

# Espacios para la música

(Spaces for music)

Larrañaga, Patxi J.  
Instituto Cervantes  
Via di Villa Albani, 16  
00198 Roma

BIBLID [1137-4470 (1999), 11; 85-96]

---

*La música contemporánea está en peligro de muerte. No porque no tenga peso en el mercado general de los productos de consumo -es así necesariamente-, sino porque es desconocida para el público que se mueve con seguro conocimiento en otras disciplinas. Las razones de este aislamiento no son las que escuchamos generalmente, sino otras mucho más profundas. Si queremos salir de esta situación son necesarias innovaciones éticas, estéticas y estratégicas. Entre estas últimas, y ya que continuar buscando el lugar de la música contemporánea alrededor de la música clásica no conduce a nada, ubicar ese lugar en los nodos de difusión del resto de las artes.*

*Palabras Clave: Música de creación. Compositor. Público. Ética. Estática.*

*Musika garaikidea hiltorian dago. Ez kontsumo produktoen merkatu orokorrean pisurik ez duelako -beharrez gertatzen da horrela-, kultura beste arloetan ezaguera zehatzarekin mugitzen den publikoarentzat ezezaguna delako baizik. Isladatzeko honen arrazoiak ez dira gehienez entzuten ditugunak, beste askoz ere sakonago batzuk baizik. Egoera honetatik irten nahi badugu, berrikuntza etiko, estetiko eta estrategikoak dira beharrezkoak. Azken hauen artean, musika garaikidearen lekua musika klasikoaren inguruan bilatzen jarraitzeak inora ez garamatzalako, leku hori gainontzeko arteen difusio unetan kokatzea.*

*Giltz-Hitzak: Sormenezko musika. Musikagilea. Publikoa. Ética. Estática.*

*La musique contemporaine est en danger de mort. Non qu'elle ne pèse pas dans le marché général des produits de consommation – c'est inévitable – mais parce qu'elle est méconnue du public qui se meut avec aisance dans d'autres disciplines. Les raisons de cet isolement ne sont pas celles que l'on entend généralement, mais d'autres beaucoup plus profondes. Si nous voulons sortir de cette situation, des innovations éthiques, esthétiques et stratégiques sont nécessaires. Parmi ces dernières, et puisque continuer à chercher la place de la musique contemporaine autour de la musique classique ne conduit à rien, il faut la situer parmi les autres arts.*

*Mots Clés: Musique de création. Compositeur. Public. Éthique. Statique.*

*“... come se fosse facile  
convincersi a non ridere troppo  
di se.”*

Ivano Fossati

El asunto de los espacios dedicados a la cultura en Euskopolis está más de moda que nunca. No podía ser de otro modo, en un momento en el que asistimos a la irrupción en nuestro horizonte del Koldo Mitxelena, el Museo Guggenheim, el Palacio Euskalduna, el Kursaal y el palacio de congresos y auditorio de Pamplona. Este paso enorme nos sitúa en cuanto a dotaciones en un nivel perfectamente equiparable al de las zonas más desarrolladas del continente europeo.

Y si usamos un término como el de Euskopolis, asumiendo el riesgo de evocar en los individuos que comparten nuestro bagaje generacional imágenes de futurismo infantil ligadas a los superhéroes de la Marvel, es sólo para recalcar que la gestión de recursos de toda índole -y los recursos culturales no escapan a esta norma- va a tener que pasar forzosamente por considerar que las ciudades de nuestro entorno forman una única área metropolitana. Hemos oído con frecuencia que parte de nuestra dificultad para constituir un polo de creación y atracción cultural residía en el hecho de que no contábamos con una ciudad como Barcelona, por citar el ejemplo más cercano de potencia cultural sin organización estatal propia. Sin embargo, la progresiva abolición de las distancias debida a la construcción de vías de enlace terrestre nos deja ahora en una situación en la que los recursos de cada ciudad deben entenderse sólo como una parte del tejido completo. Si la gestión no asume esta realidad, elevando a norma la coordinación cotidiana de los diversos agentes presentes en nuestro territorio, corremos el riesgo de quedar anclados en el provincianismo dejando escapar la oportunidad de convertirnos en un foco artístico y cultural de rango internacional.

Pero descendamos al objeto de estas líneas, que no pretenden abordar la cuestión de la gestión global de estas infraestructuras y de los contenidos que albergarán, sino aquella mucho más modesta que afecta al papel que la música de creación debe pretender en este contexto; al espacio vital que debe encontrar en el seno de estos nuevos espacios físicos. Para ello, debemos primero echar una ojeada a la situación global en la que se encuentra esta música.

## 1. DE LA MÚSICA DE CREACIÓN

La música de creación está en peligro de muerte. El autor de este texto trata cotidianamente por motivos profesionales con toda clase de agentes culturales: dirigentes de instituciones públicas y fundaciones privadas, representantes de asociaciones culturales, responsables de festivales y eventos análogos, galeristas, críticos de arte, profesores universitarios, artistas, escritores y público de toda índole. La ignorancia respecto a la tradición compositiva de la música culta y su situación actual está asombrosamente generalizada<sup>1</sup>.

1. Quizá lo que queremos decir resulte más claro con un ejemplo. Hace algunos meses, recibíamos una llamada telefónica de una institución pública que pretendía organizar una importante iniciativa dirigida a fomentar la creatividad juvenil en el ámbito europeo. Entre otras cosas, se trataba de designar presidentes de los jurados para varios concursos convocados en diversas áreas. La intención inicial de esta comisión (indiscutiblemente formada por personas con un alto nivel cultural y mejor informadas que la media) era solicitar la colaboración de personalidades de renombre: Manuel Vázquez Montalbán para el premio literario, Eric Rohmer para el cinematográfico... y Peter Gabriel para el musical. ¿Cabe mayor confusión? Obviamente, estas personas no habían oído hablar nunca de Luciano Berio o Pierre Boulez. A este estado de cosas nos referimos cuando hablamos de peligro de muerte.

En otras palabras: el público culto –entendiendo por tal al que visita exposiciones, asiste a representaciones teatrales y adquiere libros o discos- no ha oído nunca hablar de la música de creación o, si ha tenido algún contacto con ella, la evita cuidadosamente, situación que amenaza seriamente la pervivencia de la disciplina.

Todas las razones que se vienen esgrimiendo desde hace décadas para explicar esta incomunicación no tienen la mínima consistencia intelectual. Las que podemos recordar son las siguientes:

a) *Siempre ha sido así. Variante: Muchas obras de Mozart se estrenaron ante cincuenta personas.* Cierto. Pero para elevar esta obviedad a categoría de explicación hay que hacer muchas trampas. En primer lugar, olvidar que el número relativo de los destinatarios potenciales y el alcance de los mecanismos de difusión son ahora radicalmente distintos. Las sinfonías de Beethoven ya no se estrenaban ante cincuenta personas. En segundo lugar, quedarse en la simple anécdota del estreno sin preguntarse cuántos europeos cultos no habían oído una obra de Mozart a los cincuenta años de su muerte y comparar el dato con el porcentaje de europeos cultos que en 2001 no habrán escuchado jamás una obra de Schoenberg.

b) *Hay que educar al público.* El público lleva más de medio siglo resitiéndose tenazmente a ser educado. A estas alturas habría que realizar un esfuerzo para extraer conclusiones más elaboradas y dejar de subestimar la capacidad de elección del público. Hay que aceptar como un dato de hecho que muchas propuestas artísticas no pasan del estadio experimental porque no alcanzan el consenso de los receptores, y que éstos tienen por definición la última palabra.

c) *Las instituciones no apoyan a la música contemporánea en la medida necesaria.* Prescindiendo de la dificultad de establecer un nivel objetivo de apoyo *necesario* es preciso reconocer que una mayoría abrumadora de los mecanismos estables de difusión de la música contemporánea depende estrechamente de los fondos públicos. Los problemas no se han solucionado con esos fondos, ni son de naturaleza tal que puedan solucionarse aumentando los recursos.

d) *La música actual sufre la competencia de la mejor producción de los siglos anteriores, cosa que antes no ocurría.* Efectivamente. Pero también los artistas plásticos y los escritores sufren la misma competencia, y no por ello sus respectivas artes han sufrido el total oscurcimiento en que se encuentra la nuestra.

Desafortunadamente, las causas de esta situación son mucho más profundas y menos simples de solucionar que los lugares comunes que hemos expuesto. Para los efectos puramente prácticos que nos proponemos describir, bastará con una mención somera de las mismas:

a) El progresivo empobrecimiento de los hábitos de consumo cultural, que prima los productos más fácilmente asimilables (por ejemplo, los pertenecientes a la tradición cultural) sobre los experimentales. Ésta es una tendencia general de la cultura occidental que está afectando gravemente y por igual a todos los campos de la creación y que está desplazando el lugar que la propia cultura ocupa en la construcción de la identidad de nuestra civilización. Por lo tanto, puede explicar sólo en parte la situación específica de la música.

b) El anquilosamiento de la evolución creativa de la música en torno al estilo académico de los epígonos de la segunda escuela de Viena, estilo con frecuencia voluntariamente antilingüístico y alejado de la capacidad de comprensión del receptor. Esta afirmación preci-

sa ser matizada. Las obras musicales que rechazan el uso lingüístico de la música no son incomprensibles por definición. Lo son, forzosamente, cuando se crean para ser transmitidas en condiciones inventadas para la *otra* música, la que se construye por analogía con el lenguaje. En otras palabras: una sonata está concebida para mantener la atención de un oyente sentado en una sala y dedicado al acto de escuchar como quien, pongamos por caso, asiste a una representación teatral. Si escribimos música que prescindiera de valores sintácticos en alguna medida análogos a los de esta sonata tonal que hemos tomado como ejemplo no podemos esperar, y así sucede, que nuestro oyente mantenga la misma actitud *de escucha*, que está intrínsecamente ligada a la comprensión *de lo que escucha*. La postura de recepción del oyente depende del carácter del objeto propuesto. Vemos así que en las artes escénicas el uso de los espacios tradicionales –teatro a la italiana y sala de cine, directamente derivada- está ligado siempre al mantenimiento de estructuras narrativas de corte tradicional. En cambio, las propuestas de teatro no argumental se complementan habitualmente con usos renovados del espacio de la representación y, de la misma forma, las obras de vídeo-creación se han expandido desde la original pantalla del monitor hasta abarcar un mundo de innovaciones en las que el espacio constituye una de las variables principales. Los intentos de inventar modos de escucha nuevos para la nueva música han ido fracasando uno tras otro, de forma que hoy en día la música no lingüística –si podemos llamarla así- se presenta en formatos tradicionales de concierto<sup>2</sup>, cosa que cercena de partida las posibilidades de establecer una comunicación que merezca tal nombre.

c) *La reclusión* de la disciplina en un reducto apartado del resto de las artes y del pensamiento. Esto se ha producido en parte como consecuencia del motivo anterior, pero también por el prurito de los compositores de presentar su saber técnico de forma intencionalmente incomprensible, como si ello acrecentara el valor de su destreza y desanimando así de entrada cualquier intento de acercamiento crítico. Esta tendencia a sobrevalorar los aspectos técnicos de la composición es evidente en los comentarios que se acostumbra escribir en los programas de mano. La práctica de incluir estos comentarios se ha hecho universal, y habitualmente el tono esotérico en que se redactan logra el efecto contrario al que se asegura buscar: demuestran al oyente su propia ignorancia y aumentan la sensación de alejamiento respecto a lo que va a oír. Si escribiéramos los comentarios a las sinfonías de Mozart en el mismo tono técnico de estas *explicaciones* resultarían igualmente incomprensibles para la mayoría de los frequentadores de conciertos, que no tienen conocimientos técnicos, como la mayoría de los que aprecian la belleza de un edificio no serían capaces de entender los cálculos estructurales que lo sustentan. Lo grave no es el derramamiento de banalidades que encontramos en este tipo de comentario, sino la actitud que dejan entender: por una parte, parece que el compositor considera el aspecto técnico como lo más importante de su obra, como aquello que garantiza la calidad del producto; por otra, demuestra la falta absoluta de interés por comunicarse con los receptores<sup>3</sup>. Así, nos encontramos con un círculo cerrado en el que los compositores escriben –música y comentarios- para otros compositores.

---

2. Son contados los compositores que perciben esta contradicción que, sin embargo, debería estar en el eje de la reflexión poética de quienes optan por la música no discursiva. Un magnífico ejemplo de lo contrario es el constituido por Llorenç Barber que, tras años de experimentación de formas alternativas a lo discursivo y lo motivico, ha dado con un formato espléndido de comunicación musical, innovador y asentado al mismo tiempo en la tradición occidental: los conciertos de campanas que implican a toda una ciudad.

3. García del Busto decía recientemente (ABC, 25-4-99), quejándose de la alocución introductiva de un compositor –que duró cuarenta minutos- algo que llevamos repitiendo desde nuestro ingreso en la actividad pública: *La música o se defiende por sí misma o no sirve*. Esta manía explicativa de los compositores es sólo igualada por los arquitectos. Sin embargo, éstos se guardan mucho habitualmente de aplastar sus textos bajo indicaciones técnicas.

La combinación de estos factores, más los que sin duda escapan a nuestra capacidad de percepción, han dejado a la música contemporánea en un estado de debilidad extrema. Cuando aludimos al peligro de muerte en que se halla no estamos recurriendo a la hipérbole. La situación actual hace perfectamente posible un futuro cercano en el que su repercusión pública vaya acercándose progresivamente a la desaparición. Ya asistimos a la ocupación paulatina de territorios antaño propios por parte de músicas comerciales o de productos *de frontera*: la danza contemporánea utiliza cada vez en mayor medida música clásica y músicas de consumo; los escasos programas televisivos dedicados a la información cultural acompañan las imágenes de una exposición impresionista con música de Debussy, pero si el arte reseñado es contemporáneo recurren al rock, al jazz, o a la música de cine; las referencias musicales que los creadores de otras áreas citan en su obra o invocan al hablar de su universo creativo son prácticamente siempre históricas o de consumo; y podríamos prolongar los ejemplos a voluntad.

No es menos preocupante la proliferación de ofertas de descarada música comercial ataviada con ropajes *cultos*, como los productos etiquetados *New Age* o los numerosos fenómenos banales, cuando no pésimos, de consumo de masas a los que se consigue rodear de un aura de prestigio con no se sabe qué mecanismos de mercadotecnia<sup>4</sup>. Ciertamente, la literatura o el cine no están libres de estos travestimientos. Pero lo realmente preocupante de la situación que nos afecta es el hecho de que estas maniobras consigan desorientar la percepción de personas bien informadas en otros campos. Por terminar esta sección con una imagen ilustrativa: los mismos ciudadanos que adornan las paredes de sus casas con una reproducción de Pollock o un grabado de Gordillo, pasan en su discoteca de Mahler a Madonna. En el mejor de los casos, llegando hasta Stravinsky o Bartok.

¿Cuáles pueden ser las vías de superación de una situación como la que hemos descrito? Nadie puede pretender conocer la receta que nos encamine a la salida del callejón, pero es tiempo de realizar propuestas. Las nuestras se articulan en tres niveles, que trataremos en orden decreciente de importancia.

## 2. ÉTICA

Por la fuerza de las cosas, las medidas más importantes son también las más difíciles de poner en práctica. El primer paso para intentar invertir el rumbo de las cosas es el de modificar la relación que los compositores vienen manteniendo con la composición. Es preciso realizar un ejercicio de humildad y revisar posturas que tienen su origen en el concepto romántico de artista y que en nuestro mundo no se sostienen.

La primera dosis de humildad debe dirigirse a la relación con la música del pasado. Salimos de una época en la que se ha pretendido que el conocimiento profundo de la música clásica tal y como venía enseñándose en los conservatorios —estudio práctico de las técnicas de la tradición clásico-romántica— no aportaba nada al futuro compositor. Hay que ser muy miope para creer que los ejercicios en el estilo de Mozart o Beethoven se suministran como modelos para la copia. Al pretender renovar una práctica didáctica efectivamente anacrónica se ha tirado al niño junto con el agua del baño, y tenemos así docentes que enseñan programación informática o modelos matemáticos de composición sin hacer pasar al alumno por

4. Es el caso, por ejemplo, de un Michel Nyman, arreglista y compositor de música de cine de dudoso buen gusto, elevado por los telediarios a los altares de la creación contemporánea.

los estilos del pasado e incurriendo en el mismo error del sistema que creen haber superado: primar la técnica sobre la especulación. Nadie que no tenga un profundo conocimiento de los mecanismos lingüísticos de la música tonal puede pretender aportar nada que vaya más allá. Es además absurdo que un compositor no domine el sistema en el que se produce el cien por cien de la música de consumo de su entorno y que estructura indefectiblemente nuestros mecanismos de escucha. Y lo mismo cabe decir de quien no conozca los sistemas codificados de la música atonal (contrapunto atonal, dodecafonía, otros serialismos...).

Reproduciendo la situación en que se formó nuestra generación, que aprendía en el conservatorio una armonía escolástica aparentemente intemporal e independiente de cualquier intención estética, encontramos hoy profesores que enseñan, por ejemplo, las técnicas de producción de la música electrónica, sin promover mínimamente la reflexión del alumno sobre el *para qué* de la técnica. La renovación de los contenidos, evidentemente necesaria en unos planes de estudio que hasta hace bien poco –por no decir todavía– se detenían sistemáticamente en el impresionismo, no es más que el mínimo exigible a un maestro de composición. La relación con el maestro, planteada más allá de la transmisión de los conocimientos técnicos, ha sido durante siglos el mecanismo privilegiado mediante el que el compositor recibe los fundamentos de su relación ética con la música y, al mismo tiempo, se inserta en una tradición que puede aceptar o rechazar, pero que es su referente obligado.

Parte del desconcierto que hoy preside el panorama de la creación musical proviene de la figura, muy frecuente desde los años sesenta de nuestro siglo, del aprendiz de compositor, hoy convertido en compositor maduro a su vez en edad de enseñar, que tras algunos cursos realizados por aquí y por allá, y una vez aprendidos los límites de tesitura de los instrumentos –a veces, ni eso– se siente formado y dispuesto a generar su aportación a la composición contemporánea. Muy a menudo, esta postura ha sido provocada por los mismos profesores y se ha dado en un contexto en el que se había generalizado la idea –corolario de una concepción errada del progreso que hemos criticado en otros escritos– de que la originalidad es el valor principal de una obra de arte. Pero si este principio es discutible y está sujeto a posturas estéticas mutables, llega ya al absurdo la pretensión de cimentar la originalidad en una formación personal carente de vinculación con el sistema –humano, estético, técnico– que se pretende reformar o abolir. No hacemos más que recordar lo obvio si repetimos que todas las revoluciones han estado protagonizadas por individuos que se mueven con destreza en el ambiente que atacan. Los dos mayores mazazos descargados sobre la música del siglo XX partieron de dos compositores formados en el sistema que desintegraron: Schoenberg, liquidador de la tradición tonal clásico-romántica, no sólo es en su primera época uno de los autores que la integran, sino que llega en lo personal hasta la relación de parentesco familiar con Mahler, el más grande de los representantes de su etapa final. Y Cage, el primero que osa quebrar el fundamento discursivo-lógico de la música, es a su vez alumno aplicado de Schoenberg.

El lector atento habrá advertido que tratando de la postura ética de humildad en relación con la música del pasado, hemos dado de lleno en la relación del compositor con su propia música, y en la figura clave del maestro, que es la charnela de conexión de estos tres elementos: tradición, compositor y obra<sup>5</sup>. Aunque nos hubiera gustado tratar cada uno de estos aspectos por separado, la humildad del compositor ante el pasado y frente a su propia obra

---

5. Para esta cuestión cf. CATALÁN, Teresa, El Maestro como necesidad y como paradigma, conferencia pronunciada en la Universidad de Comillas (marzo 1999), próxima publicación en *Cuadernos de Veruela*, nº 3, 2000.

es una sola cosa, y se resiste por tanto al análisis separado. Sin embargo, no podemos dejar de dedicar algunas líneas a un concepto que también está complejamente ligado a estos elementos y que ya hemos citado más arriba: la originalidad.

Hemos tratado en otro lugar<sup>6</sup> del proceso por el que la necesidad de novedad a toda costa –hija de un concepto de progreso típico de la modernidad– llegó a ocupar un lugar privilegiado. Para la cuestión que aquí nos ocupa, bastará señalar dos de los errores más frecuentes que, producidos por la sobreestimación del valor innovador de la propia obra, han contribuido a generar la situación que analizamos:

a) El recurso a agrupaciones instrumentales sin tradición precedente. No vamos a negar de ningún modo el soberano derecho de cualquiera a escribir para los instrumentos que desee; pero nos preguntamos en cuántas ocasiones la elección de agrupaciones más o menos bizarras responde realmente a las exigencias creativas del proceso poético de cada autor y no a motivos superficiales de búsqueda de originalidad. Dos datos de hecho vienen a fundamentar esta sospecha. Por una parte, la cantidad de compositores que van de ésta a aquélla formación sin dedicar más que una obra a grupos instrumentales que –de ser ciertos los motivos de *experimentación* sonora generalmente esgrimidos– demandarían una prolongada labor de estudio de los nuevos recursos que representan. En segundo lugar, el resultado prácticamente nulo de toda el ansia colectiva de exploración de nuevas agrupaciones. En el final del siglo XX, la única aportación estable que podemos añadir a los grupos instrumentales definidos por la tradición clásico-romántica son, además de intentos aún por consolidar del tipo del cuarteto de saxofones, las formaciones de percusión, que tampoco han llegado a una situación de plantilla normalizada. Un escollo de este tipo no es un problema menor en un arte que precisa de un complicado utillaje para su transmisión. Imaginemos que los cineastas, por ejemplo, no llegaran a ponerse de acuerdo en una cuestión técnica fundamental como ésta, y coexistieran distintos procesos de rodaje o revelado de películas, que implicaran equipos de trabajo con estructura distinta para cada autor.

b) La obsesión por el estreno. Como en la cuestión precedente, también es éste un aspecto en el que la opinión que cuenta es desde luego la de cada compositor. Pero como observadores del fenómeno en su conjunto no podemos dejar de constatar que la sobrecarga de estrenos en los programas de música contemporánea comporta, por una parte, una solicitud extrema del oyente, obligado a asimilar en un tiempo limitado propuestas *innovadas* que tiran de su sensibilidad en multitud de direcciones divergentes; y supone, por otra, una crónica falta de confianza en la propia obra por parte de los compositores que, ante cada oportunidad de concierto, optan sistemáticamente por estrenar. Mucho se ha hablado de la figura del escritor obligado a publicar una novela al año, por la fuerza de un contrato que no atiende a necesidades creativas. Sin embargo, nunca hemos oído una palabra sobre el compositor dispuesto a todo con tal de participar en cualquier sarao, aún a costa de ponerse a escribir para trombón solista o para dos acordeones. ¿Una actitud forzada por la miseria de las oportunidades? Puede ser, pero en este punto la humildad de la que venimos hablando –ser consciente de que no se puede acometer cualquier cosa en cualquier momento– se da la mano con el orgullo legítimo del creador que sabe mantenerse en su lugar.

La combinación del abandono sistemático de las formaciones tradicionales y el recurso indiscriminado al estreno han conducido a una situación de falta de fijación de repertorio contemporáneo contra el que deben luchar cotidianamente músicos y programadores.

6. LARRAÑAGA, Patxi J., Orfeo en los infiernos, *Revista de Occidente*, nº 129, febrero de 1992.

### 3. ESTÉTICA

Antes de adentrarnos en consideraciones relativas a la vertiente estética de la relación del compositor con su obra, vamos a detenernos un momento a ver cuáles son los motivos por los que continuamos escribiendo, interpretando y escuchando música de creación. Aunque los dos primeros puedan considerarse bastardos desde un punto de vista que atiende sólo al fenómeno artístico, en un nivel neutro de análisis no difieren cualitativamente del resto.

a) Perpetuación del subsistema económico ligado a la creación musical. A pesar de que el volumen de recursos que tal subsistema genera –medido en honorarios de instrumentistas, derechos de autor, premios de concurso, honorarios por encargos de obra, pagos de entradas a conciertos, venta de partituras y discos, nóminas de programadores- es abrumadoramente inferior al generado por la música de consumo, cualquier sistema, sobre todo si está ligado estrechamente a los recursos públicos, tiende naturalmente a perpetuarse y a crecer.

b) Adquisición de estatus –ante los demás y ante sí mismo- a través de la producción o el consumo de productos musicales. Este motivo genera tanto mecanismos personales, impulsando a los compositores a escribir y a los oyentes a asistir a conciertos, como institucionales. No es una novedad para nadie que los poderes públicos buscan cuotas de legitimación a través del patrocinio de la cultura. Sólo el prestigio –esa cualidad tan difícil de adquirir cuanto imposible de definir- que las artes aún conservan puede explicar la asignación constante de recursos a áreas que un enorme porcentaje de los contribuyentes considera perfectamente inútiles, por parte de políticos que casi nunca tienen la formación suficiente para juzgar lo que subvencionan.

c) Representación simbólica de los valores que comparten los grupos humanos. Estamos aquí en el terreno del *contenido* del artefacto estético, no entendido en el sentido más primario del término –estaríamos hablando de himnos de partido o de banderas nacionales- sino como las parcelas de realidad inefable y racionalmente ininteligible que el arte hace transmisibles, como diría –más o menos- Jorge Wagensberg. Y si un enunciado forzosamente oscuro como éste precisa de ilustración, obsérvense las multitudes que hacen cola para ver una exposición de Velázquez, o para entrar en el Louvre o en los Uffizi. Cualquiera puede entender sin necesidad de formación específica, que el Romanticismo está contenido íntegramente en un Nocturno de Chopin como no podría estarlo en una enciclopedia dedicada enteramente a la cuestión. Hoy más que nunca, en plena crisis de los discursos racionales, Occidente se vuelve al arte como forma de conocimiento, buscando su propia identidad.

d) Fruición estética. El placer estético ante la corporalidad de la obra está íntimamente relacionado con lo *formal*. Ciertamente, tras la historia del arte del siglo XX, estamos hablando de una forma no entendible en los términos canónicos en los que pretendió encerrarla la academia. Forma, en este sentido, como concreción física del objeto artístico. Aunque muchos de los protagonistas de las vanguardias históricas se hubieran horrorizado ante tal posibilidad, las obras que produjeron se han convertido con toda naturalidad en objetos de placer estético. Este placer deriva siempre de la cualidad formal de la obra y de su relación con el contenido inefable, y tal complejo equilibrio tiene poco que ver con el *buen gusto* que las vanguardias dinamitaron a conciencia o con cualquier otra normativa cristalizada o supuestamente conservadora.

Los cuatro motivos expuestos son claramente sociales, en el sentido de que implican ne-

cesariamente al menos un emisor y un receptor<sup>7</sup> —es el caso de los dos últimos- y bastantes más agentes los dos primeros. Incluso dejando de lado éstos, que no afectan a nuestro razonamiento, el corolario lógico de la necesidad del par emisor/receptor es evidente: para mantener la creación musical en los términos en que la conocemos y que la definen desde hace siglos, o sea, en el marco de la creación artística, el oyente debe poseer las claves necesarias para descifrar el objeto que se presenta a su atención. Durante los últimos decenios, sobre esta necesidad básica de interacción han primado dos posturas radicalmente alejadas de la dimensión social de la música. La primera, secuela del ya citado concepto romántico de artista —de la que los artistas románticos alardearon pero que jamás llegaron a rozar en realidad-, atiende únicamente a la relación del compositor con su obra, como si se tratara de un universo en el que sólo caben las consideraciones de la necesidad creativa, sin la menor atención al destinatario. Prácticamente como si el receptor imaginario, siempre presente en el horizonte mental del autor como ha demostrado abundantemente la crítica literaria, fuera un personaje calcado de sí mismo: otro compositor con inquietudes de compositor.

La segunda de estas actitudes, importada —con aumento de rango incluido- desde las artes plásticas y calcada por éstas del paradigma de la ciencia, pone el énfasis en la experimentación, por encima de los valores de la comunicación. La composición se entiende como investigación sonora. Durante toda la historia de la música la experimentación de nuevas sonoridades ha sido uno de los elementos que han impulsado la evolución de formas y estilos. En el esquema de la época que estamos viendo concluirse, este parámetro se colocó en el centro de la actividad compositiva. Sin embargo, y esto no es una opinión, sino un hecho insoslayable, no es el logro experimental de una obra musical lo que la puede legitimar en el plano estético. No hay en arte un objeto final, cuyo hallazgo justifique el proceso de búsqueda. No vale lo que encontramos, sino cómo lo buscamos. Pocas obras hallaremos en la historia de la música con una vertiente experimental más acusada que *El clave bien temperado*, pero su carácter de obra fundamental no estriba en ese factor, sino en cualidades compositivas extrañas —o a lo sumo paralelas- al mismo. Por poner un ejemplo contrario, si la investigación de nuevos recursos sonoros constituyera una justificación estética de la obra, un musical insulso, banal y estéticamente insignificante como *Stomp* podría ocupar un lugar al lado de *Ionización de Varèse*.

Ambas actitudes —el ensimismamiento de los autores y la búsqueda de legitimación en lo experimental- se han dado casi siempre combinadas en los mismos sujetos, y han producido el *anquilosamiento de la evolución creativa de la música en torno al estilo académico de los epígonos de la segunda escuela de Viena* al que aludíamos más arriba.

Por contraste, y por fortuna, los últimos años han visto un notable cambio en la postura de los compositores frente a la cuestión de la comunicación con el público. La situación se ha deteriorado hasta tal extremo que incluso los más radicales representantes de la ortodoxia vanguardista han modificado en parte su actitud. El primer paso de éste que, sin duda, es el inicio de un giro estético radical, ha sido el reconocimiento de la existencia —y del derecho a existir- de un gran número de corrientes compositivas además de la derivada del cauce Viena-Darmstadt (y sus ramificaciones: serialismo integral, herejía cageana y música

7. El único objetivo que podemos salvar sin la existencia de este par es el de la búsqueda del conocimiento o de la fruición estética del propio compositor durante el acto creativo. Pero una producción de este tipo, que no tenga en ninguna consideración al receptor (si es que existe, cosa más bien dudosa), no puede pretender salir del cajón de su autor. Tiene sólo —en los casos en que llegue a tenerlo- un interés musicológico.

aleatoria, músicas electroacústicas y, finalmente, el estilo estándar universalizado en las décadas de los sesenta y los setenta<sup>8</sup>). En este momento se da una actitud general de aceptación de la pluralidad de tradiciones y del derecho de cada uno a situarse en la que mejor le parezca.

Sin embargo, en esto no hay más novedad que la del discurso: efectivamente, la pluralidad de opciones no es nada nuevo; ha existido durante todo el siglo. Lo único que ha cambiado es que el discurso dominante la ha asimilado de una vez. ¿Por qué? Porque el fenómeno realmente importante es que los compositores han comenzado a mezclar elementos tomados de aquí y de allá: de las atonalidades que mencionábamos, de la música tonal histórica, de las corrientes no tonales del siglo XX, de las músicas de consumo... Los protagonistas de esta evolución han tenido que abandonar, por fuerza, el discurso de lo que hemos llamado ortodoxia vanguardista, aunque casi nadie pronuncia todavía una palabra que define perfectamente lo que está sucediendo: eclecticismos.

Las distintas tradiciones han iniciado un proceso de convergencia que nos parece imparable, y cuyo punto de llegada anhelado parece ser el establecimiento de una gramática común en la que vuelvan a encontrarse compositores y público, una suerte de sistema universal, al que llegaríamos por la integración de las aportaciones del siglo XX en la corriente general de la música culta occidental, en un nuevo movimiento de péndulo hacia la consideración otra vez de la música como lenguaje.

Los autores son más o menos conscientes de este estado de cosas, y contra lo que podría pensarse no son los más jóvenes los que enfrentan la situación con mayor radicalismo y conciencia de innovación. Un gran número de compositores por encima de los sesenta años ha ido comprendiendo que el filón de la atonalidad estándar estaba agotado, y han emprendido este camino con mayor o menor éxito, desde quien se limita a incorporar elementos tradicionales descontextualizados, hasta quien ha tenido la capacidad de alterar sus presupuestos estéticos desde la raíz. Una minoría especialmente consciente de estas cuestiones, formada también por músicos de una cierta edad, ha colocado en el eje de su actividad la búsqueda de este nuevo código común integrador (es el caso de Luca Lombardi en Italia y de Teresa Catalán en España). Mientras que los más jóvenes presentan un enorme porcentaje de conservadores estrictos, probablemente por dos motivos: por una parte, el sistema de enseñanza y de adjudicación de becas y premios es abiertamente conservador. Lo es por naturaleza, y por tanto lo ha sido siempre, se responderá, sin que nunca hayan faltado jóvenes respondones. Es efectivamente así, pero no es menos cierto que el sistema nunca ha sido tan sofisticado ni tan omnipresente y, por tanto tan capaz de alienar a los individuos (y esto vale no sólo para la música, sino para la situación general de los individuos ante las estructuras administrativas, culturales y económicas en nuestra época). Por otra, la tendencia al eclecticismos no ha producido obras que hayan tenido el tiempo de ser elevadas a modelo. Sea por estos motivos o por otros, el hecho es que la contestación está siendo protagonizada por autores maduros.

Si los compositores pretendemos mantener la capacidad de representar a través de la música el discursos vital de nuestra época, como en el ejemplo de Chopin, o como hoy mismo hacen cineastas, arquitectos, literatos o artistas plásticos, el camino sólo puede ser éste.

---

8. Las obras que este estilo ha producido pueden ser resultado de técnicas diametralmente opuestas, pero el resultado sonoro es tan reconocible como el de un concierto grosso barroco. Es sorprendente constatar este efecto en los productos del serialismo integral y de la aleatoriedad, por ejemplo.

#### 4. ESTRATEGIA

Como decíamos al comienzo, el orden de importancia de los apartados en los que hemos dividido el discurso es decreciente. No obstante, aún en el supuesto de que los cambios éticos y estéticos se vayan a producir en el sentido en que auspiciamos, el único modo de acelerar el proceso es el de elaborar una estrategia concreta a corto plazo. Para ello, debemos tener claro quién es el receptor hacia el que debe ir dirigida nuestra música, y en qué modo podemos llegar hasta él.

Es un error creer que el público más indicado para la música de creación es el consumidor habitual de música clásica. El acercamiento a la música de nuevo cuño es más una cuestión de talante personal que de interés previo por la música en general, y nos remitimos a nuestra experiencia en la programación para respaldar este aserto. Las personas que asisten a las inauguraciones de exposiciones de artistas vivos, las que compran literatura no comercial, o las que ven cine *de autor*<sup>9</sup> son las mismas. Esto quiere decir simplemente que existe un perfil de consumidor cultural que se interesa por lo nuevo, así como hay un consumidor interesado sólo por Beethoven, Pérez Galdós, Velázquez y los jardines de La Granja. Ciertamente, también el área de preferencia suele ser un discriminador importante en las elecciones del consumidor. Esto es: un consumidor *innovador* interesado específicamente por el cine no desdeñará ver cine histórico o incluso cine abiertamente comercial –cuyo interés técnico, profesional, específico en una palabra, está en grado de apreciar– y un lector volcado en la literatura contemporánea no rechazará seguramente dedicarse a *Guerra y Paz*. Pero en todo esto, la cuestión que tiene valor estratégico para nosotros es que el perfil de nuestro potencial oyente está mucho más cerca del comprador de novelas de Javier Tomeo o del asistente a las inauguraciones en galerías de arte que del abonado a la ABAO o a la Asociación de Cultura Musical de San Sebastián.

El corolario de esta afirmación no es otro que la dificultad –bien conocida por todo programador– de incluir música de creación reciente en los circuitos de la música clásica. Esto no ocurre porque el consumidor sea tonto, cosa que ya habíamos dicho más arriba, sino porque es inteligente y sabe lo que quiere. Y el consumidor de música clásica quiere precisamente música clásica, y no que le cuelen otra cosa, como si le colgaran un Darío Urzay entre dos Goyas a ver si con la proximidad se acostumbra. El ritmo de asimilación de música nueva en estos ambientes es lentísimo, y podemos observar que el límite al que se ha llegado ahora mismo en lo que se refiere a compositores presentes con regularidad y desligados de los imperativos nacionales y administrativos que llevan a programar de vez en cuando estrenos de compositores vivos, no pasa de Shostakovich o Britten. Por todo lo dicho, estos ritmos no pueden forzarse. La repercusión real, medida en oyentes *ganados* para la música de creación, es mínima cuando esta música se programa en contexto clásico. Y además hay que anotar en el debe el rechazo que se genera en un buen número de aficionados.

Esta situación se percibe, pero raramente se reconoce que sus causas sean estructurales y no coyunturales, siempre dentro de aquel discurso errado sobre la necesidad de educar al público que comentábamos al comienzo. Además de la insistencia en incluir música reciente en estos contextos, insistencia loable y necesaria, aunque fatalmente poco efectiva, la reacción habitual ante la precariedad de los logros ha sido la organización de eventos centrados exclusivamente en la música de nueva creación. Así, encontramos ciclos de música contemporánea en todos los auditorios de cierta relevancia y en gran cantidad de festivales

9. Como habrá observado el lector, no es privativa de la música la dificultad para denominar a la parcela de la disciplina dedicada a la creación. También en las otras artes nos vemos obligados a recurrir a la negación o a expresiones como *de autor*, tan desprovistas de contenido en sí mismas como *música contemporánea*.

dedicados principalmente a la música clásica, así como ciclos, jornadas, encuentros y festivales autónomos especializados.

No sostenemos que tales iniciativas no aporten una difusión efectiva. Al contrario, son irrenunciables en tanto que mantienen vivo el cauce de comunicación entre programadores, compositores, músicos, críticos –allá donde , ¡ay!, existan- y el reducidísimo público específico<sup>10</sup>. Sin embargo, tras la experiencia acumulada es más que evidente que sistemas de este tipo no nos llevan a salir de un ambiente en el que seguimos condenados a no comunicarnos con el resto de la realidad social y artística, situación que provoca toda esta reflexión.

¿Por dónde se puede romper este círculo? Si lo que sostenemos sobre el talante de los consumidores de cultura de creación es cierto, es por ahí por donde debemos tender a la expansión. Debemos salir a los cruces de caminos a buscar al oyente, y eso sólo se puede hacer de una manera: compositores, músicos y programadores debemos poner el acento en acercarnos a los lugares –lugares mentales y lugares físicos- en los que se produce la transmisión del resto de las artes. Poco podemos decir sobre la conquista del lugar mental del oyente: atañe a la labor creadora del compositor, y aventurarnos más allá de las consideraciones realizadas en el apartado dedicado a la estética sería inútil. Cada cual debe lidiar con su propio talento. Pero la ocupación de los lugares físicos es cuestión de pura estrategia. Tenemos que batirnos y hacer presión para estar presentes allá donde el público va a buscar la creación.

En la percepción de nuestros contemporáneos, nuestra identidad y la función social que nos compete se percibirán mucho más claramente si conseguimos que nuestra música de cámara suene en el Koldo Mitxelena o en el Guggenheim que si nos empeñamos en que nos programe la Orquesta de Euskadi en su ciclo de abono. Tiene, por mencionar un ejemplo banal pero ilustrativo, mucho más sentido distribuir publicidad de conciertos de música contemporánea en galerías de arte que en los teatros donde se realizan los ciclos sinfónicos. Hay que infiltrarse en cualquier resquicio que los programadores dejen entreabierto, insistiendo especialmente en la organización de ciclos de música de creación asociados a actividades artísticas de otros campos. Las programaciones de los centros que ofrecen arte contemporáneo deben contemplar sistemáticamente la inclusión inteligente de la música en su oferta. Ciertamente, la clave de una afirmación de este tipo se halla en el término *inteligente*: no se puede sumar la música de cualquier manera, añadiendo una semana de música contemporánea a las actividades de un museo, de modo que ese espacio se convierta en otro reducido dedicado a las minúsculas satisfacciones de la vanidad de los compositores locales. Debemos reproducir la habilidad con la que un comisario encuentra la fórmula que da unidad a una exposición o con la que los entes programadores estructuran ciclos de diversas disciplinas (artes plásticas, cine, literatura...) en torno a denominadores comunes de tendencia, procedencia, período, etc. No hay mejor modo de penetrar la sensibilidad del consumidor culto que presentándole la música en un contexto que le permita percibir la compleja malla de relaciones que la ligan al resto de las artes y al pensamiento de cada circunstancia histórica.

Por decirlo de otra manera: este es el único modo de que el imaginario del ciudadano culto comience a ubicarnos en la casilla mental en que sitúa a Chillida y Atxaga, y no en la que ocupan Mozart y Beethoven –o Donostia y Guridi-. No debemos competir con la tradición, sino inventarnos un lugar nuevo.

---

10. Hace años que venimos sosteniendo que la situación interna de la música de creación en nuestro país no se normalizará en tanto no contemos con una asociación de compositores y con un festival autónomo, gestionado por la asociación (Musikagintzaren normalizazioa: Europarako bideak, comunicación al XI Congreso de Eusko Ikaskuntza, en *Nuevas formulaciones culturales: Euskal Herria y Europa*, San Sebastián, 1991). Entonces teníamos el festival (las Jornadas de Nueva Música Vasca) pero no la asociación. Ahora tenemos asociación pero no festival. Paciencia.