

Modernidad, postmodernidad, intertextualidad

Tomás Marco

Los conceptos de modernidad y postmodernidad han sido empleados profusamente para señalar determinados fenómenos musicales, y también no musicales, en la última parte del siglo XX. En realidad tratan de delimitar períodos estéticos y sus consecuencias - o sus premisas - técnicas pero también han pasado a esa jerga mediática que gasta las palabras y las emplea con toda desfachatez ignorando casi siempre lo que puedan significar. Tenemos muchos ejemplos de ese empleo como la alegría con que leemos en la prensa palabras como "entropía", por gentes que lo ignoran todo de la termodinámica, o "deconstrucción" sin poseer el más mínimo conocimiento del pensamiento de Derrida o se refiere como a una cosa obvia al malhadado "efecto mariposa".

Por todo ello, conviene reflexionar aunque sea un momento sobre los que modernidad y postmodernidad significan en las artes y en la música en particular. Para empezar, son conceptos duales que, por una lado, al igual que ocurre con barroco, clasicismo o romanticismo designan períodos históricamente localizables y, por otro, son tendencias estilísticas que encontramos recurrentemente a lo largo del tiempo. La aparición de tendencias modernas que se oponen a lo establecido ocurre en el arte occidental al menos desde la Baja Edad Media y en la música está escenificada por la verdadera batalla que el *Ars Nova* mantuvo con el *Ars Antiqua*. Combate largo, cruento y no sin una defensa acérrima por parte de los inmovilistas que, como siempre, vaticinaban el fin de la música misma. Y es que lo que se estaba jugando no sólo eran nuevos conceptos técnicos, que por su puesto es la manifestación más externa de la modernidad, sino modos de pensamiento tanto musical como artístico y general, es decir, una nueva estética aunque ese concepto no estuviera aún definido.

También la aparición de la melodía acompañada y de la teoría de los "affetti" frente a la polifonía tradicional fue un de los grandes caballos de batalla en el paso del Renacimiento al Barroco que en pintura se suele llamar manierismo y que haríamos bien en denominar a así a la música que realiza el paso desde el madrigal al madrigal representativo y finalmente a la ópera. Monteverdi tuvo que sufrir por su modernidad no sólo los improperios de Artusi sino de todo un pensamiento musical numeroso. Pero, como no podemos analizar los movimientos modernos en toda la historia musical nos limitaremos a señalar que nuestra historia cercana arranca de la modernidad que suponen las vanguardias históricas de principios del siglo XX, con la batalla armónica en torno al fin de la tonalidad funcional pero también con la liberación del timbre y del ritmo y las primeras insinuaciones sobre la liberación de la escala. De todas formas, la modernidad más cercana será la de la vanguardia estructural de después de la Segunda Guerra Mundial con el advenimiento del serialismo y la conquista del total sonoro como materia de la música.

La modernidad del siglo XX implica una serie de creencias no sólo artísticas como es la fe en la democracia (incluida la variante de las democracias populares una vez consumada la revolución soviética), la creencia en la validez del método científico y de la objetividad frente a la sentimentalidad del arte anterior, la solidaridad universalista y un pensamiento civil laico. Después, en la modernidad de la segunda mitad del siglo XX aparecerá el serialismo como un pensamiento estructuralista que incluso implica al postserialismo y a las formas abiertas o aleatoriedad. No hay una contradicción entre ciencia y tecnología, que se tienen como valores de progreso y la creencia en ese mismo progreso, liderada por un estado del bienestar de pensamiento socialdemocrático (que incluye a lo liberales y demócrata cristianos de la época) asegura también para el arte un progreso real constante.

No cabe duda de que todo eso hace quiebra en la postmodernidad pero si la modernidad se define por sus características la postmodernidad es más difícil de caracterizar hasta el punto de que se ha dicho que se define más por lo que no es que por lo que es. Hasta resulta difícil precisar su comienzo pues algunos lo cifran en los acontecimientos parisinos del Mayo del 68 que para muchos es el comienzo de la postmodernidad mientras para otros es el último clamor de la modernidad. Probablemente es ambas cosas

mientras que la caída del muro berlinés (1989) y la disolución efectiva de la Unión Soviética (1991) se me antojan muy tardía para comenzar la postmodernidad, aunque quizá sea su culminación pues soy de los que creen que la postmodernidad ya ha pasado o está pasando y nos adentramos en un nuevo período.

Frente a la pretensión de objetividad, que implica una escala de valores, de la modernidad, la postmodernidad practica un relativismo en el que los valores se diluyen. Hay menos rigidez pero mucha más subjetividad que no recobra el estadio anterior a la modernidad sino que simplemente difumina ésta. Así, frente a la democracia anterior, la nueva significa el triunfo de un capitalismo consumista universal y la crisis del estado del bienestar en el que no se cree o se le estima inviable, frente a la solidaridad y aspiraciones internacionalistas se recrudecen los nacionalismos cada vez más atomizados, el laicismo se abandona no por una vuelta a la religión sino por el auge de las supersticiones y el esoterismo, se desconfía de la ciencia mientras se consume tecnología masivamente, la crisis de los valores se concreta en un genérico "todo vale". Incluso lo que entra en crisis es la propia cultura occidental aunque no se la sustituya por las que la circundan. Filosóficamente, entre modernidad y postmodernidad podríamos establecer una dicotomía, la que enfrentaría el pensamiento de Adorno con el Baudrillard. Algo que también se da en música.

Me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que la descripción por omisión de la postmodernidad siempre parece arrojar sobre ella un juicio negativo. Hay que precaverse de ello ya que no pretendo hacer juicios sobre ambas y no se puede negar que la postmodernidad existe, o ha existido, y por consiguiente ha dado frutos musicales que en modo alguno son desdeñables. Yo mismo me considero por edad y currículo más obligatoriamente postmoderno que moderno y no ha faltado quien señale mi primer cuarteto de cuerda, "Aura" (1968-69), como la primera música postmoderna compuesta en España. Lo digo para que, por muy bien que a priori nos pueda caer una u otra tendencia, intentamos aquí más una aproximación descriptiva que valorativa.

Los fenómenos, por otra parte, tienden a solaparse, transformarse y reciclarse de manera que en plena postmodernidad tenemos no pocos ejemplos de tendencias que conservan muchos elementos de la modernidad. Un haz de corrientes que se ha manifestado con fortuna en plena era postmoderna es de la llamada Nueva Complejidad. Sin duda surge lejanamente del estructuralismo serialista pero también de la gramática generativa que ha impregnado las artes de Saussure a Chomsky y del matematicismo con el que Xenakis pretendió superar las limitaciones, cuando no las contradicciones, del serialismo. Esta nueva complejidad postmoderna está presente por ejemplo en la obra de un compositor andaluz, prematuramente desaparecido, Francisco Guerrero que se mueve en los límites de lo musicalmente practicable con un sentido cientifista en el que convoca a la geometría fractal y a otros elementos matemáticos y una concepción vital sorprendentemente trascendental y romántica que es sin duda postmoderna y no premoderna. Otro tanto podría decirse de la llamada "música concreta instrumental" (y vocal) con la que Helmut Lachenmann procura adjetivizar cada sonido instrumental en una nueva dimensión sonora. Incluso un Brian Ferneyhough sería más radical al negar posibilidad de comunicación a una música que va mucho más allá de lo ejecutable. No son, desde luego, los únicos ejemplos de nueva complejidad pero sí se sitúa entre los más conspicuos.

El auditor común está más familiarizado con fenómenos más comúnmente tenidos por postmoderno como es la nueva simplicidad, pero como la postmodernidad es precisamente variada y contradictoria debo insistir en que a ella pertenece también la nueva complejidad. En la nueva simplicidad se insertan una serie de movimientos "neos" que van de la neotonalidad al neoimpresionismo, neoexpresionismo e incluso neoimpresioexpresionismo. Algunos, más que postmodernos son simplemente retardatarios ya que la característica de la postmodernidad no es recuperar amorosamente elementos del pasado sino reciclarlos a su antojo si lo considera conveniente en un nuevo contexto. No es que recupere o vuelva atrás sino que el material total se emplea desprejuiciadamente. Y en todo caso, y de pasada, señalemos que para volver primero es necesario haber ido. Por eso, en la postmodernidad tienen cabida las transvanguardias que se produjeron durante la modernidad.

Una de las corrientes más conocidas de la postmodernidad, y no sólo en música, es el minimalismo. Pero digamos enseguida que el minimalismo musical no se reduce a la escuela repetitiva americana, que de todas formas muestra variantes en sus mayores practicantes -Riley, Reich o Glass- y no digamos nada en su segunda generación liderada ideológicamente por John Adams y enraizado en un fuerte nacio-

nalismo americano. Además, habría que señalar un minimalismo que podríamos llamar místico por las influencias esotéricas que ha tenido o experiencias espiritualistas o de la propia música de diversas iglesias cristianas (ortodoxa, protestante y católica). El fenómeno se da en muchos lugares, como por ejemplo Gran Bretaña (de Taverner a Mac Millan) pero ha sido especialmente relevante entre los autores de la diáspora soviética, incluso en nombres que empezaron como compositores "rusos" (más exactamente soviéticos) y ahora son de lugares diversos y políticamente nuevos. Así, la hoy tártara Sofía Gubaidulina o el hoy estonio Arvo Pärt como cabezas visibles de un movimiento más extendido pero que tiene ese origen. Sin embargo el minimalismo, o diversas manifestaciones de la nueva simplicidad, se refleja en obra, ni místicas ni repetitivas, que buscan el esencialismo, la falta de retórica y la ausencia de ornamentación no estructural.

Para acabar de complicar el panorama, de entre o a través de la propia postmodernidad ha surgido otra corriente, o más exactamente otro haz de corrientes, que se va imponiendo y que quizá constituya el germen de un nuevo periodo, la intertextualidad. El término intertextualidad es bastante antiguo ya que fue acuñado en los años 70 por la crítica literaria Julia Kristeva y profusamente usado por el grupo en torno a Roland Barthes y la revista "Tel Quel". Básicamente se trataba de demostrar como cualquier texto futuro no podía ser sino un diálogo con textos anteriores algo así como si nos encontráramos en un período alejandrino que sólo permite la glosa. Idea que, por otra parte, intentaba desplazar la literatura desde el ámbito del escritor al del lector.

No es mi propósito desarrollar aquí las consecuencias de ese movimiento literario pero sí señalar que lo que subyace en él, se ha dado en las demás artes. Incluso para la música se ha propuesto el término de "intermusicalidad" pero creo que el de intertextualidad es más que suficiente. Para poder usarlo, debemos señalar que el concepto de obra musical como objeto que ha prevalecido en Occidente es bastante moderno y nos viene de la Ilustración y de las formas generadas por la armonía tonal funcional. Antes de eso, la obra era más bien un proceso y su identidad mucho más fluctuante. Quizá por eso, uno de los principales problemas de una posible Filosofía de la Música, sería dilucidar en qué consiste la identidad de una obra musical, algo que evidentemente no podemos hacer aquí. Pero añadiremos que diluir el objeto de nuevo hacia un proceso es algo que ya está en ciertas obras de Cage o de Feldman (desde posiciones más diferentes de lo que comúnmente se dice pues es un lugar común el señalar al segundo como un discípulo del primero aunque es mucho más) e incluso de los minimalistas repetitivos. Por mi parte, aquí me voy a limitar a señalar tres fenómenos musicales actuales que inciden en la intertextualidad: el de música sobre músicas, el del arte fónico y los procesos interculturales de fusión.

El fenómeno "música sobre músicas" es una transcripción de lo que los anglosajones han llamado "borrowing" (préstamos) que es un término que no me gusta pues procede del léxico económico. Pero para comprender las músicas sobre músicas como un fenómeno nuevo hay que desligarlas de algo que es moneda común en toda la historia musical. Se trata del hecho de que la música pueda ser objeto de versiones diversas, de transcripciones, orquestaciones, reducciones, transposiciones a otros ámbitos instrumentales o vocales diferentes del original. De nuevo, se nos dirá, el problema de la identidad de la obra musical. Sí, pero esta vez en una práctica que es común y que conoce otras variantes como las constantes y bien conocidas variaciones sobre un tema de...

Música sobre músicas va más allá y es verdaderamente intertextual pues toma uno o varios textos musicales preexistente y los glosa, reestructura y da distinto y nuevo sentido. A veces con procedimientos ya añejos como el collage, otros con distintas reelaboraciones. Tomemos por ejemplo el famoso movimiento central de la Sinfonía de Luciano Berio construido sobre el flujo del movimiento perpetuo de la Segunda Sinfonía de Mahler (que a su vez es una glosa del Lied del propio autor San Antonio de Padua predicando a los peces) sobre el que se inserta un amplio collage de decenas de citas de obras musicales en distinto grado de reconocibilidad y unos textos de Beckett. No por causalidad la obra surge en el 68, que no sólo es el años de Mayo parisino sino también de los sucesos americanos de la Universidad de Berkeley (donde estaba por entonces Berio) que dieron origen al "flower power", un movimiento indudablemente postmoderno. Como de ese mismo año son los Folk songs del propio Berio, superficialmente un trabajo de puesta

a punto moderno de canciones populares pero que va desde la refacción de algunas que tienen autor (las dos primeras o las de Canteloube), a inventarse literalmente algunas en estilo presuntamente popular italiano o la curiosa falsificación de la última, la Canción Azerbayana que, según su genial creadora, la cantante y primera esposa de Berio Cathy Berberian está tomada a oído de un disco instrumental azerbaiyano, convertida en canción amatoria y dotada hasta de un texto camelístico puesto que ella era de origen armenio y no dominaba el azerbaiyano. Después de muchos años, la pieza ha llegado a tener un texto "auténtico" y, todo ese proceso no impide la genialidad de la obra sino que marca su intertextualidad. Otros músicos han abordado la glosa de músicas y no faltan ejemplo españoles con obras de Cristóbal Halffter (el célebre Tiento y batalla o la compleja Halffbeniz), José Luis Turina con su Fantasía sobre una fantasía de Alonso de Mudarra y otras obras, o yo mismo.

Fuera de las músicas sobre música, la intertextualidad se da en el llamado arte fónico. Por describirlo brevemente diremos que se basa en la superación de la escala, el elemento mágico que en toda cultura musical determina qué sonidos son aptos para la música y cuáles no y son llamados ruidos. Esto es algo que estaba en el ánimo de los microtonalistas y bruitistas de principios del siglo XX y que se fue haciendo mayor con el auge de la percusión indeterminada, sobre todo desde que Varese en 1930 realiza la primera occidental sólo para instrumentos de percusión. Pero que no sería una realidad hasta que las técnicas electroacústicas, desde la música concreta y la electrónica, permitan de verdad que todo el espectro sonoro se pueda utilizar en la música. Posteriormente los sonidos de la naturaleza, incluso sin tratamiento, empiezan a formar parte de la música, bien con instrumentos, como los pájaros bien reales que se oyen con la orquesta en el Cantus arcticus de Rautavaara hasta el concepto de paisaje sonoro que introduciría Murray Schafer y que tanto casan con el ecologismo de la postmodernidad. Por otro lado, ese paisaje se extiende a los paisajes urbanos y hoy existe un arte sónico que no trata con notas sino con sonido.

El tercer proceso intertextual sería el de los intentos de fusión intercultural, algo que se va imponiendo porque el acercamiento, aunque sólo sea físico, de las culturas mundiales y los procesos migratorios lo hacen obvio. Desde luego, la música industrial de la cultura de masas ya lo está haciendo pero me temo que, por ahora, sólo como un producto comercial muy superficial y que no toca al meollo de la cuestión. Éste no es otro que la posibilidad o no de que distintas culturas sonoras se fundan en un proceso no ya común sino productor de algo distinto. Ya se está haciendo por compositores orientales, que conocen su cultura y la nuestra mejor de lo que nosotros podemos por ahora adentrarnos en la suya, como es el caso ya canónico del japonés Takemitsu o el actual del chino Tan Dun. Y en España algunos intentos con la música árabe a través de la experiencia medieval común y las técnicas de la nueva complejidad que es lo que intenta el algecireño Sánchez Verdú.

En cualquiera de sus formas, pero seguramente más en un inmediato futuro por el de la fusión intercultural, la intertextualidad se muestra como un camino que naciendo de la postmodernidad va a señalar, sino lo ha hecho ya, su fin. Nada nuevo, al fin y al cabo la postmodernidad se nutre de una modernidad a la que agosta y suplanta. En todo caso, nos encontramos ante un futuro abierto que, como siempre ocurre con lo que empieza a venir está lleno de promesas y siempre será apasionante. Tanto como lo ha sido ese inmediato pasado que hemos intentado describir.

(Conferencia impartida en el Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga el miércoles 18 de Enero de 2006)

Tomás Marco es Compositor