

Redefinición del material musical en la constitución de procesos de significación en la Nueva Música. La subjetividad reincorporada.

Antonio Alejandro Carvallo Pinto
Universidad de Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile
antonioacarvallo@uchile.cl
ancarvallo@uc.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2021-08-27
ACEPTADO: 2022-06-23



RESUMEN

Una vez que la llamada Nueva Música abandona la tonalidad enfrenta, hasta hoy, problemáticas específicas a la hora de relacionarse con el auditor no especialista. Por cuanto los discursos musicales pos-tonales se alejan del marco referencial que ha sido dado al auditor por su propia cultura, el compositor contemporáneo suple esta carencia de referencias a través de una coherencia interna del discurso musical que evidencia permanentemente el código, posicionando a aquél en una función comunicativa diversa a las músicas de la tradición, satisfaciendo así una necesidad primordial de la subjetividad al escuchar música: el diálogo consigo misma.

PALABRAS CLAVE

Música, lenguaje, código, discurso, subjetividad.

RESUMO

Uma vez que a chamada Música Nova sai da tonalidade, ela enfrenta, até hoje, problemas específicos no que diz respeito à interação com o ouvinte não especialista. Como os discursos musicais pós-tonais se distanciam do quadro referencial que vem sendo dado ao ouvinte por sua própria cultura, o compositor contemporâneo compensa essa falta de referências por meio de uma coerência interna do discurso musical que evidencia permanentemente o código, posicionando-o numa função comunicativa diversa da música da tradição, satisfazendo assim uma necessidade primordial de subjetividade ao ouvir música: o diálogo consigo mesma.

PALAVRAS-CHAVE

Música, linguagem, código, fala, subjetividade.

ABSTRACT

Once New Music leaves tonality, it faces, until today, specific problems when interacting with the non-specialist auditor. Since post-tonal musical discourses move away from the referential framework that has been given to the auditor by his own culture, the contemporary composer makes up for this lack of references through an internal coherence of the musical discourse that permanently evidences the code, positioning it in a diverse communicative function to traditional music, thus satisfying a primordial need of subjectivity when listening to music: dialogue with itself.

KEYWORDS

Music, language, code, discourse, subjectivity.

INTRODUCCIÓN

Ha pasado ya más de un siglo desde que las primeras obras del llamado atonalismo libre inauguraron la Nueva Música¹ y aun hoy, pese a los vaticinios de sus creadores, el auditor no habituado tiene grandes dificultades para relacionarse con un discurso musical que ha dejado atrás la consonancia y muchas de las características de las músicas tradicionales.

En su análisis de la filosofía de la música de Theodor Adorno, Sergio Rojas pone en evidencia cómo la Nueva Música opera una reacción frente a la *inmediatez* -propia del lenguaje- con que el auditor se relaciona con la tonalidad, ya que dicha nula resistencia en la recepción de un discurso musical representa la entonces ya generalizada alienación de la conciencia: “Es la tonalidad la que sirve como soporte material, objetivo, a la posibilidad de ‘encontrar’ sentido en los sonidos concatenados. Pero como ya se ha indicado, ‘sentido’ en este caso significa para Adorno exoneración del yo, pues dicha comprensión se ejecuta como inmediatez del sentido disponible al ‘dejarse llevar’” (Rojas, 2011: 12).

Cabría complementar esta apreciación en cuanto pareciera no hacerse cargo de que la superación de la tonalidad se debe también a causas “musicales”. El sistema tonal -siempre en desarrollo- comienza progresivamente a agotar sus recursos ya desde su origen², acentuándose exponencialmente el proceso desde Beethoven hasta fines del siglo XIX. El ya demasiadas veces señalado *Preludio del Tristán* es un vistoso momento de las proximidades del fin de un sistema cuyo paradigma central se encuentra en la relación entre dos columnas que sostienen el edificio todo: tensión y reposo, dominante y tónica. La cada vez mayor lejanía de los puntos de llegada de las modulaciones y el mayor número de ellas por unidad de tiempo imposibilita la percepción de esos pilares, llevando al sistema al límite de sus posibilidades. Podríamos alegar entonces que el paso de Schönberg al atonalismo libre no es más que la necesidad de dejar atrás un sistema en cuyos límites se componía ya desde hace un tiempo. No obstante esto, cabe señalar que dicha aceleración del desarrollo de la tonalidad hacia su propio agotamiento es justamente efecto de hechos sociales y económicos que Adorno pone en análisis, particularmente los efectos de la Revolución Industrial y, entre ellos, la puesta del arte como mercancía. Desde estos procesos emana la inmediatez de la relación entre auditor y tonalidad.

Si para Adorno es la Nueva Música aquella que se hace cargo de la necesidad histórica de reemplazar dicha inmediatez por un ejercicio consciente del sujeto sobre aquello que escucha, entonces que en su filosofía la música no pueda definirse como lenguaje (Adorno, 2006: 657) pareciera ser exigencia para que la Nueva Música alcance estatus de música. La relación sin mediaciones entre el auditor común y el discurso musical tonal no puede definirse como requisito para que cualquier experiencia sonora se precie de ser música, ya que esa relación directa con el auditor es lo que la Nueva Música ha abandonado. Dicho de otro modo, si la filosofía de Adorno aceptara que la música es un lenguaje porque el discurso musical tonal u otra música administra signos que conectan de forma inmediata con el auditor, relega entonces a la Nueva Música a un espacio otro del de la música.

Michel Imberty, quién aborda las relaciones “entre los factores de expresividad musical y las significaciones verbales inducidas por la obra musical” pone a un receptor de frente a estímulos musicales, deduciendo “la existencia de un contenido emocional o representativo transmitido por estos estímulos, el cual es distinto de

1 Pese al riesgo de que nuestra acotación parezca extremadamente general, diremos que la noción de Nueva Música -usada por Adorno para identificar el discurso musical de la Segunda Escuela de Viena desde su fase atonal libre y algunas experiencias de los años 50 del siglo XX (miradas a veces con sospecha por el autor) como el serialismo integral- la entenderemos aquí como toda música del presente y del pasado que se ponga en línea de continuidad con la obra de Schönberg, Webern y Berg, particularmente en lo que toca a la emancipación de la disonancia y a sus reformulaciones estructurales y formales. Creemos que lo que nos permite esta mirada en este escrito es el hecho de que las problemáticas que enfrenta cualquier auditor poco habituado a las músicas no tonales de hoy son en principio las mismas que cuando se enfrenta a la música de la Segunda Escuela de Viena.

2 Podríamos decir que ya antes de su origen, en la figura de la *sensible* utilizada en las grandes cadencias por los compositores franco-flamencos en la música modal del renacimiento.

su forma” (Imberty, 2011: 174). Gracias a la semiótica musical sabemos que en un auditor perteneciente a un contexto cultural preciso se establecen asociaciones entre ciertos estímulos sonoros que califican como discurso musical en dicho contexto y algunas sensaciones o pensamientos. La inmediatez en que se da la relación entre sujeto y discurso musical se produce con cualquier música que emerja en el mismo contexto cultural al que el sujeto que escucha esa música pertenece, lo que quita el estatus de *universal* a la música tonal, pero sigue dejando fuera a la Nueva Música.

Para Edwin Gordon, requisito adicional al contexto del sujeto para un proceso de significación en la música es un contexto estructural donde los signos -un sonido o grupo de ellos- entren en relación (Gordon, 2012). La inmediatez con que se relaciona el auditor con dicho orden cuando forma parte de su propio contexto se sustituye en la Nueva Música por un acceso a la obra mediado por la comprensión racional de sus estructuras, las que a su vez han sido puestas ahí a partir de la necesidad histórica de un “control racional de la construcción sonora” (Salvetti, 1991: 211). Dicha necesidad se satisface cuando “la Nueva Música cumple una tarea en la emancipación de la conciencia alienada, llevando a cabo lo que podríamos denominar desnaturalización de lo dado, esto es, una crítica de la cultura en tanto reificación del orden dominante y producto de la industria cultural” (Rojas, 2011: 6). Dicha tarea se cumple cuando la Nueva Música evita ofrecer al auditor un marco referencial: se ofrecen estructuras musicales diversas a aquellas puestas en juego por la música que corresponde a su propio entorno; así, la música resulta ajena.

Se abren en este punto preguntas en torno al proceso a través del cual la Nueva Música elabora mediaciones para su relación con el auditor y en torno a las motivaciones de este por establecer un enlace directo con la música. Planteamos la hipótesis de que la necesidad de relacionarse con esta como si no hubiera mediaciones surge de la necesidad de la subjetividad de establecer un diálogo consigo misma; esta inmediatez emerge como posibilidad, no sólo del hecho de que el lenguaje musical sea parte del propio contexto cultural del auditor, sino también de que los significantes que le componen se hallen en estructuras consecuentes con ellos. Es en este sentido que, en cuanto el material musical que elabora las estructuras en la Nueva Música es el mismo que el de la música tonal, el auditor es involuntariamente arrastrado al marco referencial que le es propio, situación que sería superada en el siglo XX a partir de la generación de nuevo material fónico que dará lugar a enteros otros géneros y que viene a satisfacer la necesidad de ofrecer un marco referencial nuevo al interior de la obra misma. Por otra parte, al abrir la pregunta por el proceso a través del cual la Nueva Música rompe cualquier tipo de relación inmediata con el auditor, articulando el planteamiento de una exigencia de conciencia justo en un momento en que el arte tensiona a la subjetividad, planteamos como hipótesis que la Nueva Música opera una ruptura que, a partir de las funciones comunicativas por ella asumidas (*función metalingüística*), exige a quién se acerca al código puesto a disposición por la música misma.

Es desde aquí que en el presente escrito pretendemos indagar en los procesos de recepción del discurso musical, acercarnos al contenido de la obra en cuanto a sus capacidades comunicativas. Para esto, analizaremos ese conteni-

do a través de herramientas aportadas por la lingüística y la teoría de la comunicación. No es que no estemos conscientes de que los procesos de significación en música sean distintos a los del lenguaje³, sabemos que “tendremos que cuidarnos de la aplicación imprudente de las características especiales de la lengua a otros sistemas semiológicos” (Jakobson, 1996a: 24). Sólo hemos querido aquí comprender qué hay en las estructuras de ciertas músicas que parecerían acercarnos -o alejarlas- de sus capacidades comunicativas. Para esto, y en atención a que “no hay duda de que todas las artes [...] están ligadas al signo (Ibíd.)” y de que “los resultados de la semántica lingüística deben aplicarse a todos los demás sistemas de signos y diferenciarse según las características específicas de éstos (Mukarovsky, 2000: 88), pondremos en relación, analógicamente, estructuras musicales y estructuras lingüísticas, prestando especial atención a los signos que albergan.

3 “il est essentiel de souligner, avec Michel Imberty, que, si nous attribuons des significations à une musique, les significations musicales ne sont ni comparables ni réductibles aux significations verbales”. (Nattiez, 2004: 56)

LA TONALIDAD EN LAS PROXIMIDADES DEL LENGUAJE.

Al pensar el material musical de la música tonal o de la Nueva Música nos resulta irresistible el gesto arbitrario de volcarnos a los conceptos de *langue* (lengua) y *parole* (habla) de Ferdinand de Saussure (2007). El primero, un *stock* de signos disponible para quien usa el lenguaje pudiera reconducirnos a ciertos sonidos o estructuras de las que dispone la música y que generan una respuesta en el auditor. Al evaluar un sonido con una cierta estructura interna como el acorde, observamos que en la música tonal se presentan sólo ciertos tipos de ellos. La música atonal no utiliza los acordes de la música tonal, los produce a partir de otros intervalos en función del proceso compositivo. En experiencias más recientes como la música espectral, no se presentan ni aquellos de la tonalidad ni aquellos de la música atonal, más bien se establecen estructuras acordales derivadas del espectro de un sonido. Así como distintos lenguajes orales hacen uso de fonemas que generan palabras, distintos tipos de música hacen uso de notas que generan acordes o grupos de sonidos; así como distintos lenguajes orales combinan aquellos fonemas de modo distinto para generar palabras propias de ese solo lenguaje, distintos tipos de música hacen uso de notas para combinarlas de modo distinto para generar acordes o melodías propias de ese tipo de música. Si se observan otros elementos como el ritmo o la articulación, el fenómeno es similar. Forzando una equivalencia, podemos decir que, en música, los compositores tienen distintos lenguajes que presentan *hablas* particulares (las obras), las que se articulan a partir del uso de distintos conjuntos de sonidos y estructuras, distintas *lenguas*.

Para Saussure, la significación aislada del signo que comienza en el significante y da lugar a un significado se complementa con otra dependiente de la relación de aquél con otros signos, la que da lugar a un *valor* (*lingüístico*). En el sistema tonal el sonido tiene una *función*; una nota o acorde adquiere relevancia cuando, formando parte de una melodía o grupo de acordes, adquiere un rol al interior del discurso. En la tonalidad este rol está dado por jerarquías que asignan una función a todos los sonidos. En una cadencia, por ejemplo, un acorde de dominante significa en la medida que se relaciona con otros acordes (funciones) de una tonalidad. De manera más amplia, podemos decir que en la tonalidad el signo significa en la medida de que es parte de una estructura (por ejemplo, una melodía) y del sistema mismo (la tonalidad), el que opera como marco referencial.

El concepto de *valor* permite que los signos puedan ser comparados o intercambiados con otros signos. Algo de esto se deja observar en los procesos de significación generados gracias a la funcionalidad del sistema tonal, donde este posibilita que un sonido establezca relaciones sintagmáticas con los que lo preceden y suceden, generando una frase musical u otra estructura. Porque, al igual que en el lenguaje oral, en el lenguaje musical tonal existen estructuras compuestas por relaciones y diferencias generadas por el valor de los signos: frases, forma, sistema. Por otra parte, la funcionalidad de la tonalidad permite relaciones paradigmáticas entre los sonidos, ahí donde un sonido puede cumplir un rol similar a otro que reemplaza. Es así que el sonido puede compararse y por lo tanto intercambiarse sin producir grandes diferencias funcionales.

Para los estructuralistas, toda estructura que se base en un sistema de diferencias es una estructura lingüística. Lo relevante en la tonalidad es que el sonido se hace signo al ocupar un lugar particular en el sistema global, en la estructura generadora de forma, entrando en relación con otros sonidos y adquiriendo entonces una identidad, la que nunca tiene que ver con el sonido en sí, sino con el lugar -el rol- que este adquiere cuando entra en relación con otros sonidos. Un acorde de Do mayor no tiene una identidad hasta que se relaciona con otros acordes al interior de un sistema; si este sistema es la tonalidad de Fa mayor, el acorde de Do tendrá una *función* de dominante y por lo tanto una identidad ligada a la tensión.

En Saussure es el *valor* el que genera el sistema de diferencias, la *difference*. En Jacques Derrida, la *différance* señala un valor del signo que surge de la diferencia de este respecto a aquellos que lo rodean y de aquellos que forman parte de la estructura que los contiene, pudiéndose diferir hasta ser modificado por el próximo signo, construyendo sentido retroactivamente (Derrida, 1968). En la tonalidad esto se produce en los procesos de modulación que contemplan un acorde pivote, que desde la tonalidad de origen se percibe como una función determinada, pero desde la tonalidad de llegada se percibe retrospectivamente como otra función. Esta construcción retroactiva se da incluso en el plano de las estructuras, cuando, por ejemplo en una sonata de Mozart⁴, escuchamos lo que parece ser una segunda frase del primer tema que constituirá periodo con la primera, pero que luego percibimos -a propósito del alejamiento de la tónica- como el inicio del puente o transición. Derrida plantea además la idea de que un sintagma presenta huellas de signos que le sucederán, cosa que en el lenguaje musical tonal se traduce en una posible predicción de los acordes a venir, esto por la lógica de las relaciones que las funciones establecen entre ellas: al haber una jerarquía entre acordes y al existir un claro rol de cada uno de ellos en los procesos de acumulación de tensión y de su resolución, se espera que después de una cierta estructura armónica (por ejemplo un acorde de dominante) se cumpla otra (un acorde de tónica). Además, la tonalidad presenta unidades formales y estructurales que reaparecen recurrentemente en función de criterios que la misma obra va dejando en evidencia. Es el flujo de la *différance*; en el proceso, la inestabilidad del *significado trascendental* pareciera condecirse con lo abstracto del lenguaje musical.

La funcionalidad del sistema tonal moldea estructuras sintácticas que permiten que algunos de los sonidos que las conforman operen sincrónica o diacrónicamente, sellando un significado; esto recuerda en cierto modo a los *points de capiton* de Jacques Lacan, puntos nodales capaces de englobar en una serie de equivalencias a otros signos presentes en la estructura que tienen una identidad abierta. El operar diacrónico se da cuando los acordes modifican el modo en que percibimos a los que le preceden; así, el significado se construye de modo retroactivo, quedando el significado sellado en el punto final. En el caso de una estructura musical como la frase, los sonidos pueden llegar a cambiar el valor de aquellos que les preceden, por ejemplo, generando una función transitoria, la que modifica la función del acorde precedente. Además, un acorde de tónica que cierra una cadencia que se halla al final de una frase actúa como cierre de

⁴ Véase, como ejemplo, la sonata en la menor KV 310 del compositor austríaco.

la estructura. Cuando estos signos clave operan de manera sincrónica los signos tienen un significado fijo. Hay entonces ciertos significantes que se sellan sistemáticamente a través de los significantes que les preceden y suceden, una función que se fija gracias a las funciones que le rodean.

Las analogías entre tonalidad y lenguaje parecieran no impedir que la sintonía entre significante y significado parezca inalcanzable para la primera; para cualquier música. Sin embargo, esta impresión pudiera surgir de una visión algo parcial de lo que hasta aquí hemos entendido por signo.

Que para Jurij Lotman las estructuras lingüísticas sean parte de una cultura termina por caracterizar al signo -parte de un sistema primario de modelización, el lenguaje- como parte de una tradición traspasada por vías distintas a las genéticas y así modificada en el tiempo. Es en este sentido que para Roman Jakobson la estructura es evolutiva y el lenguaje más que otra cosa un proceso; los sistemas se entienden aquí como procesos dinámicos en el tiempo. Al forzar con suavidad los conceptos resulta también posible acá hacer un parangón entre la tonalidad y el lenguaje: aquella no sólo contempla una transformación que posibilita traspasar en el tiempo un contenido en constante cambio, sino que presenta en sus signos la arbitrariedad del signo lingüístico, arbitrariedad que emana aquí de una cierta temporalidad. El efecto de esta última es en ambos casos equivalente: el gradual cambio y crecimiento cuantitativo de los signos, el constante cambio del sistema y la generación de nuevos sistemas.

NUEVA MÚSICA, ESTRUCTURA Y LENGUAJE.

Ciertas características que aproximan el sistema tonal al lenguaje son dejadas atrás por la Nueva Música a través de sus replanteamientos: la funcionalidad de las alturas y el rol que estas cumplen en la constitución de las estructuras sintáctico-musicales. La Nueva Música abandona la idea de que “en el arte musical las correspondencias de elementos que son reconocidos, en una convención dada, como mutuamente equivalentes o en oposición mutua, constituyen el valor semiótico principal” (Jakobson, 1996a: 27); se aleja del marco referencial que orienta al auditor, generando una dicotomía entre las convenciones artísticas -de los artistas- y las convenciones sociales -del auditor no habituado- sobre el arte. Desde el romanticismo, ese desfase de convenciones se da permanentemente; sin embargo, se hace generalizado en el siglo XX.

Por otra parte, en la Nueva Música no encontramos sistema de diferencias. Aquella falta de rol del sonido acarrea problemáticas de *valor* del signo al interior de la estructura, imposibilitando además la construcción retroactiva del sentido a partir de la diferencia de un signo respecto a aquellos que lo rodean. A la escucha, el oído poco familiarizado pareciera requerir de una mediana claridad respecto a qué parámetros musicales están jugando un rol estructurador en la obra y de qué forma lo hacen. Si bien pudiera pensarse que nuevas sonoridades traen nuevos significados, estos dependen de la estructura donde los signos se insertan; la ausencia de funcionalidad, de diferencia, desorienta al oyente. Esto pareciera haberlo entendido muy bien Claude Debussy, quién tratando de renovar el lenguaje logra aportar inéditas asociaciones al auditor al presentar una serie de nuevos signos capaces de diferenciarse los otros sin entrar en la funcionalidad de la tonalidad, sonoridades construidas a partir de modos, escalas pentáfonas, escalas hexáfonas, acordes “de color”.

La ruptura de la inmediatez en la recepción del discurso musical atonal pareciera aquí corroborar la imposibilidad del acercamiento de la Nueva Música al lenguaje, sin embargo, pudiera plantearse la posibilidad de que la ausencia de contexto que esta música ofrece al auditor conduzca simplemente a un proceso comunicativo de mayor complejidad; algo así como hablar una segunda lengua aún poco dominada.

La proximidad de la tonalidad al lenguaje se aprecia igualmente cuando, combinando la teoría de la información con su interpretación de la significación, Jakobson plantea un modelo de comunicación que cambia los conceptos saussureanos de *langue* y *parole* por *código* y *mensaje*. Estos operan junto a otros factores en juego en el acto de comunicación que complejizan, pero mejor permiten el entendimiento en el proceso comunicativo de la Nueva Música. Aquí distintas comunicaciones se focalizan en distintos factores: Contexto, Destinator, Mensaje, Destinatario, Contacto y Código, a los que se les superpone, respectivamente, una función que predomina, que define el propósito, en un tipo de comunicación centrada en ese mismo factor: Referencial, Emotiva, Poética, Conativa, Fática y Metalingüística (Jakobson, 1975: 353, 360).

El modelo de Jakobson muestra cómo el eje de la comunicación es del todo variado. La *función poética*, que suele

hallarse en los textos literarios, puede hacerse extensiva a la música, ya que su contenido es estético, ya que en ella es relevante el modo en que se despliega el material. Acá el eje es el *mensaje*. De hecho, el discurso musical tonal hace permanente referencia a las funciones específicas que definen la esencia del sistema: dominante y tónica, lo que se hace extensivo a las estructuras y la forma. El sistema tonal se relaciona así con los “rasgos pansemióticos” del lenguaje: “el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos” (Jakobson, 1975: 349). Lo que cabe aquí resaltar es que para Jakobson la poética se interesa en los “problemas de la estructura verbal” y que, ya que “la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística” (Ibíd., 348). Cabe notar que la fase atonal de la Nueva Música apela a la misma función que la tonalidad, con las sabidas contradicciones y problemas formales. En una segunda instancia, la Nueva Música se distanciará de la música tonal a través de una función comunicativa diversa; en cuanto aquella se sabe en ausencia de un marco referencial a priori para el oyente, generará una estructura que se presentará continuamente en la pieza dando a escuchar la organización interna de la misma: la serie. Será a través de ella, de la homogeneidad del discurso que deriva de su uso, que la Nueva Música se centrará en la *función metalingüística*, que le servirá para evidenciar el *código*, lo que finalmente terminaría por contextualizar al auditor. Esta es una necesidad de la Nueva Música, en cuanto no se halla en el contexto cultural del oyente; el único contexto posible para este puede ser ofrecido por la obra, a través de la puesta en evidencia de su organización interna, ya que de esta organización se desprenden los significantes y las estructuras que, al acogerlos, los tornan coherentes. No es entonces gratuito que, una vez que la Nueva Música intenta dar ulteriores e inéditos pasos, las vanguardias de los años 50 insistan en este principio, dando lugar al serialismo integral. Si bien desde la perspectiva actual pareciera ser un paso del todo arbitrario, el gesto pretende consolidar una música con capacidades comunicativas específicas. Adorno acierta al señalar que la superación de la atonalidad libre a través de la dodecafonía y el serialismo integral excede el momento de la necesidad histórica; es que acá la necesidad es lingüística. La aridez del serialismo no cancela sus capacidades comunicativas, en cuanto su organización -puesta en evidencia en la obra- ha sido desplegada para ser escuchada, leída por el auditor. Una vez superado el serialismo, crecerá la necesidad de mantener un discurso en torno a una función metalingüística, en cuanto en estas experiencias se tiende a organizar las estructuras sintácticas a partir de un plan distinto para cada obra y distinto a aquellos utilizados en la tonalidad. Los años 60 y 70 transitarán por estos caminos, hasta que se asienten nuevos sistemas.

El modelo de Jakobson da cuenta de la complejidad del acto comunicativo y de las variadas instancias donde emerge el lenguaje. La simple relación establecida entre un compositor y un auditor a través de un discurso musical pone a la tonalidad en las cercanías de un lenguaje que, a la hora de adentrarse en las complejidades de la música, pareciera haber sido observado reductivamente. Probablemente la Nueva Música no se halla en las lejanías, simplemente ha debido posicionarse en funciones comunicativas diversas para dejar atrás el antiguo sistema. La consecuencia es un sistema con interacciones internas más complejas,

que hace de la escucha de las obras compuestas bajo su techo una operación distinta. No todo texto es fácilmente penetrable.

Al dejar por un momento al signo y su contexto estructural para centrar nuestra atención en el destinatario de la obra y su contexto cultural, cabría traer a colación la *función estética*⁵ de Jan Mukarovsky, la que predomina en los *objetos estéticos*. Aquí es el receptor quién impone sus valores estéticos y extra-estéticos, los que se relacionan con los valores de la obra, los que emergen de su propia función comunicativa. “A través del valor estético, el arte actúa directamente sobre la actitud emocional y volitiva del hombre hacia el mundo [...] lo estético, es decir, la esfera de la función, la norma y el valor estéticos, se halla ampliamente extendido por toda la esfera del comportamiento humano” (Mukarovsky, 2000: 203). Por cuanto las instituciones “participan en la influencia sobre el valor estético y lo hacen como exponentes de determinadas tendencias sociales” (Ibíd., 179), por cuanto aquel valor reside en el individuo y se da por convenciones fabricadas en el tiempo que sitúan a la obra en un espacio histórico determinado y en un cierto contexto, la obra es entendida como un signo, una “realidad social”. La obra opera como nexo entre el autor y la colectividad, sin ser reductible a un mero estímulo para nuestra percepción, ya que se viste de distintas maneras al trasladarse en el tiempo y el espacio: la obra funciona “como símbolo externo (como ‘significante’, en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva un “significado” (denominado a veces ‘objeto estético’), dado por lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad” (Mukarovsky, 2000: 88). Aquí se tornan relevantes los individuos que perciben la obra desde su subjetividad: “los valores extra estéticos en el arte no son sólo asunto de la obra misma, sino también del receptor. Éste se acerca a la obra con su propio sistema de valores, con su propia actitud hacia la realidad” (Ibíd., 195).

Surge en este punto la problemática del valor estético de una obra cuyo lenguaje está al margen del destinatario, fuente de aquel valor. Porque lo relevante a la hora de considerar la *función estética* en el caso de la Nueva Música es que esta se relaciona de particular modo con el contexto histórico, en cuanto más que ser albergada, acogida por este, es -digamos desde una perspectiva adorniana- su exigencia. Todas las relaciones que esta música establece con los factores que definen *función estética* serían aquí una necesidad histórica.

La nueva Música propone un código de signos nuevo, el que se enfrenta al marco referencial del receptor, muchas veces aquel correspondiente al sistema tonal. Una música no tonal adquiere, en este caso, una significación en función de las convenciones aportadas por la tonalidad. El signo musical, significativo en relación con su lugar en

5 “La semiótica praguense, que empezó como hibridación de la semiología saussureana con varios aportes fenomenológicos, terminó su ciclo clásico con entroncar la fenomenología funcional bühleriana con la herencia formalista (el lenguaje poético vs. práctico, comunicativo): a las funciones “comunicativas”— expresiva, representativa y apelativa—se agregó, como su “negación dialéctica”, la función estética. (Dos décadas más tarde, Jakobson añadiría otras dos funciones más a este esquema.)”. (Emil Volek, en su Introducción al Capítulo II de *Función, norma y valores estéticos como hechos sociales* de Mukarovsky; Editorial El cuenco de plata, 2014, pág. 71).

la estructura, con su rol o función, entra en crisis en un sistema donde las jerarquías se ausentan. En el caso de la Nueva Música, el rol del sonido, de la nota o acorde, liberado de una funcionalidad, viene dado por sus características sonoras -su dinámica, articulación, timbre- y por el contexto en que participa, la estructura en que se halla inserto. En esta música la relación con otros sonidos no se da necesariamente por la funcionalidad de estos, sino, más bien, por el rol del sonido en un sistema o estructuración dada por el compositor para una particular obra. El atonalismo no cuenta con un sistema predeterminado *a priori* para todas las composiciones, no es un sistema global que abarca las composiciones de todos los compositores, es predeterminado por estos para una obra en particular, pudiendo ser cambiado en la obra siguiente. El valor del sonido podrá estar entonces dado por un parámetro musical que en una obra particular cumplirá un rol estructurador. Este gesto coincide con la definición de estructura dada por Mukarovsky, para quién ella es “un conjunto de elementos estéticamente actualizados y agrupados en una compleja jerarquía cohesionada por el dominio de uno de los elementos sobre el resto” (2013).

Jakobson considera que el uso del lenguaje supone conocer las estructuras verbales; la relación con aquél es un proceso que demanda consciencia. En cuanto un oyente desconoce los componentes del sistema de signos propuesto por la Nueva Música, esta le resulta simplemente ajena; cabría entonces poner en duda la factibilidad de que encuentre significados en ella. No obstante esto, de la misma consideración se desprende que resulta posible acceder a esos componentes y las relaciones que se establecen entre ellos a través del conocimiento, tal como muestra Jakobson al abordar su función metalingüística y las operaciones que de ésta surgen: desde que comenzamos a relacionarnos con el lenguaje adquirimos una competencia metalingüística que nos hace críticos del lenguaje mismo. Esta consideración permite pensar que el rechazo a cualquier sistema de signos que no ofrezca referencia alguna está contenido en nosotros de manera innata, sin embargo, este rechazo puede ser contrastado de modo consciente por el sujeto. De hecho, al explicar la función metalingüística Jakobson detalla cómo Aleksandr Gvozdev evidencia que en las fases de aprendizaje del lenguaje reflexionamos en torno a la lengua (Jakobson, 1996b: 121-122): cada nueva palabra genera en nosotros un esfuerzo por interpretar su significado, el que no es alcanzado de modo inmediato, sino que debe ser develado desde el sonido de la palabra.

Lo que resultaría de extrapolar el proceso descrito por Gvozdev a la nueva relación que un sujeto podría instaurar con un lenguaje musical que no le resulta cercano podría explicarse a partir del análisis de interacción realizado por Felix Vodicka, donde la obra y su contexto social cobran particular relevancia. Al considerar los valores que se le asignan a la obra cuando es recibida, las relaciones semánticas que produce y el entorno social en que se inserta, podemos decir que, para un receptor no habituado, la Nueva Música contiene sonidos que no *deberían* ser parte de una obra musical; se le asigna así, un valor a esta última. Sin embargo, si el entorno en que la obra existe es el grupo de personas que se hallan familiarizadas con el sistema o al menos dispuestas positivamente a la exposición a lo no habitual, la obra será percibida como un discurso coherente basado en la estructuración de parámetros que

adquieren un desarrollo y un nivel de importancia inusual. Aquí el valor de la obra radica en su capacidad de generar conexiones semánticas nuevas, insospechadas para el auditor bien predispuesto.

HACIA UNA APERTURA.

Cuando un auditor no habituado a las músicas pos-tonales escucha una primera nota espera, entre otras cosas, una segunda que se halle en una conexión tonal (o de otro sistema de alturas tradicional en su cultura que le sirve como marco de referencias) con aquella. “Dentro del contexto de un estilo musical particular un tono o grupo de tonos indica -lleva al oyente experto a esperar- que otro tono o grupo de tonos va a aparecer en algún punto más o menos especificado del *continuum* musical” (Meyer, 1967: 6). Si bien esto se debería a que el sistema es el marco referencial del auditor, surge la posibilidad de que opere aquí aquella varias veces comentada relación entre los intervalos de la tonalidad y la serie de armónicos, la que comportaría que no existe relación alguna entre los sonidos de la Nueva Música y las estructuras en que se insertan. Si bien esta consideración pareciera dotar inapropiadamente a la tonalidad de un carácter de universalidad, los intervalos utilizados en otras culturas de hoy y del pasado coinciden, en una buena medida y de otras maneras, con los intervalos presentes entre las primeras notas de la serie de armónicos. Esta consideración sirve incluso para tornar coherente un discurso no tonal en experiencias como la de la música electrónica de Stockhausen. El compositor revela cómo los sonidos de altura determinada -las notas- y la estructura interna de su sonido -la serie de armónicos- se hallan en total contradicción con las estructuras desplegadas por la música serial (y una buena parte de las músicas pos-tonales), ya que privilegia, por la amplitud de sus componentes, aquellos intervalos que generan acordes propios del sistema tonal: octava, quinta, cuarta, terceras (Stockhausen, 1988). Pareciera ser que, para poder organizar sonidos de modo del todo distinto a como ocurre en la tonalidad, los sonidos que usualmente llamamos *notas* generarían un problema que va más allá de lo habitual, o no habitual, que se halle el auditor a las músicas no tonales. Stockhausen resuelve la contradicción componiendo el sonido en sí, a partir de una estructura que sí se halla en relación con las estructuras que regulan el resto de los parámetros musicales en la obra, sintonizando entonces el sonido con su contexto: la estructura donde se halla inserto. Otras aproximaciones al problema se observan en obras como *Ionisation*, de Edgard Varèse, donde simplemente se prescinde de la nota (a excepción de los clústeres del piano, que no son percibidos realmente como acordes). Los compositores señalados parecieran hacerse así cargo de que “el rasgo organizador del arte, mediante el cual el arte se diferencia de otras estructuras semiológicas, es la orientación no hacia la cosa designada, sino hacia el signo mismo.” (Mukarovsky, 2000: 55)

La necesidad de renovar el modo en cómo se construye el signo, desde sus “fonemas”, desde las componentes del sonido, se proyectará a obras de compositores como Helmuth Lachenmann o Mathias Spahlinger, donde la materia sonora se renueva. Se apunta en estas experiencias a aquellos sonidos de altura indeterminada, de espectro inarmónico, que no se hallan presentes ni en un discurso musical tradicional ni en las obras de la Nueva Música temprana, aquella de la Segunda Escuela de Viena.

Más allá de la incompatibilidad entre los lenguajes pos-tonales y el contexto cultural del auditor no especializado, las experiencias musicales recién mencionadas traba-

jan la compatibilidad entre el sonido y su propio contexto: las estructuras que lo albergan. Desde aquí es que pareciera surgir la necesidad de involucrar nueva materia sonora: las técnicas extendidas en la música instrumental, el objeto sonoro en la música concreta, los sonidos producidos a través de la síntesis en la música electrónica; todo en una música que entienda desarrollar estructuras generadoras de formas coherentes con las estructuras internas de aquellos significantes que las articulan, significantes que no sugieren o recuerdan al receptor organizaciones formales propias del sistema tonal. La función metalingüística del modelo de Jakobson cobra especial importancia, ya que lo que se propone es un código nuevo.

Se intenta aquí no sólo generar un discurso que dote a la forma de coherencia interna, sino generar un discurso cuyas nuevas estructuras y formas se originen en la organización de significantes nuevos, sin carga semántica. La premisa pareciera ser mostrar al oído que se enfrentará a algo del todo nuevo, producir un choque que lo predisponga a la apertura hacia algo que, podríamos decir, escapa a la esfera *musical*.

Los trabajos recién señalados no colman la distancia entre Nueva Música y contexto del auditor, sin embargo, otras consideraciones sobre el signo parecen abrirle a ella un espacio especial en la interioridad de quién escucha la obra. Para Émile Benveniste la conexión entre significante y significado es automática, se produce en la psiquis del destinatario y no siempre se relaciona con el sistema de signos en sí. Este rol preponderante del receptor del signo se deja ver también en la mirada de Lacan, para quién en la mente del usuario del signo existe un significado puro, un significado que ya es parte de sí y que no presenta limitaciones producidas por una mediación. El significante -que se halla por sobre aquello que no es expresable a través de la significación, que se encuentra por sobre el mundo interior, pero que no se relaciona con este (Lacan, 2011)- es el ámbito donde opera la cultura. Los significantes estructuran el inconsciente, el que tiene la estructura del lenguaje; este, a su vez, se compone de significantes, no de signos. Los primeros no dejan ver su significado, sino que conducen a otros significantes, tal como los sentidos conducen a otros sentidos. Estos se organizan a partir de los nexos que se presentan entre los significantes, existiendo así una prioridad de estos al interior de la vida psíquica. Estas consideraciones permiten suponer que, en cuanto el significado es siempre puesto por el receptor y en cuanto el estímulo sonoro proveniente de una música no tonal no está influido por las convenciones desarrolladas en torno al signo, generará significados impredecibles, no generalizables. Adicionalmente, pudiera desprenderse de esto que, si bien en la Nueva Música cada receptor atribuye eventualmente un significado distinto a un significante, esto no dista demasiado de cuanto acontece en el lenguaje, donde el significado se halla dentro del sujeto, donde el significado es individual, no preexiste al individuo. En cierto sentido nos hallamos de frente a un signo que pone en equivalencia los procesos de significación del lenguaje, de la música tonal y de cualquier música; un signo que se pone en relación con la subjetividad.

Los procesos de significación del sonido en sí son puestos en evidencia por Jakobson en el marco de la poesía: “La acumulación, más allá de lo usual, de ciertas clases

de fonemas, o un ensamblaje contrastante de dos clases de textura fónica opuestas de un verso, una estrofa o un poema, funciona como una ‘corriente subterránea de significación’, si podemos servirnos de la pintoresca expresión de Poe.” (Jakobson, 1975: 386). Pareciera que la música concentra en sí lo que Jakobson llama “los elementos emotivos del discurso”, los que “no pueden describirse ‘con un número finito de categorías absolutas’” y cuya expulsión de la ciencia lingüística “es un experimento de reducción radical: *reductio ad absurdum*” (Ibíd.: 352).

CONCLUSIONES

La apariencia de que, a diferencia de la música tonal, la Nueva Música no se posiciona en las cercanías de lo que entendemos como lenguaje, se debe a que ha debido centrarse en una función comunicativa distinta a aquella en la que se ubica la tonalidad, en la función metalingüística. Debe hacerlo. La emancipación de la disonancia y la consecuente ruptura de la funcionalidad de las alturas es una necesidad que permite dejar atrás a la tonalidad no sólo por lo que a las sonoridades respecta: produce un giro hacia una función otra para la construcción del signo, en modo de evidenciar el código que sirve de contexto a este último y al auditor mismo. Todo se anuda en la operación.

La posibilidad de asignar un contexto al oyente, sin embargo, no se hace cargo de la necesidad de tornar coherente la relación entre los sonidos y las estructuras que los albergan. El problema aquí es que el sonido propuesto al auditor reclama, para ambos, un tipo de estructura y un sistema diverso. Una buena parte de los sistemas pos-tonales se basaron, como la tonalidad, en una organización de alturas que pone en una relación de intervalos -mayoritariamente temperados- a los sonidos, cada uno de modo distinto. El desconcierto producido en el receptor de la Nueva Música cuando escucha un grupo de *notas* es que no encuentra en ellas la organización que su marco referencial, su contexto cultural, le indica que corresponde. Es así como la nueva música debe generar sus propios sonidos, sus nuevas estructuras y formas, las que se originan en la administración de significantes nuevos.

Para enfrentar estas problemáticas, muchas de estas experiencias buscan evidenciar cuáles son los elementos que adquieren un rol preponderante, que cumplen una función en el discurso para hacer percibir el sentido (musical) de la pieza. Muchas veces se lleva a un plano principal algún parámetro distinto a las alturas y, en ocasiones, se genera un discurso donde las alturas desaparecen. Emergen la música electrónica, la música electroacústica, y otros nuevos géneros; surgen nuevos significantes y se apela a nuevos significados.

Estos últimos requieren del auditor un rol activo; se le solicita indagar en el sentido presente en la obra, ya que esta no sólo se compone de materiales, sino de significados elaborados en la forma. Porque la Nueva Música abre a algo más allá de las sensaciones: al pensamiento, al conocimiento. La Nueva Música comienza así a dirigirse al encuentro de otras disciplinas; uno de sus vehículos fue la elaboración de nuevos signos. La Nueva Música ha caminado siempre hacia lo nuevo por necesidades lingüísticas, para abandonar sus antiguos significantes, para transformarse en otra cosa, algo tal vez diverso a lo que llamamos música. Porque la Nueva Música es justamente eso: Nueva.

Queda preguntarse el porqué de requerir un contexto a la hora de escuchar música, por qué requerir un sistema que proporcione una relación inmediata con la música, por qué la necesidad de una cercanía al lenguaje si de lo que se habla aquí es de música. Pareciera que porque algunas músicas son un lenguaje. En la música se requiere la inmediatez de este porque, de otro modo, no podemos predecir, en la obra, lo que viene. Se impide un diálogo del auditor

consigo mismo. Porque la música pareciera ser entonces un lenguaje donde el auditor habla consigo:

“La posibilidad del sentido se identifica con la posibilidad de la resonancia, o sea, de la sonoridad misma. Más precisamente: la posibilidad sensata del sentido (o, si se quiere, la condición trascendental de la significancia, sin la cual no habría ningún sentido) se recubre con la posibilidad resonante del sonido. Es decir, en definitiva, con la posibilidad del eco o de una reemisión del sonido a sí mismo en sí mismo”⁶ (Nancy, 2002: 56).

Cuando todo marco referencial desaparece, el diálogo se imposibilita, la subjetividad desaparece. Es la operación de la Nueva Música cuando, después del momento de mayor demanda para la subjetividad, se inscribe en un movimiento de alejamiento de ella, que más que comprometer sonoridades, compromete al sujeto mismo. Tampoco será el compositor el que escape de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. (2006). *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*, en *Escritos Musicales I-III*. Madrid: Ed. Akal.
- DERRIDA, J. (1968). *Différance*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (www.philosophia.cl).
- GORDON, E. (2012). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. Chicago: Gia Publications.
- IMBERTY, M (2011). Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental. En González S.; Camacho, G. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música; págs. 174-214.
- JAKOBSON, R. (1975). Lingüística y poética, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- JAKOBSON, R. (1996). Ojeada al desarrollo de la semiología, en *Marco del Lenguaje*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, R. (1996); Sobre el enfoque lingüístico del problema de la conciencia y el inconsciente, en *Marco del Lenguaje*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.
- LACAN, J. (2011). *La instancia de la Letra en el inconsciente, o la razón desde Freud*, en *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- MEYER, L. (1967). *Music, the arts and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- MUKAROVSKY, J. (2000). *Signo, función y valor*. Colombia: Plaza & Janés Editores; Colombia.
- MUKAROVSKY, J. (2013). Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en Las luces de la ciudad). En: Jandova, Jarmila, J; Volek, E. *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- NANCY, J-L. (2002). *À l'écoute*. París: Éditions Galilée.
- NATTIEZ, J. J. (2004); Ethnomusicologie et significations musicales. *L'Homme*. París: Éditions Ehes, 171-172.
- ROJAS, S. (2011). Música y autoconciencia, sobre la filosofía de la música de Th. Adorno. *Resonancias*, 28. Santiago de Chile: Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- SALVETTI, G. (1991). *La nascita del Novecento*. Torino, Italia: Edizioni di Torino.
- SAUSSURE, F. DE (2007). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- STOCKHAUSEN, K. (1988); *Elektronische und instrumentale Musik*; en *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Colonia: Dieter Schnebel Edition.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- DERRIDA, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- LACAN, J. (1988) *El seminario sobre la carta robada*, en *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- LOTMAN, J. (1993). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Escritos*, 9. Bogotá: Centro de ciencias del lenguaje, Pontificia Universidad Bolivariana, 15-20.
- MUKAROVSKI, J. (2014). *Función, norma y valores estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: Editorial El cuenco de plata.
- VODICKA, F.; OLDRICH, B. (1972). *El mundo de las letras: Introducción al estudio de la obra literaria*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- WEBERN, A. (2006). *Il camino verso la Nuova Música*. Milán: SE Editore.