óptica con que se enfoca al pasado, de modo tal que las anteriores tradiciones no se interpretan sencillamente como un conjunto de continuidades que se dan paso las unas a las otras —evolutivamente hablando—, sino más bien como relatos diferentes identificables con condiciones específicas, ubicados a través del

47 HAMM, CHARLES. “Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism”. *The Journal of Musicology*, California, vol. 15/ 2 (Spring), 1997. pp. 279-280

48 Véase al respecto: ECO, UMBERTO. *Obra abierta*. Ariel, Barcelona, 1990.

tiempo —lo cual, como es lógico, indica que ninguno de estos sea portador de la palabra final. De este modo, en el conjunto de relatos —algunos, incluso, negaciones de otros— que vienen a conformar el complejo de la historia, aparecen éstos dentro del entramado simbólico con igual nivel de legitimidad, y a su vez todos son susceptibles también de sufrir todo tipo de subversiones.

Lo que sucede es que según la nueva dinámica, la historia pasa a convertirse en referente, y de esta forma el acto de subversión es declarado como procedimiento creativo válido, ya que bajo la nueva condición, lo que realmente está siendo subvertido ya no es una verdad, sino un código —conformado, como se sabe, por un conjunto de signos interrelacionados a la manera saussureana, con sus respectivas relaciones arbitrarias (o, mejor dicho, convencionales) entre significantes y significados.

De modo que las nuevas concepciones postmodernas del pluralismo y de la historia como referente terminarán apuntando, en la nueva sociedad, hacia ese fenómeno característico que aparece muy bien señalado en la obra de Fredric Jameson:

Evidentemente, esta situación determina lo que los historiadores de la arquitectura denominan “historicismo” o sea, la canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el libre juego de la alusión estilística y, en general, lo que Henri Lefebvre ha llamado la creciente primacía de los “neo”. No obstante, esta omnipresencia del *pastiche* no resulta incompatible con cierto humor (ni tampoco es inocente de toda pasión), o al menos con la adicción, con un apetito históricamente original de los consumidores por un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo y por pseudoacontecimientos y “espectáculos” (término empleado por los situacionistas).⁴⁹

La sociedad actual, podríamos decir entonces que convive en una relación de persistente concubinato con el pasado, pero llamativamente con la particularidad de que este tipo de relación se encuentra basada a partir de la autoconsciencia de su referencialidad, por lo que la convivencia con el mismo se trata más bien de un acto de reconstrucción de éste. De modo que el fenómeno no implica en lo absoluto ninguna especie de fidelidad hacia la historia o la tradición, sino que se concentra fundamentalmente en el uso —e incluso, reinención, si se quiere— de sus formas, estructuras y cualquier otro tipo de rasgo característico. El nuevo arte tiende a asumir entonces de manera muy común elementos de prácticas históricas anteriores, pero sacados fuera de sus contextos originarios.

Es este un panorama que no solo aparece dibujado así dentro del entorno de las artes, sino que también se encuentra fácilmente localizable en otros ámbitos de la esfera cultural. El mejor ejemplo de esto podríamos encontrarlo tal vez en el continuo reciclaje que establece la *mass media*, así como también en el gusto por la llamada *mode rétro*.

El postmodernismo se presenta, de este modo, como ese momento en que todas las épocas y tradiciones juntas —incluyendo, por supuesto, las presentes— convergen; la actitud del creador postmoderno, por su parte, se encuentra entonces focalizada en gran medida hacia una tarea de elección muy selectiva entre las unas y las otras, y hacia un esfuerzo por hacer interactuar, mixturar o poner en diálogo las diversas representaciones y actitudes de los pasados (o presentes) que coexisten.

Como refiere Nikolas Kompridis:

Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past: it is both a continuation of Modernism and its transcendence. Its best works are characteristically double-coded and ironic, making a feature of the wide choice, conflict and discontinuity of traditions, because this heterogeneity most clearly captures our pluralism.⁵⁰

49 JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 37

50 KOMPRIDIS, NIKOLAS. “Learning from Architecture: Music in the Aftermath to Postmodernism”. En: *Perspectives of New Music*, Princeton, vol. 31/2 (Summer), 1993. pp. 8-9

En las palabras de Kompridis se logra avizorar también el porqué la debatida pugna intelectual entre aquellas teorías que intentan un acercamiento al postmodernismo desde la simple perspectiva de una negación, reacción u oposición al anterior modernismo, se encuentra lejos de ser finalmente solucionada. Como resulta evidente, las concepciones actuales que se derivan del pluralismo, así como también la idea de la coexistencia simultánea de todas las épocas, tradiciones y estilos del pasado y del presente, conducen forzosamente a que muchas de las características formales del arte moderno se encuentren también contenidas dentro de la nueva *praxis*. Lo que sucede con el vuelco del paradigma está mucho más relacionado con un cambio de las actitudes que con un proceso de tipo antagónico. Aquello que se deshace de la antigua estética, en este caso, es todo lo que se relaciona directamente con el espíritu moderno, es decir, aquello que de alguna forma es seguidor de los metarrelatos caídos. Sin embargo, en lo que se refiere al uso de procedimientos formales y rasgos estilísticos determinados, encontramos frecuentemente que coexisten perfectamente dentro del contexto actual.

Posiblemente un ejemplo de los más ilustrativos sea el del compositor estonio Arvo Pärt — sin dudas, entre las figuras de mayor visibilidad dentro de la nueva estética postmoderna. Como es ampliamente conocido, una parte muy importante de su más reciente estilo se debe a la inmersión por parte de Pärt en profundos estudios sobre el canto medioeval y la polifonía renacentista. Sin embargo, el rasgo más representativo de su música, a saber: el uso riguroso de la técnica del denominado “*tintinabuli*”, representa sin dudas un nuevo acercamiento a procesos de tipo pre-composicionales, muy similar a aquellos que sustentaban al serialismo y al postserialismo de la etapa modernista. La diferencia más radical, en este caso, se encontraría en que mientras que la negación modernista de la tonalidad forzaba a la Nueva Música a dinamitar continuamente el espectro cromático, en el caso de Pärt —donde la consonancia no tiene ya por qué ser considerada un estigma— el procedimiento se estructura entonces a partir de un soporte de gamas diatónicas — característica ésta inconcebible desde la perspectiva de la estética anterior.

El último aspecto, en este sentido, al cual me quisiera referir brevemente a propósito de la huella que deja el pluralismo dentro del ámbito creativo actual, está relacionado con esa barrera o interdicción establecida a través de la ética modernista entre la denominada “alta cultura” y la cultura de masas. Sobre esto, el pluralismo postmoderno —como ya se ha dicho—, en su afán de explorar las confluencias entre géneros y tradiciones pensadas anteriormente como incompatibles, se ha dado a la tarea de intencionalmente emborronar o desdibujar muchas de aquellas fronteras que delimitaban las esferas de la cultura pop y el arte de creación. Los ejemplos sobre este fenómeno creo que resultan sobrados y se expresan además en el día a día contemporáneo, pero en su lugar, preferiría citar mejor a Fredric Jameson, quien nos ha dejado una síntesis excepcional de este panorama:

Es esta diferenciación constitutiva lo que ahora parece encontrarse a punto de desaparecer: ya hemos mencionado la modalidad por la cual, en música, después de Schoenberg y aún después de Cage, las dos tradiciones antitéticas de lo ‘clásico’ y lo ‘popular’ comienzan a mezclarse, a fundirse.⁵¹

Y también en otro ensayo nos agrega:

Sea cual sea la evaluación última que hagamos de esta retórica populista, la misma tiene al menos el mérito de llamar nuestra atención hacia uno de los rasgos característicos de todos los posmodernismos antes mencionados: el hecho de que en los mismos se desvanece la antigua frontera (cuya esencia está en el momento cumbre del modernismo) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, así como el surgimiento de nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorías y contenidos de esa misma Industria Cultural tan apasionadamente denunciada por los modernos, desde Leavis y la Nueva Crítica Norteamericana, hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt. De hecho, los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama “degradado” que conforman el

51 JAMESON, FREDRIC. “Las políticas de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate posmodernista”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 102

shlock y el *kitsch*, la cultura de los seriales de televisión y de *Selecciones del Reader's Digest*, de la propaganda comercial y los moteles, de las películas de medianoche y los filmes de bajo nivel de Hollywood, de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía: todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a “citar”, como habrían hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia.⁵²

De este modo, el pluralismo postmoderno resulta la propia evidencia del cambio en el paradigma, a través del cuál queda por lo demás expresado —para hacer una paráfrasis de la idea del compositor Jonathan Kramer⁵³— esa nueva posición del artista postmoderno, deseoso en este caso por crear músicas destinadas a las personas —a diferencia de los antiguos modernistas, que aspiraban componer más bien para la humanidad.

I. 6 Ruptura con el concepto de unidad textual como elemento cohesionador de la obra.

Otra de las grandes crisis que viene a experimentar la estética actual con el advenimiento de la nueva sociedad y la “caída de los grandes metarrelatos”, ha sido la pérdida del concepto de unidad estructural como elemento cohesionador y regulador morfológico autosuficiente de la obra de arte. Durante largo tiempo, los criterios narrativos de auto-coherencia y cohesión interna del relato se habían convertido en imperativos *sine qua non* —aunque no está de más decirlo, razón necesaria sí, mas no suficiente— toda obra de arte podría decirse que carecería de valor estético. Así, durante la etapa del modernismo, y con lo que podríamos llamar también la emancipación vanguardista del sentido, estos criterios vendrían a reafirmarse de una manera muy particular ya que la obra, vista desde la nueva óptica, pasaría a adquirir carácter de sistema —en su sentido, incluso, *quasi* matemático— u organismo autónomo.

Desde esta perspectiva, y precisamente bajo este contexto, es que podemos afirmar que unas categorías tan antiguas y largamente conocidas como las de unidad estructural y auto-coherencia, son entonces las que vienen a remplazar aquellos valores de tipo axiológico que en la estética anterior al modernismo, solo encontrábamos en relación a los correlatos interpretativos paralelos a la obra de arte en tanto objeto. Sin embargo, podríamos decir que posterior a la Segunda Guerra Mundial, con el advenimiento de la nueva sociedad, y “la caída de los grandes metarrelatos”, es el propio concepto de “sistema” (léase: sistema científico, sistema político, etc.), que había estado sirviendo como molde y sostén a la nueva estética del modernismo, el que termina por ponerse en crisis él también.

Como dijera Jean-François Lyotard en su célebre ensayo:

... la teoría de sistemas y el tipo de legitimación que ella propone no tiene ninguna base científica: ni la ciencia funciona en su pragmática según el paradigma del sistema admitido por esta historia, ni la sociedad puede ser descrita según ese paradigma en los términos de la ciencia contemporánea.⁵⁴

Esto último resultaría un asunto relevante, y permítaseme puntualizar brevemente sobre el tema, en el sentido en que la propia pérdida de legitimidad inherente a la teoría de sistemas, no

52 JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 17

53 KRAMER, JONATHAN D. “Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism”. En: VV AA: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, The University of Rochester Press, New York, 2002. p. 29

54 LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987. p. 48

podríamos decir que se tratara solamente de un fenómeno que comienza a aparecer en el plano del pensamiento, el discurso artístico o la estética, sino que viene a constituir parte del cambio del paradigma de la propia actividad científica. Toda una serie de teorías desarrolladas a lo largo del siglo XX —como por ejemplo el principio de incertidumbre de Heisenberg, el teorema de incompletitud de Gödel, la teoría fractal de Benoît Mandelbrot, o el concepto mismo de atractor extraño, para solo citar los más conocidos— no hacían sino desplazar poco a poco la anterior visión racionalista y convencionalmente establecida, hacia una imagen del mundo sumamente compleja y dinámica, donde el conocimiento real como entidad sistemática comenzaba a perder credibilidad y hasta parecía en algunos casos inalcanzable pragmáticamente a escala humana; esto sin perder de vista la cada vez más visible caída de las creencias de las representaciones deterministas del universo —heredadas antaño, pero vigentes aún en el imaginario, de la filosofía y la física newtoneana— como sistema totalmente analizable en términos de variables y relaciones.

Así, y regresando nuevamente al plano de las artes y la estética que es el que nos ocupa aquí, nos encontramos en un contexto donde los antiguos criterios narrativos de legitimidad de la obra anteriormente mencionados comienzan a perder su hegemonía, ya que la propia tendencia a entender la obra como un sistema sólido se deshace poco a poco —aspecto este que no tarda en reflejarse en la práctica artística. Como consecuencia, no solo decaen los elementos que hasta el momento eran considerados los responsables de otorgarle unidad a la obra, sino que el propio criterio de unidad sufre una devaluación tal que elementos contrarios como la discontinuidad o la fragmentación comienzan a jugar papeles cada vez más activos dentro de la *praxis*.

Como diría el teórico Fredric Jameson:

La crítica más reciente, a partir de Macherey, se ha ocupado de subrayar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ya no es unificada u orgánica, sino que se ha convertido en un revoltijo, en una mezcla sin orden ni concierto de subsistemas descoyuntados y materias e impulsos de todo tipo reunidos por azar. En otras palabras, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto cuya lectura se realiza sobre la base de la diferenciación y no de la unificación.⁵⁵

Pero, y la pregunta resulta capital en este caso, ¿en qué medida afectaría esta crisis general del criterio de unidad en las artes, a la música en particular?

Pues solo comenzar con decir que el concepto de unidad ha sido uno de los pilares fundamentales sobre los que ha descansado gran parte del sistema signico que el modernismo creyó entender en la música, es suficiente para percatarse de la magnitud del asunto. El siglo XX intentó imponer un criterio de autonomía al arte musical, para aislarlo⁵⁶ de cualquier otra relación extra-musical, y con esta práctica, que creía encontrar en la inmanencia la única vía válida de auténtica realización artística, en realidad, terminó condenando al arte a un terreno donde la forma misma —único aspecto válido de contenido musical según este criterio— dejaba de carecer también de significado. Si bien con el modernismo a la música finalmente se le relega de la comprometida tarea de expresar o reflejar los sentimientos que le había impuesto el Romanticismo, lo cierto es que la nueva concepción planteaba entonces un problema al tema del significado musical, al quedar el arte sin función definida.

Los criterios al respecto, aunque siguiendo prácticas musicales y caminos diferentes parecen coincidir en lo esencial. Stravinski, por ejemplo, es capaz de afirmar que él consideraba a la música incapaz de expresar absolutamente nada⁵⁷ (ni un sentimiento, ni un estado de ánimo, nada) y aboga por un tipo de interpretación donde el ejecutante debía anularse a sí mismo para pasar a ser mero

55 JAMESON, FREDRIC. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío”. En: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. p. 54

56 Aspecto este que no deja de ser curioso si recordamos, por ejemplo, que toda la vanguardia artística al único arte que parecía reconocerle verdadera autonomía no era a otro que a la música; y en este sentido no solo se refería al siglo XX sino a gran parte de la tradición anterior.

57 Ver al respecto: STRAWINSKY, IGOR. *Poética musical*. Emecé, Buenos Aires, 1946.

traductor de los signos de la partitura. Schönberg, por su parte, llega a afirmar⁵⁸ que el fin de la música no era otro que la “inteligibilidad” y declara su adhesión a un tipo de escucha de naturaleza estructural. Theodor Adorno, el filósofo más importante que vino a tener la estética de la Nueva Música⁵⁹ y el modernismo sonoro, reconoce como válida aquella práctica que se dedicara a constituir una estructura auto-coherente en la cual el concepto de unidad entre el todo y sus partes vendría a representar la finalidad en sí misma, y donde el dominio de las herramientas compositivas resultarían un valor *per se*.

De esta forma, la técnica de la creación musical, entendida básicamente a partir de su visibilidad a través de la estructura del texto sonoro, no solo definiría el nuevo estilo del modernismo y podría erigirse como criterio de juicio válido de la nueva estética, sino que también constituiría ésta el contenido mismo de la obra, entendido el último como significado musical. O, lo que es lo mismo, dentro de la nueva estética serían precisamente la propia estructura, el sentido de auto-coherencia, los procedimientos técnicos empleados, y la unidad interna de la propia obra, aquellos que se tornarían entonces en el significado mismo de la pieza musical.

En este sentido, resultan muy reveladoras del pensamiento de la época, las palabras de Anton Webern en un artículo titulado *The Path to the New Music*:

Unity is surely the indispensable thing if meaning is not exist. Unity to be general, is the establishment of the utmost relatedness between all componet parts. So in music, as in all other human uterance, the aim is to make as clear as possible the relationships between the parts of the unity; in short, to show how one thing lead to another.⁶⁰

Así, el principio de trascendentalidad romántica pasa a ser remplazado por un criterio de “objetividad” auténtica, expresada ésta a través de la solidez estructural y la pretendida anulación de las pasiones individuales en el desempeño riguroso de la técnica. Sin embargo, lo que pudiera resultar paradójico del caso es el hecho de que —como forma precisamente de reacción— haya sido aceptado, hasta el punto de alcanzar el carácter de una especie de religión nueva, la creencia ciega en que todas las buenas obras de artes cumplían absolutamente con estas condiciones de auto-coherencia y unidad, donde la elección del material y su posterior desarrollo desempeñaban una función vital en la construcción de un objeto ideal y autosuficiente en el que el resultado del todo terminaba siempre por trascender la simple suma de sus partes.

Tal afirmación, que había sido capital incluso desde el siglo XIX, pero que tornábase ahora en principal estandarte para todos los grandes compositores, músicos y teóricos del modernismo —desde Béla Bartók a Pierre Boulez, pasando obviamente por Heinrich Schenker y toda su teoría estructuralista y *quasi* mística de análisis musical— implicaba sin dudas también una redefinición del antiguo concepto del genio creativo y la individualidad del artista, expresado esta vez a través de un racionalismo radical y de una fe inquebrantable en el uso de los procedimientos —elementos cuya continua renovación parecería ser el sueño recurrente del nuevo desarrollo estético.

En este sentido, es que llama la atención la musicóloga Judith Lochhead cuando sugiere que la construcción de una subjetividad artística moderna, amparada en criterios de veracidad que responden al cientificismo imperante, es la que se erige en esta época como nuevo criterio de legitimidad estética:

Easily assuming the mantel of objectivity and reason, these techniques could fullfil the criteria of “rigor” as required by the predominant intellectual culture of scientism. In hosting the intimate technical details of creation into the spotlight as meaning, these writers articulated a notion of modern

58 Sobre el tema: SCHOENBERG, ARNOLD. *Fundamentals of musical composition*. Faber, London, 1988.

y: SCHOENBERG, ARNOLD. *Tratado de armonía*. Real Musical, Madrid, 1974.

59 Ver ADORNO, THEODOR W. *Filosofía de la nueva música*. Akal, Madrid, 2003.

60 Citado por: KRAMER, JONATHAN D. “Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism”. En: VV AA: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, The University of Rochester Press, New York, 2002. p. 11

subjectivity and, in particular, subjectivity of the creative genius. This subject is autonomous both reflecting and responsible to a universal reason that bestows meaning. In the case of creative genius, the subject takes on authoritarian role, defining what is musically rational and hence meaningful for the listener.⁶¹

Este tipo de poética subyacente detrás del acto creativo “objetivo” implicaría también, por otra parte, un desplazamiento de la atención en los actos de escucha. Es decir, si la única instancia válida de significado musical solo es localizable a través del propio despliegue estructural de la obra, entonces esto implicaría que la única manera legítima de escuchar sólo sería aquella que reedificara el proceso constructivo de la pieza. De esta forma, el acto de escucha termina convirtiéndose en sí mismo en un acto de análisis, de disección y deconstrucción, donde la hermenéutica musical inherente al mismo solo cumpliría el rol de explicar de qué manera encajaban los elementos constitutivos de la obra, y cómo había sido manipulado el material temático para lograr la integridad de la pieza como unidad.

Sin embargo, conjuntamente a esta nueva posición del oyente con respecto a la obra, es precisamente la propia dinámica del modernismo en su afán por renovar periódicamente el procedimiento —que a fuerza de intentar sostener toda una estructura signífica únicamente sobre sus hombros sufre constantemente el riesgo de devenir obsoleto— quien termina por jugarle una mala pasada. Tal así, que sin darse cuenta Pierre Boulez —posiblemente el último epígono más radical de la Nueva Música—, al proclamar la muerte de Arnold Schönberg⁶² y exigir una rigurosidad estructural mucho más acorde con la nueva estética, terminara también dictando la suya propia y la del naciente serialismo en el propio manifiesto.

La revolución bouleziana, con el serialismo integral como tendencia y toda la legitimidad institucional que le aportara Darmstadt durante gran parte del período de la Guerra Fría, se ocuparía de poner en crisis ella misma, tal vez sin percatarse del todo de los resultados estéticos que generaba, el propio principio de escucha analítica y de la escucha estructural que subyacía en los cimientos mismos de la filosofía de la Nueva Música. Con el caso del serialismo integral, la propia estructura —entendiendo el concepto de “serie” como regente morfológico a un nivel más profundo — si bien de importancia capital en el proceso generativo de la pieza, quedaba desplazada por el contrario, en el acto de escucha, a un sustrato de fondo imposible de percibirse en la experiencia aural.

En este sentido, parece estar más acertado Karlheinz Stockhausen que su colega francés (mucho más apegado al concepto estructuralista), al intuir la necesidad de una escucha de tipo plana en contraposición a una escucha deconstructiva; esto es, una experiencia aural donde los eventos sonoros se dejarían suceder libremente sin que la conciencia indagara sobre las relaciones de los mismos ya fuera a largo o corto plazo. Una escucha de esta clase, estaría más cercana al tipo de estética propuesta por Cage, donde el fenómeno sonoro parece tener una finalidad más de tipo contemplativa; pero, como es evidente, una propuesta así resulta del todo incoherente con los principios del racionalismo modernista ya que plantearía únicamente una escucha del presente, es decir, sin atención especial a los acontecimientos pasados y sin la predicción lógica de los acontecimientos próximos —actitud esta que sin dudas termina por anular cualquier indicio de escucha analítica.

De esta forma, las categorías de unidad y auto-coherencia, que pretendían estar presentes objetivamente en el texto musical a partir de los métodos de una composición estructurada, se anulan en la práctica real en el propio acto de escucha. Pero no solo eso, sino que también por otra parte, los nuevos criterios científicos acerca de la percepción humana, comenzaban a variar las clásicas ideas mediante las cuales se entendía que la unidad estructural era algo que se supone que el autor dejaba impreso sobre la obra.

61 LOCHHEAD, JUDITH. “Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing” [Review]. En: *Women & Music, A Journal of Gender and Culture*, Nebraska, no 11, 2007. p. 114

62 Ver al respecto: BOULEZ, PIERRE. “Schoenberg est mort”. En: *Score*, no 6, febrero, 1952. pp.18–22

El compositor y musicólogo norteamericano Jonathan Donald Kramer, uno de los teóricos especialistas que más interés ha prestado al tema de la “unidad” y su relación con el postmodernismo, nos expresa lo siguiente:

Studies in psychology support the notion that perception is an ordering process: to enter stimulus into our minds, we must encode it in some way. If it has clear cues to its structure, we use them; if not, we invent them. Thus all music that is perceived (i.e., that is not ignored or rejected) is unified to some degree, in some way.⁶³

Esta noción de la percepción humana marca un punto de vista bastante diferente con respecto a la concepción tradicional inherente al modernismo, ya que el criterio de unidad en sí mismo no implicaría una cualidad intrínseca a la obra de arte, sino que resultaría ser también un fenómeno que se construye en la mente del receptor⁶⁴. Desde esta perspectiva, cualquier tipo de experiencia, por caótica que fuera, sería percibida de algún modo a través de estructuras mentales que, como resultado del proceso cognoscitivo, se encargarían de organizarla de alguna manera. De modo que si en música o en arte o en cualquier otro fenómeno perceptivo es imposible escapar a ciertas estructuras mentales, el carácter de unidad dejaría de ser entonces un imperativo.

Incluso más, el propio Kramer nos recuerda cómo en música, la propia categoría dista bastante de tratarse de un universal estético, ya que esta concepción de “forma estructurada” representaba más bien un aspecto característico de la tradición instrumental alemana (*Durchführkomponiert*), donde los eventos de tipo episódico y no desarrollados —en el sentido, claro está, del concepto tradicional de “desarrollo musical”— habían sido por la crítica y los compositores históricamente identificados como falta de unidad, pero sin embargo, muy común en otro tipo de prácticas musicales.

Por otra parte, otras concepciones estéticas del pensamiento contemporáneo postestructuralista, como por ejemplo las teorías sobre la muerte del autor proclamadas en los años sesenta por Roland Barthes, cambiaba la perspectiva con respecto al nivel de influencia y responsabilidad que sobre una obra ya construida tenía su creador.

Según el filósofo francés:

...dès que qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.⁶⁵

La autoría entendida desde esta perspectiva contradice entonces los conceptos tradicionales seguidos por Stravinski, Schönberg y Boulez, en los cuales el creador tenía el control absoluto de su material. Y así, según esta nueva óptica, una vez que el acto de composición termina, comienza el acto de lectura: el texto, en este caso la música, escapa al control del compositor —así fuera éste su propio intérprete en el sentido de “ejecutor de la pieza”— y navega a la deriva en un universo común, listo para quedar a merced de sus receptores. Con ello, en términos de unidad, el hecho mismo implica forzosamente un desplazamiento en la balanza, desde la unidad textual, a favor de la unidad perceptual.

No sería de extrañar entonces, que una estética como la que propone el postmodernismo reconociera los conceptos de auto-coherencia y unidad estructural como parte de aquellos metarrelatos que la propia modernidad se habría encargado de poner en crisis:

In music the great meta-narrative, the one constant that romanticism and modernism share, is organic

63 KRAMER, JONATHAN D. “Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism”. En: VV AA: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, The University of Rochester Press, New York, 2002. pp.13-14

64 En este sentido, el auge de la teoría de la *Gestalt* durante el siglo XX ayudó a afianzar estas ideas.

65 BARTHES, ROLAND. “La mort de l'auteur”. En: *Le bruissement de la langue*, Seuil DL, Paris, 1984. p. 61

unity. A truly postmodern music as a truly postmodern music theory, demotes textual unity from the status of a totalizing meta-narrative to one of many possible smaller narratives. Textual unity becomes nothing more than a strategy available to be used (or ignored) in generating or analyzing a piece, or even just a part of a piece.⁶⁶

I. 7 La intertextualidad.

Sin lugar a dudas, dentro de las esferas de la estética y los estudios de las artes, la teoría sobre la intertextualidad representa uno de los aspectos que en los últimos cuarenta años ha suscitado —y hasta podemos decir también que aún hoy día el tema rueda sobre la mesa en no pocas ocasiones— un sinnúmero de escritos eruditos tanto en coloquios internacionales como en investigaciones académicas variadas. E incluso cuando resulta bien conocido que todo el *corpus* teórico referente a su concepción filosófica y cultural se generara una década antes del gran debate intelectual a propósito del postmodernismo, lo cierto es que la época en que se acuña por primera vez este concepto coincide con ese período en el que el cambio de paradigma dentro de los círculos del arte, la crítica y el pensamiento, ya resultara una realidad constatable y evidente, por lo cual su aparición no podría sino interpretarse como una consecuencia lógica, además, de aquellas nuevas ideas que flotarían en el aire por aquellos tiempos, y de las cuales también se serviría ésta para pasar a enriquecer posteriormente la propia teoría del postmodernismo.

Y así, desde su aparición, tanto el propio concepto de “intertextualidad”, lo mismo que el uso de toda una serie de herramientas y procedimientos clasificados a partir de entonces como “intertextuales”, han sido empleados de forma general por parte de la crítica en los estudios de la estética y las artes —a la manera de un nuevo emblema—, y han servido, también, como un gran arsenal de recursos estilísticos para los creadores postmodernos.

Pero, para comenzar a descifrar poco a poco en qué consisten esos vínculos postmodernistas a los cuales me he referido a la hora de mencionar la ya citada teoría de la intertextualidad, creo que sería válido primeramente acercarnos de manera general al concepto mismo de “intertexto”. En el estudio semántico que hiciera Hans-George Ruprech a propósito del término, el especialista germano —en una de sus tantas aproximaciones— se refiere a este concepto de la siguiente forma:

El término de *intertexto*, considerado en calidad de término que remite a un concepto preteórico, designa, sumariamente, un objeto cultural cuya formación y modos específicos de significación se refieren estructuralmente, siguiendo prácticas de interconexión diferenciadas e históricamente determinadas (procedimiento de creación/mediación literaria, teatral, musical, cinematográfica, etc.), a una realidad formal preconstruida tal como es percibida, asumida y transformada en el momento de la producción/recepción de semejante objeto. (Por ejemplo, “Apocalipsis cum figuris”, título del oratorio que compuso Leverkühn en *Doctor Faustus*, intertextualmente en relación con (a) las revelaciones de San Juan, (b) los dibujos sobre madera de Durero, (c) la música atonal de Schönberg, (d) la estética de Adorno, etc., como explicó el propio Thomas Mann.)⁶⁷

Esta manera de entender la producción artística desde la perspectiva del intertexto, ya implicaría de por sí su asunción como unida compleja e interactuante, a través de un denso

66 KRAMER, JONATHAN D. “Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism”. En: VV AA: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, The University of Rochester Press, New York, 2002. p.21

67 RUPRECH, HANS-GEORGE. “Intertextualidad”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p. 26

entramado de referencias culturales. Y para tener una simple idea de cuán abigarradas podrían llegar a interpretarse dichas relaciones, podríamos acudir también a un ejemplo al cual alude el musicólogo norteamericano Robert Hatten en su ensayo *El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales*.

Aquí Hatten, en un intento por entender la manera en que los intertextos afectan desde el punto de vista semiótico al estudio musicológico, referencia el caso del tercer movimiento (*Scherzo*) de la *Sinfonía* compuesta en el año 1968 por el creador italiano Luciano Berio⁶⁸. La pieza aparece construida como un complejo mosaico de citas musicales, cuya columna vertebral se encuentra edificada a través de un andamiaje referencial constituido principalmente a partir del tercer movimiento (también *Scherzo*) de la *Sinfonía no 2 (Resurrección)* de Gustav Mahler; y a su vez, la pieza de Mahler se encuentra basada en una canción anterior del propio autor (*Des Antonius von Padua Fischpredig*) que perteneciera a su ciclo *Das Knaben Wunderhorn*.

A partir de este punto, las interrelaciones continúan complejizándose aún más, ya que Hatten parece advertir en el uso de las semicorcheas serpenteantes, en el movimiento perpetuo en metro ternario, en la parodia del vals, y en la aparición de algunos pasajes cromáticos, cierto vínculo intertextual entre las piezas de Mahler y la canción *Das ist ein Flöten und Geigen* —perteneciente al ciclo *Dichterliebe*— de Robert Schumann. Y todavía la densidad referencial continúa creciendo, pues el musicólogo norteamericano también cree hallar una relación entre todas estas obras —basado, principalmente, sobre los criterios de las “semicorcheas serpenteantes”— y los rasgos de las figuras melódico-rítmicas entendidas como “unidad semántica” en la obra en general de Johann Sebastian Bach, y más particularmente en su cantata de 1726 *Es erhob sich ein Streit*.

Si a todo esto le adicionáramos ahora los vínculos que comenzarían a entretenerse a partir de los diversos textos que conforman la parte cantada de todas estas piezas —en el caso de Mahler, la letra se encuentra basada en una canción popular sobre el sermón de San Antonio a los peces; por su parte, la pieza de Schumann se desarrolla a partir de un poema irónico de Christian Johann Heinrich Heine; y la apertura de la cantata de Bach a la cual alude Hatten narra la lucha entre el Arcángel Miguel y la Serpiente—, lograríamos vislumbrar entonces una especie de larga cadena intertextual enrevesadamente interconectada entre sí. Pero esta red referencial no se agota o autolimita solamente en este punto —y no podría sino estratificarse dinámicamente aún más—, ya que Berio comienza a dinamitar toda esta hebra central ya descrita, haciendo uso de otras extensas y muy explícitas citas de compositores y escritores varios, como por ejemplo los fragmentos que aparecen de: *Pli Selon Pli* de Boulez; *Gruppen* de Stockhausen; *Wozzeck* de Alban Berg; *Fünf Orchesterstücke* de Schönberg; *Agon* y *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky; también la *Sinfonía no 4* de Mahler; *Der Rosenkavalier* de Strauss; *Pantomime, La Valse* y *Daphnis et Chloé* de Ravel; *La Mer* de Debussy; la *Symphonie Fantastique* de Berlioz; la *Sinfonía no 6* de Beethoven; e incluso pasajes de alguno de los corales de Bach —a todo esto deberíamos agregarle también la aparición de fragmentos verbales con fuentes literarias (Samuel Beckett y James Joyce) y no literarias (por ejemplo, textos de *graffitti* encontrados en la calle).

La razón por la cual me he detenido haciendo énfasis en ciertos detalles del ejemplo anterior no se encuentra precisamente en que considere que todas estas interrelaciones que establece Robert Hatten sean del todo acertadas o, al menos, adecuadas —de hecho al ensayo de Hatten podrían apuntársele algunos reparos con respecto, sobretodo, a los criterios de vinculación que el musicólogo emplea aunque, como es lógico, una crítica de estos aspectos excede los propósitos del presente trabajo—, sino porque ello pone en evidencia de manera muy ilustrativa el modo en que ha podido llegar a densificarse el tema de los referentes culturales —ya sea en la crítica como en la creación— a partir de la teoría de la intertextualidad.

Ahora bien, si por un lado es muy cierto que el término en los últimos años ha gozado de

68 Sobre esto, véase: HATTEN, ROBERT S. “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. En: *Criterios*, La Habana, no 32, julio-diciembre, 1994. pp. 216-219

muy buena reputación, e incluso podemos decir que hasta se ha puesto de moda en muchísimos círculos académicos, lo cierto es que la manera en que se ha re-creado el concepto —en innumerables ocasiones, ajeno incluso a la teoría originaria que lo definió— en gran parte de la crítica actual ha traído también no poca cantidad de equívocos —muchos de ellos, además, intentando cerrar su extensión a la simple enumeración de tipo referencial. Pero, como bien apunta Manfred Pfister⁶⁹, es necesario primeramente comprender la distinción existente entre lo que él califica como, por un lado, el “intertexto universal” —concepto este mucho más emparentado con las ideas postestructuralistas y la teoría de origen genética de la intertextualidad—, y por el otro la “intertextualidad específica” —relacionada ésta concretamente con el entramado referencial particular y fácilmente localizable en los objetos culturales. Solo la diferencia entre ambos criterios, es la que puede arrojar luz sobre el problema que implica definir acertadamente el puesto que la intertextualidad juega dentro del pensamiento del postmodernismo, y también sobre su especificidad, además, al respecto de esa otra visión que parece identificarla únicamente con prácticas también presentes anteriormente, y que hasta entonces se habían explicado a través de otras categorías como la del estudio de las fuentes, las influencias, los homenajes, o procedimientos, por demás canónicos, como la alusión, la imitación, la *contaminatio*, y en géneros como la parodia o el *travesti*. Estos fenómenos aquí mencionados, si bien todos de naturaleza intertextuales, no agotan ni mucho menos —en lo absoluto—, todo ese potencial otro que se encuentra en las teorías postestructuralistas sobre la intertextualidad.

Sin embargo, resulta justo mencionar que aun cuando el uso de apropiaciones y préstamos ha sido un método más o menos frecuente a lo largo de toda la historia de las artes y la literatura —recuérdese en la música, por ejemplo, los conciertos para órgano de de Johann Sebastian Bach, y, particularmente, el caso de su *Concerto para cuatro clavicémbalos* (BWV 1065) basado como se sabe en este caso, en el *Concierto no 10* para cuatro violines (RV 580) del ciclo *L'Estro Armonico* de Antonio Vivaldi—, no se puede decir ni mucho menos que haya sido una condición que caracterizara principalmente a la época denominada moderna —y tampoco aun al período modernista. Como bien afirma Robert Hatten en el ya mencionado ensayo:

Con el advenimiento del compositor socialmente independiente y el culto romántico del genio individual (también alrededor de la época de la Revolución Francesa y el subsiguiente establecimiento del Código Napoleónico que aseguraba los derechos de los autores a su “propiedad”), la ubicua adopción/intertextualidad del pasado pasa a estar sujeta a constreñimientos sociales y legales más fuertes (el plagio). Así, Brahms oculta o transforma los préstamos que tomó del pasado cercano o remoto, o, si no, usa unos préstamos obvios en un contexto francamente citacional (homenaje). Más tarde, los compositores románticos construyen en número creciente de redes intertextuales personales, desde las simplistas autocongratulaciones de un Richard Strauss (la sección “Obras de Paz” de *Ein Heldenleben*) hasta las variaciones sobre temas filosóficos comunes que saturan las sinfonías de Mahler (apoyadas por claras correspondencias temáticas).⁷⁰

Sería lógico, pues, esperar también entonces de esto que, en toda una estética —como resultaría ser el caso de aquella asociada al modernismo artístico— que sustentaba gran parte de su axiología a partir de criterios donde la importancia de la originalidad devenía una característica capital, no se encontrasen tampoco prácticas creativas de apropiaciones, de una manera tan regular.

Pero, si bien todos estos elementos que vienen a formar parte de la “intertextualidad específica” —según la distinción de Pfister—, en la nueva sociedad parecen potenciarse y utilizarse regularmente a manera, incluso, de recursos estilísticos —piénsese, sobre todo, en procedimientos tipo el *cut-up* de Burroughs—, lo cierto es que esa otra teoría, la cual considera a la intertextualidad ya no como una práctica sino como una propiedad ontológica de todo texto —utilizando, en este

69 Véase: PFISTER, MANFRED. “Concepciones de la intertextualidad”. En: V. V. A. A. *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en alemania*. Casa de las Américas/UNEAC, La Habana, 2004. pp. 25-49

70 HATTEN, ROBERT S. “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. En: *Criterios*, La Habana, no 32, julio-diciembre, 1994. pp. 215-216

caso, el término en su sentido más general—, implica relaciones mucho más estrechas con el espíritu del postmodernismo, e inclusive sus concepciones más específicas se encuentran en gran consonancia con el ambiente de la época, con todas las implicaciones que derivan de la venida del nuevo paradigma, y con la “caída de los grandes metarrelatos”.

La acuñación del concepto de “intertextualidad” se le debe originariamente a la —por aquel entonces— joven semióloga búlgara Julia Kristeva, en un artículo crítico donde reseñaba algunas de las teorías sobre poética y lenguaje presentes en los trabajos del teórico ruso Mijail Bajtín. El ensayo original, titulado *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, apareció en el número 239 de la revista *Critique* de 1967, y dos años más tarde también sería incluido por la editorial “Seuil” (París) en su compilatorio *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*.

Aquí⁷¹, la Kristeva conduce todo el hilo de su discurso a través de un acercamiento semiótico sobre los criterios más importantes de Bajtín, a la vez que va comentando las particularidades de las categorías bajtineanas de “polifonía”⁷² narrativa, “ambivalencia”, “carnaval” y, sobre todo, “dialogismo”. Como es ya conocido, en la teoría lingüística —o, más específicamente, “translingüística”— de Mijail Bajtín, en el proceso significativo resulta de capital importancia los vínculos de interrelación entre distintos enunciados, así como también la confrontación entre las diversas “voces” —ya sean estas, las del emisor, el receptor y su contexto, en el caso más simple—, por lo cual todo el proceso adquiere forma de “diálogo”. En el caso particular de la textualidad, el dialogismo se muestra entonces cuando el autor hace uso de la palabra de un otro, con el fin de poner en ella un sentido nuevo, pero teniendo el cuidado de conservar en el hecho, también, el sentido original de ese otro autor. De ahí que la palabra nueva derive de esa unión de dos sistemas de signos, y de esta forma pasa a adquirir dos significaciones simultáneas, deviene “ambivalente” y, por ello, el texto se relativiza; el escrito indiscutiblemente “habla”, pero a su vez, un discurso extraño que lo modifica aparece presente simultáneamente, y de este modo la palabra se revela como un continuo “cruce de superficies” ya que la estructura textual no se elabora si no es dinámicamente con respecto a otra estructura.

Como explicara la Kristeva:

Frente a esa concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje, es necesario definir ante todo las tres dimensiones del espacio textual en el que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas. Estas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El status de la palabra se define entonces: a) *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico.

Pero, en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en calidad de discurso de él mismo. Él se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual el escritor escribe su propio texto; de manera que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para revelar un hecho mayor: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos una otra palabra (texto). En Bajtín, por lo demás, esos dos ejes que él llama respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee por lo menos, como *doble*.⁷³

71 Ver: KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. pp. 1-24

72 A propósito de los conceptos bajtineano de polifonía narrativa y dialogismo, véase: BAJTIN, MIJAIL. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1986.

73 KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. pp. 2-3 [el subrayado es mío]

Como se podrá comprender, esta última afirmación ya implica en sí misma una generalización —en el sentido en que se le da a esta palabra, por ejemplo, en las matemáticas—: la concepción originaria presente en las teorías bajtineanas del plurilingüismo y el dialogismo se amplían entonces, y ya no representan únicamente una cualidad intrínseca de la narración menipeica, carnavalesca, y de la “novela polifónica”, sino que —como se aprecia— deviene una característica presente potencialmente en todo texto poético —entendiendo, claro está, como convencionalmente se entiende siempre por “poético”, algo así como “de naturaleza artística”. La idea —se puede advertir— ya venía dando vueltas en el aire alrededor del círculo de *Tel Quel* hacia los finales de la década de los sesenta —recordemos, por ejemplo, que sobre esa misma fecha (aunque la versión francesa no aparecería sino hasta un año más tarde), una concepción muy similar sería de la cual se auxiliara el filósofo Roland Barthes para proclamar su “muerte del autor”⁷⁴—, pero sin dudas la Kristeva aparecería en el panorama teórico no sólo como la primera en apuntarla de este modo, sino también por denominarla con el apelativo con que posteriormente permanecería.

El otro aspecto que se deriva de la afirmación, es aquel que envuelve la ampliación de la extensión del concepto de “palabra”, la cual a partir de esta noción deja de ser evaluada como un punto fijo y aislado y la propone en tanto solo aprehensible en su interrelacionalidad, ya que, como refiere Marc Angenot: “La palabra, escribe Bajtín [y así resume su tesis central], no es una cosa, sino el medio siempre dinámico, siempre cambiante, en el que se efectúa el intercambio dialógico”⁷⁵. Un criterio similar sería el que posteriormente seguiría Harold Bloom, a la hora de acercarse a su visión del texto poético, cuando expusiera:

Pocas ideas son más difíciles de disipar que la “dictada por el sentido común” de que un texto poético es independiente, de que tiene un significado o significados averiguables sin referencia a otros textos poéticos (...) Desgraciadamente, los poemas no son cosas, sino solamente palabras que se refieren a otras palabras, y *aquellas* palabras se refieren a otras palabras más, y así sucesivamente en el mundo densamente superpoblado del lenguaje literario. Todo poema es un inter-poema, y toda lectura de un poema es una inter-lectura.⁷⁶

En este caso Bloom —si nos acercáramos a este tema desde una perspectiva más acotada—, al dictaminar la propiedad particularmente intertextual del lenguaje poético, pareciera entonces como si quisiese remontarse (para redefinir a su vez el concepto) a la clásica noción de “literaleidad” —podríamos también, para generalizar, hablar entonces de esa condición que define ya no solo a la literatura sino al lenguaje artístico en general—, tan familiar a las ideas de un Victor Sklovski o un Roman Jakobson. Lo que parece suceder, en este caso, es que comienza a desplazarse el concepto formalista de la “desautomatización” para dar paso, pues, a una concepción de bases bajtineanas sobre la “ambivalencia” —una idea similar también sería recurrente en un pensador como Umberto Eco a partir de su teoría de la, llamémosle también, “literaleidad” (en el sentido más amplio), sobre la base de la “ambigüedad” y la “apertura” textual.

Sin embargo, resulta necesario puntualizar que esta interreferencialidad propia de la palabra poética, no se limita únicamente a una relación con otros objetos textuales solo de naturaleza artística, sino que además, como también explicará más tarde Roland Barthes (“Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini —*que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie.*”⁷⁷), la sociedad y la cultura

74 Al respecto, véase: BARTHES, ROLAND. “La mort de l'auteur”. En: *Le bruissement de la langue*, Seuil DL, Paris, 1984.

75 ANGENOT, MARC. “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p. 40

76 Citado por PFISTER, MANFRED. “Concepciones de la intertextualidad”. En: V. V. A. A. *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. Casa de las Américas/UNEAC, La Habana, 2004. p. 29

77 BARTHES, ROLAND. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, Paris, 1973. p. 59 [el subrayado es mío]

toda se transforman, a su vez, en texto.

La Kristeva, por su parte, nos refiere también algo al respecto:

Al introducir la noción de *status de la palabra* como unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, considerada también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos. La diacronía se transforma en sincronía, y a la luz de esa transformación la historia lineal aparece como una *abstracción*; la única manera que tiene el escritor de participar en la historia pasa a ser entonces la transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición a otra estructura. La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos. Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que va más allá del discurso codificado, y que sólo se realiza plenamente al margen de la cultura oficial.⁷⁸

Pero, para regresar por un momento al texto poético, resultaría necesario agregar aquí que precisamente por esa presencia de la ambivalencia —que conlleva, como es lógico, la propia naturaleza intertextual del discurso—, es que logran romperse espontáneamente las leyes del lenguaje tal y como aparecen representadas por la semántica y la lingüística tradicional que, como se sabe, se articulan éstas, fundamentalmente, sobre bases sustentadas a partir de oposiciones binarias —presentes ellas, sí, en el discurso monológico, pero que al final no alcanzan a explicar en su completitud las relaciones dialógicas. Esta transgresión del código a la cual me refiero, solo logrará funcionalmente coexistir de manera eficaz, debido a que sobre el texto dialógico comienza pues a establecerse una ley otra.

Según las palabras de Julia Kristeva:

El diálogo y la ambivalencia llevan a una conclusión importante. El lenguaje poético, tanto en el espacio interior del texto como en el espacio de los *textos*, es un “doble”. El *paragrama* poético de que habla Saussure (“Anagramas”) se extiende de *ceros* a *dos*: en su campo el “uno” (la definición, “la verdad”) no existe. Eso quiere decir que: la definición, la determinación, el signo “=” y el concepto mismo de signo que supone una división vertical (jerárquica) significativa-significado no pueden ser aplicados al lenguaje poético, que es una infinidad de acoplamientos y de combinaciones.⁷⁹

Desde esta perspectiva, y como consecuencia de las concepciones kristeveanas, también ese flujo que se establecerá entre los diferentes polos del diálogo traerá por resultado que problemáticas filosóficas como las del principio teleológico o de finalidad —que se encontraban dentro del estándar conceptual del modernismo— queden ahora excluidas del paradigma intertextual. El principio de ambivalencia pasará a formar entonces parte del imaginario de la nueva sociedad —es decir, de aquello que pocos años más tarde será denominado con el término de “postmodernismo” (“El dialogismo, más que el binarismo, sería quizás la base de la estructura intelectual de nuestra época”⁸⁰). Y así también, aquellas ideas concernientes a la superación y a la noción de progreso, tan visiblemente localizables en el epicentro de todos los metarrelatos de la modernidad, tampoco tendrían lugar aquí, a partir de este nuevo acercamiento:

El dialogismo, que debe mucho a Hegel, no debe ser confundido, sin embargo, con la dialéctica hegeliana que supone una tríada, y, por ende, una lucha y una proyección (una superación), que no

78 KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p. 2

79 KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p. 2

80 KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p. 24

transgrede la tradición aristotélica sustancia-causa. El dialogismo reemplaza esos conceptos, absorbiéndolos en el concepto de relación y no procura una superación, sino una armonía, al mismo tiempo que implica una idea de ruptura (oposición, analogía) como modo de transformación. El dialogismo sitúa los problemas filosóficos *en* el lenguaje, y más exactamente: en el lenguaje como una correlación de textos, como escritura-lectura que corre pareja con una lógica no-aristotélica, sintagmática, correlacional, “carnavlesca”. Por consiguiente, uno de los problemas fundamentales que la semiología abordará hoy día, será justamente esa “otra lógica” que espera que se describa sin naturalizarla.⁸¹

Así pues, desde la perspectiva del paradigma intertextual quedaría también desvelada, por otra parte, la inutilidad de algunas de las concepciones modernistas más relevantes, como las de la autoridad o regencia de la voz aural, y las del texto autónomo. De este modo, el creador, que en tiempos del modernismo —como ya se había comentado en otro sitio— aspiraba a la categoría de artista-genio, con el nuevo paradigma de la intertextualidad perderá la importancia anteriormente concedida, y en este caso su papel se encontrará definido a partir del hecho de concebirse únicamente como la entidad responsable de propiciar el sitio para la interacción de los distintos textos. El dialogismo y la intertextualidad, al poner en evidencia el proceso de decodificación desde la perspectiva, ya no de un signo único y aislado sino de un espacio semiótico orientado hacia el sujeto de la recepción —recordar aquí también que al “acto de creación” le acompaña siempre simultáneamente un “acto de recepción” por parte del propio autor—, evidenciarán definitivamente la vacuidad de conceptos modernos como los de la unidad textual (el texto deriva en mosaico de citas), la lectura coherente (la lectura se torna inter-lectura) o la *intentio auctoris* (el texto parece depender, más bien, de la *experientia lectoris*). E incluso más, ya que justo la presencia de la ambivalencia en todas las correlaciones dialógicas e intertextuales, será un marcador distintivo que evidenciará irremediablemente el efecto de “fin de la mónada” y con ello, como es lógico también, la disolución del sujeto burgués:

La idea de la intertextualidad como generación del texto le sirve al telqueleano para proclamar la buena nueva de la muerte del Sujeto: “el sujeto causa de la escritura se desvanece” exclama Jean-Louis Baudry (*Théorie d'ensemble*, 136). “El concepto mismo de sujeto estalla —anota la Kristeva— y deviene el punto de articulación de un saber y una práctica”(en *Promesse*, 27) —la Kristeva que, en un movimiento sincrético, declara que esa “destrucción del sujeto” es lo distintivo del “marxismo y de su lectura estructural” (*Tel Quel*, n° 32, 49).⁸²

Lo que sucede, en este caso, es que el “yo” ya no podría ser entendido desde su individualidad absoluta, sino en su interacción con esos otros textos que representan la sociedad, la historia y la cultura. La noción del individuo, entonces, pasa a concebirse como pluralidad de “yoes” diversos, en dependencia del diálogo que en ese momento se establezcan con las distintas “voces” de las otras esferas. Desde el paradigma intertextual y las concepciones kristeveanas, ese “yo” individual tan afín al romanticismo y también al modernismo, se revelaría pues como simple construcción edificada a partir de determinados procedimientos narrativos muy concretos:

Parece que lo que se obstinan en llamar “monólogo interior” es la manera más irreductible en que toda una civilización se vive como identidad, caos organizado y, finalmente, trascendencia. Ahora bien, ese “monólogo” no es hallable, sin dudas, en ninguna otra parte que no sea en los textos que fingen reproducir la supuesta realidad psíquica del “flujo verbal”. La “interioridad” del hombre occidental es, pues, un efecto literario limitado (confesión, habla psicológica continua, escritura automática).

81 KRISTEVA, JULIA. “Bajtún, la palabra, el diálogo y la novela”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p. 23

82 ANGENOT, MARC. “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p.40

Podemos decir que, de cierta manera, la revolución “copernicana” de Freud (el descubrimiento de la división del sujeto) pone fin a esa ficción de una voz interior, colocando los fundamentos de una exterioridad radical del sujeto con respecto al lenguaje.⁸³

Todo esto explicaría entonces cómo la sociedad moderna, poseedora de un sujeto único, se encargó de producir y potenciar la creación de estructuras artísticas de carácter monológicas. La propia noción del individuo burgués moderno —que, según la Kristeva, al implicar el concepto de identidad, se vería ligado al pensamiento substancial, causal y atomista de la lógica aristotélica— sería quien traería consigo los aspectos activista, cientificista y teológico (es decir, “monista”) de la cultura occidental. Con la “caída de los grandes metarrelatos” y el cambio de paradigma, la situación se revertiría al focalizar ahora su atención hacia los procesos de naturaleza dialógica. La intertextualidad se expresaría entonces, ya no solamente como simple suma de citas o referencias culturales, sino también como condición ontológica del texto, y, además, como esa nueva actitud del sujeto de la enunciación, ávido por reflejar la nueva ideología a través de la huella en la estructura textual. O, como diría Manfred Pfister en su contexto:

El texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un “metatexto”, o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autoreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que éste está basado. En el centro temático de esta metacomunicación del texto postmodernista sobre sí mismo hallamos una y otra vez su intertextualidad. Esto no ocurre por sorpresa, puesto que, por una parte, la intertextualidad es uno de sus procedimientos centrales y, por la otra, la intertextualidad, que siempre implica alguna referencia interpretativa y perspectivizante a otros textos, tiene en sí misma un aspecto metatextual.⁸⁴

83 KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En: V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996. p. 4

84 PFISTER, MANFRED. “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”. En: V. V. A. A. *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en alemania*. Casa de las Américas/UNEAC, La Habana, 2004. pp. 151

CAPÍTULO II

II. 1 Leo Brouwer: breve presentación del artista.

Podría decirse que el compositor Leo Brouwer (La Habana, 1939) es indudablemente el músico cubano más importante de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI; así como también el compositor antillano de mayor proyección internacional. Lo mismo en su faceta de instrumentista-guitarrista —se mantuvo activo desde el año de su debut profesional (1955) hasta el mil novecientos ochenta y cuatro, en el que un accidente en su mano derecha⁸⁵ lo obliga a cesar la interpretación guitarrística—, como en la de director de orquesta —en el que vale destacar los largos años como titular a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba (1981-2003), la Orquesta de Córdoba (1992-2001), así como también su labor internacional que comprendiera la conducción de destacadas orquestas en el mundo (entre las que se incluirían también la Filarmónica de Berlín)—, Brouwer logra una notoriedad relevante para el panorama hispanoamericano. Pero sin dudas, donde recaería el grueso de su labor cultural y artística más importante se encontraría en el campo de la composición —y más específicamente de la composición guitarrística—, dentro del cual Brouwer representa uno de los pilares fundamentales en el desarrollo de la música de su instrumento durante los siglos XX y XXI.

Proveniente de una familia de amplia tradición musical —su tío-abuelo, por ejemplo, sería el internacionalmente afamado músico cubano Ernesto Lecuona—, Brouwer recibe sus primeros estudios musicales en el propio seno familiar, hasta que en el año mil novecientos cincuenta y tres pasara a recibir lecciones de guitarra clásica con el Maestro Isaac Nicola —discípulo directo de Emilio Pujol (quien, a su vez, fuera alumno de Francisco Tárrega), y el padre fundador de la llamada Escuela Cubana de Guitarra—, e ingresa y se gradúa en el mil novecientos cincuenta y seis del *Conservatorio Peyrellade* de la Habana. Sin embargo, la mayor parte de sus estudios de armonía, contrapunto, formas y composición se realizarían esencialmente de manera autodidacta.

Posteriormente, Brouwer recibiría una beca para completar su formación en Estados Unidos, y realizar estudios superiores de guitarra en el Departamento de Música de la *Universidad de Hartford*, y de composición integral en la *Julliard School of Music* de Nueva York, donde sería discípulo de eminentes músicos norteamericanos como Vincent Persichetti, Richard Bennett, Joseph Iadone y Stefan Wolpe —así como también tendría la oportunidad de asistir a múltiples conferencias impartidas por Leonard Bernstein, Lukas Foss y Paul Hindemith.

A su regreso a la Habana, trabajaría como profesor de contrapunto, armonía y composición en el *Conservatorio Municipal (“Amadeo Roldán”) de Música de La Habana*, y dirigiría paralelamente, además, el Departamento de Música del *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), así como también colaboraría activamente con el *Teatro Musical de La Habana* —institución que aunaba a músicos populares de un prestigio y talento indiscutible, como por ejemplo los jazzistas Bobby Carcassés y Chucho Valdés. Leo Brouwer sería también un compositor prolífico de bandas sonoras para el cine, contando en su catálogo con casi un centenar de películas, cortos y documentales, y resultaría muy relevante, sobre todo, su labor como fundador, director y maestro del *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GESI)* —agrupación que incluiría entre sus miembros a grandes figuras de la nueva canciónista y del *jazz fusion* afrocubano como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Sergio Vitier, Leonardo Acosta y Emiliano Salvador.

En lo concerniente a la música académica y de concierto, Brouwer es considerado también —junto a los compositores Carlos Fariñas y Juan Blanco— como un pilar fundamental dentro del

85 Véase: HERNÁNDEZ, ISABELLE. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, C. Habana, 2000. p. 237

movimiento de música contemporánea más importante que tuvo Cuba durante las décadas de los sesenta y los setenta. Y además, el conjunto de su obra guitarrística constituye un referente indispensable en el repertorio de la música actual, por lo que es considerado en el presente como el creador vivo más importante para este instrumento.

Desde la perspectiva de su lenguaje y estética musical, como bien afirma el compositor madrileño Tomás Marco⁸⁶, Brouwer se inserta dentro del panorama estilístico de lo que ha dado en conocerse como “postmodernismo”, no solo por los elementos formales y recursos que presentan sus composiciones o por la manera en que puede ser decodificada su obra, sino también porque gran parte de sus ideas y poética particular, coinciden con muchas de las concepciones originales que conllevan la llegada del nuevo paradigma.

En palabras de la musicóloga cubana Marta Rodríguez Cuervo, en la música de Leo Brouwer:

...existe un marcado interés por la utilización de en su composición de una visión sensorial del sonido, opuesta a lo que se define como la concepción formalista o estructuralista; mantiene un rigor formal que se expresa desde distintas concepciones de espacialidad y simetría. En este sentido debe entenderse que el sonido genera per se su propio camino o caminos, que el compositor desarrolla y después selecciona, desecha o utiliza para conducir simultánea y paralelamente los rumbos múltiples de una sonoridad.
[...]

La visión lúdica, la visión sensorial compositiva del sonido tiene su propio devenir, o sea, sus propias leyes evolutivas o de desarrollo y este camino no puede ser mutilado, cercenado o dirigido por la visión estructuralista de los años 1950 y 60 que tanto influyó en toda la música (entiéndase la escuela de Darmstadt, y la escuela de París, unidas en filosofía a la escuela de Frankfurt con Theodor Adorno). Todo ello explica por qué el compositor asume una gran diversidad de concepciones formales que van desde las formas tradicionales puras, hasta las formas extramusicales, ocupando un lugar predominante las denominadas formas abiertas, basadas en estructuras geométricas, en la visión lineal, en la utilización de la plástica como línea y por lo tanto como vector inicial de impulsos y el esqueleto de un árbol, entre otros...⁸⁷

En la actualidad, Leo Brouwer se mantiene en activo como creador y pedagogo, y desde el año dos mil nueve dirige y promueve el *Festival Leo Brouwer de Música de Cámara*, en el cual las propuestas sonoras no se limitan únicamente al contexto de la denominada “música clásica”, sino que intenta aunar de manera plural y ecléctica lo mejor —en un sentido muy general y abarcador— del quehacer musical que puede ser escuchado por estos días.

86 Véase: MARCO, TOMÁS. “Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad”. En: V. V. A. A. *Leo Brouwer. Del rito al mito*. Ediciones Museo de la Música, Ciudad de la Habana, 2009. pp. 9-18

87 RODRÍGUEZ CUERVO, MARTA. *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947 – 1980)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001. p. 252

II. 2 La composición modular.

Casi al concluir el primer movimiento (*Fandangos y Boleros*) de la *Sonata*⁸⁸ para guitarra sola —dedicada a Julian Bream— que el compositor cubano Leo Brouwer escribiera hacia el año 1990, justo al inicio de la “Coda” (exactamente, en los compases 113-114), se puede leer lo siguiente:



Como se logrará apreciar fácilmente, de lo que aquí se trata no es otra cosa sino de una breve cita del inicio de la *Sinfonía no 6 “Pastoral”* Op. 68 del mítico compositor de Bonn, que viene acompañada, además, con el siguiente subtítulo: “Beethoven visita al Padre Soler”.

La pregunta, creo, forzosamente se impone: ¿Qué podría significar esto aquí? O mejor, ¿por qué aparece en este preciso lugar y casi de manera repentina el fragmento de Beethoven, justo cuando va a culminar la pieza, y sin que parezca establecerse ningún tipo de “relación aparente” con la música que hasta el momento hemos escuchado? Y aún un poco más: ¿Por qué precisamente Beethoven? ¿Y por qué también esa alusión a Antonio Soler?

Recuerdo, hace ya algunos años —en una clase—, haber escuchado al propio Brouwer referirse precisamente a este pasaje de su obra de la siguiente manera: «Lo que a mí me apasiona [decía], tanto de Ludwig van Beethoven como del Padre Soler, es que ambos fueron “compositores modulares”, al igual que yo». En este sentido, pudiéramos decir entonces que el comentario suministra una pista para descifrar algunas de las interrogantes ya planteadas, pero, en modo alguno, aclara definitivamente toda la cuestión: ¿Es realmente Beethoven un compositor modular? ¿Y lo es acaso también Antonio Soler? ¿En qué medida y dónde es que radica exactamente el carácter modular de estos dos compositores? Y, más específicamente: ¿A qué se refiere exactamente Brouwer cuando habla de “modularidad”?

Obviamente la denominación de “composición modular” no se trata de un término con el que estemos tan familiarizados o que podamos afirmar, también, que suela utilizarse con relativa asiduidad dentro de los contextos habituales de la música. Aún más, podríamos incluso hasta asegurar que no se trata ni siquiera de un concepto que se emplee con cierta regularidad dentro del vocabulario general —o, al menos, más frecuente— de los compositores académicos actuales o contemporáneos. De hecho, la noción de “modularidad” es una idea que Brouwer le toma prestada a la estética de las artes visuales, y más específicamente al diseño gráfico —el propio compositor, en no pocas ocasiones, ha referenciado la enorme influencia que tuvo en su visión de las formas artísticas muchos de los principios estructurales de la Bauhaus⁸⁹—, para referirse a cierto tipo de procedimientos sonoro-creativos que pudieran establecerse como análogos a determinadas técnicas de dibujo, y que sin lugar a dudas representan una herramienta muy útil a la hora de explicar y analizar muchos de los procesos que tienen lugar en la música —sobre todo, a partir del período llamado “postmodernista”.

Desde los años sesenta, Brouwer ya venía utilizando de manera consciente el método modular en la composición de sus partituras, y hacia finales de los setenta comienza incluso a impartir conferencias sobre este tema. Sin embargo, el compositor cubano —aunque sí un excelente pedagogo— no es ni pretende considerarse tampoco un teórico musical, por lo que las nociones

88 BROUWER, LEO. *Sonata*. “Opera Tres” Ediciones Musicales, Madrid, 1991.

89 A propósito de esto, por ejemplo, véase: BROUWER, LEO. “La composición modular”. En: *Gajes del oficio*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004. pp. 71-84

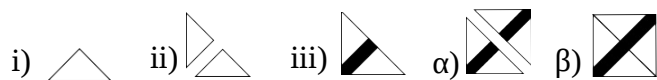
sobre la modularidad que se expresan en estas conferencias —posteriormente publicadas en forma de ensayo⁹⁰ en el año 2004— no intentan ser un acercamiento conceptual, teórico y exhaustivo, sino más bien una manera práctica de entender determinados procesos composicionales desde la perspectiva de la modularidad —de hecho, el ensayo, más que intentar una definición del término, se ocupa más bien de describir algunas obras de arte que Brouwer cree entender, en determinado aspecto, como poseedoras de elementos modulares. En definitivas cuentas, la propia concepción de la modularidad, así como también su aplicación práctica —y esto, confieso, no es más que una teoría mía muy personal—, en Leo Brouwer no suponen otra cosa sino una asimilación desde la intuición creativa —aspecto por lo cual es que logra que se exprese de una manera tan fluida y orgánica en el resultado de su música—, y no precisamente el producto de una estructura conceptual *a priori* —lo cual, como suele suceder en innumerables ocasiones, podría conllevar a posiciones de ataduras, rigidez o dogmatismos en su utilización.

De modo que, para tratar de arrojar nuevas luces sobre el tema de la composición modular en música, me daré a la tarea de —en las siguientes líneas— intentar acercarme, de una manera que pueda resultar lo más ilustrativa posible, a esta problemática.

Para comenzar, creo que sería muy conveniente utilizar entonces como punto de partida las propias ideas señaladas —en el mencionado ensayo— por Leo Brouwer, para quien las nociones de “módulo” están asociadas a: “1) el uso de una unidad de medida como base para un diseño estructural y 2) adopta a través del diseño una ‘relación de proporciones’”⁹¹. A estas dos características fundamentales, a mí me gustaría agregarles, además, la concepción de “módulo” como pieza, célula o pequeño conjunto asociado de alguna forma a determinados procesos de combinación y recurrencia.

Visto desde esta perspectiva, ya podríamos, incluso, hasta desprender fácilmente de las premisas anteriores, la idea de que la noción de “composición modular” no se trata simplemente de un concepto vinculado de forma exclusiva a las artes gráficas, sino que éste constituye más bien todo un paradigma que concierne al diseño en su sentido más general y abarcador —desde la más sencilla construcción arquitectónica (el ladrillo, en este caso, podría ser considerado como módulo), hasta las complejas temáticas relacionadas con el diseño de proyectos, tareas y funciones (como por ejemplo, el caso de la programación informática modular). Pero, aun así, con el objetivo de que esta primera aproximación a la definición del concepto de “módulo” no corra el riesgo de permanecer bajo la sombra de una teoría todavía lo demasiado abstracta como para ponerla en práctica con facilidad, creo que sería muy conveniente, pues, recurrir a ejemplificaciones gráficas para complementar todas estas ideas con las nuevas nociones intuitivas que nos sugiera la experiencia de nuestro contacto con estos objetos.

Supongamos pues, primeramente, que tuviésemos entonces un pequeño triángulo rectángulo —que a partir de ahora denominaremos “módulo”— y que, al mismo tiempo, comenzáramos a realizarle determinadas transformaciones similares a las que se representan en las siguientes figuras:



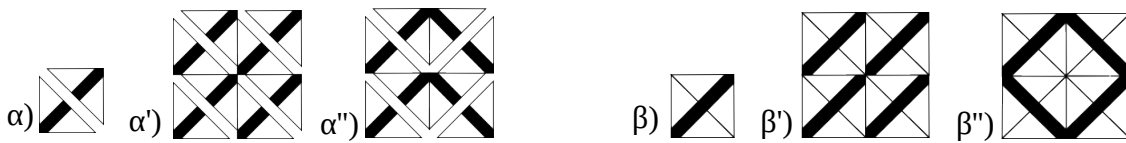
En este caso, como ya se dijo, **i** constituiría nuestro módulo inicial; **ii** representa la combinación (adición) de dos módulos (tipo **i**), pero con un ángulo de rotación entre ellos de noventa grados; en **iii** se le ha agregado un nuevo elemento —un pequeño módulo diferente, de color negro— a nuestro conjunto anterior, justo a partir del punto de la hipotética intercepción tangencial (si consideráramos la base del triángulo, por ejemplo, del primer módulo, como situada sobre el mismo segmento del radio de nuestra supuesta circunferencia) para cubrir luego todo el espacio que separaba nuestros dos primeros módulos tipo **i**; **α** estaría conformado por una

90 BROUWER, LEO. *Op. Cit.*

91 BROUWER, LEO. “La composición modular”. En: *Gajes del oficio*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004. p.

combinación de dos módulos tipo **iii**, pero con diferentes ángulos de rotación (podríamos describirlo también, si se quiere, como un proceso de reflexión a partir de la paralela a la hipotenusa de **iii**, que vendría a representar en α una de las diagonales del cuadrado imaginario); y β sería otra manera de también combinar a **iii**, pero con un procedimiento solo ligeramente diferente de α (en realidad, en lo único que difiere es que, en este caso, se ha suprimido el espacio existente entre ambos módulos tipo **iii**).

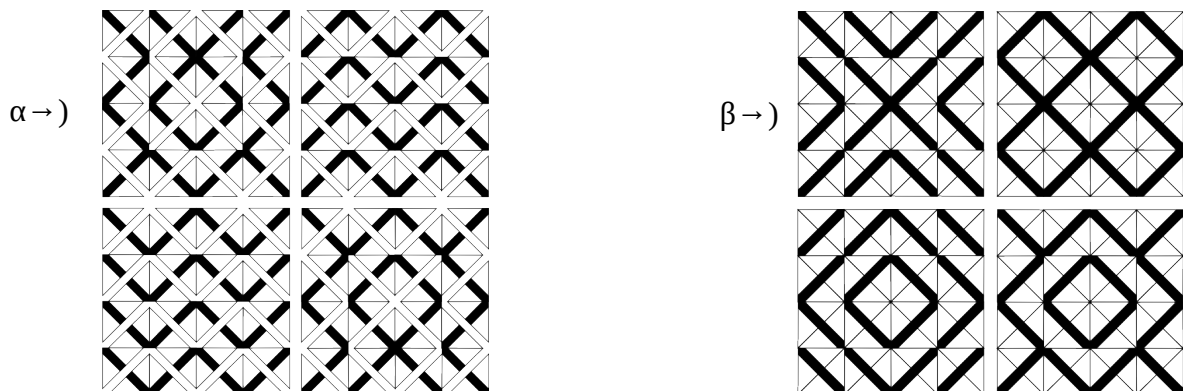
Ahora bien, si a continuación tomásemos a los módulos α y β como las bases para dos composiciones modulares respectivas, veríamos fácilmente cómo con tan solo la aplicación de procedimientos combinatorios muy sencillos, podríamos obtener con gran rapidez resultados bastante interesantes, y similares a los siguientes:



Aquí, por ejemplo, tanto en α' como en β' se ha utilizado simplemente un proceso de repetición, lo cual ha traído como resultado la aparición de nuevos patrones visuales; y luego en α'' , lo mismo que en β'' , además del procedimiento repetitivo también se ha introducido, de vez en cuando, alguna que otra rotación. Me gustaría agregar también, por otra parte, que si bien en los ejemplos ya expuestos los procedimientos elegidos para ilustrar el método modular de una manera bastante sencilla han sido limitados, esto en ninguna medida agota la infinidad de juegos combinatorios que se pudieran dar, según fuera el caso, en la práctica, donde podrían coincidir cualquier tipo de otras variaciones, rotaciones, traslaciones, reflexiones, e incluso superposiciones —un buen ejemplo de superposición modular en música, para que se tenga una mejor idea de ello, pudiera ser el caso de composiciones como las ya clásicas *Violin Phase* o *Piano Phase* de Steve Reich—, además de procedimientos de conjunción con otros módulos, así como también procesos aditivos o sustractivos en sentido general.

De todo lo hasta aquí expuesto, podríamos entonces derivar las siguientes generalizaciones: primero, que el método modular representa un sistema de creación generativo, basado en un proceso que podríamos catalogar como de *ars combinatoria*; segundo, el resultado se obtiene a partir de la utilización de procedimientos concretos sobre unidades específicas ya predefinidas, por lo que éste depende en primera instancia del propio proceso generador y no necesariamente se encuentra relacionado —ni tampoco depende— de la invención o creación de un material nuevo; tercero, el método no se encamina precisamente hacia un objetivo o finalidad específica, por lo que el procedimiento, si se quiere, podría extenderse hasta el infinito; cuarto, como resultado del *ars combinatoria* usualmente suele generarse una red modular que podría dividirse a su vez en módulos, supermódulos y submódulos —por ejemplo, en las figuras anteriores, podríamos considerar a β'' como un supermódulo de β , y también a **iii** como un submódulo de α .

Veamos, a continuación, algunos otros ejemplos gráficos derivados de los anteriores:



De este modo, creo que podría resultar muy conveniente —llegado a este punto— intentar introducir algún que otro ejemplo de cómo este tipo de concepción estructural, a la hora de organizar el material compositivo, puede ser utilizado en el caso de la música y, más específicamente, desde la perspectiva constructiva de la creación brouwereana —que, en definitivas cuentas, es el tema que aquí nos ocupa.

Un caso muy representativo del empleo de esta técnica, vinculado a un proceso generativo de “evolución” —si se quiere— del material, lo encontramos en el inicio de la ya célebre pieza para guitarra sola titulada *La espiral eterna*⁹² —compuesta en el año 1970—, de la cual a continuación se muestra un breve fragmento:

(enarmonía: fa# = sol b)

En el ejemplo citado, a los módulos originales —enmarcados, por el propio compositor, dentro de recuadros numerados, los cuales se repiten una cantidad indefinida de veces— que conforman el material compositivo de la sección, se le ha agregado un identificativo (α , β , etc...) y se le han circulado (con líneas de puntos), además, los elementos cambiantes en relación a los submódulos de los cuales hereda.

Como se podrá apreciar, las derivaciones o supermódulos que proceden directamente de la célula inicial α (es decir, α' y α''), se producen al añadirle un semitono —ora en su registro superior, ora en el inferior— respectivamente a aquellas notas que representan los puntos extremos de la extensión interválica del módulo α (los puntos extremos, más específicamente hablando, vienen a estar definidos exactamente a partir de la segunda mayor que se forma entre *re* y *mi*). Luego, α''^2 derivará a su vez de α'' , y en este caso, se le interpolarán los dos últimos elementos formantes de su respectivo submódulo —los cuales a su vez, también forman parte del contenido originario de α (*mi* - *re* sostenido).

El caso del módulo β , por su parte, no representa otra cosa sino una permutación con transposición (a distancia de un tono) de α , por lo que éste también se constituye —aunque siguiendo un principio de naturaleza distinta— como consecuencia de un proceso derivativo. Y, a su vez, β' seguirá un procedimiento de agregación —en su herencia— muy similar al de α' , mediante el cual amplía su registro más agudo con la incorporación de un nuevo semitono. Para finalizar esta muestra, quedaría el módulo β'^2 , el cual es el resultado de la repetición de sí mismo —podríamos, incluso, describirlo como “autorecurrente”—, pero a través de la adición-sustitución, hacia el final, de un nuevo semitono en su extremo más alto (*sol* natural se reemplaza, en *seconda volta*, por *sol* sostenido).

En sentido general, el fragmento citado no ilustra sino el resultado de todo un proceso acumulativo que va fluctuando —poco a poco— entre la expansión y la contracción de su materia formante. Los objetos modulares que se utilizan para construir el pasaje representan células entrópicas —como pequeñas nubes sonoras mutables— de rumoraciones tipo *cluster*, y, en consecuencia, de alta densidad cromática —la cual, como es lógico, se acentúa en el uso de la

92 BROUWER, LEO. *La espiral eterna*. B. Schott's Söhne, Mainz, 1973.

agregación en el orden de los semitonos.

Visto esto, podríamos deducir entonces con ello —como, efectivamente, la intuición parece habernos sugerido desde un inicio— que el empleo sistemático de técnicas compositivas modulares para la creación artística, representa un aspecto que parece encontrarse en alta consonancia con la nueva estética —consecuencia directa esta última del espíritu del postmodernismo.

Por una parte, a través de los métodos modulares, por ejemplo, podemos llegar a resultados de una complejidad muy particular y de nuevo tipo, ya que ésta se logra precisamente sobre la base de las interrelaciones que se establecen partiendo de reglas muy sencillas —aspecto este, por cierto, muy presente en toda una serie de objetos, fenómenos y estructuras intelectuales que en los últimos cuarenta años han sido de las que más han fascinado al pensamiento posmodernistas, como por ejemplo los *sistemas de Lindenmayer*⁹³, el *juego de la vida de Conway*⁹⁴, o el *conjunto de Mandelbrot*⁹⁵, para solo nombrar algunos casos particulares—; lo cual, en todo sentido, contrasta sobremanera con el concepto de la complejidad modernista, que dependía —como se sabe— de la manipulación, evaluación y uso de un número de variables y datos considerablemente numerosos —piénsese, sobre todo, en técnicas como las del serialismo integral o la estocástica xenaquiana.

Por otro lado, si bien la propia noción de modularidad en un inicio implica, de cierto modo, colocar en juego pequeños elementos discretos —y, por consiguiente, de una extensión acotada— como sustancia primaria, la propia puesta en práctica de los principios del *ars combinatoria*, lejos de construir objetos que se circunscriben a los márgenes de una forma definida, concreta o de un campo limitado, no hace sino poner en evidencia la propia noción de estructura como posibilidad y no como objeto cerrado. En otras palabras, el empleo del método modular saca al descubierto la propia naturaleza del proceso combinatorio, según la cual, el objeto presentado adquiere una forma dada y definida sólo porque se trata de un caso particular y específico, pero, a su vez, desde su propia arquitectura logra ser avizorado también el hecho de que éste podría haber presentado cualquier otra morfología diversa —en dependencia del punto en que se haya decidido conscientemente detener el proceso combinatorio—, sin que esto provoque —digamos— una crisis

93 Un *sistema-L* o *sistema de Lindenmayer*, se define a partir de un conjunto de reglas específicas que se cumplen a través de un proceso iterativo. Por ejemplo, si estableciéramos como reglas del sistema sustituir al grafema $\langle\alpha\rangle$ por el conjunto de grafemas $\langle\alpha\beta\rangle$, y también sustituyéramos, a su vez, el grafema $\langle\beta\rangle$ por el grafema $\langle\alpha\rangle$ —estas dos reglas se pudieran enunciar mejor del siguiente modo: $(\alpha \rightarrow \alpha\beta)$ y $(\beta \rightarrow \alpha)$ —; entonces, partiendo de $\langle\alpha\rangle$ como condición inicial, y al cabo de las próximas cinco iteraciones —para solo utilizar un número pequeño en este ejemplo—, obtendríamos los siguientes resultados: $\langle\alpha\beta\rangle$, $\langle\alpha\beta\alpha\rangle$, $\langle\alpha\beta\alpha\alpha\beta\rangle$, $\langle\alpha\beta\alpha\alpha\beta\alpha\beta\rangle$, $\langle\alpha\beta\alpha\alpha\beta\alpha\beta\alpha\beta\rangle$. La estructura del conjunto asemeja a la de un fractal y también a los patrones de crecimientos de determinados organismos vegetales, por lo que puede ser considerado como un objeto complejo pero —como se aprecia— deriva de un proceso generativo muy sencillo.

94 En una matriz conformada por un número infinito de celdas (o células) que pueden adquirir dos estados (o viva, o muerta), el *juego de la vida de Conway* se establece a partir de un proceso iterativo donde se siguen las siguientes dos reglas:

- 1) cualquier célula viva que tenga exactamente 2 o 3 células vecinas vivas, permanece viva en la próxima generación; de lo contrario muere.
- 2) cualquier célula muerta que tenga exactamente 3 células vecinas vivas, nace en la próxima generación; de lo contrario permanece muerta.

A partir de la implementación de estas reglas sencillas, el *juego* es capaz de generar toda una serie de patrones muy interesantes y realmente complejos, en dependencia de sus condiciones iniciales.

95 En un plano de números complejos (conformados a partir de coordenadas cartesianas, donde el eje de las abscisas representa el dominio de los números reales, y el eje de las ordenadas, el de los imaginarios), el *conjunto de Mandelbrot* se define a partir de un proceso iterativo donde, luego de la evaluación en la ecuación $z_{(n)} = z_{(n-1)}^2 + c$ (siendo c un número complejo), pertenecerán al conjunto aquellos números c que no escapen al infinito.

Incluso, sin tener grandes conocimientos de matemáticas, se logrará advertir con facilidad que tanto la ecuación, como su proceso de generación, responden a una fórmula bastante sencilla. Sin embargo, el resultado es un objeto fractal, con todas las complejidades que ello conlleva, desde su estructura fragmentaria, hasta su condición de autosemenjanza.

en su identidad.

Es decir, el procedimiento en sí mismo adquiere un estado de apertura potencial —no se trata, en modo alguno, de un proceso cerrado—, la razón de la modularidad estriba en el simple hecho de que los módulos puedan ser combinados. La estructura la define la interrelación entre los módulos, por lo cual una interacción de otro orden generará una estructura diferente, de modo que no existe, entonces, una estructura última, perfecta o final. Los módulos representan, pues, células que al combinarse aparentan ofrecer un resultado muy específico, pero nada implica que estos no puedan ser distribuidos de otra manera. La razón por la cual el proceso termina, radica simplemente en que se le ha impuesto o prefijado un límite a la generación, pero no precisamente porque se haya cumplido algún “objetivo”.

Por otra parte, la composición modular, tan cercana a las prácticas creativas de épocas anteriores, de otras culturas, de antiguas tradiciones que no precisamente constituyen lo más representativo del canon —como los ejemplos del arte mudéjar y nazarí—, y de empleo común, a su vez, en el diseño arquitectónico y las artes decorativas, no podemos decir, por el contrario, que haya sido —con la enorme excepción de M. C. Escher, quien fuera más bien un artista gráfico, y no exactamente un pintor— una de las expresiones más atendidas por las vanguardias históricas o las denominadas “bellas artes” del período modernista. Resulta necesario, pues, destacar en este caso, el hecho de que ni tan siquiera aquellas tendencias artísticas de la primera mitad del siglo XX que potenciaran cierto tipo de —llamémosle— abstracción geométrica, como bien resultarían ser los casos de los conocidos movimientos constructivista, suprematista y neoplasticista —aún cuando determinadas composiciones obtenidas por aquellos creadores vinculados, sobretodo, al círculo de *De Stijl*, pudieran sugerir alguna que otra analogía formal en su resultado visual—, mostrarían un particular interés hacia el método modular —propriadamente dicho. La razón fundamental, tal vez, podría encontrarse en que todos estos movimientos señalados constaban de un componente esencialista y universalista muy fuerte en sus concepciones del arte, por lo que la modularidad —carente de *a priori* y teleología—, para la cual la composición sólo se expresa como simple resultado del proceso combinatorio —casi se podría describir también, metafóricamente hablando, como de “producción en cadena”—, parecía no tener un lugar adecuado dentro de sus poéticas e ideologías.

Habría que esperar entonces, por la reinterpretación (o relectura), después de la Segunda Guerra Mundial, de algunas de las pinturas tempranas de Vasarely, por el arte cinético y el arte Op —para los cuales, por ejemplo, la modularidad no aparece solo como experiencia visual sino también como un proceso constructivo—; en música, por el minimalismo repetitivo norteamericano, por muchas músicas experimentales de estructuras abiertas durante las décadas de los sesenta y setenta, y más recientemente, también por el trabajo del compositor italiano Stefano Vagnini.

Ahora bien, ya una vez dilucidadas algunas de las cuestiones generales que atañen a la modularidad como principio compositivo, creo que no sería del todo descabellado intentar retomar nuevamente algunas de nuestras interrogantes originarias —y que sirvieran, a su vez, de estímulo o semilla gestora para las disertaciones anteriores. De modo que, en definitivas cuentas: ¿Qué podría ser entonces, aquello que Brouwer parece encontrar en algunas de las técnicas empleadas por Beethoven (lo mismo que en el Padre Soler), y que lo haya conducido, en ese caso, a interpretar esto como un indicio de modularidad compositiva?

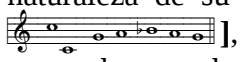
Para comenzar con este aspecto, me parece que lo más sensato sería, entonces, remontarnos otra vez a nuestro punto de partida, y empezar precisamente por aquella cita musical que hubiese generado nuestra actual indagación. Retrotraigamos pues —como mismo hace Brouwer en su *Sonata*—, los inicios de la *Sinfonía no 6*, a nuestra discusión.

De todas formas, me gustaría aclarar sobre este punto, que cuanto aquí se exprese a continuación, no pretende sugerir en modo alguno que se crea que Beethoven (o, en su momento, Antonio Soler), conscientemente haya utilizado —con esta precisa lógica— o “descubierto”, el proceso modular tal y como se ha descrito hasta ahora —en definitivas cuentas, lo que Ludwig van

Beethoven (el ser humano real, y no el referente cultural que representa hoy día) pudo haber pensado o hecho concretamente al respecto, ya no lo podremos saber. Más bien, lo que se intenta en este caso, es analizar de qué modo, y en qué medida, podría ser factible una lectura de un aspecto muy particular en la obra de Beethoven, desde las claves de la “composición modular”. Lo que se pretende, en definitivas cuentas, no es otra cosa sino encontrar una explicación coherente, que pueda darnos las pistas adecuadas del porqué Leo Brouwer los considera, a ambos referentes —incluyo, por supuesto, también en esta lista al Padre Soler—, “compositores modulares”.

A continuación se presentan, primeramente, los dos compases iniciales de la *Pastoral*⁹⁶ — con los que se abre el tema principal del movimiento en forma de *allegro de sonata*—, y seguidamente veremos unos breves fragmentos del inicio del segundo tema (a partir del compás 54), y también del desarrollo (compás 150):

The image displays three musical staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).
 - The first staff, labeled 'c1', shows the beginning of a phrase. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A dashed box labeled 'i' encompasses the first measure, and another dashed box labeled 'ii' encompasses the second measure.
 - The second staff, labeled 'c54', shows a sequence of measures. The first measure has a quarter rest, G4, A4, B4. The second measure has C5, B4, A4, G4. The third measure has F4, G4, A4, B4. The fourth measure has C5, B4, A4, G4. The fifth measure has F4, G4, A4, B4. The sixth measure has C5, B4, A4, G4. The seventh measure has F4, G4, A4, B4. The eighth measure has C5, B4, A4, G4. Dashed boxes labeled 'i' are placed above the first, second, and eighth measures. Dashed boxes labeled 'ii' are placed above the third, fourth, and seventh measures. The staff ends with 'etc...'.
 - The third staff, labeled 'c150', shows a sequence of measures. The first measure has a quarter rest, G4, A4, B4. The second measure has C5, B4, A4, G4. The third measure has F4, G4, A4, B4. The fourth measure has C5, B4, A4, G4. The fifth measure has F4, G4, A4, B4. The sixth measure has C5, B4, A4, G4. The seventh measure has F4, G4, A4, B4. The eighth measure has C5, B4, A4, G4. Dashed boxes labeled 'ii' are placed above the second, third, fourth, and seventh measures. The staff ends with 'etc...'.

Estos dos primeros compases, en realidad conforman la primera mitad de una frase mayor (de cuatro barras en total) —dicha como si se tratara de un enunciado—, cuya segunda parte no solo representa una continuación lógica del fragmento citado, sino que además podría incluso establecerse determinadas coincidencias derivativas tanto en su similaridad rítmica como en la naturaleza de su interválica —en sentido general, ésta gira alrededor de un núcleo atractor [], ya que la tríada de tónica que aparece en el tercer compás (aunque sin la quinta, que se ha escuchado ya como anticipo en la anacrusa), si bien indiscutible teóricamente hablando, no se siente al oído como pesante o enfática debido al movimiento melódico de paso. En todo caso, lo que aquí concierne no es exactamente la manera en que ella se constituye con respecto al resto de la frase a la cual pertenece, sino más bien la relación que podría establecerse entre sus formantes y parte de la música que posteriormente se escuchará.

Como se podrá apreciar pues, en los ejemplos ya citados, este primer fragmento melódico pudiera, a su vez, subsegmentarse de manera tal que su delimitación sugeriría la existencia de dos objetos modulares aquí denominados como **i** y **ii**. Así, en el caso del compás 54 —que forma parte del segundo tema de la forma sonata—, si tuviéramos en cuenta entonces lo anteriormente expresado, el pasaje transcrito se describiría lógicamente como una construcción por repetición y transposición de nuestro modulo **i**. Y de igual forma, el fragmento (a partir del compás 150) que forma parte del desarrollo de la sonata —si bien no el único de este tipo, ya que existen dentro de esta sección un buen número de pasajes análogos—, podría considerarse también un procedimiento modular por recurrencia a partir de **ii**.

Creo que resulta importante, en este caso, destacar entonces que este tipo de segmentación del tema beethoveniano difiere y, de hecho, implica ya un cambio de perspectiva con respecto al análisis morfológico tradicional. Lo que aquí se está evaluando son los módulos formantes del pasaje y no precisamente los “motivos” en que la teoría de las formas ha solido dividir generalmente a las frases musicales en sus componentes más pequeños. La aclaración podría parecer trivial, pero aún así considero que igual merecería la pena discernirla.

Lo motívico, como tradicionalmente se entiende, contiene ya en sí mismo un sentido prefijado de antemano que se expresa de manera obvia en la lógica constructiva de la frase según la cual ésta forma una unidad final, y a su vez se subdivide, por ejemplo, en “antecedente” y “consecuentes”. El motivo se presenta así, como una entidad que no posee entonces autonomía propia, ya que forma parte y depende de una cadena jerárquica superior conformada ésta por motivos, frases, semiperíodos, períodos, etcétera, que responden a una estructura de naturaleza —llamémosle— “oracional”, y que se encuentra prefijada, pues, según la lógica que establece la sintaxis en la lingüística tradicional.

En la modularidad, por el contrario, todo el mecanismo opera desde una óptica distinta. Lo modular no presenta, pues, un sentido general y último preexistente de antemano, sino que éste se conforma —en el camino— como resultado de las interrelaciones —y no viceversa, donde las interrelaciones estarían ya condicionadas por la existencia de este sentido previo. Pero, tan importante como ello, resulta también el hecho de que los elementos modulares siempre suelen presentar determinada tendencia hacia la recurrencia, lo cual hace revelar la estructura toda, ya no como una unidad monolítica e indisoluble, sino que, muy por el contrario, establece su carácter fragmentario, quebrado, craquelado —en fin: *fractum*. Lo modular, más que una continuidad orgánica, podría más bien presentarse como un procedimiento —para utilizar una metáfora muy actual— de tipo *copy-paste*.

Este carácter fragmentario del elemento modular es algo que Brouwer también parece poner en evidencia al citar el fragmento de la *Pastoral* dentro de su obra. Aquí, el tema de Beethoven no se presenta íntegro y de una sola vez, sino que la extensión del fragmento seleccionado no llega nunca a concluir (la melodía al final no resuelve armónicamente), y se encuentra cercenado, además, en tres trozos entre los cuales se interpolan pasajes brouwereanos de música ya escuchada dentro del cuerpo de su *Sonata*. Pero a su vez, todo el flujo beethoveniano que se podría reconstruir a partir de esta cita fragmentaria, también aparece subdividido en otros tres módulos que se evidencian ellos mismos a través de la propia estrategia de delimitación —cercenadura— y presentación de la cita.

A continuación un esquema de este proceso citacional:

① : primera vez

① ② : segunda vez

② ③ : tercera vez

De modo que hasta aquí, el problema de la modularidad en Beethoven parecería ya zanjado; pero en ese caso, ¿qué es lo que ocurre entonces con respecto al carácter modular del Padre Soler?

En este punto se debería recordar, primeramente, que el nombre del movimiento en que Leo Brouwer intenta producir ese “encuentro” —me refiero específicamente a la importancia de la forma verbal en la frase “Beethoven visita al Padre Soler”⁹⁷— entre ambos compositores, no se titula de otra forma sino *Fandangos y Boleros* —lo cual, como resulta lógico, nos remite, de manera directa, precisamente al famoso *Fandango*⁹⁸ que normalmente se le atribuye a Antonio Soler⁹⁹. Contando, pues, con esta pista de antemano, intentemos entonces el acercamiento.

El primer aspecto relevante a destacar es que, evidentemente, ya la propia estructura del *Fandango*, con su *basso ostinato* y sus múltiples variaciones, se encuentra plagada de procedimientos de recurrencias con pequeñas células primarias. De modo que, solo para mostrar la visibilidad del método modular de manera clara, nos limitaremos únicamente a un pequeño y simple ejemplo. El fragmento, en cuestión se desarrolla a partir de un núcleo generador que encontramos en los compases 106-107:

En este caso, partimos en la mano izquierda de un soporte de dos compases que hemos identificado como *i*, y en la mano derecha de una estructura derivada de la repetición y transposición de un módulo (denominado aquí α°) que se encuentra conformado por una figura rítmica de contratiempo [$\gamma \downarrow$] en conjunción directa a una tercera armónica.

A partir de este principio, comienza a generarse entonces la siguiente construcción en cadena:

97 El subrayado es mío.

98 SOLER, P. ANTONIO. *Fandango*. Unión Musical Ediciones, Madrid, 1991. [transcrip: P. Samuel Rubio, 1971]

99 La cuestión aquí del apócrifo o la verdadera autoría poco importa, ya que la referencia a Soler es (al igual que Beethoven) en forma de referente cultural y no como ser humano.

A primera vista, el procedimiento modular del acompañamiento se hace evidente con la repetición del esquema **i** —conformándose así el *obstinato* del bajo. Luego, en la parte de la melodía se dan dos procedimientos muy parecidos: por un lado (primeros cuatro compases), el módulo α —que no es otra cosa sino un supermódulo de α^0 , producido a partir del desprendimiento melódico de la tercera— continúa un proceso similar al anterior de repetición y transposición; luego (compases del quinto al octavo), de este módulo α se deriva un nuevo supermódulo α' , conformado a partir de la interpolación de una nueva nota adicional entre los extremos de la tercera del antiguo módulo, para dar lugar así a un tricordo recurrente —el método, pues, sigue siendo el mismo del inicio, de repetición y transposición.

Ahora bien, si por un lado en el caso de la *Pastoral* de Beethoven sí que existía una referencia textual, clara y explícita —en forma de cita—, que intervenculaba directamente tanto la obra del compositor alemán como la *Sonata* del cubano, por el otro cabría preguntarse también seguramente: ¿es que podría existir, entonces, algún otro tipo de relación más o menos textual —más allá, por supuesto, de la ya mencionada conjetura que se puede derivar del título del movimiento— que en Brouwer pudiera señalarse, de igual forma, como especie de enlace directo a Soler?

Desgraciadamente en este caso, la respuesta no resulta tan sencilla de esbozar, ya que Leo Brouwer —una vez más el referente cultural y no el autor real— no parece haber dejado ninguna otra pista literal al respecto. Sin embargo, existe un aspecto particular del primer movimiento de la *Sonata* que bien valdría la pena traer a colación en este momento. Se trata del pasaje que le sucede inmediatamente a los doce primeros compases de introducción (marcados en la partitura con el subtítulo de “Preámbulo”). Éste comienza de la siguiente forma:



Me parece que en este caso, la alusión al ritmo de fandango logra notarse con bastante notoriedad —ya por el metro ternario con la figura rítmica repetitiva, por la marca de aire vivo (*allegretto*) en cuanto a la pulsación general, como por el subtítulo explícito que versa “Danza”. Claro que el fandango brouwereano, con su atmósfera misteriosa, con su riqueza colorística en el uso de los armónicos del instrumento, y con esa sonoridad onírica que podríamos catalogar de “neompressionista”, no se relaciona de ese modo, ni precisamente en este aspecto particular —al menos no de la manera más evidente—, con aquellos otros conjuntos de alturas (*pitch class sets*) utilizados por Soler en su composición; pero, si nos detuviéramos justo en este punto, perderíamos entonces una de las sutilezas más íntimas que oculta el fandango brouwereano.

Fijémonos, a continuación, en el siguiente compás —extraído del acompañamiento en *obstinato*— del *Fandango* del Padre Soler:



Si comparásemos el contorno —esto es, la manera en que la línea asciende o desciende, en sentido general, dentro de la estructura horizontal— de este compás con el fragmento anterior de la *Sonata* brouwereana, notaríamos cómo el diseño relativo de ambas líneas guarda una semejanza muy estrecha [asc.-desc.-desc.-asc.-desc.]. Lo único que pudiera objetarse en este caso sería,

obviamente, la no coincidencia exacta de las figuras rítmicas —en Soler (con su insistencia en la corchea) menos adornada que en Brouwer—; pero lo cierto es que este tipo de figuración que en la *Sonata* brouwereana termina siendo un elemento bien característico, me parece que de alguna forma también logra avistarse como un ritmo implícito en Soler. A propósito, por ejemplo, considérese el siguiente compás (31) de la mano derecha:



En este caso, la figura rítmica en el *Fandango* [♪ ♪ ♪], lo mismo que en la *Sonata* de Brouwer, coinciden plenamente.

La razón por la cual me he detenido sobre este punto, en una discusión donde el tema que nos ocupa es el de la composición modular, no se debe exactamente a una causa fortuita o caprichosa, sino a que, por el contrario, precisamente esta figura de fandango brouwereana ya mencionada, servirá como base —a partir del compás 72— para la construcción de dos estructuras soportes (α y β) que se verán sometidas a un proceso de desarrollo modular.

En este caso, dada la exención del fragmento, prescindiremos de la habitual descripción correspondiente, y únicamente se presentará el esquema analítico —aunque, eso sí, lo suficientemente ilustrativo en este aspecto. En definitivas cuentas, llegado a este punto, me parece que con la propia observación del mismo, bastaría ya para entender —de una simple ojeada— cada una de las particularidades del fenómeno:

The image displays a musical score for a sonata movement, organized into three main sections labeled **D**, **E**, and **F**. Each section consists of two staves: the upper staff is labeled α and the lower staff is labeled β . The time signature is 3/8.

- Section D:** The α staff begins with a $(b7)$ chord. It features a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a v (accents) and a $(+)$ sign above it. The β staff provides a bass line with a similar triplet. The section concludes with the instruction $: x3 \text{ veces}$.
- Section E:** The α staff starts with an $(b7)$ chord. It contains a triplet of eighth notes with a v and a $(+)$ sign. The β staff has a corresponding bass line. The section ends with $: x3 \text{ veces}$.
- Section F:** The α staff begins with an $(b7)$ chord. It features a triplet of eighth notes with a v and a $(+)$ sign. The β staff has a corresponding bass line. The section ends with $: x3 \text{ veces}$.

Below the main sections, there are three staves of music, each enclosed in a dotted box and marked with a $(+)$ sign. These are followed by a final staff of music. The score concludes with a double bar line and repeat signs ($||: ||$).

Como se aprecia, el resultado final se reproduce a partir de un método de incrementación, tanto en las estructuras soportes α como β , dada su interacción con otros módulos —ya sean estos derivaciones de sus bases contenedoras o de naturaleza otra. Se trata, a fin de cuentas, de un proceso complejo que podríamos denominar como de expansión modular aditiva. Nótese, sobre todo, que en la propia partitura se llama la atención, explícitamente, hacia todo el procedimiento a través de la utilización de letras de ensayo que van de la **A** a la **F** —es la primera vez que se utiliza este tipo de signos en toda la *Sonata*.

Justo al concluir el pasaje, estaríamos entrando entonces en la “Coda” del movimiento:

“Beethoven visita al Padre Soler”. Pero a estas alturas, la frase ya no debería entrañar ningún misterio (¿o sí?).

II. 3 Sobre lo culto y lo popular.

¿Quién dice que la música, una es popular y la otra es culta; que una es para la masa y otra para minorías; que la música de concierto (que es la que yo he tocado, y toco) es una música elitista y la otra es una música para bailar en La Tropical? Me parece que son exageraciones y, además, desenfoques, más que exageraciones, desenfoques de un quehacer cultural.¹⁰⁰

Las palabras anteriores se remontan al año mil novecientos setenta y ocho y, específicamente, a una entrevista que le hiciera a Leo Brouwer el realizador y documentalista cubano José Padrón a propósito de un evento muy particular que ocurriría cercanamente —hoy por hoy, se puede decir incluso, histórico dentro del panorama musical habanero de finales del siglo XX—, en el entonces teatro más importante y de mayor aforo en la capital antillana (el teatro *Karl Marx*). El espectáculo en cuestión, intentaba un acercamiento al arte musical desde una perspectiva hasta entonces *sui generis* en la isla, ya que pretendía aunar el trabajo creativo de Brouwer como guitarrista clásico y concertista, junto a la popular agrupación *Irakere* —liderada por el pianista y virtuoso Chucho Valdés, pero por aquellos días también conformada por instrumentistas de primera línea dentro del panorama del *latin jazz*, como el saxofonista y clarinetista Paquito D’Rivera, o el trompetista y multiinstrumentista Arturo Sandoval.

Hacia finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta, *Irakere* se había caracterizado por ser una banda que contaba dentro de su alineación con destacados músicos que se dedicaban profesionalmente a la interpretación del repertorio jazzístico —tanto internacional como afrocubano—, pero que también tenía ganada una tremenda reputación dentro del contexto de la músicaailable, por lo que constaba de un público popular bastante numeroso¹⁰¹. Brouwer, por su parte, tanto en su faceta de compositor como en la de guitarrista o director de orquesta, se había dedicado a concebir y armarse de todo un repertorio heterogéneo, que no se limitaba únicamente al de la música contemporánea —más cercano conceptualmente a sus propias inclinaciones como creador— sino que también incluía lo más representativo de la creación musical de los grandes autores clásicos del pasado —por lo cual contaba, como es lógico suponer, de un público mucho más especializado. De modo que el concierto que se estaba gestando, estaría pues encaminado conscientemente hacia el hecho de poner en diálogo estas dos grandes tradiciones, consideradas todavía en el imaginario como antagónicas, y, de alguna manera, intentaba también derribar aquellas barreras genéricas que funcionaban como estereotipos o tópicos, entre las artes denominadas “populares” y “cultas”.

El dilema existente entre lo “culto” y lo “popular” ha sido, en sentido general, un tema relevante dentro de la creación musical académica moderna. El increíble desarrollo que durante el siglo XX experimentó la “cultura de masas” y la “industria del entretenimiento” propició una manera diferente de enfocar lo que se consideraba como “popular”, en contraposición con el ideal y el espíritu del arte moderno —ajeno éste, por antonomasia, a las fuerzas del mercado. En este sentido, lo “popular” dejaría de referirse, pues, a aquellas concepciones románticas a propósito del idilio por lo folclórico, que se expresaran de forma genuina en los distintos nacionalismos del XIX —del cual llegarían enormes ecos que resonaran aún en notables compositores del XX, como por

100 PADRÓN, JOSÉ [dir]. *Leo-Irakere*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), s/f [ca. 1978].

101 A propósito de esto, véase las palabras de Chucho Valdés en: HERNÁNDEZ, ISABELLE. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, C. Habana, 2000. p. 186

ejemplo Béla Bartók, el primer Stravinski, o el caso paradigmático del brasileño Heitor Villa-Lobos. Así, lo “popular” —o, mejor dicho, lo *pop*, como se le denominará generalmente incluso desde los inicios del siglo, pero sobretudo a partir de la década de los cincuenta—, bajo la óptica otra que generara el apogeo de la industria cultural, lograría identificarse entonces a partir de toda una serie de rasgos estructurales que se opondrían, en tiempos del modernismo, tanto por su funcionalidad como por la morfología de su lenguaje, con el utilizado por la denominada “alta cultura” —ya fuera esta de vanguardia o tradicional.

Sin embargo, como ya se ha señalado con anterioridad, el cambio de paradigma experimentado a partir de la llegada de la denominada “sociedad postindustrial” y el postmodernismo, representará un punto de giro importante con respecto a este tipo de relación antagónica, y también marcará la nueva perspectiva con que se comenzará a re-enfocar el entonces trillado estigma de lo *pop*. Lo popular, desde esta nueva óptica —si bien imposible de ser separado del inmenso gusto general del gran público, y de los sistemas estéticos y axiológicos de la *mass media*—, pasará a ser reevaluado precisamente a partir de esos elementos de unión, o puntos de contacto, que comparte con toda una comunidad. O para decirlo de otra manera: la “cultura de masas” —da lo mismo si condicionada por las fuerzas del mercado, o espontáneamente (ya que ese no es el punto)— terminará imprimiendo un resultado o huella tangible dentro del lenguaje y la estética de sus “productos” o “artefectos”, que definitivamente pasarán a formar parte —como consecuencia del fenómeno sociológico— de los códigos de toda una cultura general en un determinado grupo humano.

Es precisamente esta nueva visión de lo popular como elemento esencial de la cultura —entendiendo, claro está, la cultura desde una perspectiva mucho más amplia que la clásica idea iluminista que la relacionaba con determinada superioridad o calidad en el gusto—, y de la cultura como parte indisoluble del quehacer humano —cualquiera fuera este—, la que parece manejar Brouwer, en sentido general, a lo largo de su carrera como creador. E incluso más, ya que precisamente el abordaje e intento de superación del antiguo dilema entre lo “culto” y lo “popular” —que, de hecho, es uno de los dilemas que el postmodernismo aparenta conscientemente solucionar— representa una de las temáticas recurrentes y más importantes que podemos encontrar a través de la obra del compositor cubano. En este sentido, y con el fin de ilustrar un poco la manera en que aparece el fenómeno dentro de la creación musical brouwereana, me daré pues a la tarea de, a continuación, presentar algunos de los ejemplos que podemos encontrar con más frecuencia.

El primer aspecto relevante que valdría la pena señalar en este caso, sería precisamente la estrategia que el propio compositor se planteara a la hora de unificar o integrar ambas tradiciones en su poética creativa. Para volver por un momento al ya mencionado concierto (Leo Brouwer - *Irakere*) del año setenta y ocho, valdría la pena pues, en este punto, retomar algunas de las concepciones que el propio Brouwer le explicara a Padrón en aquella ocasión:

Mi opción es la integración de estas dos cosas. Ahora, ¿cómo? ¿Cómo integrar un lenguaje popular y un lenguaje culto? En este caso, a los clásicos yo los voy llevando gradualmente desde su tema (desde la partitura original) hasta su transformación en lo popular, con formas distintas de elaboración, con otra instrumentación, con extensiones, con puentes ideados por mí, o introducciones. En fin, esto es mucho más interesante que hacer el número entero en un género: en el *cha-cha-chá*, en el *beat*, en el *bossa nova*, en lo que se quiera; pues sencillamente eso es oponer un ritmo a un tema clásico.

El caso contrario, de llevar lo popular a lo culto es menos común. Sin embargo, lo que yo hago con los *Beatles* o con el *Drume Negrita* se puede catalogar en este sentido, porque yo tomo los temas de una sonoridad totalmente popular y los transformo en versiones totalmente clásicas (a través de la guitarra, por ejemplo). Hay que hacerlo con temas populares que pertenecen, por su calidad, a la historia universal de la música.¹⁰²

102 PADRÓN, JOSÉ [dir.]. *Leo-Irakere*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), s/f [ca. 1978].

En este sentido, el ya mencionado concierto representaría un ejemplo bastante elocuente de la forma en que se pone en práctica —de maneras diversas, incluso— cualquiera de estas dos estrategias particulares. Comencemos pues, con la primera.

Alguno de los ejemplos de integración unidireccional desde lo clásico a lo popular que aparecen en varias de las piezas que se interpretaron en aquel recital¹⁰³ de mil novecientos setenta y ocho, lo encontramos principalmente en las adaptaciones que hiciera Paquito D'Rivera, para saxofón soprano y combo, del segundo movimiento (*Adagio*) del *Concierto para clarinete en La Mayor* K. 622 de Wolfgang Amadeus Mozart, o las versiones de Leo Brouwer sobre los temas del *Preludio no 3* de Villa-Lobos, o también del *Adagio* que escribiera Joaquín Rodrigo para su *Concierto de Aranjuez*. Sobre esta última pieza me detendré a continuación con brevedad, pero me gustaría agregar, además, a lo anteriormente mencionado que las obras que aquí se han tomado como referencias no constituyen en modo alguno simples arreglos musicales —en el sentido, claro está, más estricto que normalmente se le atribuye a este término—, sino que más bien representan especies de fantasías sonoras usadas como pre-textos o puntos de partidas, desde las piezas clásicas mencionadas, pero que indiscutiblemente —como resultado final— desbordan los temas originales que le dieron el pie inicial, en lo que pudiera catalogarse como genuinas prácticas de re-creaciones.

Según la musicóloga (y biógrafa del compositor) Isabelle Hernández¹⁰⁴, esta variante del *Concierto de Aranjuez* que interpretara Leo Brouwer como solista, acompañado de la agrupación *Irakere*, se correspondería también con una versión otra del *Adagio* anteriormente estrenada —haría apenas algunos pocos meses— en un concierto que ofreciera Brouwer, como guitarrista, en el teatro de la *Cinemateca de Cuba*. Sin embargo, independientemente de este tipo de relación que podríamos encontrar como común entre ambos acontecimientos cercanamente vinculados —ya fuera cronológica o de manera temática—, es de suponer que indiscutiblemente el resultado sonoro en ambas actuaciones sería diametralmente distinto. La explicación a esto resulta muy sencilla: si bien en el recital de la *Cinemateca* —como bien apuntara Hernández en su biografía—, la pieza interpretada consistía en una versión para dos guitarras (una de ellas pregrabada por el propio compositor, y disparada en directo como *playback*) del tema de Rodrigo, la música escuchada durante el concierto del teatro *Karl Marx* podría definirse, en cambio, como una gran rapsodia popular orquestada para una banda de *jazz fusion*, que se encontraría conformada por una guitarra clásica solista, un piano Fender Rhodes, un bajo eléctrico, una guitarra eléctrica, dos trompetas (la primera mutaría a fliscorno), un saxofón tenor, un saxofón soprano, una batería (*drums*) y otros tres percusionistas (tumbadoras, pailas y pandereta).

En la registración sonora de la pieza¹⁰⁵ que se realizara por aquella fecha encontramos una duración total de alrededor de diez minutos, donde en la primera parte —es decir, los primeros cinco minutos— aparece un fragmento reconocible y de cierta extensión del *Adagio* de Joaquín Rodrigo, pero en el que se le van superponiendo gradualmente algunos elementos improvisatorios, a manera de ornamentaciones —muy similares éstos en concepto, a las prácticas que antiguamente se siguieran durante las épocas del Barroco y el Renacimiento—, pero enmarcados más bien dentro de un lenguaje jazzístico muy diverso. Posteriormente, en la pequeña intervención (*quasi candeza*) en *mi* menor que realizara la guitarra sola —y que en el original de Rodrigo¹⁰⁶ encontramos tres compases después del número siete de ensayo (no confundir, claro está, con la verdadera *candeza* del movimiento que corresponde al diez de ensayo en *Aranjuez*)—, ocurren una serie de juegos y diálogos improvisatorios entre el Rhodes y la guitarra, que desembocarán (aproximadamente en el ocho de ensayo, según el original) en una modulación hacia un acorde de *si* mayor, del cual se generará súbitamente un interludio con una variación del tema de *Aranjuez* en los metales. A continuación se presenta un breve esquema de éste:

103 Las interpretaciones más importantes de este concierto se encuentran registradas en el LP *Leo Brouwer – Irakere*. Areito, 3769.

104 Véase: HERNÁNDEZ, ISABELLE. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, C. Habana, 2000. p. 183

105 Véase: LP *Leo Brouwer – Irakere*. Areito, 3769.

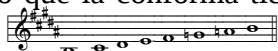
106 Véase: RODRIGO, JOAQUÍN. *Concierto de Aranjuez*. Ernst Eulenburg Ltd, London, 1984. (EE6785)

The musical score consists of four systems, each separated by a double bar line (//).
 System 1: Guitar (Guitarra) plays a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Brass (Metales) plays a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).
 System 2: Brass (Metales) continues the melodic line. Accompaniment (Acomp.) shows a chord progression: B, A/B, B.
 System 3: Brass (Metales) continues the melodic line. Accompaniment (Acomp.) shows a chord progression: G#m, C#m, E, F#. The C#m chord has a triplet of eighth notes.
 System 4: Brass (Metales) continues the melodic line. Accompaniment (Acomp.) shows a chord progression: F#, B, A/B. The F# chord has a triplet of eighth notes.

En el ejemplo anterior, los cuatro primeros compases —que se encuentran reservados a la guitarra sola— representan un pequeño puente que dada su fluctuación armónica insinúa poseer como trasfondo una escala mixolidia con base en *si* —la mixolidia, como se sabe, es una de las gamas más utilizadas dentro de la improvisación jazzística (no confundir, por supuesto, con los antiguos modos dentro del cual el mixolodio también aparece: la diferencia fundamental en estos casos se encuentra principalmente en el hecho de que si bien las escalas de *jazz* comparten las mismas relaciones interválicas, entre sus grados, con los denominados modos griegos y eclesiásticos, su uso y funcionalidad, así como también los puntos de inflexión, reposo y tensión, varían considerablemente entre los unos y los otros en dependencia de las convenciones diacrónicas y estilísticas).

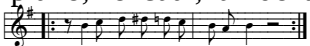
Seguidamente, se le suma el resto de la banda en lo que hemos clasificado aquí como “interludio”, en un fragmento musical que se encuentra, como regla general, alrededor de la tonalidad de *si* mayor —recordar, que el original de Rodrigo fluctúa también sobre el centro tonal de *si* pero en modo menor. Vale destacar en este caso, el uso del acorde de *la* mayor con bajo en *si* sobre el segundo compás de la melodía que aparece en la parte de los metales —en el ejemplo presentado, se marca en una pauta que se identifica como “acompañamiento”, donde se observa el cifrado de la armonía implícita en el fragmento, además de un pequeño esquema de la rítmica general—, así como también la elección de una interválica muy característica (nótese el becuadro, por ejemplo, para el *sol* de la melodía) que según la jerga jazzística¹⁰⁷ correspondería a una “escala de dominante con la sexta bemol” o “escala hindú” —también podría definirse como una “escala

107 A propósito de las escalas de jazz, véase: LIEBMAN, DAVID and JAMEY AEBERSOLD. *Scale Syllabus*. Aebersold, New Albany, 1982.

mayor-menor”, ya que el primer tetracordo que la conforma tiene todas las características de una escala mayor, y el segundo, de una menor [].

A continuación —es decir, una vez finalizado el interludio—, se procederá pues con una extensa sección de improvisaciones (o solos jazzísticos, para ser más exactos) que se realizarán sobre una progresión que alterna los acordes de *si* mayor y *la* mayor —nuevamente, regresamos a un dominio armónico donde prevalece la sonoridad mixolidia aunque, como resulta lógico, esto no implica para los instrumentista constreñimiento alguno, ya que las propias libertades de la improvisación jazzística permite el uso de sustituciones y superposiciones de otras sonoridades sobre el color armónico—, para luego repetir finalmente el anterior interludio presentado, pero esta vez a manera de *coda*, y así concluir la composición.

Ahora bien, a partir de la documentación audiovisual que se tiene, tanto del concierto como de los ensayos previos, pudiérase también deducirse algunas cuestiones que nos ayudarían a esbozar otras pequeñas conjeturas. Primero, que tanto por el acompañamiento —rítmico y complejo— de la guitarra eléctrica (*alla funk*), como por el *groove* particular que establece el bajo en las improvisaciones, o por la manera en que aparecen distribuidas las *voices* del piano en las distintas funciones armónicas, se logra desprender que los músicos ejecutaron la segunda parte de la pieza a partir de *particelli* que hacían uso del denominado “cifrado popular”, “cifrado americano” o “cifrado de jazz” —y no precisamente de la convencional notación musical, llamémosle, tradicional. Asimismo, la propia dinámica que se refleja en los fragmentos de los ensayos filmados, donde se puede observar que no existe partitura general previa, sugiere ya el hecho de que toda la música haya sido directamente escrita sobre *particella* —una costumbre muy común e incluso típica, si se quiere, en muchas músicas populares, pero que no se utiliza generalmente para la música clásica. El último aspecto que se desprende de los pocos diálogos entre los músicos y el compositor, que pueden avistarse durante los ensayos, apunta a que durante la preparación del concierto se utilizó también el método de montaje popular, basado éste, sobre todo, en el intercambio oral y la labor cooperativa entre el instrumentista y el compositor —aspecto que también difiere de la manera tradicional, donde, como se sabe, el director o el compositor presenta de antemano una partitura cerrada y final, la cual debe ser respetada de manera casi epifánica.

Poco después de diez años de ocurrido el mencionado evento, pero esta vez bajo el título de *Glosas sobre un tema de Aranjuez*, una versión muy similar de esta pieza se interpretaría nuevamente en el año dos mil once, en dos ocasiones consecutivas —a propósito de sendos conciertos organizados y dirigidos por Isabelle Hernández y Leo Brouwer—, pero bajo la apariencia de una nueva instrumentación: esta vez para guitarra clásica, guitarra flamenca, laúd campesino (o laúd cubano) y trío de jazz (piano, contrabajo y batería). La diferencia fundamental, en este caso, radicaría en que, luego de la intervención ya comentada de la guitarra en *mi* menor, en vez de realizar la modulación a *si* mayor para comenzar las improvisaciones, en este caso la música quedaría suspendida bajo las armonías jazzística que alternaran entre los acordes de *mi* menor novena y *si* alterado (*mutatis mutandis*) en el piano, lo cual, unido a la frase en *obstinato* que comenzaría a repetir la guitarra flamenca [], sugeriría una cadencia andaluza de trasfondo (*mi* menor – *re* mayor – *do* mayor – *si* mayor). Las improvisaciones, en este caso, igual de virtuosas, estarían influenciadas además por el carácter español que le otorgara al fragmento la armonía de base y los solos de la guitarra flamenca.

Este tipo de vínculos que, como acabamos de ver, pudieran establecerse entre las concepciones musicales brouwereanas y otro tipo de tradiciones populares como resultan ser el caso del flamenco o del jazz, no se limitan únicamente a los ejemplos y eventos mencionados anteriormente sino que también pueden entenderse como una especie de corriente subterránea dentro de la obra del compositor cubano. Los ejemplos son variados, pero basta recordar simplemente la colaboración con el guitarrista español Vicente Amigo en su *Concierto flamenco para un marinero en tierra* —Brouwer, como se conoce, es el autor de la orquestación de dicha obra—, y más recientemente —en el año dos mil doce—, la producción musical que hicieran

Isabelle Hernández y Leo Brouwer del CD titulado *Brouwer Flamenco* —del guitarrista Josué Tacoronte—, donde aparecen versionadas en este último género algunas de las más importantes piezas dentro del catálogo guitarrístico del compositor (*Danza Característica*, *El Decamerón Negro*, *Elogio de la Danza*, entre otras); o los múltiples intercambios creativos que ha establecido Brouwer, a partir de su obra, con importantes pianistas dentro del contexto del *jazz* afrocubano (Chucho Valdés, Emiliano Salvador, Ernán López-Nussa, Alekszycki, Alfredo Rodríguez Salicio o Harold López-Nussa, por ejemplo).

Pero la relación entre la obra brouwereana y el universo sonoro del *jazz* no se limita únicamente a estos ejemplos aislados, o a las colaboraciones anteriormente mencionadas, sino que, desde los ya tempranos mil novecientos sesenta y cinco —es decir, un poco más de diez años antes del encuentro musical con el grupo *Irakere* ya reseñado—, encontramos en el catálogo del compositor una obra —bastante relevante— que constituiría también una especie de apología —teniendo en cuenta, claro está, que dada la situación política de aquella época en la isla, géneros norteamericanos como el *rock* o el *jazz* no estaban precisamente avalados por el gobierno cubano— a esa enorme tradición musical. Se trata del *Arioso. Homenaje a Charles Mingus*¹⁰⁸, para conjunto de *jazz* (bajo, saxofón alto, batería, guitarra eléctrica, piano) y orquesta sinfónica.

La pieza, sin lugar a dudas, presenta cierto atractivo muy peculiar, y podría, además, representarse como uno de los clásicos ejemplos de ese género híbrido y ecléctico que intentara explorar las confluencias sonoras entre la música académica y el *jazz*, y que fuera acuñado por el compositor y teórico norteamericano Gunther Schuller como *the third stream*¹⁰⁹. De manera general, la obra pudiera ser descrita como una especie de *concerto grosso* contemporáneo, en el sentido de que implica una serie de fragmentos concertantes, entre el pequeño grupo instrumental (el conjunto de *jazz*) y la orquesta que lo acompaña (el *tutti* o *ripieno*). De ahí, que el carácter de la orquestación general de la gran masa sonora sea sencillamente el de aportar esas atmósferas necesarias para las improvisaciones que se darán a cabo en torno al conjunto *concertino* —donde cada uno de los instrumentos que lo conforman tendrán su oportunidad particular, a todo lo largo de la estructura general, para realizar así sendos y, más o menos, extensos solos.

Además de la importancia que se le confiere aquí a la improvisación, el lenguaje de la obra está plagado también de estilemas característicos en las interpretaciones jazzísticas, como por ejemplo el empleo del *walking bass*, el uso de los acordes en bloque del piano, o los típicos acentos sincopados (sobre todo en el *ride cymbal* y el *hi-hat*) de la batería, así como también la explotación de algunos de los códigos musicales más identificativos (el ritmo, la interválica, la articulación, el tempo) del *swing*, el *bebop* o el *free jazz* —por solo citar lo más reconocible.

A continuación se puede observar el fragmento inicial:

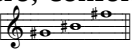
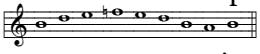
108 BROUWER, LEO. *Arioso. Homenaje a Charles Mingus*. Ediciones Espiral Eterna, La Habana, s/f.

109 A propósito del término, véase: SCHULLER, GUNTHER. "Third stream". En: *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

únicamente con cuatro líneas diagonales —muy típicas de la escritura para la música popular—, que lo que indican en estos casos, generalmente, es que los tiempos señalados en el pautaado deben ser rellenados con marchas y patrones rítmicos —nótese además, cómo se solicita para el fragmento, el empleo de las *brushes* o escobillas (un tipo de baqueta especial que se utiliza en el jazz con determinada asiduidad), así como también la indicación que dice: “los acentos jazzeados deben ser irregulares”. El instrumentista —que generalmente se trata de un conocedor de los géneros que se le requiere que interprete— sabe perfectamente como proceder en estos casos sin necesidad de tener explícitamente la música escrita en su *particella*. E incluso más, ya que la versatilidad y maleabilidad que otorga este tipo de prácticas, permite un resultado mucho más orgánico —musicalmente hablando— que el que hubiera podido lograrse si, en cambio, se le exigiera al percusionista, con toda precisión, tener que limitarse a una serie de diseños rítmicos ya prefijados.

Ahora, otra serie de características, préstamos o influencias de la música popular que aparecen además muy visibles dentro del *corpus* textual del *Homenaje a Charles Mingus*, las podemos localizar, también, un poco más adelante en la estructura musical. Tomemos —por solo citar uno más— otro ejemplo particular, esta vez correspondiente a la letra **H** de ensayo según la partitura (el fragmento musical se mostrará seguidamente).

En este caso, me gustaría comentar el material que se propone de estímulo a la guitarra eléctrica para la elaboración de su solo —obsérvese aquí también, por cierto, cómo para los acordes destinados al piano (que funcionan como acompañamiento a la intervención del guitarrista) encontramos la indicación de “*background*”.

Como perfectamente parece sugerirnos la propia naturaleza sonora de los formantes ofrecidos, la sustancia primaria para la improvisación guitarrística podría subdividirse en otros dos elementos constituyentes: el primero, conformado por un pequeño conjunto de tres notas cuya raíz la encontramos en *sol* sostenido []; el segundo —que implicaría al resto del material—, tendría como base implícita, pues, una breve escala (quebrada) pentatónica menor a partir de la nota *si* []. De este modo, en el primero de los casos, de lo que realmente estaríamos entonces en presencia, es de una conjunción de los intervalos de tercera mayor (*sol* # - *si* #) y séptima menor (*sol* # - *fa* #), lo cual implica forzosamente, como resulta lógico entender, la existencia de un acorde de dominante con la quinta omitida, que en el contexto sonoro en que se evoca éste, no cumple la tradicional función armónica de quinto grado sino la de simple acorde de *blues* —como resulta de práctica común, en el *blues* tradicional tanto los grados **I**, **IV** como **V**, suelen realizarse siempre de séptima dominante. En el caso de la escala quebrada, lo que sin dudas llama poderosamente la atención, es la existencia de ese intervalo característico de quinta disminuida —éste se forma, específicamente, por la existencia del *fa* becuadro— que, obviamente, a lo que de manera más directa nos remite es a la típica *blue note* de las inflexiones melódicas propias a la música afro-americana.

A continuación se muestra la partitura:

(Còlla batuta)

(mutta in piccolo)

1^a FLT oir: (trpt. I) (cor.) (trpt. II) (clr. I) (trbn. I)

1^{er} OBOE oir: (trpt. II) (cor.) (trpt. I)

1^{er} Clr. (B) "Cool Style" *mp*

1^{er} FAGOT

♩ = 112

COR I *mf*

"Swing Style" *mp*

(oir: trpt. II y (cor.) 1^a trpt.) Improvisando

II^a TRPT. (♩ = 168) *mf* "Hot" Jazz Style

sord. Stringht

sord. Dixieland Style

oir trpt. II cor. (trpt. I) (Clr. I) 1-trbn.

(Escobilles)

3 CAJAS "movido" *mf* *cresc poco a poco*

1 EJECUTANTE oir gran cassa

♩ = 108 *mp* sonoro *(cresc. progress')*

oir timp Lento

mp breve *cresc.* *poco a poco*

GUITAR *f* *ad lib.* (oir cbejo)

PIANO *tempo* *background.*

BATJAZZ (in 4) *ad lib.*

C BAJA (SOLO) *il tempo* (colla batuta) *colla guitar*

Otro aspecto en este fragmento sobre el cual quisiera llamar la atención, se encuentra relacionado con las intervenciones que realizan algunos de los instrumentos de la sección de maderas y metales de la orquesta sinfónica —específicamente, el clarinete I en si bemol, la trompeta I, la trompeta II y el trombón I. Aquí, a estos instrumentistas también se les pide una serie de improvisaciones simultáneas, pero las indicaciones expresivas en la partitura apuntan claramente a la intención y la rítmica —no definida explícitamente con escritura musical, sino dejada a la

voluntad del intérprete— que en estas intervenciones se deben de respetar —en el caso del clarinete, se especifica “*Cool Style*”; para las trompetas, “*Swing Style*” y “*Hot Jazz Style*” respectivamente; y, finalmente para el trombón, “*Dixieland Style*”.

Resulta también relevante en todos los casos anteriormente mencionados, la manera en que se limita el material melódico en el caso de las improvisaciones —en prácticamente todas, se ha empleado una notación consistente en sólo cabezas de notas negras, que se ubican sobre las alturas que deberían utilizarse. Y aunque esta clase de grafía también resulta recurrente en los nuevos sistemas *avant-garde* de notación musical, en el caso particular de esta pieza deviene un elemento muy sintomático, ya que, además, una escritura de este tipo es utilizada en las clásicas antologías de partituras de música *jazz* —como puede ser el caso, por ejemplo, del paradigmático *The Real Book*—, donde es empleada también con un fin similar al *Arioso* brouwereano —básicamente, el método seguido es el de marcar de esta forma las secciones de improvisación, donde la escritura le serviría entonces también al instrumentista como sugerencia de las escalas, arpeggios y recursos interválicos que podrían ser aprovechados para los diferentes acordes durante el solo.

Para concluir pues este breve comentario dedicado al *Homenaje a Charles Mingus* de Leo Brouwer, solo quisiera recordar que dentro del contexto internacional inherente a la época en que fue concebida y compuesta la pieza, la existencia de una obra de este tipo no representaba precisamente, dentro del entorno de la música académica, un hecho muy habitual. Sólo con imaginar que, por ejemplo, un autor tan importante para la segunda mitad del siglo XX musical, como fuera el caso del polaco Krystof Penderecki, tendría que esperar al menos seis años para lanzarse con una iniciativa homóloga a la anterior —me refiero, específicamente, a sus *Actions* para orquesta de *jazz*, del año mil novecientos setenta y uno—, ya podría darnos una buena pista de las tendencias estéticas de aquellos tiempos. En este sentido, resulta lógico suponer que en el caso de Brouwer, una idea de esta clase sólo pudo haber florecido y fructificado a partir de una concepción otra de la cultura, mucho más plural y abarcadora.

Otra obra muy interesante, a propósito del método con el que se logra aunar las tradiciones “populares” y “cultas” dentro de un mismo contexto sonoro, lo encontramos en la clásica *From Yesterday to Penny Lane*¹¹⁰ del año mil novecientos ochenta y seis. La pieza —renombrada con posterioridad (alrededor del dos mil diez) como *Beatlereanas*— resulta, sin lugar a dudas, muy representativa de esos esfuerzos de Brouwer por recrear los temas y melodías del *pop*, pero en este caso desde una perspectiva *concertante*. Se trata —para intentar clasificarla mejor dentro del género— de toda una suite para guitarra clásica y orquesta de cuerdas en siete movimientos (*Eleanor Rigby*, *Yesterday*, *She's leaving home*, *A ticket to ride*, *Got to get you into my life*, *Here, there and everywhere* y *Penny Lane*), concebidos cada uno de ellos como especies de breves homenajes¹¹¹ a grandes compositores y tradiciones musicales relevantes dentro de la historia de la llamada “música académica” (Smetana, Stravinski, Hindemith, etcétera).

En este sentido, el material temático, tomado prestado del universo sonoro de la célebre banda de *Liverpool*, al interrelacionarse y entrar en contacto con el vocabulario otro, implícito y sugerido a través de las orquestaciones, invenciones y desarrollos musicales, cobra por completo una nueva dimensión.

Veamos pues, para entender someramente cómo se lleva a cabo este proceso, algunos breves ejemplos. Comenzaremos con el inicio de *Eleanor Rigby*, la partitura se muestra a continuación:

110 BROUWER, LEO. *Beatlereanas*. Ediciones Espiral Eterna, La Habana, 1986. (3E10)

111 Véase: HERNÁNDEZ, ISABELLE. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, C. Habana, 2000. p. 274

Violin I *f* *dim.*

Violin II *f* *dim.*

Viola *f* *dim.*

Cello *f* *dim.*

Vln I *pp*

Vln II *pp*

Vla *p*

Cel. *mp*

En este caso, para comenzar el movimiento se hace uso de una figura melódica en semicorcheas —totalmente ajena al original de Lennon y McCartney—, que será explotada en cada uno de los instrumentos que conforman la orquesta de cuerdas, a la manera de un módulo, a través de su repetición y desfase con respecto al pulso general. El efecto de solapamiento o superposición que logra conformarse a través de este procedimiento establece un rico y, más o menos complejo, entramado textural polifónico que será secundado por el desarrollo de un breve pasaje *in fugatto*, donde se utilizará esta vez, como sujeto, parte del contenido temático de la melodía de la canción:

A

Vln I

Vln II

Vla *p con leggerezza* V V V

Cel.

Musical score for Vln I, Vln II, Vla, and Cel. The score shows a crescendo in the violin and viola parts, with a first ending bracket in the Vln I part.

Musical score for Guit., Vln I, Vln II, Vla, and Cel. The score shows a forte dynamic (*f*) in the guitar, violin, and cello parts, with a first ending bracket in the Vla part.

Así, tanto el carácter evocador de la orquestación, con sus secciones contrastantes —lo mismo en su dinámica que en su carácter—, como los constantes contracantos de la cuerda hacia la guitarra (y viceversa), o la insistencia o reincidencia del *fugatto* a partir de la letra **D** de ensayo, el empleo fugaz de los armónicos en la melodía de los violines para sugerir un efecto *quasi* etéreo, y una cierta tendencia recurrente hacia la incipiente polifonía u horizontalidad de la línea, parecen como si quisieran borrar de la memoria afectiva todo vestigio que pudiera quedar del arreglo original —también, por cierto, para instrumentos de arco— de George Martin —el cual, sin dudas, representa uno de los identificativos más prominente en la versión de los *Beatles*.

El último ejemplo al cual quisiera referirme a continuación corresponde a *A ticket to ride*:

39 **C** (With energy)

Guit.

Vln I (With energy)

Vln II

Vla

Cel. (VC: plays II time)

B. arco

42

1

f molto

El pasaje anterior se correspondería, pues, con el de la estrofa-puente (“*I don't know why she's ridin' so high...*”) de la versión original de mil novecientos sesenta y cinco. Sin embargo, mientras que el período homólogo que compusieron McCartney y Lennon para su canción, consta únicamente de cuatro compases que se repiten completos, con facilidad podemos apreciar aquí por el contrario, que la variante de este núcleo que nos presenta Brouwer en su partitura ha sido extendida casi el doble —es decir, a un total de siete compases que también se repiten. E incluso más, ya que la versión brouwereana lejos de reproducir la melodía original de una manera fiel o al menos cercanamente, nos presenta en este caso un interesante y complejo juego polirítmico —o contrapunto figurativo, si se quiere— entre la guitarra y la sección media y más aguda del registro de las cuerdas, en una especie de desarrollo *alla* Stravinski.

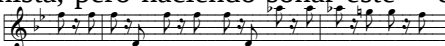
Sin dudas, esta variación del original beatlereano aporta una riqueza muy singular al movimiento y, además, representa una decisión de subversión temática muy acertada ya que, mientras que los *Beatles* sólo se limitan prácticamente a la simple alternancia de las notas *re* y *do* becuadro, en ritmo continuo y monótono, donde la importancia y hegemonía del texto supeditaba al resto de los elementos expresivos de la melodía, en el caso de Brouwer, la sucesión y permutación de las dos notas agudas pivotes en los violines —*mutatis mutandis*, ya que el original de los *Beatles* se encuentra en la tonalidad de *La Mayor*, y en cambio la versión brouwereana, en *Mi Mayor*— en

conjunción con la irregularidad rítmica y el constante desplazamiento de los acentos, deviene entonces un elemento expresivo de una fuerza motívica extraordinaria.

De esta manera, quedaría ejemplificado, pues, el método bien efectivo del que se valdría el compositor cubano a la hora de traer la “música popular” al contexto académico.

II. 4 *Collages, citas, pastiches y referencias.*

En el mes de octubre de mil novecientos sesenta y nueve se realizaría en el *Gran Teatro de la Habana* (Teatro “*Federico García Lorca*”), un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional donde sería estrenada una obra de Leo Brouwer titulada *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*¹¹². La pieza —finalizada en ese mismo año, pero comenzada a componerse en mil novecientos sesenta y siete—, y muy a pesar de que desde hace largos años ha dejado de incluirse dentro de los repertorios más generales que abordan la obra del compositor cubano, aún sigue siendo uno de los puntos de referencia medular —y sobre todo ampliamente comentado y mencionado por la crítica y los estudios musicológicos— dentro del extenso catálogo brouwereano.

El principio conceptual que estructura toda la composición, se hace evidente desde el inicio mismo de la obra. La pieza comienza, pues, con un solo del concertino, quien debe interpretar el cuarto movimiento (*Presto*) de la *Sonata No 1 para violín solo en Sol menor BWV 1001* de Johann Sebastian Bach. Luego, en lo que correspondería al compás número seis del original bachiano, se le sumaría un segundo violinista, pero haciendo sonar éste —en su caso— una de las variantes de la segunda parte del tema [ ... etc.] de la *Gran Fuga Op 133* de Ludwig van Beethoven. Cada uno de los intérpretes continúa tocando, independientemente, el fragmento de música citada que le corresponde, y acto seguido, un tercer violinista se une a la sonoridad resultante, pero ejecutando esta vez el primer movimiento (*Preludio*) de la *Partita No 3 para violín solo en Mi Mayor BWV 1006* de —nuevamente— Johann Sebastian Bach. Así sucesivamente, continúan agregándose al conjunto, de forma paulatina, más y más instrumentistas, también con fragmentos de otras citas de obras relevantes de grandes compositores del pasado, aumentando o saturando —si se quiere— la ya compleja superposición de temas musicales. Se constituye pues de esta manera, un magma sonoro, una heterofonía —por no decir “cacofonía”—, que viene a enriquecerse en una textura aún más compacta, a partir de nuevas densidades —*clusters*, nubes de sonidos, atomizaciones— de una franca influencia postserial, que el compositor comenzará a insertar también gradualmente.

La estrategia que se acaba de describir, y que sirviera —como se ha mencionado— de inicio o introducción, se repetirá una y otra vez en diferentes secciones, a todo lo largo de la obra. En sentido general, podríamos decir que la pieza, casi en su totalidad, se encuentra conducida a partir de fragmentos musicales superpuestos de Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Paganini, Mendelssohn, Tchaikovski, Listz, Rimski-Korsakov, Strauss, Ravel, Bartók, Stravinski y el propio Brouwer, conformando así un inmenso *collage*.

Como metáfora interpretativa podríamos sugerir además, que lo que se escucha no es otra cosa sino el resultado atemporal y simultáneo de toda la historia de la música occidental académica. O como diría el propio Brouwer:

...se trata, más bien, de apresar una visión poética: la transformación de los grandes *clisés* en una

112 Véase el LP: BROUWER, LEO. *La tradición se rompe...* EGREM, LDA 7009

contemporaneidad. Es una visión del universo sonoro de todos los tiempos conviviendo en un mismo instante.¹¹³

O como también comentara —a propósito de *La tradición...*—, en otra ocasión:

No es *collage*, no es citación, es un préstamo de culturas simultáneas en su significación nueva. (Nueva no por novedad sino por significación). [...] Esta obra representa la convivencia simultánea de épocas diversas sin contradicción aparente. En aquel momento —1967— yo no sabía cómo clasificar esta obra. No se manejaba el término “postmodernismo”, o mejor dicho, tal concepto no existía en música.¹¹⁴

La investigadora y teórica musical Catherine Losada, en un ensayo¹¹⁵ donde analiza la importancia de las concepciones modernas y postmodernas en obras representativas del siglo XX que utilizan principios referenciales similares al de *La tradición...* de Leo Brouwer, señala en su estudio, cómo por lo general en obras de este tipo coexisten en la misma pieza —dentro de un contexto “postmoderno”—, elementos aún identificables con el modernismo musical, para lo cual se basa, sobre todo, en la explotación de lo que ella considera un principio de “saturación cromática” —a partir del uso simultáneo de la cita. De hecho, uno de los ejemplos más importantes que se dedica a examinar exhaustivamente es el de la *Sinfonía* (1968-1969) de Luciano Berio, una obra frecuentemente mencionada por la crítica, y que —como ya se vió— es considerada, además, representativa del uso de la intertextualidad postmoderna, y el paradigma por excelencia del empleo del método del *collage* dentro del contexto de la música. En este sentido, para nuestra discusión, la alusión a Berio guarda con respecto a la pieza brouwereana que aquí estamos tratando, un paralelo sorprendente en cuanto a concepto utilizado y procedimientos generales, ya que su obra —compuesta también, por cierto, durante prácticamente los mismos años que *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*—, como inmenso crisol de citas que es, establece amplios puntos de contactos con la composición de Brouwer —lo cual, fácilmente, ayudaría a suponer que ideas de este tipo se encontraban dentro del ambiente intelectual de la creación musical por aquellos tiempos.

Desde esta perspectiva, para señalar los rasgos que Losada sí considera —siguiendo a Kramer¹¹⁶— puramente postmodernistas, la musicóloga apunta:

The musical collage, in particular, explicitly subverts the concept of unity by juxtaposing various fragmentary quotations from different musical styles within a single composition.¹¹⁷

Y un poco más adelante:

The manner in which these diverse materials are incorporated into a given work traverses the spectrum in the level of disjunction. The interaction of disjunction and unity in these works is essential to their conceptual process. The postmodernism of these works lies not in the way that they deny traditional notions of unity, but in how they call it into question. Thus, in these works, composers do not necessarily defy the idea of unity, but instead critically engage in the postmodern debate over the function of unity in music by making it an essential aspect of the expressive content. As Rochberg puts it: “Pluralism, as I understand it, does not mean a simplistic array of different things somehow struck

113 BROUWER, LEO. “La vanguardia en la música cubana”. En: *Gajes del oficio*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004. p. 69

114 BROUWER, LEO. “Música, folklore, contemporaneidad y postmodernismo”. En: *Gajes del oficio*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004. pp. 53-54

115 Véase: LOSADA, CATHERINE. “Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann”. En: *Music Theory Spectrum*, California, no 31, 2009.

116 Véase: KRAMER, JONATHAN D. “Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism”. En: VV AA: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, The University of Rochester Press, New York, 2002. pp.13-14

117 LOSADA, CATHERINE. “Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann”. En: *Music Theory Spectrum*, California, no 31, 2009. p. 57

together in arbitrary fashion but a way of seeing new possibilities of relationships; of discovering and uncovering hidden connections and working with them structurally; of joining antipodes without boiling out their tensions”¹¹⁸.

Sin embargo, a esta concepción del *collage* musical a mí me gustaría también agregar que, independientemente de la existencia bien marcada y real señalada por Losada de la llamada “saturación cromática” —y que desde la óptica de la musicóloga, ella interpreta como un rasgo modernista dentro de la composición—, en el caso de estas obras donde las citas pertenecen a todo un sistema canónico y además de fácil identificación, la llamada de atención sobre el elemento referencial constituye un aspecto de mucho mayor peso estético y conceptual. O mejor, el uso de la “saturación cromática” representa un elemento distintivo de importancia dentro de la pieza, pero sólo en tanto éste es usado como procedimiento técnico, como elemento de bordado, como aglutinante que permite el “pegado” (*collage*) de los distintos materiales utilizados —de modo que estos puedan permanecer juntos dentro del contexto sonoro. En cambio, desde ésta mi opinión —y a diferencia de lo que puede interpretarse del artículo de Losada—, lo que realmente entra en juego a la hora de elegir las citas y fragmentos a utilizar —esto es, el material con que se construye el *collage*, en definitivas— no sería precisamente el efecto de “saturación cromática” que también —justo es mencionarlo— se persigue para el resultado, sino más bien que la decisión responde mucho más al carácter de “objeto cultural” de cada uno de estos elementos que se emplean, y a la manera en que ellos apuntan a la red semiótica que se establece en su interacción y yuxtaposición.

Por ejemplo —y para que se entienda un poco mejor lo anteriormente expuesto—, en el caso particular del tercer movimiento de la *Sinfonía* de Berio, que en la partitura está señalado con el identificativo de *Scherzo*, el uso del *collage* más que “técnica vanguardista” para lograr la densidad armónica, parece entenderse mejor como mero juego citacional. El movimiento en particular, funciona como un enorme carrusel de significantes, donde se han puesto en diálogo comunicativo todas estas músicas y referentes culturales —pues tenemos que incluir también no solo el sonido, sino la representación social que ellos implican en el imaginario—, donde se potencia la interacción y se hace explícito el espacio significativo al que ellos han sido convidados a *scherzare*.

De la misma manera, por otra parte, podría considerarse la obra brouwereana, pero en este caso no sólo como simple acercamiento lúdico sino también desde la nueva perspectiva que estos elementos revelan en su interacción en tanto constituyentes activos de toda una “tradicción” —aquella que se asegura en el título que puede ser rota.

Pero, retomemos nuevamente nuestra discusión acerca de *La tradición se rompe...* Otro aspecto, el cual valdría la pena mencionar a propósito de la misma, se encuentra aproximadamente a la mitad de la pieza. En este caso, en lugar de una acumulación gradual del material citacional que provoque la densidad textural, Brouwer intenta presentarnos el procedimiento inverso. Desde un *cluster* orquestal de trasfondo en dinámica *piano*, comienza a emerger lentamente el *Ein feste Burg ist unser Gott*, un himno compuesto por Martín Lutero alrededor de los años mil quinientos veintisiete y mil quinientos veintinueve. De la melodía original —escuchada en los metales— que coexiste sobre el bloque sonoro de fondo, intenta desprenderse, poco a poco, una coral que comienza a hacerse cada vez más presente, como queriendo despojarse de las impurezas acústicas del contexto que la aprisiona —empresa ésta que no logra finalmente del todo con éxito.

La razón por la cual he remarcado este uso de la melodía luterana, no radica meramente en el simple proceso técnico empleado por Brouwer para presentarlo, sino que está también estrechamente relacionado con el aspecto intertextual de la obra, y dialoga de forma paralela con la propia concepción original del uso del *collage*. Lo que sucede es que el *Eine feste Burg...*, como ícono musical del protestantismo —tantas veces utilizado además como canción de lucha— no sólo actúa como papel de referente dentro de la cultura occidental sino que representa —si se quiere— también un referido, ya que es una de las melodías más citadas dentro de la tradición sonora

118 LOSADA, CATHERINE. “Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann”. En: *Music Theory Spectrum*, California, no 31, 2009. p.96

europea por un número bastante significativo de compositores —de hecho, no sería exagerado afirmar, que prácticamente el himno luterano es mucho más conocido a través de sus múltiples versiones y citas que por su original. Así, Johann Sebastian Bach lo empleó de tema en disímiles ocasiones, pero también —al igual que él— la melodía ha sido utilizada, citada o versionada por creadores como Händel, Pachelbel, Mendelssohn, Meyerbeer, Wagner, Debussy, Richard Strauss, Max Reger y Vaughan Williams. De modo que, desde el punto de vista de la superestructura que se crea a partir de todas estas relaciones, el *Eine feste Burg...* es poseedor de un alto nivel intertextual —particularidad que comparte, de este modo, con *La tradición se rompe...*, aunque en sentido inverso.

Como sustrato general en la pieza de Brouwer, lo que se percibe entonces en *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* parece ser más bien una especie de lucha constante entre la historia musical pasada y el modernismo sonoro —representado éste a través de las texturas postseriales. Sin embargo, este conflicto que a lo largo de la pieza parece ser irreconciliable, al final de la misma lograría resolverse —finalmente— con la aparición de lo que Brouwer denomina un “acorde medieval” —esto es, un acorde sin la tercera— sobre la base de la nota *mi*. La sonoridad se prolonga como una especie de pedal durante un largo rato y sobre ella intentarán superponérseles también —infructuosamente— las disonancias vanguardistas, las cuales no lograrán crear conflicto real alguno sobre este fondo que al final logra estabilizarlas. En este sentido, desde el punto de vista estético y conceptual, es interesante también apreciar cómo solamente este elemento de reposo es el único capaz de aguantar sin contrariedades las texturas atomizadas postseriales, que finalmente no logran crear conflicto alguno. De este modo, resulta del todo significativo el hecho de que la superación del conflicto solo sea posible a través de una estructura sonora “medieval”; o, visto desde otra perspectiva, la superación (ruptura) de la tradición parecería, más que un desplazamiento hacia el futuro —hacia el “progreso” modernista, hacia la saturación del oído— y al *moving forward*, un regreso a los orígenes y un viaje a la semilla.

Ahora bien, el ejemplo de *La tradición...* no constituye en modo alguno un caso aislado de la utilización de la referencia o la cita musical en la obra en general de Leo Brouwer, de hecho, podríamos incluso afirmar que la presencia de recursos intencionalmente intertextuales, como los utilizados en esta pieza, ha representado —aún desde sus más tempranos inicios como compositor— un elemento esencial dentro de la poética brouwereana. A continuación presentaremos, pues, algunos otros ejemplos de obras en que se emplean recursos similares.

El siguiente fragmento, corresponde al inicio de una pieza de mil novecientos setenta y ocho, titulada *Canción de gesta*¹¹⁹:

The image shows a musical score for two instruments: Trompa en Fa (French Horn) and Trompeta en Bb (Trumpet in B-flat). The score is titled "Preámbulo". The French Horn part starts with a rest, followed by a series of notes with dynamics like "p" and "f". The Trumpet part starts with a rest, followed by a series of notes with dynamics like "f" and "p". The score includes markings such as "non vibr.", "sord.", "lunga", and "atacca".

Aquí, lo que se cita no es más que el inicio del tema del segundo movimiento (*Alla Hornpipe*) que aparece en la segunda *Suite en Re mayor* (HWV 349) de Georg Friedrich Händel —pero en el caso brouwereano, transportado un semitono ascendentemente—, y que pertenece al ciclo conocido como *Water Music* —estrenado, como se sabe, en julio de mil setecientos diecisiete, a propósito de un famoso concierto en barca sobre el río Támesis a petición del rey Jorge I de Gran Bretaña. En este caso, lo que hace Brouwer no es otra cosa sino valerse de la anécdota vinculada estrechamente con esta música, para utilizarla como especie de dedicatoria simbólica a la *American*

Wind Symphony Orchestra of Pittsburgh —agrupación para la cual fue expresamente compuesta la pieza.

Como aparece claramente explicado en el monográfico *Leo Brouwer. Caminos de la creación*, de las musicólogas cubanas Victoria Eli y Marta Rodríguez Cuervo:

Esta orquesta fue fundada y dirigida por el maestro Robert Austin Boudreau desde hace más de cincuenta años y ofrece conciertos durante los veranos sobre su barco-auditorio —el American Waterways Symphony Orchestra— en el que se alojan y ensayan los músicos durante esa temporada y viajan a través de la rivera de uno de los ríos de Pittsburgh, anclando en diferentes zonas de la ciudad para ofrecer sus conciertos. La orquesta ha realizado periplos por ríos de ciudades tan lejanas como Morgan City (Los Ángeles, California) o Toronto (Canadá), Sans Petersburgo (Rusia) y París (Francia) ofreciendo programas de música clásica contemporánea. Es célebre por su calidad y su filosofía vocacional de comisionar encargos a compositores, entre ellos el de Brouwer, efectuado en 1978. Esta motivación inspiró a un Leo Brouwer deslumbrado para escribir la partitura.¹²⁰

De ahí que Brouwer comience su composición con esta cita —a la manera de una llamada— para sugerir el paralelo que puede establecerse entre el acontecimiento histórico —afianzado en el imaginario como uno de los referentes culturales más importantes relacionados con la vida de Händel—, y las prácticas interpretativas que la *American Wind Symphony Orchestra of Pittsburgh* suele llevar a cabo.

El “tema acuático”, una vez presentado —pudiéramos decir— de manera desnuda, será utilizado pues, seguidamente, para establecer sobre él todo un proceso deconstructivo de exploración y desarticulación de sus constituyentes. Cada uno de los puntos sonoros que conforman la melodía, serán utilizados entonces como especies de notas-pivotes, para generar sobre ellas —a la manera de masas vibrantes u oscilantes— una amalgama reverberante al explotar o, más bien, recrear y construir artificialmente, las resonancias acústicas que sugiriera la melodía

A continuación se muestran los primeros compases de esta transformación:

120 RODRÍGUEZ CUERVO, MARTA y VICTORIA ELI RODRÍGUEZ. *Leo Brouwer. Caminos de la creación*. Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid, 2009. p. 61

Introducción sobre Händel
(♩=96)

The musical score is divided into two systems. The first system includes the Flauta (Flute), Oboe, Clarinete in B♭ (Clarinet in B-flat), Fagot (Bassoon), Trompa en Fa (F Horn), Trompeta en B♭ (B-flat Trumpet), Trombón (Tuba), and Piano. The second system includes Violín 1 (Violin I), Violín 2 (Violin II), Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Bass). The score is in 4/4 time with a tempo of ♩=96. Dynamics range from *mf* to *pp*. Performance instructions include *frull.* (trills), *legato*, *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets.

Posteriormente, el resto de la pieza se desarrollará con normalidad, transitando por varios episodios sonoros diversos sin que estos establezcan una relación evidente con el tema de Händel. Sin embargo, casi arribando al *finale* de la obra, veremos resurgir nuevamente la melodía del *Water Music* —una vez más—, como recordatorio final del doble homenaje que efectúa Brouwer —tanto para Händel, como para la *Orchestra de Pittsburgh*:

242 **Maestoso** (♩=54)

(con el tpt.)

(con el corno)

f nobile

P

lunga

corto

Cl. en B \flat

Fag.

Trmp.

Tpt. en B \flat

Perc. I

mp

pp

Maestoso (♩=54)

Vc.

Cb.

mf nobile e legato

mf nobile e legato

f nobile, legato

mp

pp

Otra pieza donde también se pudiera encontrar un recurso referencial hasta cierto punto similar al anterior de la *Canción de Gesta*, sería el *Doble Concierto* de mil novecientos noventa y cinco, para violín, guitarra y orquesta de cuerdas. La obra, subtitulada como “*Omaggio a Paganini*”, fue comisionada por el Festival Internacional de Guitarra de Lieja, y representa un claro tributo del compositor cubano —como su nombre lo indica— al virtuoso italiano Niccolò Paganini —uno de los músicos del XIX que mayores aportes realizó tanto a la técnica y al arte violinístico, así como también a la música para guitarra.

Su primer movimiento comienza de la siguiente manera:

A (♩ = 56/60)

Tacet I $^{\circ}$ time

p

8^{va}

Tacet II $^{\circ}$ time

(Tacet I $^{\circ}$ time)

p

simile

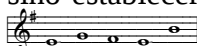
Violín Solo

Guitarra Sola

Violoncello

Contrabajo

p

Como se puede apreciar en estos primeros compases de la partitura, lo que se hace no es sino establecer un enunciado a través de una figura melódica de configuración bastante sencilla []. En realidad, de lo que se trata en este caso no es más que una referencia —o una cita, si se quiere— a una de las obras más famosas¹²¹ y representativas del violinista italiano:

121 Véase: PAGANINI, NICCOLO. *24 Capricci per violino solo*. Ricordi, Milano, 1836.

específicamente, su *Capricho no 24*. En este caso, Brouwer utiliza —aunque transportada a un *mi* menor a partir de su original en *la* menor— la sucesión interválica de una de las estructura más característica que aparece como tema en la pieza de Paganini:



De este modo, a partir de esta figura que en el movimiento del *Doble Concierto* deviene material temático fundamental y que comienza a funcionar como *obstinato* —no solamente en la parte del bajo sino también, incluso, en las voces más agudas—, Brouwer se da a la tarea de edificar todo un desarrollo contrapuntístico a la manera de un *passacaglia*. Y así pudiéramos decir que se establece un doble referente en la pieza brouwereana: el primero, ya comentado, el de tipo literal que emparentan ambas melodías; el segundo —tal vez un poco más sutil—, de naturaleza estructural, ya que Paganini organiza su *Capricho* a partir de la forma del “tema con variaciones” y, en el caso de Brouwer —aunque valiéndose de una morfología ligeramente diversa, en este caso, a través del uso del *passacaglia*—, también comienza a estructurar toda una series de variaciones, precisamente, tomando como núcleo el tema citado.

El esqueleto armónico, a su vez, irá también complejizándose —ganando cada vez más en disonancias—, hasta llegar al punto límite de quedar constituido únicamente de altas densidades, a través del uso de acordes-*clusters*:

A partir de aquí se inicia entonces todo un episodio de paroxismos virtuosísticos entre el violín y la guitarra, que desembocarán —pasado exactamente veinticuatro compases— en un inmenso alarido orquestal y, posteriormente, en la llegada de un breve instante de calma y silencio. Llegado a este punto, la composición retomará la estructura ya descrita de los acordes-*clusters*, y todo el desarrollo del *passacaglia* se recordará, pero en el orden inverso, hasta concluir finalmente —en la misma disposición originaria del inicio de la obra— con aquella pequeña figura paganiniana que daría pie a todo el movimiento.

CONCLUSIONES

Una vez examinados todos los aspectos que inicialmente habían sido propuestos —en el presente trabajo— para abordar la problemática del postmodernismo en el arte y la música académica actual, podemos realizar, pues, algunas cuantas generalizaciones que se presentarán entonces a continuación.

El postmodernismo, visto no solo desde la óptica estrecha de los fenómenos estéticos sino enfocado desde la perspectiva socio-cultural, puede decirse que es identificable con el nuevo paradigma que comienza a emerger paulatinamente después de la II Guerra Mundial. Y según el filósofo Jean-François Lyotard, dicho paradigma se encuentra definido a partir de lo que él denomina “la caída de los grandes metarrelatos”; esto son: los relatos de emancipación, los relatos de la razón y la verdad universal, los relatos de la historia como razón teleológica y del eterno progreso gradual. La pérdida de legitimidad de todas estas concepciones, que eran las que habían caracterizado los ideales de la época Moderna, conlleva a la relativización y heterogeneidad de los discursos —como consecuencia del desmembramiento de los criterios de verdad absoluta, así como también debido a la deslegitimación de los códigos anteriores de la sociedad.

Esto trae consigo, en los terrenos del arte, la caída de los sistemas canónicos de “obras maestras” y “grandes autores”, de los criterios absolutos de verdad estética, y conlleva también al interés por el pluralismo y por esas zonas del arte que habían sido “marginadas” por los antiguos juicios. Al perderse, por otra parte, los presupuestos del arte como verdad universal y de la autonomía estética, entonces categorías como las de la originalidad o las de la constante renovación del lenguaje —que habían sido los estatutos fundamentales de las vanguardias históricas— también dejan de tener sentido dentro de la nueva dinámica. El artista postmoderno, pues, comienza a perder interés por las tareas titánicas que le imponía el antiguo paradigma e intenta centrarse en el trabajo inmediato, más que en una posteridad engañosa.

A partir de esta base es que la estética postmoderna empieza a enfocarse entonces hacia la importancia de los procesos culturales y las relaciones de significación, y deja a un lado las antiguas preocupaciones vanguardistas de la autonomía del arte. Dicha autonomía, según el nuevo paradigma, pierde toda legitimidad, así como también pierden legitimidad toda una serie de características que se desprenderían directamente de esta idea: la evolución imperiosa del lenguaje artístico-musical, el constante desarrollo de la técnica artística, la idea de “progreso cultural” entendido como sumatoria paulatina de complejidades.

Por otro lado, también decaen los antiguos criterios modernistas de “unidad estructural” de la obra de arte, potenciándose así prácticas estéticas que le otorgan una mayor relevancia a la discontinuidad y a la fragmentación. A su vez, los criterios de autoría, entendidos a la manera de compositores como Stravinski, Schönberg y Boulez, según la cual el creador tiene absoluto control de su material, termina por ponerse en crisis, sustituyéndoles otras nociones de procesos comunicativos más dinámicos y de estructuras abiertas.

Así, dada las características de la llamada “sociedad de la información”, nos encontramos cada vez más en una convivencia de constante concubinato con el pasado, por lo cual los vínculos con éste solo se establecen en tanto relaciones de referencialidad, y autoconciencia del mismo como actos de re-creación y re-construcción de la verdad histórica. De este modo, tanto la historia como la tradición dejan de representar objetos totémicos para pasar a constituir también parte de la “materia prima” de la cual puede valerse el creador en su tarea de hacerla interactuar, mixturar o subvertir entre los referentes con que trabaja.

Por último, teorías postmodernas como las de la “muerte del autor” o la de la intertextualidad —que conciben a todo texto cultural como una inmensa confluencia de otros textos ya preexistente— potencian también el uso de procedimientos identificativos de la nueva estética, como los de la apropiación, la referencia, la cita y el *collage*.

Ahora bien, el caso del compositor cubano Leo Brouwer, considerado hacia los últimos años por la crítica y los estudios musicológicos como un exponente del arte musical postmoderno, ha sido abordado aquí, fundamentalmente, a partir de tres criterios básicos que se desprenden de la nueva estética: el uso de la composición modular, la integración del lenguaje de la *mass media* al contexto académico, y el uso de la intertextualidad a través de la cita, la referencia y el *collage*.

En este sentido, y dado los aspectos examinados en el presente trabajo, se pudiera afirmar entonces lo siguiente:

El uso constante de los procedimientos propios a las técnicas de composición modular — como, por ejemplo, aquellas utilizadas en piezas como *La espiral eterna* o su *Sonata* para guitarra —, representa un ejemplo claro de ruptura con el concepto de unidad estructural como principio regente de la obra de arte —a la manera en que así lo plantea la teoría sobre el postmodernismo aquí abordada—, así como también potencia disposiciones de tipo fragmentarias y discontinuas.

Recordemos, sobre todo, que la técnica de la composición modular requiere del empleo de pequeñas células discretas ya predefinidas que sirven como teselas para ser vinculadas a determinados fenómenos generativos y a procesos de combinación y recurrencia. De este modo, la puesta en práctica del *ars combinatoria* —que podría también explicarse como un procedimiento de *copy-paste*— no establece de antemano una finalidad prefijada sino que simplemente pone en evidencia la noción de la propia estructura como posibilidad, sugiriendo así simbólicamente un estado de apertura potencial en la obra.

A través de los métodos modulares, además, y lejos de lo que el pensamiento modernista anterior podría divisar, se llegan a estructuras de complejidades de un nuevo tipo, que presenta morfologías dinámicas a través de las bases de interrelaciones que se establecen mediante reglas sencillas; por lo cual se abandonan concepciones antiguas sobre de la complejidad, entendida como una sumatoria de variables y datos muy numerosos y de difícil comprensión.

Por otra parte, y en otro orden de cosas, bajo el nuevo paradigma que implica el postmodernismo, los antiguos dilemas presentes durante la vanguardia, y que establecían una pugna constante entre el lenguaje de las *mass media* y la música académica, quedan finalmente zanjados. En este sentido, para Brouwer como creador, el hecho de evidenciar la falsa relación oculta en esta oposición, constituye también uno de los temas recurrentes que pueden encontrarse en su trabajo compositivo. Esto, sin dudas, representa una actitud que pone francamente en evidencia las nuevas concepciones del pluralismo postmoderno.

Así, Brouwer, que niega que exista una rivalidad entre ambas tradiciones, considera lo *pop* un elemento esencial de la cultura —entendida ésta en su acepción más amplia—, y opta entonces por la integración de ambas tradiciones a partir de tres métodos particulares: primero, tal como puede observarse en obras como las *Glosas sobre un tema de Aranjuez*, desde la perspectiva de abordar músicas de origen eminentemente “cultas” desde una aproximación creativa proveniente del universo sonoro de la música *pop*; segundo, como ocurre en el caso de las *Beatlreanas*, a partir del desarrollo de temas provenientes de la cultura popular, mediante actos de re-creación que utilizan técnicas, orquestaciones y alusiones simbólicas al universo de la música académica; tercero, trabajando desde el inicio con estilemas y códigos creativos provenientes de ambas tradiciones para generar obras completamente nuevas (*Homenaje a Charles Mingus*).

En cuanto el uso de la intertextualidad —considerado muchas veces por la crítica como el procedimiento por excelencia del postmodernismo—, se puede decir que en Brouwer también se encuentra entre los elementos más recurrentes de su creación musical. Lo mismo puede hallarse en el uso de la cita como en el de la alusión con el fin, tanto de homenajes artísticos, como para crear sentidos nuevos en la interrelación y la puesta en el contexto diverso en que se genera la referencialidad —como, por ejemplo, los usos de Händel en su *Canción de gesta*, o de Paganini en

el *Doble concierto*.

Pero uno de los casos más interesantes en cuanto a la intertextualidad brouwereana lo encontramos, sobre todo, en el uso del *collage* de su obra *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*. Aquí, no solo se trata de exponer el procedimiento de la interconexión de materiales culturales diversos para generar procesos sonoros divergentes, sino que también, en la elección de determinadas fuentes —como por ejemplo, el himno luterano *Eine feste Burg...*—, se sugiere y pone en evidencia la propia referencialidad del procedimiento.

Por otra parte, en el plano de la exégesis, la pieza también sirve como metáfora para expresar el propio dilema de superación de la tradición que se presenta continuamente en la música de vanguardia, lo cual, en la pieza brouwereana, solo logra resolverse a través de la germinación de estructuras sonoras aún más antiguas —elemento este, que a nivel simbólico, podría ser interpretado como la deslegitimación postmoderna de las concepciones históricas del progreso gradual e indefinido.

Ahora bien, los temas hasta aquí tratados, no cubren en modo alguno la inmensa cantidad de otras particularidades que abarca la temática del postmodernismo musical aplicada a compositores en la actualidad. En el caso exclusivo del acercamiento a Leo Brouwer, aquí se ha seleccionado únicamente los tres aspectos estudiados con el único fin de trabajar dentro de un marco lo suficientemente acotado para la realización del presente trabajo. Sin embargo, esta temática podría ser ampliada en investigaciones posteriores a partir del estudio de otros aspectos no vistos aún por no conformar, claramente, parte de los objetivos iniciales trazados en el presente estudio. Algunas de las cuestiones otras, por ejemplo, que deberían tratarse en un futuro no lejano —con el fin de enriquecer posteriormente y prestar nuevas informaciones a este primer acercamiento—, podrían estar relacionadas con otras características postmodernas presentes en la obra del compositor cubano, como por ejemplo la importancia del elemento lúdico, el empleo de la autoreferencialidad, o la manera tan particular del uso de la armonía a través del equilibrio de las estructuras interválicas que producen las sensaciones de tensión (disonancia) y reposo (consonancia).

Sin dudas en próximos estudios, la ampliación de estas cuestiones que se acaban de proponer, así como también las de otras nuevas perspectivas que puedan surgir a lo largo de futuras investigaciones, ayudarán sobremedida a propiciar un conocimiento mucho más exhaustivo de los elementos postmodernos en la obra de Leo Brouwer.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W. *Filosofía de la nueva música*. Akal, Madrid, 2003.
- ALPER, GARTH. "Making Sense Out of Postmodern Music?". En: *Popular Music and Society*, Cambridge, no 24/4 (Winter), 2000. pp.1-14
- BAJTIN, MIJAIL. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1986.
- BARTHES, ROLAND. "La mort de l'auteur". En: *Le bruissement de la langue*, Seuil DL, Paris, 1984.
- BARTHES, ROLAND. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- BENNETT, DAVID. "Postmodern Eclecticism and the World Music Debate: The Politics of the Kronos Quartet". En: *Context: A Journal for Music Research*, vol 29-30, febrero, 2007. pp. 5-15
- BERMAN, MARSHALL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1988.
- BOULEZ, PIERRE. "Schoenberg est mort". En: *Score*, no 6, febrero, 1952. pp.18-22
- BROUWER, LEO. *Gajes del oficio*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- CARVAJAL, MARA LIOBA JUAN. *Leo Brouwer. Modernidad y vanguardia*. Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio, México DF, 2006.
- CASTILLO, RAMÓN DEL. "Ideologías postmodernas". En: *Doce notas preliminares. Revista de arte y música*, Madrid, no 8 ("Postmodernidad, veinte años después), 2001. pp. 11-37
- CIZMIC, MARIA. "Transcending the Icon: Spirituality and Postmodernism in Arvo Pärt's *Tabula Rasa* and *Spiegel im Spiegel*". En: *Twentieth-Century Music*, Cambridge, no 5/1, 2008. pp. 45-78
- DERRIDA, JACQUES. "The Ends of Man". En: *Philosophy and Phenomenological Research*, New York, vol 30/1, Septiembre, 1969. pp. 31-57.
- ECO, UMBERTO. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen, Barcelona, 1985.
- ECO, UMBERTO. *Obra abierta*. Ariel, Barcelona, 1990.
- EORTY, RICHARD. "Habermas and Lyotard on Post-Modernity". En: *Praxis International*, Nueva York, no 4/1, abril, 1984.
- FEHR, DENNIS E. "Clutching the lectern, or shouting from the back of hall: A comparison of modern and postmodern arts education". En: *Arts Education Policy Review*; no 98/4, marzo, 1997.

- FISCHER-LICHTE, ERIKA. "El Postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?". En: *Criterios*, La Habana, no. 31, enero-junio, 1994, pp.49-64
- FOSTER, HAL. "Contra el pluralismo". En: *La Gaceta de Cuba*, La Habana, no 5, septiembre-octubre, 2000. pp. 34-39
- FUKUYAMA, FRANCIS. "The End of History?". En: *The National Interest*, Summer 1989.
- GIRO, RADAMÉS. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009.
- HABERMAS, JÜRGEN. "Modernity versus Postmodernity". En: *New German Critique*, no 22, Special Issue on Modernism (Winter), 1981. pp. 3-14
- HAMM, CHARLES. "Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism". *The Journal of Musicology*, California, vol 15/ 2 (Spring), 1997. pp. 278-289
- HASSAN, IHAB. "El pluralismo en una perspectiva postmoderna". En: *Criterios*, La Habana, no 29, enero-junio, 1991. pp. 267-288
- HATTEN, ROBERT S. "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales". En: *Criterios*, La Habana, no 32, julio-diciembre, 1994. pp. 211-219
- HERNÁNDEZ, ISABELLE. *Leo Brouwer*. Editora Musical de Cuba, Ciudad Habana, 2000.
- HORTON, JULIAN. "Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing" [Review]. En: *Current Musicology*, Nueva York, Fall, 2004.
- JAMESON, FREDRIC. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991.
- KOMPRIDIS, NIKOLAS. "Learning from Architecture: Music in the Aftermath to Postmodernism". En: *Perspectives of New Music*, Princeton, vol. 31/2 (Summer), 1993. pp. 6-23
- KRAMER, JONATHAN D. "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism". En: *VV AA: Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, The University of Rochester Press, New York, 2002.
- KRAMER, JONATHAN D. "Postmodern Concepts of Musical Time". En: *Indiana Theory Review*, vol. 17/12, Fale, 1992, pp. 21-62.
- KRAMER, JONATHAN D. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". En: *Current Musicology*, Spring, 1999. pp. 7-20
- KRAMER, LAWRENCE. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press, Los Angeles, 1996.
- LACAN, JAQUES. *Télévision*. Editions du Seuil, Paris, 1974.
- LEIBOWITZ, RENE. *La evolución de la música de Bach a Schoenberg*. Editorial Arte y Literatura,

Ciudad de la Habana, 1980.

LIEBMAN, DAVID and JAMEY AEBERSOLD. *Scale Syllabus*. Aebersold, New Albany, 1982.

LIVINGSTON, CECILIA. "A Leap of Faith: Composing in the Wasteland of Postmodernism". En: *Tempo*, Cambridge, no 64 (253), 2010. pp. 30-40

LOCHHEAD, JUDITH. "Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing" [Review]. En: *Women & Music. A Journal of Gender and Culture*, Nebraska, no 11, 2007.

LOSADA, CATHERINE. "Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio, and Zimmermann". En: *Music Theory Spectrum*, California, no 31, 2009.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición postmoderna . Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

LYOTAD, JEAN FRANÇOIS. *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Éditions Galilée, Paris, 1988.

MANUEL, PETER. "Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics". En: *Popular Music*, Cambridge , vol 14/2, mayo, 1995. pp. 227-239

MARTÍN MARTÍN, FERNANDO. "Sobre la postmodernidad y su expresión plástica". En: *Laboratorio de arte*, Sevilla, no 6, 1993. pp.263-281.

PASLER, JANN. "Postmodernism". En: *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consultado: 14/05/2012].

PIESLAK, JONATHAN R. "The Challenges of Plurality Within Contemporary Composition". En: *Musical Times*, Londres, no 146 (Spring), 2005. pp. 45-57

RODRÍGUEZ CUERVO, MARTA y VICTORIA ELI RODRÍGUEZ. *Leo Brouwer. Caminos de la creación*. Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid, 2009.

RODRÍGUEZ CUERVO, MARTA. *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947 – 1980)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.

SAMSON, JIM. "Avant garde". En: *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Consultado: 14/05/2012].

SCHOENBERG, ARNOLD. *Fundamentals of musical composition*. Faber, London, 1988.

SCHOENBERG, ARNOLD. *Tratado de armonía*. Real Musical, Madrid, 1974.

SMITH, RALPH A. "The question of modernism and postmodernism". En: *Arts Education Policy Review*, no 96/6, julio, 1995.

STRAWINSKY, IGOR. *Poética musical*. Emecé, Buenos Aires, 1946.

- SULEIMAN, SUSAN RUBIN. "El nombrar y la diferencia: reflexiones sobre «modernismo versus postmodernismo» en la literatura". En: *Criterios*, La Habana, no 30, julio-diciembre, 1993. pp. 88-103
- TREITLER, LEO. "Postmodern Signs in Musical Studies". En: *The Journal of Musicology*, California, vol 13/1 (Winter), 1995. pp. 3-17
- TUCKER, KENNETH H. "Aesthetics, Play, and Cultural Memory: Giddens and Habermas on the Postmodern Challenge". En: *Sociological Theory*, vol 11/2, julio, 1993. pp. 194-211
- VAN CAMP, JULIE C. "Originality in Postmodern Appropriation Art". En: *Journal of Arts Management, Law, and Society*, no 36/4 (Winter), 2007. pp. 247-258
- VATTIMO, GIANNI. *La fine della modernità*. Garzanti Editore, Milano, 1991.
- V. V. A. A. *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en alemania*. Casa de las Américas/UNEAC, La Habana, 2004.
- V. V. A. A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, La Habana, 1996.
- V. V. A. A. *Leo Brouwer. Del rito al mito*. Ediciones Museo de la Música, Ciudad de la Habana, 2009.

Partituras

- BEETHOVEN, L. VAN. *Symphony N°6*. Unger editions, Leipzig, 1935. [Dover Publicaton, New York, 1976]
- BROUWER, LEO. *Arioso. Homenaje a Charles Mingus*. Ediciones Espiral Eterna, La Habana, s/f.
- BROUWER, LEO. *Beatlreanas*. Ediciones Espiral Eterna, La Habana, 1986. (3E10)
- BROUWER, LEO. *Canción de gesta*. Ediciones Espiral Eterna, s/f.
- BROUWER, LEO. *La espiral eterna*. B. Schott's Söhne, Mainz, 1973.
- BROUWER, LEO. *Sonata*. "Opera Tres" Ediciones Musicales, Madrid, 1991.
- PAGANINI, NICOLO. *24 Capricci per violino solo*. Ricordi, Milano, 1836.
- RODRIGO, JOAQUIN. *Concierto de Aranjuez*. Ernst Eulenburg Ltd, London, 1984. (EE6785)
- SOLER, P. ANTONIO. *Fandango*. Unión Musical Ediciones, Madrid, 1991. [tanscrip: P. Samuel Rubio, 1971]

Audiovisuales

BROUWER, LEO. *La tradición se rompe...* EGREM, LDA 7009

GARCÍA ESPINOSA, JULIO [dir]. *Son o no son*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), s/f [ca. 1980].

PADRÓN, JOSÉ [dir]. *Leo Brouwer*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 2000.

PADRÓN, JOSÉ [dir]. *Leo-Irakere*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), s/f [ca. 1978].

VATTIMO, GIANNI. *Il pensiero filosofico*. Nettuno, Network per l'Università Ovunque, Roma, s/f.