



La actualidad. “Partir de cero” y “Partir de algo”: El posmodernismo musical.

Camilo Irizo

LA ACTUALIDAD. “PARTIR DE CERO” Y “PARTIR DE ALGO”: EL POSMODERNISMO MUSICAL.

En el presente artículo se tratan los conceptos “partir de cero” y “partir de algo”, expresados por el profesor Edson Zampronha –en el marco de unas clases para la Valencian International University-, para referirse a dos de las etapas cruciales del siglo XX - por lo que significaron de ruptura radical con respecto al pasado- y su estrecha vinculación a través de un proceso lógico e inevitable de transformación. Para observarlo detenidamente, me he centrado en uno de los movimientos más significativos del último cuarto del siglo pasado, el posmodernismo, como muestra de dicha evolución. Se plantea en estas líneas si el proceso de ruptura con el pasado fue tal, y si la vuelta a preceptos en apariencia más benévolo, han influido para que compositores, intérpretes y público aprecien con más interés la música de creación actual.

La música, a lo largo de todos los periodos conocidos hasta la actualidad, se ha desarrollado con un carácter acumulativo, es decir, se ha sabido aprovechar el material pre-existente para evolucionar a partir de él y crear algo novedoso, que posteriormente ha sido, a su vez, vuelto a usar en un proceso de retroalimentación muy acusado. Los diversos parámetros que conforman la música están presentes en ella de manera constante y con un carácter de permanencia bastante recurrente a través de los siglos. Lo que ha ido cambiando con el paso del tiempo ha sido fundamentalmente la forma de relacionar los elementos unos con otros, buscando expandir sus posibilidades, influenciado todo ello por el mundo del pensamiento general y del musical en particular, junto con los cambios sociales y tecnológicos que se han venido sucediendo en el devenir de la historia de la humanidad.

Las grandes guerras del pasado siglo influyeron de manera decisiva en el desarrollo de una nueva forma de ver y expresar la música. La desolación provocada por estos grandes conflictos, con millones de muertos, hambrunas y otra serie de calamidades, induce a que el hombre de la primera mitad del siglo XX se encuentre con una fuerte sensación de estar perdido y desamparado.

Camilo Irizo

A partir de este momento se hace necesaria una reconstrucción. Aunque volver a empezar es una idea presente desde décadas anteriores, es a partir de 1950 aproximadamente cuando parece imprescindible una ruptura con lo anterior y avanzar desde posiciones y preceptos distintos a los que se venían perpetuando.

Se producen grandes avances en la tecnología, la ciencia y la medicina. En Europa, aparte de Francia e Inglaterra, Alemania experimenta una sorprendente recuperación económica poco tiempo después de que acabase la guerra. Una de las corrientes filosóficas que más influencia ejercen en este momento es el existencialismo, con Heidegger a la cabeza.

Con este panorama se antojan premonitorias las palabras que pronunció Nietzsche en el sentido de que una vez sabe el hombre que Dios ha muerto, no le queda nada, excepto partir de esa nada (de cero) y construir su propio mundo y percepción de la realidad, alejado de dogmas que permitirán opciones infinitas no determinadas.

La expresión “partir de cero” quiere explicar la necesidad a la que se ve abocado el hombre de mitad de siglo XX de romper con todas las ataduras previas y buscar su propio camino a partir de la concepción de unas nuevas propuestas estéticas y técnicas:

En este contexto, la idea de “partir de cero” parece tener más sentido que nunca. La consigna de “partir de cero” había sido planteada por la Bauhaus en la década de 1920, y de alguna manera había sido compartida por algunos movimientos de las vanguardias de la primera mitad del siglo. Sin embargo, ahora esta idea aparece en otras condiciones, con una fuerte justificación histórica, y se hace generalizada en la música y en diferentes artes.”¹

Hasta ese momento la evolución del material musical había estado imbricada en un proceso continuo de desarrollo -por expresarlo de alguna manera- natural. La pretensión ahora es romper con ese desarrollo para crear nuevos contextos. Fue una ruptura psicológica y de intento de cancelar la historia, en palabras de Fubini. O, expresado por Ulrich:

Es posible que la música de los años cincuenta fuese también fruto de un doble deseo de evasión. En primera instancia, evasión del pasado: los jóvenes querían distanciarse de la pesadilla de la destrucción de la guerra,

¹ Zampronha, Edson. *La estética en el hecho de la recreación musical*. VIU, Máster en Interpretación e Investigación Musical, Tema 4, 2012. Pág. 23

Camilo Irizo

de cuya última fase ya habían llegado a ser testigos, y de una época que su código de valores y su visión del mundo rechazaban de pleno. En segunda instancia, evasión dentro del propio ámbito musical: los modelos estilísticos existentes y recomendados hasta un determinado momento habían quedado obsoletos; sus representantes o seguidores, en parte por no tener otra salida, se habían convertido en simpatizantes y, en parte por no tomar conciencia a tiempo de la situación, incluso habían contribuido directamente al desarrollo de los acontecimientos que condujo a la catástrofe. En cualquier caso, ya no resultaban adecuados ni aquella especie de nebulosa onírica del último romanticismo ni los gestos dinámicos del perpetuo movimiento propio del estilo neobarroco, como tampoco una vuelta al patetismo expresionista o la sutil ironía de los juegos musicales neoclasicistas. Así pues, este doble rechazo, por un lado, de las terribles consecuencias de falsas promesas en el terreno histórico, y por otro lado, de la falsa apariencia de la música, condujo a la sobriedad, el escepticismo, el ascetismo, al deseo de partir desde cero.²

Corrientes imperantes en esta época a nivel general fueron: el serialismo como evolución del dodecafonismo, con una serialización de todos los parámetros de la música y que se desarrolla con fuerza dentro del campo instrumental y electroacústico fundamentalmente, y que consigue que ninguno de los elementos musicales sean reconocibles como hasta ahora. La música textural, que se desarrolla de manera paralela y que utiliza elementos seriales pero de forma que lo importante es el resultado final de la escucha global, con la superposición de muchos elementos a la vez. La música concreta, que parte de la grabación de sonidos como objetos sonoros y se centra en la escucha. La música aleatoria, con técnicas compositivas basadas en conceptos de azar y de indeterminación que resultaron muy novedosos.

Se podría pensar que esto es más una posición intelectual que otra cosa, ya que la expresión “partir de cero” en música puede suponer una misión casi imposible, tomada en su sentido más literal. Es más la expresión de un pensamiento canalizador que, a los creadores de ese periodo, les permitió deshacerse de las imposiciones pretéritas y encauzar nuevas energías artísticas y de pensamiento sin vínculos precedentes, para configurar nuevas maneras de componer y de escuchar, y, a día de hoy, poder justificar con cierta coherencia y dentro de un marco lógico todos los procesos artísticos que se produjeron a partir de la segunda guerra mundial hasta la actualidad.

² Dibelius, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Ed. Akal Música. Pág. 322.

Camilo Irizo

Complementaria a esta expresión se utiliza la de “partir de algo”. Si “partir de cero” quiso ser un intento de renovación del lenguaje -en esencia-, este nuevo concepto se convirtió en un rescate de diversos aspectos que se habían relegado conscientemente o, simplemente, obviados con indiferencia. Se recuperan compositores que habían desarrollado una música propia y, por ese motivo, descartados por una vanguardia unidireccional. Se reabren nuevos diálogos con los creadores del pasado. Los avances científicos permiten reinterpretar antiguos conceptos en cuanto al sonido, timbre, afinación, etc. Irrumpen nuevos elementos centrados en la percepción como la psicoacústica. En definitiva, la diversidad y mixtura serán las notas predominantes y definitorias de estos años, alejadas además de cualquier clase de complejo.

Aunque el concepto *Posmodernismo* es un capítulo amplio y con unos márgenes difusos, me he querido centrar en él porque se inicia desde una realidad mucho más próxima en el tiempo y con unas características estéticas que me son afines. El espacio temporal donde se desarrolla, parte, aproximadamente, de 1960, con una consolidación clara entre 1980 y 1990, aunque sus preceptos desembarcan de una u otra manera hasta prácticamente nuestros días.

Le preceden en el tiempo otras tendencias como el minimalismo y el espectralismo.

En esta década se producen una serie de hechos significativos y muy influyentes tanto a nivel social como científico, que hacen que la percepción del mundo que nos rodea cambie vertiginosamente. La guerra fría llega a su punto culminante de tensión para luego diluirse hasta acabar en la disgregación de la Unión Soviética, se intensifica el terrorismo internacional, sucede la catástrofe nuclear de Chernóbil, cae el muro de Berlín, despegan el transbordador Columbia, se comercializa el primer PC, aparece internet, los teléfonos móviles. Se desarrollan nuevos conceptos como la biodiversidad, crecimiento sostenible, reciclaje, energía renovable y un acusado movimiento feminista que provocan cambios muy importantes.

“A nadie se le puede ocurrir pensar, al menos en el mundo y en el tiempo en que vivimos, que el pluralismo no entrañe un valor positivo”³. Esta afirmación de Fubini -aunque posteriormente advierte de los contras que conlleva tal diversidad de escenarios- resume de manera satisfactoria lo que ha sido la multiplicidad de tendencias y personalidades que surgieron alrededor del concepto posmodernidad.

Ya la definición de la palabra posmoderno es compleja y no está muy claro de dónde pudo haberse adquirido el significado de éste término, aunque parece referirse a todo

³ Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Edit. Alianza Música. Pág. 189.

Camilo Irizo

aquello que está en contra de la modernidad, más que a formar parte de un todo con entidad propia. Este eclecticismo está basado en un volver la mirada al pasado, conjugándolo con todas las posibilidades del lenguaje contemporáneo, o, en palabras de Tomas Marco, “la posibilidad tan posmoderna de un compromiso entre tradición y vanguardia de la que pueda salir algo distinto”⁴. Sí que aparecen transversalmente y afectando a todo el periodo una pérdida de valores que hace que todo sea válido o cuestionable, que propicia una cultura que da valor a cuestiones más intrascendentes, arrojado por los mass media y un auge tecnológico que se sitúa, incluso, por encima de la ciencia.

En cuanto al terreno musical, toda esta diversidad de tendencias y de pensamientos se conjugan en la búsqueda de un lenguaje que refleje una mirada a otras músicas pretéritas, con la consiguiente reutilización de materiales y un cierto énfasis en el placer de la escucha. Parece que todo este movimiento fuera encaminado a desprenderse de las garras de las neo vanguardias, de signo claramente más homogéneo y en bastante medida acaparador y restrictivo. Da la impresión de que ha habido una liberación tanto en los procedimientos compositivos como en los hábitos de escucha, tan conscientemente apartado a veces del público, incluso en ocasiones con intencionada premeditación.

Conviene aclarar en este momento la divergencia entre los conceptos posmodernidad y posmodernismo, ya que aunque aparentemente puedan significar lo mismo, en realidad poseen diferencias. Posmodernidad hace referencia a los preceptos de la corriente mientras que posmodernismo se refiere al movimiento artístico y teórico que asume sus tesis.⁵

Así, el verdadero reto consiste en conciliar todos estos aspectos mencionados con un compromiso de ir más allá de la mera posibilidad de fusión sin más interés que la mescolanza en sí. De todo este proceso de integración debe surgir un nuevo lenguaje con sentido y que se relacione no solo con los estilos del pasado sino que sepa conjugar también las propuestas de la vanguardia más radical de principios de siglo. El peso de la visión historicista de la música es muy grande en la configuración de las tendencias posmodernas, pero no por ello debe olvidarse el pasado más reciente.

Dentro del ámbito de posmodernismo, se puede intentar hacer el esfuerzo de clasificar algunas corrientes, como las que usan el folclore, la fusión cultural, el concepto *borrowing* -o música sobre músicas- y el de *poliwork* aunadas bajo un mismo

⁴ Marco, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Fundación Autor, pg. 436.

⁵ Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Ed. Biblos, Buenos Aires, 2005, pg. 19.

Camilo Irizo

concepto: la intertextualidad. Caben mencionar -a modo de ejemplo y resumen- algunos nombres aunque solo sea de manera general y dentro de nuestro ámbito territorial, como son: Mauricio Sotelo, Luis de Pablo, Alfredo Aracil, José María Sánchez-Verdú, Cristóbal Halffter, José Luis Turina, Jesús Rueda, César Camarero, Elena Mendoza, José Manuel López López, entre otros, como amalgama de las diversas tendencias dentro de la música del último cuarto de siglo y, claro está, de la actualidad más reciente.

Cabe preguntarse en este punto si a pesar de estos esfuerzos, se consiguió a partir de este momento atraer nuevamente la atención hacia la música de creación actual. Los compositores ¿utilizan los recursos a su disposición de manera conveniente?; ¿siguen componiendo mayoritariamente con elementos sintácticos de otros lenguajes más alejados en el tiempo? Los intérpretes: ¿manejan adecuadamente los recursos contemporáneos a nivel técnico?; ¿saben entender las peculiaridades expresivas del nuevo lenguaje?; ¿asumen el reto de las nuevas exigencias compositivas? El público: ¿se siente más identificado y, por tanto, cercano a este nuevo modo de comunicación?; ¿se acercan expresamente a las salas de concierto para disfrutar de esta música? Los programadores: ¿arriesgan incluyendo este tipo de música en los circuitos habituales? Tal diversidad de tendencias ¿ha facilitado o al contrario, ha creado más confusión?

Son cuestiones que deben permanecer abiertas por el carácter limitado de este artículo, aunque se puede avanzar de manera somera una conclusión: que a pesar del debilitamiento de las reglas no hay un especial interés por parte de un público mayoritario por la música de nuestro tiempo. Entre otras causas, el principal motivo parece residir en el afloramiento de una forma de cultura especialmente tecnológica en detrimento de la tradicional. La sensación de democratización de la cultura, que ha propiciado que los medios de comunicación de masas primen por encima de todo el espectáculo, con manifestaciones cada vez más simplistas dirigidas a un vasto sector de la sociedad y que parecen respaldar la idea de que todo aquello que suponga un esfuerzo intelectual deba ser relegado a otro plano. Nunca lo ha tenido fácil la música de pensamiento en cuanto a su difusión y aceptación se refiere, pero parece una paradoja que justo en un contexto de amplias posibilidades de propagación, el resultado sea prácticamente el mismo que en épocas precedentes.

Bajo mi punto de vista, existe una tendencia cada vez más acusada de adaptarse y competir en el mismo terreno en el que se manejan el amplio espectro de manifestaciones culturales más valoradas por el público, ofreciendo entornos más

Camilo Irizo

afines al espectáculo reclamado por los *mass media*. Postura que, particularmente, me parece apropiada, y que incluso se percibe en la creciente interacción entre composición, intérprete y público.

En definitiva “partir de cero” y “partir de algo” no son términos que hagan referencia a un todo unívoco y de carácter cerrado, especialmente el segundo que ha demostrado ser un intento de conciliación e incluso de alguna manera, de recopilación y síntesis de los lenguajes precedentes, con especial atención al pasado más remoto aunque sin excluir el lenguaje de las vanguardias más cercanas. Antes bien son conceptos que tratan de dar explicación a una necesidad por parte del hombre creador de expresar unos sentimientos y, sobre todo, posicionarse ante una realidad que debe conjugar los conceptos y preceptos de épocas anteriores y las circunstancias específicas del entorno vital que les rodea, en busca de nuevos lenguajes que expresen su forma particular de entender el mundo y favorezcan una identidad propia donde sentirse plenamente satisfecho, intentando poner de manifiesto un valor -cultural en este caso- que les sea cercano y responda de forma satisfactoria a sus inquietudes intelectuales. El uno como ruptura radical con todo lo anterior, y el otro como síntesis del lenguaje heredado hasta entonces junto con un volver hacia atrás la mirada con nuevos ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ed. Alianza Música.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Ed. A. Machado Libros.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Ed. Alianza Música
- Marco, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Ed. Fundación Autor.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Ed. Idea Música
- Beardsley, Monroe y Hospers, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Ed. Cátedra. Colección teorema.
- Dalhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Ed. Gedisa. Música/Historia.
- Dalhaus, Carl. *Estética de la música*. Ed. Reichenberger. Colección De Música.
- García Laborda, José María. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Ed. Doble J. Colección de cultura moderna.
- Ulrich, Dibelius. *La música contemporánea a partir de 1945*. Ed. Akal Música.
- Zampronha, Edson. *La estética en el hecho de la recreación musical*. Capítulo 4. Valencian International University.