

EL ARTE Y SU RECEPCIÓN¹

Encarnación López de Arenosa Díaz²

Abstract: It can be seen at a first glance how far the position of the artist-creator versus his work's natural audience has changed. Considering that in the course of history Art has maintained – in Arnold Hauser's words – a balance between convention and originality, with the former contributing as the connecting thread and the latter to novelty and progress, the twentieth century has accelerated processes intensely since its beginnings, and in the case of music so frenetically during its second half, that the positions of artist and audience have distanced themselves from each other. The creator's self-absorption frequently generates attitudes of rejection from an audience which seems unable to keep up with the vital signs of artistic feeling, – surprise, admiration and emotion – and which must find new ways of approach, new paradigms, at times forgetting almost completely what it deemed solidly established. Now it is the recipient who must search for new codes, as the creator does not search for his public but challenges them from a distant and unexplained position.

In addition to that, perhaps new spaces for reception should be recreated.

Keywords: creators' self; absorption; rejection from the audience; new codes; new spaces

Resumen: A primera vista puede observarse en qué medida se ha modificado la posición del artista creador frente al natural destinatario de su obra, el receptor. Si el avance del Arte en el transcurrir de la historia ha mantenido –en palabras de Arnold Hauser– un equilibrio entre convención y originalidad aportando con aquél el hilo conductor y con esta el aporte de novedad, de avance, el siglo XX desde su comienzo -y en el caso de la música, frenéticamente desde su mitad- apresura los procesos con tal intensidad que las posiciones de uno y otro –creador y receptor– se alejan. El ensimismamiento del creador genera posturas con frecuencia de rechazo en el destinatario que se ve incapaz de mantener las constantes vitales del sentimiento artístico, -la sorpresa, la admiración la emoción- y debe encontrar nuevas formas de acercamiento, nuevos paradigmas a veces con olvido casi absoluto de lo que consideró sólidamente instalado. Es él, el destinatario quien debe buscar los nuevos códigos porque el creador no busca a su público sino que le reta desde una posición distante e inexplicada.

Palabras Clave: ensimismamiento de los creadores; rechazo de la audiencia; nuevos códigos; nuevos espacios

LA REFLEXIÓN HISTÓRICA

Me propongo reflexionar acerca de qué hechos provocan la ruptura de las manifestaciones artísticas a partir de un determinado momento del siglo XX con elementos, no digo ya tradicionales sino

previos, fracturando la asimilación progresiva de las formas y los pensamientos que las habían generado. En el caso de lo que mejor conozco, la música, me pregunto: ¿Busca el autor la comunicación? ¿No era tal comunicación una razón prioritaria en el oficio artístico? ¿Es el oyente solo quien ha de hacer el esfuerzo? En esa trayectoria que recorre el arte desde la función y el rito hasta esa ruptura, ¿cuáles eran sus metas? ¿Cómo se ha ido transformando? ¿Cuáles son los paradigmas actuales?

Como en el período de *Inventio*, término con que la retórica denomina al momento inicial de plantearse un relato, he tratado de acopiar ideas y criterios escuchando –leyendo– las voces cualificadas en la materia y ellas refrendan claramente expresadas, las ideas sobre el arte, su nacimiento y función que me eran largamente familiares fruto del hábito de pensar, observar y reflexionar que otorga una larga vida de docente. Me toca ahora ordenar estas ideas para tal relato.

Me interesa ante todo resaltar un concepto que me parece necesario tener en cuenta: el Arte función. Y digo Arte como un pre-concepto, obviando que el concepto vinculado a lo estético necesita siglos para abrirse camino como tal. En la misma línea hablaremos del autor, figura que se perfila lentamente a través de la historia del arte.

Pretendo hacer después una mirada rápida sobre el proceso histórico de las artes, en este caso básicamente la música, asistiendo al cambio de visión de lo que hoy conocemos como obra artística y analizando los hilos históricos que hacen que, lo que Danto llama el relato histórico del arte, sea posible.

En esta mirada rápida sobre el Arte y la transformación de su cometido, veremos cómo, esta actividad humana está, como todas, sujeta a cambios originados en los de la sociedad y los del pensamiento a los que nunca puede ser ajena. Eso, entre otras cosas, afecta a los medios y a los espacios en los que se muestra la obra artística, sea su vehículo visual o auditivo.

La consideración final enlaza con el principio y es de alguna manera el foco hacia el que conduzco todas estas reflexiones. Se trata de ver como en el denominado postmodernismo se han cortado los hilos que vinculan el devenir histórico para, sin siquiera molestarse en negarlo, olvidarse totalmente de cuanto le ha precedido y entrar más en un campo conceptual casi al margen de la sensación.

El historiador alemán Hans Belting, citado por Danto (Danto, 2012), alude al momento histórico del nacimiento del arte -en este

caso se refiere a las artes plásticas-, situándolo hacia el siglo XIV y describiendo lo previo como “el arte antes del arte”. Danto se sitúa en el final del segundo tercio del siglo XX y busca una imagen muy radical como título para un libro que denomina “Después del fin del arte”. Posiciones complementarias referidas al antes y al después aunque uno y otro explican sus respectivas posiciones situadas en los extremos de esa historia de lo que llamamos, con mayúsculas, Arte.

¿Arte?... Vemos lo que podremos calificar como tal en sus orígenes ubicado primero en la tribu luego en lo gremial, siempre con función específica. El concepto de Arte no existe, tampoco el de autor. Se trata de miembros del grupo con algún grado primero de habilidad o de función diferente, luego con una incipiente pero ya cualificada especialización.

El arte, pues, es primero función y, como tal, algo que no parece compadecerse bien con él, utilidad. Función y utilidad son dos conceptos necesariamente vinculados a la historia de esto que deviene en Arte.

Walter Benjamin lo enuncia así: *“La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. Presumimos que es más importante que dichas hechuras estén presentes y menos que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres, pero está sobre todo dedicado a los espíritus”* (Benjamin, 1989: 28-29).

Cita después cómo con frecuencia, las imágenes de las grandes catedrales son prácticamente inasequibles a la observación del devoto dada su elevadísima posición, porque están dirigidas no a este sino a los dioses, esos dioses que el hombre concibió inicialmente como múltiples, con cometidos diversos –lluvia, bonanza, cosecha, guerra...- y más tarde como encarnación monoteísta de la divinidad, sentimiento del más allá trascendido que se encuentra desde el inicio de la vida del hombre sobre nuestro planeta.

Así pues, la obra a la que hoy consideramos como objeto artístico, cumple inicialmente un cometido ritual, luego también social, paulatinamente más lúdico o banal pero, aún así, funcional, con utilidad.

Es importante lo que esta actitud del hombre implica. El arte no es tal. Es un regalo, una ofrenda, una súplica elevada al mundo espiritual; en absoluto pretende complacer a sus semejantes. El

oferente no es un artista, se trata de un mediador entre lo terreno, entre la humanidad y el más allá diversamente concebido.

Como arriba he aludido, Hans Belting subtitula su libro *“Imagen y Culto”* como: *La historia de la imagen anterior a la era del arte*. En esta obra, Belting establece esta era en 1400. Eso, dice Danto “no significaba que esas imágenes (las anteriores a 1400) no fueran arte en sentido amplio, sino que su condición artística no figuraba en la elaboración de estas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva. En consecuencia, esas imágenes –de hecho, iconos- tuvieron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que tuvieron las obras de arte cuando ese concepto apareció al fin y comenzó a regir nuestra relación con ellas, algo semejante a unas consideraciones estéticas”. Belting afirma que hasta aproximadamente 1400 las imágenes eran veneradas pero no admiradas estéticamente, y que entonces se hizo evidente la estética en el sentido histórico del arte. De ello deduce Danto *que la relación entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte* (Danto, 2012: 54). *Ni siquiera eran consideradas en el sentido elemental de haber sido producidas por artistas (seres humanos que hacían marcas en unas superficies) sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso...* (Danto, 2012: 28).

Esto nos hace recordar -referido al arte sonoro- cómo las obras musicales medievales primitivas que nos llegan a través de los códices o pergaminos, ya entrados ampliamente en etapas históricas, no sólo no son de autor conocido -salvo excepciones eventuales- sino que, incluso, cuando la polifonía comienza su curso, otro u otros añaden voces a la/s melodía/s gregoriana/s ya existentes sin ninguna sensación de alterar “los derechos de autor”; son músicos prácticos, anónimos, que no se identifican como “creadores”. El cometido permanece en la función y esta busca loa, alabanza, súplica hacia el más allá o sugerir y estimular en el devoto el “afecto” que el texto expresa. El concepto de arte está muy lejos de estas prácticas.

Pero, eso sí, ya en la música griega se hablaba del “ethos” de las melodías, ya que lo pre- artístico aun permaneciendo en funciones rituales, comienza a dirigirse al pueblo. Este ethos equivale a los “afetti” o afectos tan presentes en el mundo barroco, es decir, al carácter de la música, la significación que la hace propia para diferentes situaciones resaltando, otra vez, su función, la importancia del contexto.

Paralelo al desarrollo de la música desde el anonimato hasta la clara autoría lo hace la figura del autor; concepto este que se va perfilando a lo largo de la historia, desde la inexistencia hasta la sacralización y luego, tal vez, ensimismamiento; actitudes que el autor contagia a la obra artística que produce y al receptor que la espera.

Volviendo al devenir del arte musical, percibimos su desarrollo en función subordinada de apoyo al texto, y es precisamente este, el texto, el que va a servir de tronco del que se deriven un sinnúmero de consecuencias para la música, incluso, o especialmente, cuando se independiza del maridaje de la palabra.

El texto aparece como gran soporte; a la música corresponde el cometido de enriquecer la palabra y esta tiene un mensaje, una significación. Desde los intocables textos litúrgicos desgranados por líneas melódicas gregorianas de inmenso ascetismo hasta la eclosión poliédrica de los textos en la polifonía, la palabra, y solo la palabra conduce el relato aunque esas adiciones de líneas melódicas se vayan haciendo con arreglo a unos criterios empíricos que, codificados, formarán el “corpus” de la armonía. Esto no sucederá hasta el siglo XVIII.

Hablar de la palabra, del texto, es aludir, por ejemplo a los textos poéticos con sus ritmos acentuales internos periódicos, con estructura fija en la dimensión de los versos, con la intención expresiva de la que pretende ser vehículo.

Y si hablamos de acentuaciones periódicas estamos hablando de una organización rítmica con alternancia de elementos tónicos y elementos átonos que darán lugar a nuestros ritmos y, a la larga, a nuestros compases. La dimensión de los versos aporta una estructura fraseada, con reposos, con periodicidad de las dimensiones de las frases y con reiteraciones de tales dimensiones. En definitiva con una estructura capaz de organizarse en cadencias, caracterizar lo formal, adquirir identidad.

Si, además, pretende invocar o trasladar un elemento expresivo, estamos entrando en el puro terreno de la retórica, herramienta con la que el poeta o autor del texto trata de convencer, de enfatizar el sentido, utilizando todos los recursos que este saber había acopiado a lo largo de la historia y como gran requisito para construir un discurso.

“A partir de 1535, pero sobre todo desde 1599 y hasta 1792, teóricos musicales centroeuropeos importaron sistemáticamente términos, conceptos y estrategias de la antigua retórica clásica al

estudio de diversos aspectos de la música. Este tipo de teoría fue conocido con el nombre genérico de *Musica Poetica* en referencia directa a la poética literaria. Se trata de las primeras teorías modernas sobre la composición musical" (López Cano, 2011:15).

"Sus orígenes (de la retórica) se remontan al siglo V. a. de C., y desde entonces en diversas etapas, ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente" (López Cano, 2011:15).

"Las artes de fines del siglo XVI se aproximaron con un nuevo impulso al fascinante mundo de las pasiones y los afectos del alma... Los músicos de entonces sabían que ningún otro profesional de su tiempo tenía tanta solvencia para gestionar las pasiones de una audiencia que los oradores. La inmersión retórica de la teoría musical también pretendía aprehender los recursos de los oradores para dotar las obras musicales de un poder persuasivo inusitado, capaz de mover las almas de sus oyentes" (López Cano, 2011: 16).

Nikolaus Harnoncourt -entre otros expertos actuales-, insisten en la importancia del *saber retórico* y extendieron la convicción de que "los principios de la retórica musical constituían una suerte de código secreto, un pasadizo hasta ese momento oculto y misterioso, cuya exploración nos aseguraría la comprensión profunda del significado trascendente de la música escrita antes de la Revolución francesa..." (Harnoncourt, citado en López Cano, 2011: 17).

... *Su correcta y oportuna aplicación a la creación musical, fue el único medio de asegurarse que el discurso musical se edificara siempre en torno y en función y apoyo al texto* (López Cano, 2011: 41).

Luego una apreciación que apoya la línea de pensamiento que pretendo seguir en este momento es la siguiente:

Otro factor de suma importancia en este punto, es la consideración de la singular relación que entre compositor-intérprete-público se daba dentro de la vida musical del periodo. La música que se consume en la era barroca es fundamentalmente música nueva. Antes que todo tiene que convencer, persuadir. Carece de las ventajas del juicio histórico que hacen de compositores y obras, objetos irrefutables, genialidades incuestionables (López Cano, 2011: 41).

Y, en apoyo de su argumento invoca el de Harnoncourt:

"El oyente de la música barroca, en cambio, sólo podía escuchar la música más moderna y como los músicos tocaban también exclusivamente esta música, podemos inferir fácilmente que, tanto

los unos como los otros, comprendían bien los matices del lenguaje musical" (Harnoncourt, citado en López Cano, 2011: 41).

Son innumerables los libros de la época apuntada en la que se trata el tema de los "afetti", los afectos, que devienen en "figuralismos" o "madrigalismos", imágenes sonoras concretas que, derivadas de las propias figuras retóricas, aludirán a lo expresado en el texto; figuras que formarán parte inherente del discurso musical y no por poco tiempo ya que todavía Juan Sebastián Bach hace un uso preciso del amplio abanico de las figuras retóricas.

Eugenio Trías, el filósofo que tanta atención ha prestado al mundo de la música dice en su libro *El canto de las sirenas* (Trías, 2012) que todas y cada una de las obras de este autor, y cada uno de sus sonidos tienen una intención retórica". De hecho denomina "Bosque de símbolos" el capítulo que dedica a este músico y en varias páginas desgana muchos de esos símbolos que afectaban, incluso, a los instrumentos elegidos para dar voz a cada situación, a cada personaje:

... "si hay un continente musical en el que el concepto de símbolo se impone en toda su peculiaridad etimológica es en las composiciones de J. S. Bach. Las filigranas armónicas, rítmicas, melódicas e instrumentales dejan que resuene en plena mimesis directa (y casi de onomatopeya), un simbolismo que se desprende, generoso, de las más elementales asociaciones físicas o anímicas, pero también de los máximos refinamientos teológicos: los grandes misterios de la religión cristiana en versión luterana" (Trías, 2012: 86-87).

La vinculación de la música a "estados emocionales" específicos -nos dice otra vez López Cano-, *es un fenómeno que se registra desde los tiempos de la cultura griega. Sin embargo no es sino en la era barroca cuando esta preocupación alcanza algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia de la música* (Trías, 2012: 86-87).

Toda esta larga digresión trata de precisar en qué medida la música, formando un nuevo lenguaje al fundir texto y sonido, busca representar y transmitir estados anímicos al receptor quien ha de conocer unos códigos que le permiten el acceso a los mensajes compositivos. La música abandonó tiempo ha su función de mera ofrenda para erigirse ahora como lenguaje comunicador.

Se transforma la práctica artística en la que sigue existiendo la funcionalidad pero ahora la vemos ya orientando también tal fun-

ción hacia el disfrute lúdico o, incluso, en grado de mayor sofisticación-, estético del destinatario, sea este noble o plebeyo.

Es sumamente interesante aunque no vaya a detenerme como merecería, observar los caminos bifurcados que lo musical había tomado ya hacía tiempo. Digo bifurcados y habría que decir “trifurcado” o multifurcado. Uno, el de la trova.

En el discurso de ingreso en la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid titulado *“En torno a la música de los primeros tiempos del camino de Santiago”*, el Académico Benigno Prego (Prego Rajo, 1994) dedica un delicioso espacio a “La música profana, trovadores y juglares” que nos permite asistir, alboreando el segundo milenio al movimiento que favorece, dice, el desarrollo de la canción profana, la danza y el teatro. Retrocedemos ahora pues, para contemplar brevemente el florecimiento de lo popular.

Si la música es profana y popular, su ejercicio está con frecuencia vinculado a nobles. Describe la aparición de los trovadores provenzales en los albores del siglo XIII que *“cantan con preferencia el amor cortésano”*, como también sucede con los troveros: *“eran, en su origen -nos dice- aficionados nobles, burgueses y hasta personajes de la realeza”*.

La consecuente cita, luego, de los minnesanger y meistersinger alemanes: *“burgueses o artesanos que se agrupaban en asociaciones gremiales y dedicaban sus ocios a la composición poética y musical”*, en los que Wagner se inspira para escribir “Los maestros cantores de Nuremberg”.

No me resisto a incorporar en este capítulo de lo socio-musical el hecho de la presencia de la mujer en este mundo de la trova. Bajo el epígrafe de “Trovadoras y soldaderas”, Prego (Prego Rajo, 1994: 29) nos dice: *“Como no podía ser menos, la mujer ha formado parte del movimiento trovadoresco. Documentos de la época nos dicen que las juglaresas eran casi siempre “cantaderas” que cultivaron especialmente la canción de escarnio y maldecir; las cuales recorrían los palacios, y aún las calles y plazas, cantando y bailando, acompañándose ellas mismas con sus castañuelas y pande-retas”*.

En esa múltiple presencia de lo musical a la que aludía anteriormente y volviendo a situarnos en nuevo salto en el punto en que estábamos previo a la trova, vemos la permanencia de los temas populares, amorosos, narrativos, que legan bellas colecciones al ritmo que en la liturgia se ha desplegado una restallante polifonía y en las cortes se disfruta el madrigal y la incipiente ópera. Por cierto,

ésta todavía, elaborados por manos distintas sus diferentes números y con los instrumentos como repetidores, meros acompañantes o en tímidos intentos de caracterización ambiental, aunque en este salto, ya estemos hablando del pleno Renacimiento y el incipiente barroco.

Si en lo litúrgico ha sido la Misa de Nôtre Dâme la primera obra de un solo autor -Guillaume de Machaut, 1345-, en la ópera será el Orfeo de Monteverdi -1607- la que se supone debida solamente a tal autoría, algo que, sin embargo, se discute recientemente. Iglesia y nobleza son los dos ámbitos en que la música encuentra un campo abierto a su desarrollo. En medio ese espacio popular en que la danza, la canción amorosa, narrativa, dialogada que da lugar a embriones teatrales tiene su lugar, y cuyos albores hemos comentado.

Estas obras capitales para el transcurrir de la historia musical como el Orfeo de Monteverdi se generan en las cortes -Mantua en este caso- que los nobles mantienen en sus palacios. Es de resaltar que tal como vimos en la música de la trova, también aquí y por siglos, los nobles además de mecenas o señores de los músicos a su servicio son también en muchos casos músicos prácticos que participan en las veladas musicales. Desde el punto de vista de la relación de la creación musical con el destinatario, este es un detalle que no podemos olvidar. El noble encarga -y financia- una música cuyo lenguaje le es totalmente familiar y comprendido y valora desde la postura del auténtico receptor cuantos elementos técnicos, expresivos, y adecuados a la función se contienen en la partitura. Si, bajo las esbeltas naves renacentistas la música religiosa sigue dirigiéndose a lo divino que ahora también implica el deleite de los devotos, bajo los artesonados de los palacios se halaga al noble quien, a su vez, mantiene y estimula una creación que se sabe destinada a su ejecución inmediata. El concepto de estética, placer en la belleza, se ha hecho espacio pero, no lo olvidemos, el arte sigue cumpliendo una función e incorporando una utilidad. Ese personaje que poco a poco despunta su identidad de creador, tiene gracias a esas circunstancias la posibilidad de experimentar cada día, aportando cuanta novedad concibe sin desvincularse demasiado, eso sí, de lo que el receptor puede asimilar.

Otro cabo de este hilo conductor, cargado de inmensas posibilidades, es el desarrollo de lo instrumental. Lo instrumental en el amanecer de su autonomía no es un hecho aislado, una invención genial, no. Es fruto, por un lado del desarrollo organológico que deviene en ricas familias instrumentales ordenadas por tésituras y tim-

bres o, lo que es igual, por las formas de producir el sonido y los registros en los que puede cantar. Por otro lado es heredero gozoso de todos los sedimentos que la música vocal -y la de danza- han dejado. Ya en el Orfeo monteverdiano observamos la escritura para instrumentos concretos y la presencia en vías de protagonismo de los violines, cuyos avances en la construcción están iniciando el camino a las joyas instrumentales que las familias Amati, Guarnerius, Stradivarius, etc. nos legaron. Pensemos que lo común era la escritura indiscriminada para los instrumentos que buenamente hubiere y pudieran asumir la tesitura de lo escrito.

La expresividad inicialmente dejada en exclusiva a la palabra -palabra enriquecida por lo musical- puede irse asociando a colores tímbricos, diversas densidades sonoras, riqueza armónica, etc. Todo un proceso encadenado.

En estos desordenados 'brochazos' históricos con los que pretendo seguir el hilo de la creación-recepción de la obra artística, un momento capital es, precisamente, la asunción autónoma de la obra musical por parte de los instrumentos. ¿Cómo puede el instrumento, sin el soporte de la voz generar la comprensión del oyente, transmitir sus emociones y su significado? Es claro que la música vocal sobre textos rimados y todas las formas que ha producido dejan claros sedimentos de los que los instrumentos se van a servir. ¿Cuáles son estos sedimentos? Algo ya brevemente sugerido con anterioridad: dimensión regular de la frase, repetición o sus formas derivadas: imitación y variación; contraste; elementos que diversamente ordenados van a generar las formas musicales arquetípicas que conocemos.

Lo precisa claramente Nikolaus Harnoncourt:

"Finalmente nació un inmenso vocabulario de figuras con un sentido determinado y que eran familiares a todo oyente culto. Es así como se puede llegar al corolario, es decir, a utilizar ese repertorio de figuras de manera independiente sin texto; gracias a la figura musical sola el oyente hacía la asociación con el lenguaje. Esta transposición de un vocabulario musical que en un principio era vocal, es muy importante para la comprensión de la música barroca (Harnoncourt, citado por López Cano, 2011: 102).

Al mismo tiempo que la retórica trata de enfatizar para convencer y arrastrar, también aporta en el caso de la música las claves del discurso necesarias -los códigos- por los que el receptor pueda compartir el evento. La volatilidad del mensaje sonoro hace de la reiteración una necesidad para ayudar a la memoria del oyente.

Otro elemento de coherencia formal lo encontraremos en la danza, que en sus múltiples manifestaciones ha aportado ritmos precisos, carácter, tempo y, muy especialmente, la estricta cuadratura que permita a los danzantes ajustar sus pasos. Liberadas luego de su función bailable, las danzas se integran en las suites manteniendo lo más cualificado de sus caracteres y aportando estructuras identificables que también se subsumen en las formas clásicas.

El *Tratado de la Armonía reducido a sus principios naturales* y los cuadernos del *Clave temperado* son las cristalizaciones de algo que se consolida en sus principios teóricos y prácticos; se trata de la Armonía y ambas obras ven la luz en 1722. Jean Philippe Rameau y J. S. Bach son, respectivamente sus autores en dichosa confluencia.

Confluencia de elementos y recursos que permiten la brillante eclosión del periodo clásico. El relato histórico se desarrolla manteniendo hilos conductores que permiten la identificación por parte de todos, así de los elementos convencionales por conocidos y compartidos como de los novedosos que empujan el camino del arte.

Solo breves pinceladas y observaciones de épocas demasiado presentes en la mente de todos. Los denominados periodos clásico y romántico son las fuentes estadísticamente mayoritarias en las que aficionados y profesionales músicos hemos bebido hasta la saciedad en nuestra formación y en las escuchas repetidas ad infinitum.

En el clasicismo se produce la plenitud de la estructura formal arquetípica. Al hablar de estructura formal arquetípica no hablo de confundir tales formas con moldes fijos, dada la enorme variedad que una aparentemente rígida estructura como la que la forma sonata presenta al análisis. Esa característica construcción en frases perfectamente delimitadas por cadencias diversas de la que habla Rosen (Rosen, 1986), las armonías ricas, varias, pero claras y perceptibles como los diversos procedimientos modulatorios que en muchos casos forman parte inherente de lo estructural, tampoco son extáticas.

El Romanticismo aparece como continuador de los hilos que el clasicismo y sus fracturas le han prestado. Los nuevos medios, transgresores respecto a la armonía y a la forma previas, en general más claras y estrictas, suponen evolución y tópicamente se habla de su alta expresividad, algo que es cierto pero que viene dado también por unos medios técnicos y por procedimientos que no hubieran sido posibles sin lo que les antecedió. No solo se mantiene sino que se

acrecienta hasta la exacerbación la figura del creador. Ahora es la figura lujo de los salones y de las salas de concierto. La concepción mítica del artista con la que hemos sido alimentados deslumbra en su brillo.

RETOS

Si, como señalaba anteriormente en palabras de López Cano, así los músicos como los aficionados de la época barroca solamente escuchaban música barroca, la que se estaba creando en esos momentos y que representaba “lo nuevo” no estando, por tanto requeridos por la vinculación a lo histórico, las generaciones post clásicas y post románticas ya han asumido un amplio y rico repertorio a escuchar, a conocer, a disfrutar. Nuestras generaciones hemos añadido otras etapas de enorme trascendencia y los bagajes van resultando inasequibles. Pero, ¡ah!, en nuestro caso hay que contar con un recurso que permite la escucha “ad libitum” cómo y cuando lo requerimos. Se trata de la grabación. Elemento este que como la fotografía en las artes plásticas tendrá muchas derivadas de diversa índole que quisiera simplemente rozar en esta ocasión.

La técnica de la grabación y su reproducción cada vez más exquisita del evento musical, presenta un reto desigual a diversos aspectos que afectan al músico intérprete y a su cometido al existir un producto acabado, tal vez manipulado, pero de impecable factura; algo que le inquieta respecto al interés de sumarse, uno más, a esa larga lista de intérpretes.

No es menor el reto al compositor que busca atraer la atención hacia su música, pidiendo al receptor que la escoja orillando, en alguna forma, ese repertorio al que está tan vinculado y tiene tan accesible.

También reta al espacio en que la ejecución tiene lugar, ya que si la oferta no es singularmente tentadora la escucha puede producirse en mayor confort, libertad horaria y menor protocolo que la requerida en la sala de conciertos. Aporta otro elemento no desdeñable y es que las grabaciones de obras pertenecientes a etapas ya muy pretéritas permiten acceder a repertorios que, de no existir este recurso, nos quedarían muy fuera de la posibilidad de frecuencia y habituación.

Walter Benjamin hace unas consideraciones muy interesantes que, aludiendo en este caso al actor de cine, pueden igualmente convenir al intérprete grabado. Dice así: *“Por primera vez —y esto es obra del cine— llega el hombre a la situación de tener que actuar con*

toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia" (Walter Benjamin, 1989: 36). Es en la medida en la que valoremos este *aura* de la que insistentemente habla Benjamin, lo que justificará la actuación en vivo de los intérpretes de la música tantas veces reproducida. Quizá la razón última esté en esa fuerza emocional que tal aquí y ahora, lo aprehensible, produce.

Este hecho de la reproducción "a la carta" de inmensos repertorios que tiene hoy cualquier aficionado medio, tiene su influjo, pues, sobre la necesidad o apetencia de escucha de lo más nuevo, algo que puede exigir un esfuerzo de comprensión o reiteración.

Tal vez ese es el gran reto, el reto por antonomasia. La escucha de la que llamamos música contemporánea, habría que añadir de vanguardia, supone desnudarse de conceptos, prejuicios y hábitos; requiere apertura mental, curiosidad y respeto por una música que reclama mucho de lo apuntado y también tiempo para llegar a la valoración y afección. Tampoco las programaciones de música actual son numerosas lo que no favorece la identificación con los nuevos lenguajes ni la captación de códigos. Hay que añadir la variedad de presupuestos en función de los cuales el compositor contemporáneo crea sus obras. Todo ello supone una ruptura de la que vamos a hablar.

LA FRUCTÍFERA ECLOSIÓN. CAMBIO DE RUMBO

Como ya he dicho no pretendo detenerme en el Romanticismo ese momento en el que literatura, filosofía, artes visuales, etc., exacerban la sensibilidad y la vuelcan en el objeto artístico, y son los sentimientos, su exaltación, el objetivo de quien crea y de quien recibe, y se sacraliza la figura del creador ahora ascendido al calificativo de genio. Y no lo pretendo aunque es ese avasallador pensamiento romántico la herencia que ha conformado nuestras actitudes ante las artes, concretamente ante la música.

Sí he de llamar brevemente la atención sobre el momento inmediatamente posterior en que el estallido wagneriano 'hace saltar costuras' y a través de seguidores o detractores va a cambiar el curso de la historia. En la inmensa tensión del Tristán no hay un instante de relajación; no hay momentos valle, sus numerosos "leit motifs" son pistas retóricas que buscan la comunicación mirándonos al fondo del alma. Es una culminación cargada de elementos para la disolución. No puedo citar con la extensión que merece la pléyade de compositores que comparten contemporaneidad real con este

autor. Entre ellos encontramos romanticismo exaltado, post-romanticismo, nacionalismo, modalismo, impresionismo, expresionismo, dodecafonismo, explosión de la disonancia, decaimiento del ritmo periódico y tantas otras muestras de un imparable cambio de ciclo.

Por una parte Strawinsky con la Consagración de la Primavera, de escandaloso estreno en 1913 y por otro Schoenberg buscando a través de la técnica de los doce sonidos la emancipación de la tiranía dominante-tónica que podía resumir lo anterior, encarnan figuras clave que nos plantean nuevas actitudes.

Pese a su aparente rupturismo, Schoenberg se muestra preocupado y así lo hace saber en una carta remitida a un amigo, respecto a cómo mantener el hilo discursivo que oriente al receptor al faltarle los elementos asimilados por la insistente escucha de tópicos tonales, por la aculturación. Percibe claramente el peligro de la ruptura.

Aquí convendría aclarar la ambigüedad respecto al propio término de contemporáneo. En la música, como en otras artes ¿dónde ponemos los límites a lo contemporáneo cuando ya claramente no estamos hablando de lo que compartimos en el tiempo? Tendríamos que hablar de que nos referimos a la edad histórica más reciente que suele entenderse como el tiempo transcurrido desde fines del siglo XVIII o principios del XIX. Así lo define el diccionario de la Real Academia. Pero la realidad es que cuando hablamos genéricamente de música contemporánea así, sin especificación, estamos queriendo decir música de vanguardia, aquella cuyos parámetros han roto con los elementos previos y nos han dejado inermes para el juicio, el disfrute y la valoración.

Danto se esfuerza en precisar:

“Así como “moderno” ha llegado a denotar un estilo y un período y no tan simplemente un arte reciente, “contemporáneo” ha llegado a designar algo más que el arte del presente. En mi opinión no designa un periodo sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos” (Danto, 2012: 36).

Y sigue: *“Una de tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte —o lo que denomino “momento post-histórico”— es que no hay más un linde de la historia. ... el nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo en arte). No hay reglas. “...Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada,*

una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia, todo está permitido. Pero eso hace urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de entender la década de los setenta, como un periodo que a su modo, es tan oscuro como el siglo X" (Danto, 2012: 36).

Si Danto refiere sus apreciaciones básicamente a las artes visuales parece de plena aplicación a las sonoras.

Hay momentos en las artes de mitad del pasado siglo que apoyadas en tales premisas nos sitúan audazmente frente a unos hechos cuya única salida es revisar a toda prisa nuestras concepciones sobre el arte:

En 1952 se estrena la obra de Cage 4'33. 4'33 alude al tiempo en que el intérprete, tras irrumpir en el escenario con no importa qué instrumento, debe permanecer en silencio haciendo breves gestos que indiquen el final de cada uno de sus tres movimientos.

Eso suponía llevar hasta el límite el uso específico de los materiales preconizado por el modernismo. En el caso de la música, uno de ellos, el silencio.

En línea similar en 1962 Ad Reinhardt expone su óleo Black Painting en el que el negro de base está brevemente mezclado con un tono similar pero de menor intensidad. Ni imagen, ni líneas, ni nada que distrajera de la mera y pura materia pictórica.

En uno y otro caso sorpresa, desaliento, indignación... resultaba difícil dar ese paso. No era, sin embargo el primer impacto en esa línea porque según Danto, cuando en 1917 Marcel Duchamp puso ante los ojos perplejos de los espectadores de arte su *Urinario*, no hizo sino poner en evidencia *...algo que ya se venía sospechando con antelación: es posible un arte que no pretenda en absoluto nada con la estética, la pretendida inexorable unión entre arte y estética no era sino una contingencia histórica (...)* El arte perdió el monopolio de la estética (Danto, 2012: 54). Y referido a los años setenta del siglo XX: *Los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan o sin ninguno. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo* (Danto, 2012: 42).

Dentro de esta liberación de la carga histórica, otro elemento que entra en juego es la diferenciación a veces prácticamente

inexistente entre la obra de arte y el objeto cotidiano. En 1964 y en una Galería de Nueva York se exhiben las conocidas “cajas de brillo” de Andy Warhol. Estas cajas con marcas comerciales en sus superficies no mantenían diferencia alguna con las que se podrían encontrar en el supermercado. Frente a detractores, Danto cree que es arte y lo justifica en esa aludida no relación entre arte y estética.

Comenta Danto que hasta el siglo XX, se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales. El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte. Con Warhol queda claro que una obra de arte no debe ser de una manera en especial, puede parecer una “caja de brillo” o una lata de sopa. Pero Warhol es solo uno de los artistas que ha hecho ese descubrimiento profundo. Las distinciones entre música y ruido, entre danza y movimiento, entre literatura y mera escritura que fueron contemporáneas con el abrirse camino de Warhol, son paralelas en todos los sentidos.

Ese paralelismo a las chocantes “cajas de brillo” de Warhol lo tenemos en las obras musicales hoy ya numerosas cuyo contenido es el ruido cotidiano de una ciudad, ese que da fondo a nuestras vidas y que hemos considerado ganga inevitable del urbanita hasta que, escuchada en otro contexto, seleccionados por el autor los ruidos su intensidad, su duración, se nos presenta como obra de concierto. El que sea arte o no, nos dicen, es cuestión de concepto y de contexto.

Esta es la situación, situación que encuentra fuerte resistencia en el receptor. Algo previsible tras recibir explicaciones que suponen fuertes rupturas conceptuales. Si el gran cometido del hombre desde su aparición ha sido buscar la seguridad, tal vez una de las razones puede decirse antropológica de la resistencia es precisamente la inseguridad que provoca lo desconocido, lo ininteligible, lo que no es explicado ni pretende ser explicable.

Hablamos de música contemporánea y sería mejor decir –ya lo hemos comentado- de vanguardia; y no digo rupturista porque no pretende romper con nada sino en gran medida partir de cero.

Entiendo que pese a su búsqueda radical de originalidad en el sentido de partir de orígenes, los objetos musicales que se producen hoy tienen una lógica interna, se atienen a un sistema aunque este sea único para cada obra y se rompa el molde tras su elaboración. ¿Ha cambiado el paradigma frente a la obra estética, artística, en general? ¿Se mantiene el concepto emoción o se transforma en

impacto, sorpresa... obligando a otros criterios valorativos totalmente diferentes frente a la obra artística de cualquier género?

Dado lo que hemos visto en cuanto a la desviación de las artes del mundo de la estética, de la comprensión del receptor, etc., somos nosotros quienes hemos de generar una especie de doble personalidad como degustadores de arte. Nos resultan válidos los conceptos heredados hasta un punto y, a partir de tal punto, hemos de ver o escuchar con ingenuidad sin esperar lo que no encontraremos como hitos del relato, sin pretensión de referir o comparar, sin pretender emoción —aunque ésta pueda producirse en muchos casos—, no intentando sino acercamiento y la consiguiente habituación a otros códigos.

En la tan justamente mencionada obra “Emotion and meaning in music”, Meyer (Meyer, 1956) explica de muy hermosa manera la relación del oyente con la obra musical. Este oyente será capaz, por la aculturación recibida, de anticipar sucesos sonoros en función de la reiteración de esquemas que en todo lenguaje estructurado sucede; podrá establecer un diálogo interior con la obra confirmando expectativas de la normal convencionalidad de su lenguaje o sorprenderse gozosamente cuando el autor hace un guiño con su aporte de novedad, de originalidad. Es obvio decir que habla de música pre-posthistórica en terminología dantoniana.

Resulta curioso cuando Witold Lutoslawsky plantea su visión del tema recepción: *“La finalidad esencial de la obra musical, así como de cualquier otra obra de arte, es la de ser vivida por otro ser humano. (...) Así pues considero la composición ante todo como la creación de un conjunto de experiencias psíquicas en los oyentes, experiencias que llegan a su plenitud casi siempre después de haberse escuchado varias veces la misma obra”* (...) *...en la obra musical lo único importante es todo aquello que puede determinar ciertas formas de su percepción...*” (Lutoslawsky, 1988: 5) ¡Ah! Podemos retomar el hilo retórico! pensamos.

Pero... a renglón seguido nos explica su concepto de oyente para evitar dice *“que sus argumentos sean interpretados erróneamente”* (Lutoslawsky, 1988: 6). Resulta que su concepto de “oyente” *no tiene nada que ver con el “oyente” común y corriente, ni con ningún oyente concreto y ni siquiera con un género dado de oyentes sino con un producto de mi propia imaginación* (...) *Escuchando la voz de mi oyente imaginario, que en tanto que oyente de mis propias obras no es otro que yo mismo, tengo la seguridad de que cumpla los deseos al menos de ese único espectador. Y tengo derecho a*

suponer que por muy particular que sea, posee por lo menos muchos rasgos comunes con los oyentes “verdaderos” concretos (Lutoslawsky, 1988: 8).

Lutoslawsky nos da, a mi entender, muchas claves de la actitud así propia como de otros autores de la música de la que venimos hablando. Hay, indudablemente una voluntad de compartir y quejas frecuentes en el sentido de la desafección del receptor pero, eso sí, es este el que debe hacer el esfuerzo de comprensión de una obra creada para ese oyente único que es el creador. Una especie de círculo ensimismado.

Parecería vital en este contexto la creación de espacios ad hoc en los que la explicación, comentario y cercanía pudiera paliar las incomunicaciones creadas cuando esa música se esconde “tras sus mayores” en el concierto convencional, en esas salas solemnes en que la música ya sin utilidad funcional, se expone como los cuadros en los museos, desterrados de los espacios para los que fueron concebidos.

Es este de los espacios otro gran tema que el límite temporal ahora no me permite abordar. Tal vez, como tantas otras cuestiones merecería ser reflexionado dadas las circunstancias de una nueva sociedad.

Se podría hablar de “instalaciones”, performances” u otros eventos en los que música, pintura, teatro, tecnologías avanzadas se asocian para un receptor que deambula sin propósito entre sus espacios asequibles a todos, dispuesto a ver, tal vez a sorprenderse, raramente a valorar o criticar. No hay referentes para ello y se trata de tomarlo así, tal cual como se ofrece buscando dicen un receptor carente de prejuicios.

Sin demasiado orden hemos aludido a una larga serie de sucesos en la historia del arte. Queriendo seguir sobre todo la vinculación creador-receptor nos hemos encontrado con una fuerte ruptura. Las posturas de los creadores y su alejamiento de la estética como premisa del arte nos sitúan en un obligado replanteamiento. En nuestro caso ciertamente nuestra apreciación del arte está fuertemente condicionada por nuestra cultura, por lo que nos es familiar y hemos visto siempre como perteneciente a esa categoría, pero seguramente lo habíamos aceptado sin cuestionamientos, sin tratar de penetrar en la suma de elementos conceptuales y de hábitos que tal actitud comportaba. A los receptores, pues, nos queda un camino: el esfuerzo de comprensión; a los creadores, si en alguna forma pretenden comunicar, facilitarlo.

Referencias

Belting, H. (2010). *Imagen y Culto. La historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos, I*, 15-60. Buenos Aires: Taurus.

Danto, A. C. (2012). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Estética.

López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Alicante: Amalgama.

Lutoslawsky, W (1998). El compositor y el oyente. *Revista Pauta. Cuaderno de teoría y crítica musical*, 67, Julio - Septiembre (1998) 5-8.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Chicago Press.

Prego Rajo, B. (1994). En torno a la música de los primeros tiempos del Camino de Santiago. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid. Valladolid: Publicación de esta institución.

Rosen, Ch. (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.

Trías, E. (2012). *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

¹ **Art and its reception**

² Catedrática.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (España).

E-mail: elarenosa@telefonica.net