



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

PROYECTO DE TÍTULO

***Suite Collage en un movimiento de las
erratas o ¿un déjà vu?***

**Relato Sonoro basado en elementos característicos
de una Sensibilidad Posmoderna**

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con mención en
piano y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical

Rodolfo Valentín Martínez Gutiérrez

Profesor Guía: Alejandro Lavandero

Valparaíso, Chile

2015

ÍNDICE GENERAL

Descripción Proyecto de título.

Descripción	1
Fundamentación	3
Objetivos Generales	4
Objetivos Específicos	4

Introducción	5
--------------	---

Capítulo I

Contexto Posmoderno.

1.1. Descripción de Modernidad	10
1.2. Descripción de Posmodernidad	12

Capítulo II

Principales exponentes y sus visiones en filosofía.

2.1. Jean Françoise Lyotard	16
2.2. Gianni Vattimo	19
2.3. Jean Baudrillard	20

Capítulo III

Arte y Posmodernidad, Orígenes del arte posmoderno.

3.1. Hacia un nexo común para comprender el concepto de Sensibilidad Posmoderna en Arte.	22
3.1.1. Contexto Posmoderno en la Arquitectura	26
3.1.2. Contexto Posmoderno en la Fotografía y el Cine	27
3.1.3. Contexto Posmoderno en la Pintura	31
3.1.4. Contexto Posmoderno en la Literatura	33
3.1.5. Contexto Musical Posmoderno	37

Capítulo IV

Conceptos Estéticos de la Posmodernidad Aplicados en Música.

4.1. Introducción	47
4.2. El caos	48
4.3. Nuevas Complejidades	55
4.4. Fractalidad	57
4.5. Aleatoriedad	60
4.6. Nueva Simplicidad	62
4.7. Anamnesis	64
4.8. Simulacro, apropiación o música sobre música	66
4.9. Uso de Citas	69
4.10. Collage	72
4.11. Instrumentación y Ornamentación Vernácula	74

Capítulo V

Hacia la constitución y composición de una Narrativa musical Posmoderna para el proceso de creación de la Suite Collage de las erratas o ¿un déjà vu?

5.1. Consideraciones sobre el Relato estructural en relación a los (micro) relatos posmodernos	77
5.2. Descripción y metodología a utilizar para la creación del relato sonoro citatorio a modo de collage	80
5.3. <i>Primera sección</i>	
5.3.1. Rasgueo sobre el arpa del piano	84
5.3.2. Trinos y primera escena citatoria sobre Bach	87
5.3.3. Pequeña escena hacia la deformación del tiempo lineal	88
5.3.4. Del recuerdo y la nostalgia de las gotas de lluvia.	90

5.4 *Segunda Sección*

5.4.1. El sujeto entra en escena.	92
5.4.2 Un pasaje clásico.	92
5.4.3 No olvidemos el episodio.	93

Titulo de la creación	96
Partituras	97
Conclusiones	106
Bibliografía	109
Web Grafía	111

Anexos

Cd con audio de la composición más archivo Sibelius y partituras	112
--	-----

Descripción

El proyecto de título, ***Suite Collage en un movimiento de las erratas o ¿un déjà vu?***, es la composición de un relato sonoro, basado en los elementos característicos de una sensibilidad posmoderna.

Acá se investiga acerca de las características estéticas del arte de la segunda mitad del siglo XX, con incidencias en las prácticas de creación y composición en las sociedades posindustrializadas, que se contextualizaron en esta actitud, debido a la heterogeneidad del discurso musical y al uso intencionado de citas. En base a estas características, el trabajo de investigación se centrará en las particularidades que distinguen la noción de música en relación al concepto de posmodernidad, a partir de la visión de filósofos y musicólogos que han tratado esta temática, tales como Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Béatrice Ramaut-Chevassus, Julio López y Nicolas Darbon.

Se abordan los conceptos de ***Posmodernidad*** y ***Posmodernismo*** desde la perspectiva de la Música Culta¹ en revisión y contraste con las demás artes, con el fin de indagar y ejemplificar por qué estos conceptos a nivel musicológico no han sido acogidos del todo, y si es correcto hablar de un estilo posmoderno o más bien de una sensibilidad o actitud creadora posmoderna.

Una vez construido el marco teórico para estos referentes, se contrastan los medios que propician una obra musical con la idea de una actitud posmoderna, siendo la plataforma de esta investigación los conceptos de: Teoría de Caos, Nuevas Complejidades, Fractalidad, Nueva Simplicidad, Aleatoriedad, Simulacro, Apropiación, Anamnesis, Uso Intencionado de Citas y Collage, Heterogeneidad de Elementos o Hibridación musical. Mediante los citados aspectos se busca la construcción de un ***Relato sonoro Semi-Aleatorio y citatorio***.

Se toman en cuenta obras representativas de esta sensibilidad posmoderna, con el fin de identificar y ejemplificar los elementos musicales y extra musicales que denotan dicha sensibilidad.

¹ Música Culta entendida como parte de una tradición de estudio que considera estructuras y teorías avanzadas en la música, las cuales pueden quedar plasmadas a través de la escritura y están amparadas por la academia lo que las diferencia de la música popular o folklore.

Además se ejemplificará, a través de la música de masas, el cambio de paradigma estético que surge en la segunda mitad del Siglo XX, más su aproximación al público dada por la incidencia de los medios de comunicación. Este factor es el eje de la propuesta posmoderna en géneros musicales tales como: el Rock, Punk Rock, Heavy Metal, Hip Hop, Rap, Jazz, Blues, etc.

El último proceso del proyecto de tesis es la composición, diseño de partituras, y escritura de las partes que lo requieran, para el piano, y la aplicación de los conceptos antes mencionados en la creación de un discurso musical semi-aleatorio, híbrido y citatorio a modo de collage de algunas piezas de J. S. Bach del clavecín bien Temperado Volumen I.

Fundamentación

Este proyecto nace de la motivación de reconocer y ahondar sobre cuáles son las características estéticas del arte en la posmodernidad. ¿Cómo se percibe a través de su estética la relación con el pasado y el presente, en intertextualidad e interrelación según el uso de cita o la técnica del collage? ¿A qué se debe la pérdida de la objetividad y como la teoría de caos y la geometría fractal contribuyen en este nuevo escenario estético? y ¿Qué se entiende sobre el tema en disciplinas artísticas tales como: Arquitectura, Fotografía, Cine, Pintura, Literatura?. Todo esto con el fin de comprender desde una mirada de la música, el nuevo contexto cultural, el cual se percibe en una constante divergencia de opiniones que coexisten en relación a la aplicabilidad de una sensibilidad posmoderna en música.

Según esta problemática se dará cuentas de una realidad en el ámbito musicológico europeo, que ha sido limitado o más bien insuficiente a la hora de definir o establecer una postura frente a este fenómeno -si se compara con las demás artes-, ya sea por falta de acuerdo sobre lo que se entiende por sensibilidad musical posmoderna, ya sea debido a la contingencia del tema o simplemente por los prejuicios que han estigmatizado el arte de la posmodernidad como un arte frívolo que reacciona contra el espíritu de las vanguardias de principio del siglo XX.

Una vez establecidas las diferencias de sentido que atañen a la percepción de posmodernidad en el ámbito musical, el objetivo será contrastar la estética del minimalismo frugal con la estética abundante de adornos y armonía del barroco, utilizando como referente al compositor más representativo de éste periodo, Bach, en un contexto de reciclaje de su obra ***El Clavecín Bien Temperado***, para así generar el esquema del discurso sonoro y sus diferentes secciones, tanto improvisadas como preestablecidas, a fin de crear el ideal de una sensibilidad posmoderna en un relato musical semi-aleatorio, híbrido y citatorio a modo de collage.

Objetivos Generales

- Composición de un relato sonoro que ofrezca una visión del uso de elementos musicales propios de una sensibilidad posmoderna utilizando intencionadamente la citación a la obra de J.S. Bach del Clavecín Bien Temperado Volumen I.

Objetivo Específico

- Investigar cuáles son las características que denotan una sensibilidad posmoderna en música y cómo estas se pueden reconocer en las demás Artes.
- Investigar los conceptos más recurrentes del Posmodernismo manifestados en: Nuevas Complejidades, Teoría del Caos, Aleatoriedad, Simulacro, Apropiación, Anamnesis, Uso Intencionado de Citas, Collage (Heterogeneidad de Elementos), en aplicación a la Música.
- Construcción de un discurso musical con procesos de improvisación Semi-Aleatorios, utilizando elementos y recursos melódicos de piezas del Clavecín Bien Temperado de J. S. Bach, a modo de citas para la constitución de un Collage.
- Diseño, creación y lineamientos del relato sonoro tras pasados a escritura para piano.

Introducción

A partir de los años 60 a la fecha, no ha existido en las artes un estilo que tenga un predominio excluyente sobre la creación artística, esto se debe principalmente a que vivimos en un mundo cada vez más globalizado y heterogéneo, que refleja una sociedad interconectada de múltiples realidades, que en el arte contemporáneo se revela por los valores de una sociedad que se define por el cambio, la eficacia, la inmediatez y la producción en serie que es favorecida por las fuerzas del mercado que contribuyen en hacer del arte una mercancía que está en permanente búsqueda de renovación y asombro.

Estas características reflejan el sentir de una época que ha basado su identidad en la idea de progreso fortalecida en las Ciencias y la Tecnología, donde las mismas forman parte indivisible de nuestro estilo de vida -siendo casi imposible imaginar una realidad sin las comodidades de la vida moderna-, que a partir de su legado de perfeccionamiento nos permite acceder a través de los massmedia a la reproducción inmediata de imágenes, videos, música, tan sólo con presionar el botón play para escuchar el canto de Carlos Gardel o disfrutar un concierto en vivo de Pink Floyd en el living de la casa, al igual como ocurre al momento de navegar por Internet a través del ciberespacio en búsqueda de la tan anhelada información contenida en la red.

La revolución de la tecnología en la posmodernidad, manifestada a través del poder de los massmedia en la sociedad, cambió nuestra forma de apreciar la música y las bellas artes, debido a las contribuciones tecnológicas de la modernidad en el desarrollo y difusión musical tales como: los cilindros de fonógrafos, gramófonos, discos de vinilo, etc., que derivaron a partir de 1948 en el ámbito de la expansión musical en una creatividad que parece no tener límites, donde el invento del disco de larga duración por Columbia Record Company², el cual permitió la liberación de la reproducción de audios -como menciona Peter Watson-, una expresión que antes vivió coartada por los medios tecnológicos y que sólo estuvo disponible en las partituras, las

² Watson, Peter. Historia Intelectual del Siglo XX. Ed., Crítica. Barcelona, España. 2002. Pág. 489.

bandas en directo y las salas de bailes.³ Ahora resulta fácil pensar en estas comodidades al alcance de un simple interruptor o un control remoto que les de vida.

Esta es la era de la información, de la comida rápida e instantánea, de los antidepresivos, de las soluciones prácticas, pero no por eso más eficaces y verdaderas, de la sociedad que vive en el mañana, que nos acostumbró a desconfiar de todos y de todo, donde las alternativas se miden por lo abultado de la billetera y las leyes del mercado. Estas conductas de nuestra contemporaneidad se manifiestan en el arte de la posmodernidad frente a un descrédito de la promesa moderna, de su legado de felicidad y plenitud que pregonaba un fin único y positivo para la humanidad, a través del progreso de la razón y las ciencias. La posmodernidad desconfía de estas afirmaciones que direccionan en un solo eje histórico el progreso humano al no contemplar que la Historia se auto-cuestione, se auto-revise y pierda objetividad. Es así como el arte de la posmodernidad se visualiza en un eclecticismo irónico, que mira el pasado desde múltiples perspectivas, donde no existe una sola verdad hegemónica que organice y clasifique el progreso de nuestra sociedad.

La posmodernidad se destaca además por la influencia cada vez más potente de los medios de comunicación en el diario vivir de las personas, al punto de llegar a ser estos, parte integral de sus estilos de vida. Esta es la sociedad de los medios de comunicación de masas, del Reality Show, de Internet, de lo desechable, de las relaciones impersonales que se mezclan en un torbellino de información, que no necesariamente pasa a ser conocimiento en todos sus casos. Si bien es cierto, este intercambio de información ha contribuido en ampliar y acercar a la comunidad a distintos tipos de manifestaciones musicales y culturales -lo cual ha sido muy positivo en este momento de la Historia-, asimismo favorece también la creación de géneros musicales con fines utilitarios y comerciales, donde la música gira en torno a historias de personajes idílicos, que rinden culto al cuerpo según la idea de belleza de los centros comerciales, de un nuevo producto de consumo, de un seguro, de la televisión, etc., que difícilmente implica arte. En el caso de la música llamada "Culta", como alude la compositora

³ Watson, Peter. Historia Intelectual del Siglo XX. Ed., Crítica. Barcelona, España. 2002. Pág. 489.

venezolana Josefina Benedetti en su artículo publicado en el blog de filosofía clínica de 2011, llamado **Posmodernidad y Música**, ella menciona lo común que resulta en esta época, apreciar las salas de conciertos repletas de auditores sólo si la presentación está vinculada a un espectáculo extra musical, como lo puede ser un reconocido director de orquesta, un solista virtuoso o un afamado compositor extranjero, en muchos de los casos, o por ejemplo la situación que aqueja a muchos compositores latinoamericanos, frente al discurso que legitima las obras musicales a un contexto histórico de estudio, pues aquellos autores cercanos a los centros de poder logran perpetuarse, a diferencia de los fenómenos sonoros lejanos al ideal de las escuelas anglo-sajona o francesa que poco toman en consideración las expresiones de autores Hispanoamericanos en el ámbito académico.⁴

Ante este escenario, el posmodernismo musical reacciona dentro de un espíritu o sensibilidad que mira con nostalgia el pasado y busca en él las herramientas con las cuales deconstruirlo **“en la escritura a que se refiere Rorty: escritura centáurica aparentemente teórica, pero no unívoca; que quiere explicar la realidad yendo a las causas anteriores, y en ese sentido es una interpretación un tanto <<deconstructiva>>: que descompone la realidad para ver cuál pudo ser lo causante de ése y no otro orden”⁵** con el fin de reconstruir los fragmentos del pasado en libre interpretación, para así de este modo, acercarse a sus auditores, sin pretender descartar la tradición con vanguardias que totalicen el futuro de las artes en una sola idea de progreso rupturista -actitud muy propia de la sensibilidad moderna-, que difiere de la sensibilidad que se plantea en la música de la posmodernidad, la cual apela a un espíritu de creación más conciliador frente al torbellino heredado por los tiempos modernos.

Con la decadencia de las vanguardias a partir de la segunda mitad del siglo XX, quedó en evidencia que la búsqueda musical estaba enfocada en replantear los elementos ya existentes, desmenuzar el puzzle de la creación musical, revisar y analizar sus formas y estructuras, de escudriñar el pasado con la lupa del detective, a fin de hacer aflorar la trascendencia de los

⁴ Benedetti Josefina. Música y Posmodernidad. Blog. Filosofía Clínica.

<http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/03/postmodernidad-y-musica.html>

⁵ López Julio. La música de la posmodernidad. Ed. Antropos. Barcelona, España. 1988. Pág.9.

elementos que están en la memoria colectiva de todos, y de este modo evitar suprimirlos e imponer nuevos paradigmas estéticos.

Según estos antecedentes descritos anteriormente es oportuno preguntarse para este proyecto ¿Cómo es posible identificar una discursiva o una narrativa musical posmoderna que se contextualice dentro de un relato? ¿Qué determina una actitud o sensibilidad posmoderna y de dónde proviene? y ¿El arte de la posmodernidad, por rechazar la actitud de las vanguardias es tan frívolo como se le describe? Estas interrogantes son las bases que determinarán el proceso de la investigación que se desarrollará en el marco teórico, para aproximarse a una consideración sobre lo que puede entenderse como sensibilidad posmoderna, y cuáles son sus características y lineamientos, a objeto de reconocer sus propiedades para la constitución de un relato sonoro representativo de esta actitud.

Como proceso inicial para este proyecto, se dará una visión histórica que describa a grandes rasgos las características que predominan entre el periodo moderno y posmoderno, sus influencias y como estas marcan cada sensibilidad y el sentir de estas épocas. Luego se describirán los puntos fundamentales de la visión de algunos de los filósofos más representativos de este periodo, destacando en qué se diferencian sus argumentos con el espíritu de la modernidad y hacia donde apunta sus críticas y sensibilidades. Una vez descrita las diferentes visiones en el ámbito filosófico, se describirá la actitud posmoderna desde las artes como la arquitectura, fotografía, cine, pintura y literatura en dirección a un eje común que las represente, incluyéndolas en la transversalidad del proceso creativo posmoderno que se manifestó luego de la decadencia de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

En virtud de los puntos anteriores, que trazan una panorámica de un par de siglos, se describirán las características estéticas por las cuales se reconoce una sensibilidad posmoderna y como estas se manifiestan en el gusto creativo musical, a través de los recursos proporcionados por: El Caos, Las Nuevas Complejidades, Fractalidad, Aleatoriedad, Nuevas Simplicidades, Anamnesis, Simulacro, Apropriación, Uso de citas, Collage e Instrumentación Vernácula, que dan cuenta de la heterogeneidad de elementos del discurso musical posmoderno, elementos que proporcionan el

material necesario para la construcción del relato sonoro de esta investigación.

Descrito el panorama histórico y los elementos estéticos que configuran una sensibilidad posmoderna, se dará paso al segundo proceso del proyecto de título, consistente en la descripción de la metodología de la composición de la ***Suite Collage en un movimiento de las erratas o un ¿déjà vu?***

Se dividirá la obra en secciones y cada sección será titulada según la idea que la representa, conforme a un proceso que las hermane según la sensibilidad estudiada, en el cual se utilizarán los recursos estéticos antes mencionados.

Contexto Posmoderno

“Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido”

Jean Baudrillard

¿Qué se entiende por Modernidad y Posmodernidad?

Descripción de la Modernidad

Antes de hablar de la posmodernidad es oportuno referirse a su antecedente, el hecho que condujo a un conflicto en la forma de apreciar la Historia, la Filosofía, las Ciencias y las Artes. Este periodo es conocido con el nombre de modernidad, y se puede entender como una ideología que plantea un proyecto para la sociedad, que sintéticamente se puede explicar por medio de la confianza depositada por la humanidad en la razón; la divina diosa de la razón de la revolución francesa, la que era capaz de apartarnos del camino de la ignorancia y los mitos, la que a través de las ciencias positivas y sus nuevos descubrimientos podía responder todas las interrogantes y encaminar a todos los pueblos a un mundo de optimismo y plenitud.

La modernidad dará sus primeros pasos en el Renacimiento gracias a la invención de la imprenta, la cual pondrá al alcance de la comunidad textos literarios, filosóficos y científicos que sólo eran manejados en los monasterios de la Europa medieval, por un reducido número de hombres al servicio de la iglesia Católica.

Luego vendrán los grandes logros científicos, técnicos y políticos que sentarán las bases de la filosofía de los siglos XVII y XVIII, a través de la vertiente Iluminista de Descartes y los Enciclopedistas.

Además, la Filosofía de las luces, al criticar la concepción que ha vinculado al hombre durante tanto tiempo al concepto de alma, que

inevitablemente remite a la idea del hombre supeditado a una fuerza superior, que en este caso es Dios, se verá ampliamente cuestionada por la concepción moderna, que establece que el hombre es sólo un ciudadano que debe estar al servicio de los demás, en cuanto el individuo consciente le debe respeto a las leyes que le permiten relacionarse en sociedad como animal Político y Social. Este individuo social tiene deberes que la razón ha puesto para él y sus compañeros, estos deberes se fortalecen en la eficacia de las instituciones que los mantienen, para así lograr el tan anhelado bien común. La filosofía de la ilustración tiene mucha confianza en el espíritu de solidaridad del hombre, lo que vendrá a reemplazar la idea de caridad cristiana.

Otro precedente que marca un hito en la modernidad es la revolución política y social de 1789 (Revolución Francesa), que acabó con las monarquías de derecho divino al sucederlas por los Estados Nacionales que abrieron las puertas a una nueva clase social dirigente, conocida con el nombre de Burguesía, que sentó las bases de un nuevo concepto económico llamado Capitalismo.

Estos son algunos de los antecedentes de la modernidad que Lyotard estudiara para denominarlos con el concepto de **"Metarrelatos"** o discursos legitimadores de la modernidad, los que plantean una teleología, un fin esperanzador para la humanidad. Así, sintéticamente, se concibe una nueva perspectiva de entender la Historia y el progreso humano que será sometido al cuestionamiento incrédulo y lúdico de la posmodernidad.

Descripción de Posmodernidad

Si nos situamos en el contexto posmoderno, es oportuno acotar las diferencias de sentido que existen entre posmodernidad y posmodernismo. El primero se refiere a un período histórico alcanzado por los países desarrollados o postindustrializados, que son identificados por una corriente de pensamiento o actitud filosófica que desconfía de las nociones clásicas de verdad y razón acuñadas por la modernidad. El segundo hace referencia a un tipo de cultura y arte de mediados de siglo XX que alude a ese cambio de Época en un arte irreverente, sin un espíritu vanguardista, descentrado, que mira con desconfianza los logros adquiridos por la modernidad y el modo en que se entiende la Historia y el Arte. En base a esto, la posmodernidad se puede entender como una crítica a la confianza depositada por la humanidad en sus logros racionales y técnicos alcanzados hasta principios del siglo XX. Para la posmodernidad los síntomas de enfermedad de la modernidad se reflejan a través de la Primera Guerra Mundial, con el “arte de especializar la guerra”, y con la Segunda, en el modo de tecnificar el exterminio de seres humanos amparada por la razón, que intentaba dar una salida a la problemática racial dada en la Alemania nazi, a través de la llamada solución final que implementaron sus generales y sus más altos dirigentes políticos, en su anhelo de purificación racial, y así conquistar el mundo para hacer realidad su tan ansiado bien común, de la promesa moderna. La confianza en la razón que cobijaba a los seres humanos en un mundo de plenitud se ve distorsionada por la ambición de poder y el rol protagónico de la Economía Capitalista.

A esto se suma la preponderancia que tuvieron las investigaciones, a principios del siglo XX, tanto en las ciencias naturales como en las ciencias sociales, reflejadas en el descubrimiento y la manipulación del Átomo, el ADN, la aplicabilidad de la Teoría de la Evolución de Darwin en la Sociedad y en la Naturaleza, la Psiquiatría y el Psicoanálisis que incidieron directamente en las artes, las cuales no pudieron ignorar esta avalancha de conocimientos que inspiraron manifestaciones artísticas en expresiones tales como: el Futurismo, el Modernismo, el Constructivismo, la Abstracción, el Cubismo o, por ejemplo, el caso puntual del Psicoanálisis que dio su génesis al Surrealismo con su teoría de la interpretación de los sueños. Este es el punto crucial en el desarrollo de las vanguardias que buscaban una belleza

nueva en el arte, utilizando nuevos códigos hacia un lenguaje más individualista, propio de una realidad que intentaba describir el mundo tal y como lo hacían las ciencias de su época.

Si partimos de la visión que sustenta la idea de posmodernidad en la filosofía, Nietzsche es uno de los filósofos alemanes que más contribuyó en la nueva concepción y apreciación de la historia a través de la defensa de la voluntad de poder del individuo, (individuo, no rebaño) respecto a la idea moderna que la humanidad existe como totalidad unitaria hacia un fin único -que en este caso es la búsqueda de la plenitud y el progreso de la raza humana-. Nietzsche destaca que el destino universal no es más que una concepción impuesta, que no es inherente al individuo como sí lo es su voluntad de poder. Apoyándose de estas premisas los posmodernos no conciben una superación de la etapa moderna en su esencia, sino más bien un proceso en el que la retrospección se establece a través de un trabajo anamnésico, vital desde una postura nihilista desapegada que no intenta buscar una perspectiva única de nuestra identidad. Así la idea del “eterno retorno Nietzscheano” cobra vital importancia en la visión posmoderna, donde la repetición de las experiencias y las imágenes del pasado vuelven sin la identidad de su origen.

Otro factor importante de la crítica que hace la Posmodernidad a la sensibilidad moderna, parte del espíritu revolucionario de las vanguardias en relación a las artes y el limitado acceso de estas en la sociedad, pues como menciona Adolfo Sánchez Vázquez en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, las obras de Arte “**no han podido escapar ni a los museos ni al mercado**” evidenciando que el arte no formaba parte esencial de la vida en la contemporaneidad como esperaba el anhelo moderno.

A demás la postmodernidad desde la postura de Habermas⁶ debe ser entendida como un desfase del modernismo, como un modo de repensar el modernismo y su espíritu de creación. Esta Actitud tiende a lo antiguo, lo que puede ser una paradoja sí no se pone en contexto, puesto que la postmodernidad entiende que el agotamiento del espíritu de creación

⁶ López Julio. La música de la posmodernidad. Ed. Antropos. Barcelona, España. 1988. Pág.40.

innovador y vanguardista de la modernidad, ha pasado a ser rutina y no un proceso superado -¿algo extraño?-, si entendemos el prefijo pos que alude a un “después de”.

Si se observa el pasado por medio de un proceso de anamnesis libre, liberado de los paradigmas utópicos y totalizantes de la modernidad, se podrá recurrir a todas las visiones del pasado no jerarquizadas, en la evocación de elementos pedidos prestados a este.

Un factor decisivo en el cambio de paradigma es la incorporación, a esta nueva sensibilidad, el descubrimiento de la geometría fractal y el aporte de la teoría de caos a la comprensión de la pérdida de la objetividad que sostenían los discursos de la modernidad, al dejar de ser estos discursos la regla general que sustentaron el pensamiento moderno. Omar Calabrese destaca en su libro *la Era Neobarroca*,⁷ en una cita de *La Nouvelle Alliance* de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers sobre una reflexión de estos autores en cuanto a la actitud que da cuenta de esta sensibilidad, al situarla en el contexto de las nuevas complejidades y precisamente en el capítulo sobre Estructuras disipadoras: de la Ciencia a la Cultura ***“Actualmente nos descubrimos en un mundo de riesgo, en un mundo en que la reversibilidad y el determinismo se aplican sólo a simples, limitados casos, mientras que la irreversibilidad y la indeterminación son la regla”***. Es así como el caos y la indeterminación pasan a ser en la realidad un espacio o una dimensión patente que inevitablemente desembocó en el arte. Citando a Omar Calabrese al referirse sobre el tema del caos y los fractales nos menciona que:

“Por tanto, no es sólo la apariencia accidentada de la forma la que califica el caos, sino también su aspecto de turbulencia. Para el desarrollo de nuestras metáforas culturales, podemos entonces concluir que cualquier fenómeno comunicativo (es decir cualquier fenómeno cultural) que tenga o una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo, es un fenómeno caótico; por tanto, no sólo los objetos, sino también sus procesos de producción y el de recepción [...] Objetos Fractales, producciones comunicativas

⁷ Calabrese Omar. *Era Neobarroca*. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. 160.

irregulares, flujos turbulentos, constituyen el horizonte de una Estética irregular y de dimensión fractal.⁸

Desde este análisis de Calabrese, se plantea una estética para nuestra contemporaneidad, que marcó nuestro contexto de creación artística, la cual es transversal a todas las artes después de la segunda mitad del siglo XX. Según estos antecedentes, se puede reconocer porque se habla en la posmodernidad sobre la fractalidad de la historia y de la irregularidad de los relatos que no pueden ser verdaderamente objetivos. A partir de esta perspectiva, nace para la posmodernidad, la duda nihilista que genera inestabilidad en los pilares más sólidos de los discursos de la modernidad, y que a su vez, da origen a la sensibilidad posmoderna, por medio de un arte irregular y fragmentario que es descrito por Calabrese.

⁸ Calabrese Omar. Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. 141.

Principales exponentes del concepto de Posmodernidad en Filosofía

Para comprender el nuevo contexto histórico y artístico posmoderno, es oportuno reconocer las apreciaciones de posmodernidad que se han dado a través de algunos de sus representantes más destacados en el ámbito de la filosofía, y como los puntos de vistas de estos filósofos, se manifestaron en la nueva estética posmoderna.

Jean François Lyotard

Lyotard es quien popularizó el concepto de Posmodernidad en su libro “*La condición postmoderna (informe sobre el saber)*” de 1979 donde plantea:

“Este estudio tiene por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición “postmoderna”. El término está en uso en el continente americano, en pluma de sociólogos y críticos. Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que ha afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y las artes a partir del siglo XIX.”⁹

En “*la condición Postmoderna*” Lyotard comenta algunas de las características de las sociedades posindustrializadas, las que se caracterizan por una incredulidad frente a los metarrelatos o relatos legitimadores de la modernidad. Lyotard plantea que los metarrelatos son visiones globalizantes que justifican un tipo de saber en las sociedades desarrolladas. De estos saberes en los países desarrollados Lyotard los distingue, a través de los relatos científicos y los relatos narrativos.

En cuanto a los relatos científicos plantea que el “***Saber no es la Ciencia sobre todo en su forma Contemporánea***”¹⁰ y mucho menos “***el Conocimiento***”. De esto desprende Lyotard que la Ciencia requiere para

⁹ Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Ed., Cátedra. Madrid, España. 2000. Pág. 46.

¹⁰ Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Ed., Cátedra. Madrid, España. 2000. Pág. 46.

justificar su saber sus propios constructos de lenguaje, que sólo pueden ser legitimados entre sus pares; aquellos que manejen esos códigos y que excluye a quienes no -algo muy similar a lo ocurrido en la segunda escuela de Viena con respecto a la Liberación de la Tonalidad o por ejemplo en el caso mencionado por Ana Maria Locatelli al referirse en su libro *Notación de la Música Contemporánea* sobre el Compositor Polaco Bogustaw Schäffer en su tratado de composición para clave e instrumentos "*Tertium Datur*", en el cual explica como la nueva notación musical se había vuelto tan hermética que ya no bastaba con saber el lenguaje tradicional; sino haber trabajado en un laboratorio de música electrónica para poder comprenderla¹¹-.

Esta nueva forma de notación redujo el número de participantes capacitados para apreciar una nueva manifestación artística y estética, que al ojo de los incautos parecería un lenguaje lleno de excesos de novedad, tal como es el caso de la música en relación a las demás artes, producto de su hermetismo lingüístico, que sectoriza el modo de evaluar o emitir juicios sobre ella.

En cuanto a los relatos narrativos o populares, estos cuentan las historias de quienes las justifican en el sentido de vencedores en desmedro de los vencidos:

“Los relatos populares cuentan lo que se puede llamar formaciones (Bundungen) positivas o negativas, es decir los éxitos o fracasos que coronan la tentativa del héroe y esos éxitos o fracasos, o bien dan su legitimidad a instituciones de la sociedad (función de los mitos) o bien representan modelos positivos o negativos (héroes felices o desgraciados) de integración en las instituciones establecidas (leyendas, cuentos). Esos relatos permiten, en consecuencia, por una parte definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y por otra valorar gracias a esos criterios las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos.”¹²

¹¹ Locatelli, Ana Maria. *Notación de la Música Contemporánea*. Ed., Ricordi. Buenos Aires, Argentina. 1973. Pág. 18.

¹² Lyotard, Jean- François. *La condición posmoderna*. Ed., Cátedra. Madrid, España. 2000. Pág. 46.

Según esta perspectiva, Lyotard plantea el surgimiento de un nuevo paradigma cultural, que incidió en la apreciación sobre el devenir histórico de la segunda mitad del siglo XX, pues para él ya no existe una sola verdad hegemónica que concilie el curso de la Historia a una realidad única y objetiva. Para Lyotard el relato individual cobra un nuevo sentido, pues se amplían los puntos de vistas de un fenómeno particular en la posmodernidad, lo que conllevó a la exaltación de los pequeños relatos, en desmedro de las grandes narraciones históricas, que justificaban políticas, formas de pensamiento, artes y ciencias.

Si llevamos esta perspectiva al terreno de las artes musicales, en el sentido que Lyotard caracterizó a los metarrelatos de revolución y salvaguardia para la sociedad de la modernidad, tendremos como ejemplo la idea de superación del pasado que motivó el surgimiento de la segunda Escuela de Viena, al proponer esta un cambio rotundo de los paradigmas estéticos de la música, en cuanto a melodía y armonía, pero que el tiempo se encargó de desmentir, según las demandas de arte que se dieron después de los años 50, amparadas por la economía.

Para Lyotard es necesario hacer una revisión de la Historia, mirar el pasado reflexivamente ante un fenómeno que nos deja perplejos y sin padre, en que **“cada individuo se ve obligado a inventar conductas. La política del mínimo Estado deja mucho al Sí, que se ve llevado a producir sus pequeños relatos”**¹³. Lyotard se basará en el estudio realizado por Fread en relación a la “anamnesis” palabra clave a la hora de indagar en una sensibilidad posmoderna, según él: **“anamnesis en el sentido de la terapéutica psicoanalítica [...] descubrir sentidos escondidos de su vida, de su conducta [...] como una “perlaboración” (durcharbeiten) efectuada por la modernidad sobre su propio sentido”**.¹⁴ La visión de

¹³ Texto extraído del Ensayo de Iñaki Urdanibia, *Lo narrativo en la posmodernidad*, cita. Jean François Lyotard, Entrevista en, *Le Monde*, 14 Octubre 1979. *En torno a la posmodernidad*, Primera edición: 1990 (en colección Autores, Textos y temas/ Hermeneusis,9), Primera Edición en Biblioteca A: 1994 Editorial Biblioteca A 1994, Santafé de Bogotá.

¹⁴ Ibid. Pág.57 Extracto de Lyotard, Jean François. *“Le postmoderne expliqué aux enfants”*. París, Galilée. 1986. Pág.121-122

Lyotard exige revisar la Historia para conciliar el presente en la multiplicidad de hechos que gobiernan la realidad.

Gianni Vattimo:

Para Vattimo, la posmodernidad se entiende a través del fin de la Historia y la voluntad de escapar al historicismo como eje lineal, orientado por sucesiones de hechos de distinto orden, que intentan explicar la realidad de forma racional en una sola posible.

Vattimo, plantea que el fin de la Historia se refleja en una filosofía del dialecto, donde la Historia se traza entre pueblos incapaces de producir un lenguaje común que los hermane, debido a que la comunicación entre distintos idiomas, se establece en un universo dionisiaco de múltiples interpretaciones, cada una con su centro en sí misma. De esta concepción nace el multiculturalismo que en la postmodernidad se revela a través de la globalización, que enlaza mediante rizomas inconexos todos los rincones del mundo y sus diferentes puntos de vista sobre la Historia.

Un ejemplo claro de este planteamiento a nivel Nacional, es la visión que tenemos en Chile sobre la toma de Antofagasta y Calama en la Guerra del Pacífico. Chile el gran triunfador que anexiona un nuevo territorio en justa lucha, mientras nuestros vecinos nos ven como los grandes ladrones latinoamericanos que amparados en el Imperialismo Inglés, arrebatan territorio de forma indiscriminada a sus hermanos. Desde esta perspectiva podría uno preguntarse ¿Quién tiene la razón?, ¿De quién es la verdad?, ¿Cuál es la historia?.

Vattimo critica una sola posible visión de la Historia, y el historicismo de la ilustración que percibe la Historia como un eje orientado a la novedad reveladora. Vattimo analizando a Lessing establece respecto al pensamiento de la ilustración:

“La ilustración considera la Historia humana como un proceso progresivo de emancipación, como la realización cada vez más

perfecta del hombre ideal (el libro de Lessing sobre La educación del género humano, 1780, es una expresión típica de esta perspectiva). Si la historia tiene esta perspectiva es obvio que tendrá más valor lo que es más avanzado y sólo si existe la Historia se puede hablar de progreso.¹⁵

Vattimo considera que es un error mantener esta visión del tiempo, si no se considera la multiplicidad de eventos que conviven en esta forma de percibir la Historia heredada de la modernidad.

El pensamiento de progreso establecido por la modernidad, derivó en el espíritu de las vanguardias, lo que puede interpretarse como una exigencia de innovación y originalidad para el artista y las obras de arte, concepto que el arte postmoderno cuestiona, pues los esfuerzos desplegados para un arte innovador y rupturista, se agotaron al punto de transformarse en rutina en la segunda mitad del siglo XX.

Jean Baudrillard:

Para el filósofo francés Jean Baudrillard, los aspectos más representativos de la posmodernidad se reflejan a través de sus manifestaciones artísticas, pues para él, el arte de la posmodernidad dejará de ser mimético en su intento de emular la realidad, todo esto a fin de transformarse en su doble operativo exacto, donde la copia pasan a ser más real que el objeto original en sí. Baudrillard plantea que estamos en una era de los simulacros.

“No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir por una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real, y en cortocircuito, todas sus peripecias”¹⁶

¹⁵ Ensayo de Vattimo, Guianni. *Posmodernidad ¿una sociedad transparente?* Libro: *En torno a la posmodernidad*. Ed., Biblioteca A, Santafé de Bogotá. 1994. Pág.10

¹⁶ Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Ed., Kairós. Barcelona, España. 1978. Pág. 11

Para Baudrillard, es fundamental dejar en claro que esta es la era de los simulacros, que se caracteriza por la simulación de los fenómenos que él describe como el acto de **“fingir tener lo que no se tiene”**¹⁷, lo que no implica ser el fenómeno en cuestión, sino más bien todos los signos de dicho fenómeno. **“Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella”**.¹⁸ Para Baudrillard estamos enfrentados a una época de las apariencias, donde estas tienden a ser más reales que los objetos originales.

Este punto de vista de Baudrillard podría contrastarse con la visión de W. Benjamin sobre el cine, quien planteó en su ensayo *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”*, que con la llegada del cine, el arte había ido perdiendo su carácter sagrado o más bien, su carácter de objeto divino e individual que no puede ser superado por su copia¹⁹.

Para Baudrillard, con la llegada del cine se rompe la barrera que separa la obra de arte de sus espectadores, y el público se familiariza con un fenómeno más accesible y cercano a su contexto, pues las imágenes en movimiento no requieren de mayores interpretaciones, al ser estas simulaciones instantáneas de la realidad y por ende copias de ella. Desde esta perspectiva Baudrillard plantea que el cine juega un rol fundamental en la percepción del mundo que nos rodea. Por ejemplo, en el caso de los pintores impresionistas que jugaron con la idea de capturar un momento preciso del tiempo en pintura, a través de la degradación de las tonalidades de los colores en el transcurso de las horas del día, a diferencia de la simulación del cine, que conduce al encantamiento del público, por medio de la ficción de la realidad de las imágenes instantáneas, que no intenta imitar, sino más bien, pretenden ser todos los rasgos de la realidad, tal cual se presenta e incluso deformarla para crear su propia simulación de esta.

¹⁷ Baudrillard, Jean. Cultura y Simulacro. Ed., Kairós. Barcelona, España. 1978. Pág. 12

¹⁸ Baudrillard, Jean. Cultura y Simulacro. Ed., Kairós. Barcelona, España. 1978. Pág. 12

¹⁹ Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Contenido en, Benjamín, Walter. Discursos incompletos I. Ed., Taurus Alfaguara. Argentina. 1989.

Hacia un nexo común para comprender el concepto de Sensibilidad Posmoderna en Arte.

Para dar cuenta de la actitud de una época, a través de su sensibilidad, tomaré las palabras de Omar Calabrese, quien responde muy acertadamente a la búsqueda que inspiró esta investigación, hacia el sentido que adquiere aquí el término sensibilidad posmoderna, que desde su perspectiva él lo establece como un Neobarroco, el cual relaciona distintos saberes y gustos, aparentemente lejanos, pero que se constituyen en interrelación permanente, entre el pasado y el presente, hacia el sentir de esta época que lo contiene:

“Toda la Cultura de una Época se expresa, en mayor o menor cantidad de un modo más o menos profundo, en la obra de cualquiera. Precisamente evitando jerarquías y marginaciones entre textos es posible descubrir el retorno periódico de algunos rasgos que distinguen “nuestra” mentalidad (nuestro gusto en este caso) de la de otros periodos. Y precisamente siguiendo las conexiones improbables se descubrirá, aun que sea con beneficio de duda, la eventual extensión de aquella mentalidad y de aquel gusto.”²⁰

Pues bien, según los referentes que respaldan esta nueva actitud y comprendiendo la visión de los distintos pensadores, filósofos y estetas que han tratado esta sensibilidad posmoderna; podría ser entendida por el gusto de redescubrir el pasado, en una vuelta a la tradición considerada como herencia no jerarquizada, y la capacidad de poner en duda la objetividad del mundo que se ha presentado desde la visión de la razón moderna; todo esto producto del modo en que se ha entendido la Historia, desde los constructos de la ilustración, frente a la incredulidad de los sistemas totalizantes que intentaron romper, o más bien, imponer mediante la idea de progreso la linealidad de los procesos evolutivos históricos, hacia una actitud que globaliza todas las visiones mediante la superación de la planificación de sus predecesoras. La sensibilidad posmoderna apunta a una revisión basada

²⁰ Calabrese, Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. 12.

en un trabajo de anamnesis sobre la Historia, para conciliar todos los eventos y realidades de la humanidad sin descartar las distintas aristas de los hechos mediante una jerarquización arbitraria, dictada por la visión de los imperios económicos que las han perpetuado en una eventualidad de hechos manipulados y controlados.

En el caso de las artes, esta actitud busca indagar e intenta reconocer mediante procesos de retrospectión los hechos del pasado; a través de los cuales la posmodernidad en arte apunta a una reelaboración del patrimonio cultural, con una cuota de incredulidad e ironía, ante los medios que fijaron la evolución de las artes a una permanente búsqueda de superación. Las técnicas más comunes utilizadas por los artistas en este gusto por reelaborar el patrimonio cultural fueron: el Collage y el Pastiche²¹, técnicas que permitieron relacionar elementos diversos en una expresión desprejuiciada de los artistas hacia la creación artística. Estas técnicas funcionaron como medios para la hibridación estilística que ya no se identificaba en un sólo estilo excluyente sobre la configuración de la obra arte.

Además, frente a esta actitud, se incorporan otros factores relevantes en el cambio del paradigma estético, los que apuntaron a la pérdida de la objetividad ante la presencia de la duda, que rondaba en la creatividad artística de la época, la cual se amparaba por la Teoría de Caos y la Geometría Fractal de Benoit Mandelbrot.

Dentro de la Teoría de Caos se desarrolló el concepto de Geometría Fractal, que fue abordada por Gastón Julia antes de la llegada de las computadoras. En el caso de las artes, la geometría fractal se utilizó como herramienta y recurso para logra una mejor aproximación del público a una realidad más seductora, gracias al impacto que provocó el detalle de las nuevas estructuras y formas logradas por esta geometría en el cine, pintura, arquitectura, música, etc.

²¹ Pastiche: técnica utilizada en literatura y en otras artes, este término procede del francés, y se refiere a la toma de elementos de obras ya existentes y reelaborarlos de modo que el resultado provoque una obra original.

El desarrollo de la matemática de los cuerpos irregulares, fue aplicada a objetos geométricos fractales cuya estructura irregular y fragmentada se repite en diferentes escalas de sí misma, pues esta geometría describe la naturaleza de los objetos de auto-similitud de formas que están hechos por copias más pequeñas de su propia representación física.

Es así como el caos y la fractalidad en la posmodernidad, compone un aspecto que es aceptado en las ciencias, desde sus propias investigaciones y observaciones, que también repercutieron en las expresiones artísticas del siglo XX, que describen con mayor precisión la naturaleza.

En una conversación que mantuvo Paul Cézann con Émile Bernard afirma que: ***“por medio del cilindro, cono y esferas de la Geometría Euclidiana no es posible imitar las nubes o montañas, mientras que la geometría fractal lo logra admirablemente.”***²² Si extrapolamos esta concepción de la fractalidad a las **Ciencias Sociales**; donde es evidente que la Historia no es una sola, y que sus eventos no ocurren de forma predecible y lineal como sucesos lícitos que se cumplen siempre para dar forma y sentido a la objetividad del relato histórico; queda de manifiesto para este periodo, la presencia de la duda, que genera la incertidumbre y propicia el caos.

Según el Músico francés Jaen-Claude Risset, el caos atrajo tanto el interés de las científicos como el de los artistas, que desbordó en la necesidad de ahondar sobre el tema en la comunidad, evidenciando la complejidad del escenario que marcó el nuevo cambio de actitud hacia los paradigmas establecidos en la modernidad en un nuevo espíritu de creación donde el caos y la fractalidad inspiran la sensibilidad de la posmodernidad.

“Le chaos supplante la structure comme concept-culte. Il a ses figures et ses lois, liées à la nature profonde de la complexité non-linéaire. L’omniprésence des phénomènes chaotiques est apparue clairement après la seconde guerre mondiale: ce champ nouveau suscite un vif intérêt chez les scientifiques, mais aussi chez les artistes et dans la conscience collective. En 1989, ayant composé des musiques inspirées par l’ordre du chaos, j’ai participé à Graz à

²² Darbon Nicolas. Les musiques du chaos. Trad., A mi cargo. Ed., L’Harmattan. France. Pág. 12

un grand colloque sur ce thème: un public nombreux et vibrant se pressait aux conférences de chercheurs comme Feigenbaum, Abraham, Crutchfield ou Rösier, de plasticiens, de poètes, de musiciens, ainsi qu'aux ateliers, spectacles et concerts; toute la ville semblait bruisser de bifurcations ou de fractales²³

Con esta nueva actitud se reconoce poéticamente como predijo Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra* “***Es preciso tener un caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina***”. Una nueva forma de plantear los procesos psico-creativos del arte.

²³ Darbon Nicolas. Les musiques du chaos. Trad., A mi cargo. Ed., L'Harmattan. France. Pág. 10

"El caos suplanta la estructura como concepto de culto. Tiene sus cifras y leyes relacionadas con la propia naturaleza de la complejidad lineal. La ubicuidad de los fenómenos caóticos se hizo evidente después de la Segunda Guerra Mundial: el nuevo campo de gran interés entre los científicos, artistas y la conciencia colectiva. En 1989, participé con música compuesta inspirada en el orden del caos, en una importante conferencia en Graz en la cual había: un público vibrante, atestado de investigadores como Feigenbaum, Abraham, o Crutchfield artistas visuales, poetas, músicos, así como talleres, espectáculos y conciertos; todo parecía una bifurcación en un susurro vil o fractal "

Contexto Posmoderno en la Arquitectura

El posmodernismo en arquitectura nace como respuesta al modernismo arquitectónico, a la planificación racional del entorno urbano producto de la sociedad Industrial, en pos de un entorno funcionalista que intenta dar respuestas a los problemas de la ciudad derivadas de la revolución industrial.²⁴ El posmodernismo arquitectónico intenta acercar a sus habitantes a un entorno más humano y menos anodino que la propuesta fría y brutal de la modernidad, que asimila a la urbe inscrita “en cajas de fósforos” donde los humanos se apilan como manufactura en los hangares de las fábricas.

En la arquitectura posmoderna se pueden apreciar elementos característicos de otros periodos históricos, como un referente hacia el pasado inscritos en un contexto de construcción de vanguardia, del cual se rescatan todos los elementos y técnicas existentes en combinación con el presente y el pasado, para lograr a través de la sugerencia de la construcción, la evocación explícita de estructuras de otras culturas, épocas; tanto en su sentido espiritual como monumental, tal y como se puede apreciar acá en la fotografía del Teatro Nacional de Cataluña (Imagen 1) y su diseño con características a modo de cita y simulacro de los templos griegos o como ocurre con el Hotel casino Luxor (Imagen 2) de las Vegas y su homenaje a los monumentos del antiguo Egipto.

Imagen 1



Imagen 2



²⁴ López, Julio. La música de la posmodernidad. Ed., Antropos. Barcelona, España. 1988.
Pág. 36

Contexto Posmoderno en la Fotografía y el Cine

Uno de los aportes más significativos de las ciencias a las bellas artes, fue el invento de la fotografía, el cual es un proceso que genera imágenes a partir de la captura de luz, por medio del principio de cámara oscura. Las imágenes que genera la fotografía pueden ser reproducidas en serie, estampadas en papel y en celuloide, material que además dio vida al cine.

La fotografía sólo fue reconocida como arte a partir de 1907 gracias a los logros artísticos de Alfred Stieglitz, fotógrafo estadounidense que luchó por conseguir esto, a través de sus trabajos conocidos como “photos Secession”²⁵.

Gracias a este nuevo adelanto tecnológico que desarrolló la reproducción masiva de imágenes, nace el arte de la fotografía, lo que generó reacciones controvertidas sobre este fenómeno estético, en las artes visuales.

Las disputas entre los críticos de principios del siglo XX, se centraron en cuestionar la concepción de arte sobre la fotografía, pues se argumentaba, que se trataba más de un proceso de mano-factura, que de creación artística, ya que la fotografía es un proceso de fácil reproducción técnica.

Esta visión se extrapoló luego al cine, que también fue objeto de las críticas en el ámbito de las artes. Para W. Benjamín, el cine le debe su esencia a la fotografía, por tanto esta desacraliza al cine como obra de arte al destruir su esencia como objeto único e irrepetible, siendo esta la principal razón por la cual se le negó la condición de arte en sus inicios, ya que su categoría dada por su fácil reproducción y copia; rompió con su prestigio religioso, al dejar de ser este un proceso de artesanía en lo esencial. Según Benjamín, el cine queda en manos del mundo materialista, puesto que la

²⁵ Popper, Frank. Arte, acción y participación. Ed., Akal. Madrid, España. 1989. Pág. 101

obra no es única en su especie y no se ensambla a un contexto de tradición y técnica.²⁶

Debido a la condición material del cine algunos teóricos le negaron la condición de arte. En palabras de Barthélémy Amengual:

“Sin duda alguna, ciertas mentes, deformadas por el prejuicio burgués según el cual el valor se mide por la escasez, lo bello por su posesión en exclusiva, toman como pretexto esta posibilidad de multiplicación, de reduplicación mecánica del Cine para negarle la cualidad de obra de Arte.”²⁷

El cine, al otorgar vida y movimiento a las imágenes, gracias a la fotografía, permitió apreciar una nueva visión de la realidad, ver los rostros que antes eran parte sólo del imaginario público en una cercanía nunca antes vista. La obra de arte con el cine, disminuye la distancia entre el observador y la creación al re-crear la realidad, la cual cobra un nuevo sentido según las particularidades con que es observada. Con el cine se abre paso a la era posmoderna y a una nueva estética que es acompañada por una exageración de las circunstancias y la narración, en las cuales, se resaltan los pequeños relatos, las micro-historias como protagonistas de una marea de múltiples realidades. El cine en la posmodernidad destacará la violencia de los personajes, el destape sexual hacia un mundo desencantado por las drogas y la falta de oportunidades, se abordan los tabúes de la sociedad sin juicios morales, con el fin de mostrar situaciones particulares que forman parte de un imaginario colectivo o de una realidad social que está ahí pero no se reconoce.

Los ejemplos más destacados de una sensibilidad estética posmoderna en cine son apreciables en los films del director Quentin Tarantino, quien por medio de su práctica de reciclaje a modo de mixtura, genera relatos intrincados de diversos estilos de narración, apreciables claramente en el caso de **“Kill Bill”** al unir en el relato cinematográfico fragmentado, que sitúan a los personajes en una temporalidad descentrada, la que se

²⁶ Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Contenido en, Benjamín, Walter. Discursos incompletos I. Ed., Taurus Alfaguara. Argentina. 1989.

²⁷ Popper, Frank. Arte, acción y participación. Ed., Akal. Madrid, España. 1989. Pág. 103

caracteriza por juegos temporales en la narración, la cual se establece en el pasado, presente y futuro; todo en un mismo capítulo según el manejo del hilo conductor de la narración, cuya práctica involucra técnicas y estilos de otras épocas cinematográficas, tales como el género de las películas de acción de *kung fu*, el género del *Westerns* de Sergio Leone y el género de la década del 60 de la cinematografía japonesa. Otro caso digno de mencionar de este tipo es la utilización de recursos literarios como el Flash Back (Saltos retrospectivos de los personajes), Flash Forwards (saltos prospectivos de los personajes) que son recurrentes en sus películas. "**Pulp Fiction**" por ejemplo es el ideal de una obra descentrada y caótica, en cuanto al tipo de narración, pues no apunta a los cánones de las estructuras narrativas tradicionales, caracterizadas por contener una estructura de inicio, desarrollo, clímax y final o como por ejemplo las obras cinematográficas del director Peter Greenaway, que juegan con el suspenso de la narración destacando el realce de los colores en la fotografía y el humor negro de la trama en películas tales como "*El cocinero el ladrón su mujer y su amante*" film que contó con la participación musical del compositor Michel Nyman asociado a las nuevas simplicidades o como en el caso de la trilogía "*Blanco azul y rojo*" del director Krzysztof Kieslowski en cuya obra se entrelazan distintas historias en un eje común que hermana estas películas en una trilogía.

Otro director estandarte de esta actitud, que lleva al extremo la apertura de los pequeños relatos y la diversidad de historias interconectadas sin historias vinculadas aparentes, es el director Polaco Zbigniew Rybcznski quien a través de sus cortometrajes explora en el absurdo de la vida posmoderna, por medio de secuencias repetitivas a modo loop, en contextos cuasi surrealistas. Un ejemplo de esta actitud de composición es el cortometraje titulado "*Tango*" de 1980 que por medio de la repetición Rybcznski genera un mini eterno retorno entre 36 personajes, que se enredan en un ir y venir de actos repetitivos adjuntos en una habitación. Estos personajes están insertos en un espacio similar a un comedor, que fácilmente puede funcionar como cocina, baño, sala de estar, gimnasio, etc., en el cual los protagonistas van ingresando indiferentemente a escena, uno a uno, sin interacciones, al ritmo monótono de la melodía de un tango, que acompaña la secuencia hasta transformarla en un verdadero caos que abruma las capacidades de observación de los espectadores. En este

cortometraje no hay diálogos, sólo un bucle que se repite para mostrar la eterna indiferencia, de la intrascendencia de la repetición de los actos cotidianos.

Es así como el cine juega en la posmodernidad con el tiempo, los escenarios y las historias al presentar una forma distinta de narración, a través de las imágenes, las cuales gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías, inspiraron y dieron vida a los videos juegos, los que a su vez intentan emular la realidad del cine, al incorporar a los jugadores en un mundo alternativo de diversión. Este mundo direcciona los sentidos de los jugadores, hacia una realidad virtual que nace desde la manipulación de programas informáticos; programas que modifican los gráficos de las imágenes en los video-juegos en tres dimensiones, adquiriendo de este modo, escenarios propios del mundo cinematográfico, que al aplicarles efectos logran también generar fotografías con características reales.

Contexto Posmoderno en la Pintura

El arte pictórico representativo de la posmodernidad, recurre por medio de la mezcla de técnicas y estilos a la libertad de la creación artística, al reencuentro entre lo moderno y lo clásico, a la hibridación presente en estéticas tales como el cómic, el collage, el graffiti, la publicidad y los medios de comunicación, pues todos los estilos conviven en un sólo camino de experimentación artística; incluso recurriendo al apoyo técnico de computadoras al servicio de los artistas, con las cuales nace un nuevo proceso creativo que ha brindado nuevas vetas y técnicas, derivadas y apoyadas por los avances tecnológicos.

En esta búsqueda expresiva del arte en la era de los simulacros, entendidos por Baudrillard como la *“suplantación de lo real por los signos de lo real.”*²⁸ Se entiende que la expresión de los simulacros se manifiesta, por medio del ideal de representar al mundo tal cual es, a través de la complejidad de la realidad, en cuanto las escenas de la realidad pasan a ser simulaciones perfectas de esta, con el fin de encarnar otra objetividad de ella. Este intento de retratar o representar tal cual es la realidad -no es nuevo-, y se podría decir que se remonta a los inicios de la humanidad, pero

ahora gracias a la tecnología y a las técnicas de vanguardias pictóricas, la realidad puede ser confusa, incluso la objetividad de una fotografía puede quedar entre dichos con la pintura. La pintura en la posmodernidad puede llegar a ser más real que una fotografía, al enmarañar la



“Steamwindow” de AlvssaMonks

realidad y la percepción que el observador tiene sobre ésta, a través de escenas irreales en un contexto cuasi virtual. Estas nuevas técnicas juegan con los conceptos del primerísimo primer plano del cine, al incurrir en el extremo detalle de las imágenes como es el caso del *Hiperrealismo*, donde el

²⁸ Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Ed., Kairós. Barcelona, España. 1978. Pág. 7

sujeto es suplantado por el objeto. Esta visión cobra fuerza en la apreciación que hace Boudrillard sobre el arte contemporáneo, producto del control que tienen los medios de comunicación sobre nuestra manera de apreciar la realidad. Es así como la obra solo adquiere sentido con su propia simulación, sin la mediación de agentes externos, al producir un engaño a los ojos de los espectadores, sobre la realidad del objeto simulado en los cuadros.

Contexto Posmoderno Literatura

La literatura en la Posmodernidad, se puede entender como una contra respuesta al encadenamiento del realismo del siglo XIX con el modernismo del siglo XX, por cuanto la narración posmoderna desmenuza la realidad en múltiples posibilidades que interactúan en múltiples niveles, con los tiempos, los espacios, la desintegración del relato lineal, del detallismo barroco sarcástico, de la estructuración fragmentaria (incluyendo lo psicodélico), el desprecio de las formas en beneficio de la manifestación mística, la economía lingüística, el retorno a la simplicidad de las fuentes (como la literatura china), y, en resumen, simplificación y la oscura espiritualización de las herramientas literarias para efectos, que trascienden el simple entretenimiento en búsqueda incluso de la experiencia terapéutica. Esto es, el arte como cura, ideas presente en Castaneda, Nietzsche, Jodorowsky, etc.

Elemento característico de la narración posmoderna, es el recurso de la intertextualidad, donde las referencias se conectan en un rizoma que multiplica los mundos posibles, tal y como ocurre en *“El inmortal”* cuento del *“Alef”* del visionario Jorge Luis Borges que, a través de su técnica narrativa no establece una temporalidad precisa del relato, pues este se desarrolla en un tiempo que mezcla eventos de la antigüedad, con los hechos contemporáneos; o como el caso de Julio Cortázar y *“Rayuela”* al proponer en su libro una técnica de lectura similar a la del I-Ching, pues, él, sugiere al lector dos posibles lecturas *“A su manera este libro es muchos libros pero sobre todo es dos libros.”*²⁹ y finalmente, tenemos a Teillier, desnudando la vacuidad de todo relato literario:

*“Palabras, palabras, -un poco de aire
movido por los labios- palabras
para ocultar quizás lo único verdadero:
que respiramos y dejamos de respirar.”*

²⁹ Cortazar Julio. Rayuela. Pág. 5

Además, la narración en la posmodernidad, busca enfatizar acerca de los tabúes de la sociedad, propugnando una exaltación de lo hasta entonces prohibido, tal como ocurre en las novelas de William Burroughs, en las que se recalca la degeneración del individuo como resultado más o menos directo de la sociedad posmoderna, confirmando, de paso la arbitrariedad de la noción de progreso predominante en la modernidad. Burroughs describe los sub-mundos de los Estados Unidos de los años 50, donde la narración hace hincapié en el uso de drogas duras y el desenfreno sexual y homosexual de los personajes; o como Allan Ginsberg autor del poema "*Howl*" (sin cuya lectura es inoficioso escribir sobre literatura de opiáceos y sobrenaturales cloacas), quien buscó desde un principio acercar su obra a la comunidad, a través de los medios de comunicación, más allá de sus fines políticos.³⁰

Para concluir, un poema de Charles Bukowki que ilustrara definitivamente esta sensibilidad:

NOSOTROS LOS DINOSAURIOS

Nacimos así
en medio de esto
mientras rostros de tiza sonrían
mientras doña muerte ríe
mientras los ascensores se rompen
mientras panoramas políticos se disuelven
mientras el chico del supermercado
termina la Universidad
mientras peces envueltos en petróleo
escupen su aceitosa plegaria
mientras el sol está enmascarado.
Nacimos así
en medio de esto
en medio de guerras prudentemente enloquecidas
en medio del paisaje de fábricas con ventanas
rotas y vacías
en medio de bares en donde la gente ya no habla
en medio de peleas que pasan de los puños a

³⁰ Watson, Peter. Historia Intelectual del Siglo XX. Ed., Crítica, Barcelona, España. Pág. 487

las armas y a las navajas.
Nacimos en esto
entre hospitales tan caros que es más barato morir
entre abogados que te cobran tanto, que es más
barato declararse culpable.
En un país donde las cárceles están llenas
y los manicomios cerrados.
En un lugar donde las masas elevan a los ineptos
a la categoría de héroes.
Nacimos en esto
caminamos y vivimos
a través de esto
muriendo por esto
mutando por esto
silenciados a causa de esto
castrados,
abusados,
desheredados
por esto,
engañados por esto,
usados por esto,
jodidos por esto,
enloquecidos y enfermos por esto,
convertidos en seres violentos
convertidos en seres inhumanos
por esto.
Los corazones están ennegrecidos
los dedos buscan las gargantas
al revolver
la navaja
a la bomba
los dedos se dirigen hacia un Dios insensible
que no responde.
Los dedos van a la botella
a las pastillas
a la pólvora.
Hemos nacido en medio de esta lastimosa devastación
hemos nacido en medio de un gobierno endeudado

hace 60 años
que pronto no podrá pagar siquiera los intereses
y los bancos arderán
y el dinero no servirá para nada.
Habrá asesinos libres e impunes por las calles
habrá pistolas y mafias oficiales.
La tierra se volverá inútil
los alimentos serán una recompensa que se esfuma.
El poder nuclear estará en manos de la mayoría
explosiones sacudirán la tierra.
Hombres robot afectados por radiaciones
acecharán a otros hombres.
Los ricos y los elegidos observarán
desde plataformas espaciales.
El infierno de Dante parecerá
un juego de niños.
El sol ya no se verá y será siempre noche
los árboles morirán
toda la vegetación morirá
hombres afectados por radiaciones comerán
la carne de otros hombres afectados por radiaciones.
El mar estará contaminado
los lagos y los ríos desaparecerán
la lluvia será el nuevo oro.
Un viento oscuro esparcirá el hedor de
cuerpos putrefactos de hombres y animales
los escasos sobrevivientes serán, asediados
por nuevas y horribles enfermedades.
Y las plataformas espaciales se irán
destruyendo por el desgaste y la
escasez de provisiones
y el simple efecto de la decadencia general.
Y entonces surgirá de eso
el silencio más hermoso
jamás oído
y el sol todavía ahí, oculto
estará esperando el próximo capítulo.

Contexto Musical Posmoderno

Si se habla de posmodernidad en música, se debe tener en cuenta que no hace referencia a un estilo musical, como lo es el Impresionismo, Expresionismo o Serialismo Dodecafónico o incluso el Minimalismo. No existe un posmodernismo musical como tal, pues está sola idea caería en contradicción con el propósito del concepto de posmodernidad, ya que el proyecto estético musical posmoderno no promueve un sólo estilo de creación bien diferenciado y reconocible. **“Le postmodernisme ne défend aucun point de vue de même qu’il ne prend pas vraiment la peine d’être polémique puisqu’il se sent capable de tout absorber.”**³¹ -No funciona como un estilo-, porque el arte de la posmodernidad no pretende ser la diferencia ni la ruptura de los paradigmas, lo cual permite a los artistas incorporar técnicas actuales en mestizaje con técnicas de tiempos ya transitados y viceversa, en un contexto experimental de reproceso del material histórico, tradicional y lingüístico de la creación musical.

Julio López, en su ensayo **“La música de la posmodernidad”** al referirse al contexto esencial de la estética de la posmodernidad, cita a Carlos Gurméndez quien muy lucidamente establece que: **“En rigor, se puede estar en la posmodernidad o ir de posmodernidad pero es imposible ser posmoderno.”**³² Esta apreciación generalizada en el mundo académico y de las bellas artes sobre la posmodernidad, cambió el modo de entender y abordar las expresiones artísticas que se tenía hasta ese entonces y que aún respondían a los cánones de las vanguardias, siendo la duda y la indeterminación la característica dominante de la segunda mitad del siglo recién pasado.

Debido a esta característica, el concepto es tratado como una sensibilidad por los estetas que revisaron las distintas corrientes artísticas

³¹ Ramaut-Chevassus Beatrice. Musique et postmodernité. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 113.

“El posmodernismo no defiende ningún punto de vista al no molestarse en ser controversial porque se siente capaz de absorber todo.”

³² López, Julio. La música de la posmodernidad. Ed., Antropos. Barcelona, España. 1988. Pág. 46.

de la segunda mitad del siglo XX. El posmodernismo musical es un modo de hacer arte sin ser un estilo, por tanto la creatividad de los artistas explora los recursos de épocas pasadas e incluso las de su propia contemporaneidad, para replantear una nueva disposición del recurso sonoro, lo que propició en las artes musicales el surgimiento de una sensibilidad que buscó reconfigurar los paradigmas técnicos y modos de escritura de su tiempo, para así poder enfrentarse al escenario del conocimiento artístico musical, el cual no debía ser jerarquizado según dogmas de composición y estilos representativos de una sola tendencia; todo esto a fin de responder de forma espontánea a las necesidades que buscaban la hibridación de la expresión musical.

Así como ocurrió con las demás artes, la sensibilidad música posmoderna evolucionó hacia el redescubrimiento sonoro de la mano de las nuevas teorías emanadas de las ciencias, que proponen una nueva diversidad de universos de estudio hacia una crítica del determinismo de las leyes supuestamente inamovibles de la modernidad. Esto permitió la incorporación ya sea, metafórica o práctica en música de conceptos tales como: azar, probabilidad, caos, complejidad, aleatoriedad, etc.

Con la incorporación de nuevos conceptos estéticos, también se hizo necesario una evolución del lenguaje musical, el cual buscó nuevos medios de expresión sonora, a través de la invención para el lenguaje musical de signos que se correspondieran a los requerimientos de las acciones musicales, distintas a las prácticas interpretativas tradicionales, que se manifestaron a través de gesticulaciones vocales y gestos cinéticos-instrumentales como: risas, cuchicheos, gritos, golpes en el instrumento, timbres, tonos, colores, etc., expresiones musicales que en el mundo clásico no existían; pero que cabe mencionar, nacen de la búsqueda experimental de las vanguardias, que ahora están en libre disposición para la creación artística posmoderna.

Esta evolución estética de la música, favoreció el dialogo con las demás disciplina artísticas y sus distintas poéticas, lo que contribuyo en disminuir la brecha que separa el lenguaje musical con las demás artes, que

sólo es accesible en el caso de la música entre sus pares, quienes conocen y manejan este lenguaje.

Con la posmodernidad, la música explora los recursos de otras artes, para la constitución de obras mixtas; ya sea en la plástica, el cine, danza, teatro, literatura, etc. La sensibilidad musical posmoderna, asiste la necesidad de creación, favoreciendo la alianza interdisciplinaria en la búsqueda experimental de los eventos sonoros. Un ejemplo de esta característica es la apertura de la música, en el uso de conceptos de otras disciplinas; tales como: profundidad, movimiento cinético, colores, instalación, etc., características que se conjugan en pos de la interrelación interdisciplinaria que podríamos ver reflejadas en variadas obras de compositores de la segunda mitad del siglo XX, como por ejemplo en la obra "**Dos Hombres Orquesta**" de Mauricio Kagel, obra creada entre 1971 y 1973, que juega con la idea de instalación sonora. Esta obra sintetiza la doble aparición de escultura cinética y obra musical. Su puesta en escena requiere de 2 intérpretes capaces de manejar una monumental máquina, compuesta alrededor de 200 instrumentos de todo tipo y artefactos sonoros intervenidos, defectuosos o caídos en desuso. Para Kagel la construcción de esta máquina viene a plantear de forma lúdica, la crisis que vive la conformación de la *Orquesta Clásica*, con respecto al nuevo gusto por la exploración instrumental alternativa, ya sea con instrumentos vernáculos o no tradicionales, lo cual significó para el mundo de la música académica, la reducción del número de instrumentos en la orquesta, además de la incorporación de sintetizadores, cintas magnetofónicas y computadoras al servicio del nuevo ámbito de la exploración sonora.

Si extrapolamos el diálogo de la música en su influencia con las demás artes; es en el cine, donde la música cobra vital importancia en el período correspondiente a la posmodernidad; puesto que establece un reencuentro interdisciplinario que amplió los tipos de escenarios para el arte sonoro. Un ejemplo de esta característica es la colaboración de maestros compositores, en la composición musical cinematográfica, tales como: Michael Nyman compositor relacionado con la estética de las nuevas simplicidades, quien trabajó en la musicalización de las películas del director Peter Greenaway, Ennio Morricone y la variabilidad estilística de composición, quien además agregó un nuevo significado al uso del *leitmotiv* en las películas del director

Sergio Leone. El compositor Mauricio Kegel, quien demuestra su versatilidad como artista, al explorar tanto en la música como con el cine, al dirigir un total de 19 films, donde se destaca **“Loving van”**, homenaje a Beethoven del año 1970, que incorpora los conceptos de citación y reversión de la obra de Beethoven. Philip Glass quien a partir de su trabajo en las artes escénicas con el director teatral Robert Wilson crea la ópera experimental **“Einstein on the Beach”**, que a su vez abre las puertas a la creación musical dirigida hacia las artes cinematográficas, como por ejemplo en el caso del film de tipo documental del año 1982 del director Godfrey Reggio titulado **“Kayaanisqatsi”**, los ejemplos pueden ser cientos y muy variados pero estos al menos dan cuenta de esta actitud.

Otro factor que no se puede desconocer, es la relación intrínseca de la música con la tecnología en su desarrollo, pues cada instrumento musical es un aparato tecnológico en permanente evolución, que plantea la relación entre el hombre y la máquina y su total dominio para la creación artística, que ya, desde la posmodernidad, incorpora el factor cibernético en la creación musical; dejando de manifiesto, como las ciencias están al servicio de la innovación artística, al ocuparse de las necesidades experimentales de los artistas que buscan nuevas sonoridades. El historiador y crítico de arte Frank Popper menciona este hecho en relación a las distintas artes y la tecnología: **“Bien se trate de la música experimental, bien del arte cinético, la introducción de la tecnología plantea el problema de las relaciones entre la invención científica y la creación artística.”**³³, este planteamiento abre un diálogo en la posmodernidad entre artistas y científicos, práctica que disminuye las brechas entre el mundo de la ciencia y tecnología con el arte, en pos de satisfacer las necesidades de compositores y artistas en el desarrollo de nuevos universos de creación, como por ejemplo: con el progreso cada vez más especializado de ordenadores capaces de transformar secuencias numéricas derivadas de cálculos matemáticos, en obras de insospechados tintes.-Como predijo Jean-Claude Risset.-

“el progreso técnico pronto hará del ordenador un instrumento individual más barato que un automóvil: y ya pueden imaginarse obras

³³ Popper Frank, Arte, acción y participación, Ed., Akal. Madrid, España. 1989. Pág. 138

prácticamente determinadas en cuya elaboración podría practicar cada oyente siguiendo distintas modalidades. Veremos pues aparecer condiciones de creación, de ejecución y de audición musical totalmente nuevas.³⁴

Esta afirmación de Jean-Claude Risset concuerda con el panorama artístico actual revelando que:

“En cuanto a las relaciones arte-tecnología, el problema no es simplemente combinar unos instrumentos tecnológicos y artísticos; se plantea también la cuestión fundamental de la habilidad humana en sus diferentes aspectos, por ejemplo, en la cooperación entre artistas e ingenieros, la producción del arte y, una vez más, especialmente en el arte cibernético, en las necesidades de implicar al espectador en la creación.”³⁵

Siendo estos hechos, la relación por la cual, la estética posmoderna intenta acercar a sus auditores a un arte seductor y más accesible a los diversos contextos culturales pues son los auditores a quienes el mensaje está dirigido con el fin de ser decodificado, a diferencia del propósito de algunas obras correspondientes a la modernidad, que no estaban hechas para ser comprendidas por todos, -al menos sin una previa comprensión de los elementos y procedimientos trabajados.-

También se puede apreciar, en el gusto de creación del arte de posguerra del siglo XX, como algunos compositores entregaron libertades interpretativas a los ejecutantes de sus obras, quienes pueden ser parte del proceso de creación, desterrando así la idea, que es el compositor el dios todo poderoso que configura el plano y todas las instrucciones de ejecución de una obra.

Según esta actitud, nace el surgimiento de las obras llamadas abiertas de estructura variable y cambiante, en las cuales el compositor entrega ciertas libertades interpretativas a los músicos para construir sus propias

³⁴ Popper Frank, Arte, acción y participación, Ed., Akal. Madrid, España. 1989. Pág. 141

³⁵ Popper Frank. Arte. acción y participación. Ed., Akal. Madrid, España. 1989. Pág. 208

versiones sonoras de estas, pues las obras ya no se consideran como objetos únicos y acabados.

Junto a estos antecedentes, se suma el hecho de la decadencia de las vanguardias, que dejó de manifiesto, que el afán de experimentación rupturista, había caído en una rutina de superación constante del pasado. Según el espíritu moderno: el pasado está superado y debe ser abandonado para el progreso de la humanidad en pos del re-direccionamiento del futuro de las ciencias y de las artes. Esto detonó que la búsqueda musical en la sensibilidad posmoderna no desconociera sus orígenes y mirara con cierto eclecticismo aquellas premisas que afirman la ruptura sobre la tradición musical. Es así como la posmodernidad intentará replantear y revisar los elementos ya existentes del pasado, evocarlos y reinstalarlos en el presente en un nuevo modo de re-interpretación de los valores tradicionales del arte, en aquello que es del imaginario público, con técnicas innovadoras originadas de las nuevas tecnologías, que dieron nacimiento a un nuevo lenguaje musical.

Si bien es cierto, que estos antecedentes dan cuenta de un hecho que marca un quiebre en el ideal de la estética del siglo XX, el concepto de posmodernidad no fue bien acogida en música como en las demás artes; debido que, una gran parte de la musicología europea consideraba inaplicable éste concepto, en vista de la inexistencia de un consenso único que concilie esta idea a una sola visión unitaria.

La idea de posmodernidad musical se prestó para una gran diversidad de radicalismos y definiciones ambiguas, que fueron utilizadas por autores que intentaron aprovechar este concepto, para construir discursos musicales coherentes sobre el sentido de la posmodernidad, a partir de nociones derivadas de las ciencias, que estos autores no manejaban o entendían³⁶, con el fin de conformar un ideal o un look en contra de lo moderno.³⁷ Es debido a estos antecedentes, porque la noción de posmodernidad tiende a

³⁶ Bardon, Nicolas. Les musique du chaos. Ed., L`Harmattan. France. 2008. Pág. 70

³⁷ Calabrese, Omar, La era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. Pág. 30

equivocos, como explica Calabrese en su libro *“La Era Neobarroca”* y lo establece más como un *“Neobarroco”* que como un *“Posmodernismo.”*³⁸

A pesar de estas divergencias de opinión, se puede tomar un eje común en el transcurso de la evolución del significado del arte que adquiere aquí esta época, a través de ejes que se explican por medio del gusto por la utilización de ciertos recursos como el uso de la cita o el carácter fragmentario del arte, que más adelante explicaré.

Además se suma el hecho que los mismos compositores de esta época, desconfiaban del surgimiento de estas nuevas corrientes o ismos, que los críticos les atribuían sin una previa comprensión del contexto musical desarrollado por ellos; al encasillarlos -como si aún nos encontráramos en el marco de clasificaciones al estilo de lo clásico o romántico-, lo cual, al sentir de los artistas, era arbitrario, pues condicionaba la capacidad de creación de un artista a una sola corriente, siendo el artista un ser incapaz de experimentar con nuevas formas o conceptos.

Un ejemplo de estos malentendidos lo comenta Béatrice Ramaut-Chevassus al referirse al compositor norteamericano Robert Moran³⁹ quien plantea que estos conceptos son anexados a los artistas por periodistas que intentan identificar o describir la creación de ellos en un solo marco.

Otro factor que influye en la complejidad de este concepto aplicado en música es la disparidad que produjo en los artistas la idea de posmodernidad, la cual fue atribuida a un cambio de actitud inclinada a lo conservador, en el sentido económico y político, que defendía el surgimiento del sistema neoliberal de libre mercado en desmedro de la revolución política tendiente al socialismo y revolución social de principio de siglo XX. Pues para muchos el arte en la posmodernidad se entendía como una mercancía más que una necesidad para el espíritu de evolución del hombre.

Además también se debe considerar la línea muy delgada que separa lo moderno de lo posmoderno, que también se presta para confusiones,

³⁸Calabrese Omar, *La era Neobarroca*. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. Pág. 28-31

³⁹Ramaut-Chevassus, Béatrice. *Musique et posmodernité*. Ed., puf. Bulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 3

pues hay actitudes que tienden a lo moderno en cuanto estas se desarrollan en un contexto posmoderno o viceversa. Es así, como se pueden apreciar, obras que contienen este espíritu de creación, en compositores que trabajan una discursiva marcadamente moderna y vanguardista, como Xenakis o Stockhausen y que sus obras no se identifican como posmodernas; pero que aplican conceptos que pueden relacionarse con este cambio de actitud, al utilizar elementos discursivos en música, relacionados con el uso de cita⁴⁰, la heterogeneidad de elementos o la aplicación de la tecnología, en un uso que hasta antes de esta revolución tecnológica simplemente no existían. Es debido a estos antecedentes, la desconfianza en el ámbito musicológico, que reniega o recela de una denominación sobre una actitud posmoderna en la creación artística, aún cuando sean evidentes las manifestaciones tendientes a esta sensibilidad.

El Posmodernismo en música no buscó identificarse con una sola visión estética en la creación musical, de ahí que surjan corrientes musicales híbridas y poliestilísticas en nuestra época, potenciadas por las repercusiones en la música de consumo de masas, como por ejemplo: el Rock, el Punk Rock, el Jazz, el Hip Hop, la música llamada "Culta" de fines de los años 60, la Electrónica y las mezclas que existen entre estos estilos, sólo por nombrar algunas manifestaciones que contienen este espíritu.

La musicóloga francesa Beatrice Ramaut-Chevassus es categórica al referirse al tema de la posmodernidad, al afirmar que ***"Ce n' est pas un mouvement, puisque l' idée même en est abolie, en référence aux déclis des avant-gardes qui les ont fait se succéder, ni une école, ni une communauté de principes esthétiques."***⁴¹ No es correcto hablar de un estilo posmoderno, pero sí de una actitud, una sensibilidad que parte del eclecticismo de una época que desconfía de los preceptos de la modernidad y los sistemas totalizantes que en ella se contienen.

⁴⁰Si bien es cierto que el uso de cita no es exclusivo de la posmodernidad, pues existen antecedentes de compositores que trabajaron sobre obras ya existentes a modo de cita como Beethoven con la Novena Sinfonía o Bach etc, la diferencia radica en este período en el sentido de evocación más que un trabajo sobre una pieza o melodía.

⁴¹ Ramaut-Chevassus, Beatrice Musique et postmodernité. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 5

"No es un movimiento, ya que la misma idea es abolida, en referencia a las decadencias de las vanguardias que las hicieron sucederse, una escuela, ni una comunidad de principios estéticos."

Otra característica artística de la posmodernidad, fue el gusto por aquellas obras llamadas “modestas”⁴², propias de una tendencia musical reconocida en la segunda mitad del siglo XX, como **Nuevas Simplicidades**, las cuales buscaron recopilar elementos del pasado, en un contexto actual, como la reinstalación del uso de modos, formas de la música barrocas, instrumentación clásica e incluso la utilización de las secciones de la liturgia y misa para su expresión sonora, pues la intención de las nuevas simplicidades ya no es ser la ruptura o el cambio de los paradigmas, todo esto a fin de acercarse a sus auditores, a diferencia de lo que ocurrió con las vanguardias de principios de siglo XX en Europa.

El posmodernismo plantea una revisión de la Historia; un rescate de la tradición en una mirada que mezcla el pasado, presente y futuro de las artes de forma aleatoria, expresada en la heterogeneidad dionisiaca de los elementos expresivos, a diferencia de los dogmas de coherencia rupturistas que se fundaron en la modernidad, pues: **“Contre les dogmes de cohérence, d’équilibre, de pureté qui ont fondé le modernisme, la postmodernité réévalue l’ambiguïté, le multiple, la pluralité des styles”**.⁴³

Otra característica fundamental de esta actitud, fue la búsqueda experimental a través del concepto de obra, que predominó sobre la concepción material de este contexto artístico que se contrapuso a lo establecido por la ortodoxia dodecafónica, que derivó en una heterodoxia de nuevos derroteros del serialismo Europeo manifestados por el uso sistemático de procedimientos y reglas musicales que debían ajustarse a la lógica de composición serial. Ésta búsqueda musical experimental de la posmodernidad, se planteó como una alternativa al margen de la genealogía de la música oficial occidental que se desarrolló inicialmente en Estados Unidos a finales de los 60, con la intención de desfundar y descentrar la tradición de las artes que se tenía hasta ese momento, por medio de una

⁴² Ramaut-Chevassus, Beatrice. Musique et postmodernité. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 8

⁴³ Ramaut-Chevassus Beatrice Musique et postmodernité. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág 10

“En contra de los dogmas de coherencia, el equilibrio, la pureza que fundó el modernismo, el posmodernismo reevalúa la ambigüedad, la multiplicidad de estilos.”

crítica hacia los medios de producción del arte, la relación del artista y el espectador, de la materialidad de la producción artística y las disciplinas que se habían consolidado hasta ese momento como la propuesta artística respaldada por la academia; en una contracultura amparada en sus propios recursos de difusión y producción independientes, gracias a la conformación de colectivos y agrupaciones de artistas, como lo fue el colectivo artístico musical **“Fluxus”** o la agrupación **“Philip Glass Ensemble”**.

Desde esta perspectiva compositores que se identificaban por una corriente artística vanguardista como el serialismo, centraron su atención en lo antiguo, en búsqueda de la expresividad que se mantenía oculta producto de la permanente demanda de asombro creativo de principios del Siglo XX.

Un caso que amerita mencionar sobre esta actitud es la descripción de Beatrice Ramaut-Chevassus, al referirse a la actitud creadora de Stockhausen, compositor alemán que luego de su periodo de abstracción musical, volcó su mirada en el uso de cita y elementos del pasado.

“Stockhausen ne pose pas d’incompatibilité entre la pensée contemporaine et la citation. Il accepte l’héritage et cherche à abolir le dualism et les interdits. Cette attitude est soue-tendue par des convictions philosophiques; l’idée de symboise entre les musiques et les peuples est en effet primordiale pour lui”⁴⁴

El cambio de actitud paradigmática permitió desprejuiciar los medios expresivos en las artes, con los cuales se abrieron las puertas a la conformación de nuevas creaciones musicales, a partir de la utilización de elementos ya existentes, algo así como una especie de mezcla interracial musical, heredera de la posmodernidad y la globalización.

⁴⁴ Ramaut-Chevassus, Beatrice. *MusiqueetPostmodernité*. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 24.

“Stockhausen no pone incompatibilidad entre el pensamiento contemporáneo y la citación. Acepta la herencia y procura abolir el dualismo y los entredichos. Esta actitud es sostenida por convicciones filosóficas; la idea de simbiosis entre las músicas y las personas son primordiales para él”

Conceptos Estéticos de la Posmodernidad Aplicados en Música

Introducción

Al estar descrito en las páginas anteriores los acontecimientos y hechos más relevantes que influyeron en el cambio de paradigma estético del arte, en relación al contexto posmoderno, desde la filosofía al arte, se debe tener presente como se relacionaron estos acontecimientos con la puesta en práctica de la producción artística de la sensibilidad posmoderna musical, y como influyó esta relación con los medios que propiciaron esta sensibilidad en la segunda mitad del siglo XX, caracterizado por la influencia de las nuevas tecnologías, las ciencias, el psicoanálisis con el uso de citas en un contexto de anamnesis sobre la historia, además de la influencia de la teoría de caos y la fractalidad en el nuevo gusto de creación posmoderna.

Partiendo de esta base histórica, la investigación para la composición de un relato sonoro basado en las características de una sensibilidad posmoderna, se sitúa en los elementos característicos descritos por los estetas y musicólogos franceses Daniel Darbo y Béatrice Ramuat-Chevassus quienes son para este proyecto, las fuentes con las cuales se desarrollan las bases para dicho discurso sonoro, en cuanto sus puntos de vistas, entrega un panorama más claro sobre la sensibilidad que se manifestó con la pérdida de la objetividad y la crisis de los metarrelatos propuesta por Lyotard.

Las visiones de estos autores sustentan las prácticas en arte de los conceptos propios de esta sensibilidad presentes, a través de: el caos, fractalidad, complejidad, Nuevas simplicidades, citación, collage, heterogeneidad de elementos, anamnesis y aleatoriedad que a continuación serán descritos brevemente desde el marco de percepción de estos autores, para luego direccionarlos al proceso de creación.

El Caos

Para comprender el concepto de caos en nuestra contemporaneidad, es preciso entender cómo se vincula la idea del caos en la mentalidad humana, ¿qué produce?, ¿qué evoca?, ya que desde los albores de los tiempos, el caos denotó un aspecto negativo para la sociedad; y ésta por todos sus medios ha intentado erradicar la idea de caos en el sentido y en el principio de las cosas, aun cuando el caos sentó las bases en pos de un orden del cual emanaron las formas y las estructuras que hoy conocemos. Ocultar la idea de caos fue primordial para la humanidad en las primeras etapas de la historia, pues para dar sentido a un mundo desconocido el caos debe ser exiliado, y la forma de lograrlo fue configurar lo inexplicable de la naturaleza a causas externas o mágicas, a través de los mitos los cuales daban explicación a lo enigmático del mundo y del universo como por ejemplo: en la Grecia Clásica: El héroe clásico, hombre valiente y virtuoso que arriesgaba su vida al combatir en contra de criatura malignas y demonios de otros mundos, por el bien de su nación, para conciliar el orden en su patria, con el fin de exterminar los males y los demonios que amenazan sus tierras; y de este modo, establecer un control, en un mundo desordenado y misterioso, supeditado al ánimo de dioses caprichosos e impredecibles que controlan la naturaleza y a los hombres de este mundo, o como las religiones, que intentan explicar la creación del Universo o la existencia de la raza humana por medio de un ser supremo, dueño de la creación que establece su voluntad con orden y precisión milimétrica, a través de su poder de omnisciencia, omnipotencia y omnipresencia.

Fueron estas creencias la verdad para la humanidad en sus primeras etapas y una herramienta que establecía una fórmula que no perturbaba el buen juicio de los seres humanos, todo esto con el fin de entregar seguridad a los habitantes de la tierra, en un mundo perfecto y libre de caos -pero lo cierto es que el caos estaba presente y conformaba un orden el cual desconocían-.⁴⁵ El caos fue objeto de estudio en la segunda mitad del siglo XX, y la idea era descubrirlo desde los principios de las ciencias por medio de la observación de la naturaleza, para esto se desarrollaron estudios que derivaron en teorías tales como las de la información y la entropía⁴⁶ que denotaban un aspecto intrincado y caótico

⁴⁵ Darbon, Nicolas. Les Musique du Chaos. Ed., L'Harmattan. France. 2008. Pág. 72

⁴⁶ Clabrese Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. Pág. 133

de la naturaleza. El misterio que suscito la presencia del caos en la cotidianidad de nuestras vidas se establecía como un paradigma presente que no pudo ser ignorado y que además inspiro el mundo de las artes hacia una sensibilidad que nació de estas teorías.

“Podría decirse que, ya desde los orígenes del pensamiento filosófico, científico y durante todo el transcurso de la historia occidental se ha contrapuesto dos series de nociones: la de orden, regla, causa, cosmos, finitud, etc. Y la de desorden, irregularidad, azar, caos, indefinido etc. Las dos series se contraponen entre ellas porque manifiestan dos diversas orientaciones al mismo problema, es decir, las de describir, interpretar, explicar los fenómenos ya sucedidos (hallar su causa) o prever los no sucedidos (hallar su recurrencia).”⁴⁷

En la segunda mitad del siglo XX el conocimiento humano se vio obligado a reconocer la presencia del caos y dar solución a su problemática, lo que obligó a las Ciencias a indagar en sus orígenes y descubrirlos, -con el resultado de la formalización del caos-. Esto revolucionó las Ciencias en nuestra era y derivó en la conformación de una ciencia del caos. ***“La investigación del caos parte de la idea de que muchos fenómenos del mundo son, en palabras de los matemáticos, no lineales, es decir, que en principio resultan impredecibles.”⁴⁸*** Al confirmar la existencia de fenómenos caóticos en sistemas antes considerados lineales, como en algunos casos de sistemas dinámicos, que operan en condiciones peculiares e impredecibles, se les denominó sistemas caóticos, porque los factores que inciden en un sistema dinámico no están fijos o limitados a un único patrón establecido. Un ejemplo famoso de este caso, es el ***“Efecto Mariposa”***, según el cual una mariposa que agita sus alas en la India, puede producir un huracán en los Estados Unidos, fruto de una serie de eventos insospechados que se desencadenan, a partir de este hecho. Estos sistemas rompen el determinismo predecible de los sistemas lineales, al presentar condiciones aperiódicas, que imposibilitan predecir con exactitud un comportamiento único en el espacio o en el tiempo de estos sistemas en la naturaleza. Una definición hecha por el profesor de física

⁴⁷ Clabrese, Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. Pág. 132

⁴⁸ Watson, Peter. Historia Intelectual del Siglo XX. Ed., Crítica. Barcelona, España. 2002. Pág. 798

Eric Bois en la Academia de Ciencias Morales y Políticas de París acierta al establecer al caos: ***“comme limite de prédictibilité, très précisément dans les systèmes dynamiques, soumis à des équations déterministes.”***⁴⁹

Así como el caos se manifiesta en las ciencias en sistemas complejos, también se expresa en la creatividad humana, a través de la necesidad de hacer arte desde la nada, o desde el desorden de las primeras ideas que generan orden al caos inicial de la creación:

“Toute structure artistique est essentiellement “polyphonique”; elle ne se développe pas selon une ligne unique de pensée, mais en plusieurs courants superposés à la fois. Aussi la créativité exige-t-elle un type d’attention diffus, éparpillé, en contradiction avec nos habitudes logiques de pensée (...) Plus nous pénétrons dans l’imagerie et les fantasmes souterrains, plus la piste unique se divise et se ramifie en directions illimitées pour donner finalement à sa structure une allure chaotique.”⁵⁰

Pues bien, el caos es la llave hacia la expresión y de ahí ***“Etre fasciné par le chaos, c’est a voir compris la vanité des systèmes humains et des lois prétendument universelles.”***⁵¹, que derivó en el interés de la música académica de conectar los conceptos de las ciencias con los arquetipos de las nuevas teorías tales como las de: crecimiento orgánico, autoorganización y sistemas no lineales.⁵²

⁴⁹ Darbon Nicolas, Les musique du chaos. Ed., L’Harmattan. France. 2008. Pág. 70

“como el límite de la previsibilidad, precisamente en los sistemas dinámicos sujetos a ecuaciones deterministas.”

⁵⁰ Cita sobre cita de Nicolas Bardon extraída de Ehrenzweig Anton L’ordre caché de L’art Essai sur la psychologie de l’imagination artistique. Pág. 41

“Toda la estructura artística es esencialmente “polifónica” no se desarrolla en una sola línea de pensamiento, sino en varias corrientes superpuestas. La creatividad requiere un tipo de atención difusa, dispersa, incoherente con nuestros hábitos de pensamiento lógico (...) Cuanto más nos adentramos en la formación de imágenes y fantasías del subsuelo, la pista es más sencilla y se divide en direcciones ilimitadas para dar finalmente estructura a lo que parece caótico”

⁵¹ Bardon, Nicolas, Les musique du chaos. Ed., L’Harmattan. France. 2008. Pág. 63

“Estar fascinado por el caos es haber comprendido la vanidad de los sistemas humanos y las leyes supuestamente universales.”

⁵² Bardon, Nicolas, Les musique du chaos. Ed., L’Harmattan. France. 2008. Pág. 69 a 123

Este mundo que dio a luz un arte de las sonoridades híbridas, recorren un sendero complejo emanado de las ciencias duras, que revela un cambio de paradigma, en el sentir de una nueva sensibilidad que asimila las proporciones de la lógica clásica, pero además admite la inestabilidad de lo impredecible e inesperado.

“Les théories du chaos ont été d’abord des émanations des sciences dures avant de se répandre dans les sciences humaines et dans l’art. C’est la raison pour laquelle la branche scientifique et technologique de la composition musicale a été la plus sensibilisée à ces théories. Iannis Xenakis et György Ligeti, qui ont anticipé le mouvement, doivent s’inscrire au frontispice de toute chaologie sonore.”⁵³

Así como este **“desorden”** se manifestó en el gusto de creación del mundo académico, también se extendió al mundo de los medios de comunicación de masas, como explica Nicolas Bardon, conformando así para la sociedad y en especial para la juventud, un significado que, a través del caos desborda en un grito de lucha, que se interpreta como contraposición a los ideales de la modernidad, en cuanto es el vértigo y la transgresión el motor del sentir de esta sociedad, de una época que se libera, que busca su espacio, que creció con las imágenes de un pasado apocalíptico y el miedo a la guerra nuclear.

El caos que inspira el espíritu combativo de los anarquistas, las juventudes insatisfechas y agresivas, que expresan, a través de música, esa conjunción con el caos; entregados a los placeres terrenos, en una encarnación dionisiaca de géneros musicales como el Punk Rock o los derivados de la música Metal, en una Sub-Cultura hija de la rabia, que anhela el caos tímbrico lleno de significados y de instinto, que adora las orgías y las mezclas musicales entre silbidos y gritos del público de las bandas de Rock.

⁵³ Bardon, Nicolas. Les musique du chaos. Ed., L'Harmattan. France. 2008. Pág 73

“Las Teorías del Caos fueron primero emanaciones de las ciencias duras antes de extenderse a las humanidades y el arte. Esta es la razón porque la ciencia y la tecnología de la rama de la composición musical era más consciente de estas teorías. Iannis Xenakis y György Ligeti, fueron los que anticiparon el movimiento, deben registrar cualquier frontispicio cao-lógico y sonoro.”

El caos conforma para esta sensibilidad, la ruptura de lo establecido e inamovible de las construcciones estéticas de la modernidad; es así como el espíritu de las bandas de Rock de los años 70 en adelante contienen la presencia del caos como parte esencial de su estética sonora y más aún en la conformación de sus canciones y letras, que entregan buena parte de la estructura sonora al desborde de las emociones dionisiacas, a través del caos, como por ejemplo: *Heroin*, tema de *The Velvet Underground* que da cuenta de una manifestación caótica del sonido, en una relación simbiótica de orden y caos. Este nuevo gusto por el caos se ha mantenido en la actualidad en géneros como el Grunge, Death Metal, Punk o Hip Hop y traspasó a bandas como Nirvana, Slayer, Iron Maiden o Pink Floyd. El tema *Confusion in Next* de *Sonic Youth* es un encuentro directo con el caos sonoro, donde el estrepito de los acoples de las guitarras eléctricas y las percusiones, conecta a los auditores con los rituales de guerra de tribus cazadoras, que apelan a ese inconsciente reprimido que está guardado en el interior de nuestro ADN.⁵⁴

El ruido, el hijo del caos también dejó sus huellas en el mundo de la música culta, en tiempos pasados, en obras de compositores como: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Debussy, etc., debido a su innovación técnica y armónica, fueron criticados por ruido, por sus contemporáneos. El deseo de innovar llevó a sus obras a sonar en los límites del orden y el caos; pero hoy el caos y el ruido operan en la música académica de corte instrumental y electroacústico, gracias a la conjunción del arte-ciencia, lo que derivó en hacer del ruido algo más comprensible y no un agente extraño en la obra musical; en obras de compositores tales como: Jean-Claude Risset, Iannis Xenakis, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, etc.

En el caso de la música de consumo de masas, el caos adquirió ribetes de insospechadas aristas, que conformaron una contra cultura a lo establecido, fue absorbido por el surgimiento de la música rock principalmente; con la idea de ruptura y desenfreno de las emociones exaltadas por el uso de drogas y el alcohol. Las guitarras eléctricas y la distorsión ahora están al servicio de este nuevo ámbito de expresión que se enriquece con el grito gutural, otra forma de caos, que funda las bases para los componentes de un maximalismo sonoro de expresión desgarrada.

⁵⁴ Dardon, Nicolas. Les Musiques Du Chaos. Ed., L'Harmattan, Parice. 2008. Pág. 32 á 50

La muerte, la compañera inseparable de la humanidad; aterrada y encarna todos los temores frente a lo desconocido y el eterno silencio de los muertos. Es así como nace desde el Underground el apocalipsis ruidoso del Metal, que se niega a los espacios vacíos del silencio, en un torbellino rítmico de alta especificación técnica, con la incorporación del doble pedal en las baterías o la guitar-hero que es un componente primordial de su sonoridad, en el uso de técnicas como el bibrato floyd o efectos como el fuzz, feedback, al servicio de la estética caótica.⁵⁵

Satanás y los demonios del ultramundo, resurgen con fuerza en asistencia de las calaveras que decoran los escenarios de bandas Black Metal. El nihilismo suicida, el ocultismo, la adoración Satánica y la Guerra son el estandarte de sus letras. El grito nuevamente resurge a través de la voz gutural Skriek característico de este movimiento nacido en Noruega.

El caos se maneja en esta música a través de contrastes temáticos, en una especie de simulacro de caos violento. No toda la música del género Metal está entregado sólo al caos, pues sus estructuras musicales conviven con él, del cual emana libre entre tema y tema, -podría decirse que es el indicativo y el medio por el cual se transmite la organización del caos contrastante-.

La hibridación conforma otro aspecto del contraste caos-estético de la Sensibilidad de fines del siglo XX, con mezclas insospechadas de estilos en la Música de masas entre Hard Punk, Trahs Metal, Industrial, Hip Hop, Jazz, Salsa, Cumbia, etc. Esta sensibilidad conforma una fusión estilística diferente, de múltiples aristas que da forma a un pandemonio de géneros musicales. La banda Californiana Ozomatli da cuenta de este fenómeno al mezclar diferentes estilos en el discurso sonoro de sus canciones, tales como: la Salsa, la Cumbia, el Hip Hop, el Funk proponiendo una hermandad estilística que sólo el caos es capaz de congeniar.

Lo relevante de todo el fenómeno caos-estético de nuestra contemporaneidad, en palabras de Nicolas Bardo: es el hecho que toda esta Actitud Sensible puede ampararse en las teorías de mediados de siglo XX y no quedar al margen, como un mero hecho aislado de desordenen sin

⁵⁵ Dardon, Nicolas. Les Musiques Du Chaos. Ed., L'Harmattan, Parice. 2008. Pág. 32 á 50

sentido ***“Le chaos perd de sa substance quand son exploitation se fait sans rapport avec les théories elles-mêmes, juste pour accoler à un projete sthétique déficiant, le rayonnement d’un concept scientifique dont l’efficacité indiscutable agite les milieux d’avant-garde.”***⁵⁶

Otra característica la podríamos encontrar desde la visión del psicoanálisis que plantea una búsqueda de nuestros orígenes primitivos, que desbordan en la necesidad nostálgica de expresar un estado natural, que en la música contemporánea se dio en el uso de percusiones, susurros y onomatopeyas hacia una desarticulación del alma que contiene todos nuestros temores y ansiedades reprimidos en un interior caótico propio de la naturaleza humana.

⁵⁶ Darbon, Nicolas. *les musique du chaos*. Ed., L’Harmattan. France. 2008. Pág. 69.

“El caos pierde su sustancia cuando su uso no está relacionado con sus propias teorías, con el fin de anexarlo a un deficiente proyecto estético, la relación de un concepto científico fue logrado por los círculos de las vanguardias.”

Nuevas Complejidades

La nueva complejidad musical, es una tendencia creativa de la Segunda mitad del Siglo XX, nacida en los años 80 aproximadamente, que aspira a generar una nueva geografía sonora a través de una dislocación de la concepción en la organización del sonido y la rítmica, que reformuló tanto las capacidades técnicas y de escritura de la música que se conocían hasta entonces.

Podríamos decir que el objeto o búsqueda de esta tendencia, es una metáfora extrapolada desde las ciencias hacia el arte musical contemporáneo, que ha llevado a la música a indagar -como en una ciencia- en todos sus detalles y capacidades instrumentales, desbordando en lo impredecible del descubrimiento sonoro, al incorporar técnicas de ejecución que van más allá de las simples habilidades de ejecución instrumental enseñadas en los cursos de formación superior de las academias.

Si se entiende la música como un sistema complejo que tiene vida propia, se puede comprender la amalgama que se genera entre la textura del sonido y su complejidad armónica, al ser estos conceptos la unidad que prevalece entre el análisis musical y la percepción del sonido⁵⁷.

La complejidad cuestiona metafóricamente el ideal del determinismo que busca principios únicos en la ejecución instrumental; pues este ideal ya no aplica en totalidad para nuestra época, por tanto comprenderemos como esta idea afecta la evolución de la música de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Los descubrimientos en el ámbito de las Matemáticas, Química, Biología y la Física inspiraron la creación artística que exploró en un viaje que rondó la incertidumbre de lo desconocido al ir más allá de las reglas clásicas de composición: ***“Mientras que desde Newton hasta Boltzmann la ciencia ha ido a la búsqueda de principios universales y eternos que rigen el funcionamiento de la naturaleza, hoy en día el panorama está cambiando de modo revolucionario. El universo no se explica en términos de leyes generales e inmutables.”*** Estas palabras de Calabrese pueden explicar como el nuevo espíritu de las ciencias de mediados de siglo XX inspiraron una búsqueda en la música culta y en las Artes, más allá de las

⁵⁷ Darbon, Nicolas. Les musique du chaos. Ed., L'Harmattan. France. 2008. Pág. 80.

capacidades de la simple escritura y ejecución musical, al punto de transformar las obras de este género en organismos complejos que rompen con las estructuras generales de las capacidades del mundo musical hasta ese momento conocido, y ser una alegoría conceptual entre lo complejo y el caos.

Esta Música en cuanto a la rítmica, se caracteriza por no tener un pulso jerarquizado tradicional y no se ajusta a las convenciones Armónicas de la Escuela Clásica Occidental, pues su objeto es jugar con la concepción del espacio sonoro, susceptible de ser transformado en una expresión de nuevas articulaciones según el grado de la continuidad del sonido. Al comprender estos antecedentes es posible vislumbrar como esta corriente musical hace honor a su nombre de compleja, pues lleva al límite las capacidades físicas y técnicas de sus intérpretes quienes deben descifrar una escritura sumamente detallista, que dificulta una óptima ejecución inmediata, que viaja a través de las técnicas extendidas, texturas complejas, microtonalidades, inestabilidad rítmica y melódica.

Fractalidad

Para comprender el concepto de fractalidad debemos entender qué es un fractal. Como menciona Omar Calabrese en forma intuitiva podemos comprender que un fractal es **“cualquier cosas cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinemos.”**⁵⁸ Es así como podemos identificar fractales como objetos físicos, naturales o artificiales que cumplen con esta descripción; por ejemplo en el perfil de los copos de nieve, brócolis, redes fluvial, redes nerviosas, montañas, girasoles, etc. Como se puede apreciar en las fotografías.



El termino fractal fue acuñado por el investigador y matemático Benoit Mandelbrot quien utilizo este concepto para denominar autosimilitud y autorreferencia.⁵⁹ La autosimilitud se da en objeto de geométrica intrincada, capaces de repetirse en varias escalas de sí mismos, es decir en: **“objetos fractales que presentan la misma apariencia independientemente del**

⁵⁸Calabrese Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág 136

⁵⁹Dardon, Nicolas. Les Musiques Du Chaos. Ed., L'Harmattan. France. 2008. Pág. 11

grado de ampliación con que lo miremos”.⁶⁰ Y la autorreferencia está dada por un objeto que necesita de un algoritmo recurrente para la definición de sí mismo.

La utilización de la fractalidad en Arte, se relaciona con la necesidad de incorporar una **“intermitencia de la producción del mensaje.”**⁶¹ A través de objetos accidentados como ocurre en las producciones de esculturas cinéticas contemporáneas. Para el caso musical los fractales se relacionan con el caos que se percibe al incorporar una discontinuidad del origen sonoro.⁶² Para ejemplificar la incorporación de los efectos fractales en música, recurriré a las palabras de Calabrese en relación a la fractalidad de los mensajes en televisión y cine, para contrastarlos con los efectos que causan en música.

“Las siglas televisivas, por ejemplo, explotan cada vez más procedimientos de abstracción de la imagen en movimiento que se aproxima a la transición al caos. Un efecto-caos o de intermitencia sucede con la inserción de publicidad en los programas de televisiones privadas, con la consecuencia de accidentar la emisión e imaginarla ya en una dimensión interrumpida. En cuanto a los fractales, se utilizan normalmente en las grandes producciones cinematográficas, para la fabricación (paradójicamente) de efectos reales.”⁶³

Los fractales tienen una conformación caótica que afecta las estructuras del sonido y han sido aplicados en música a través de formulas matemáticas y logarítmicas que alteran el comportamiento de las frecuencias. En otros casos la presencia de fractales altera la producción del tiempo lineal, práctica utilizada por la vanguardia del futurismo milanés hacia la innovación del tiempo irregular o la dimensión “rota” practicada por Daniele Lombardi, Franco Cardini, Beppe Chiarico en la utilización del rumor en música.⁶⁴

⁶⁰ Perez Ortiz, Juan Antonio. Musica Fractal: El Sonido del Caos. Departamento de Lenguaje y Sistemas Informáticos Universidad de Alicante. Mayo 2000. Pág. 3.

<http://www.sectormatematica.cl/fractales/musicaenelcaos.pdf>

⁶¹ Calabrese Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. 142

⁶² Calabrese Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. 142

⁶³ Calabrese Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. 143

⁶⁴ Calabrese Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. 143

Uno de los compositores más destacados en el uso de fractales fue Jean Claude Risset quien se caracterizó por componer música a través del tratamiento de los sonidos por medio de sintetizadores y ordenadores, que responden a procesos logarítmicos, los cuales demuestran un diálogo hacia la producción de la ilusión del sonido, generando con estos procesos simulaciones de distintos tipos con sonidos grabados y reprocesados o como por ejemplo con la duplicación de frecuencias al generar el efecto de caída; efecto que logra en la estructura de su música por medio de un entrecruzamiento de frecuencias en retroalimentación de conformación fractal del tipo algorítmica presente en su obra "*sud*" de 1985.

Si observamos con detención el panorama musical de la segunda mitad del siglo XX podemos apreciar como el arte contemporáneo es gobernado por una tendencia hacia el arte fragmentado, turbulento e irregular según la perspectiva de Calabrese; que en aplicación a las artes musicales, los fractales se manifiestan a través de la manipulación de las frecuencias de sonido que por medio de operaciones logarítmicas afectan su comportamiento al provocar irregularidades de las distintas frecuencias que pueden ser tratadas por sintetizadores análogo o computadoras, también está el caso de las obras fractales con un marcado tinte de irregularidad del tiempo según su rítmica y espacios de acentuación y métrica, como ocurre en obras minimalistas que juegan con el tiempo y el metro.

Aleatoriedad

Dentro de toda la gama musical experimental resultante de la influencia de las ciencias en las artes del siglo XX, nace desde el gusto por lo indeterminado, la música de azar o aleatoria. Esta música viene a corroborar la presencia de lo impreciso en el arte, que para el caso musical se caracterizó por permitir la introducción del azar en la composición y a su vez otorgar libertades a los intérpretes a la hora de la ejecución, que desde esta perspectiva permite mayor injerencia y participación de estos en el desarrollo conceptual de este tipo de obras musicales. Un ejemplo de esta actitud compositiva la podemos encontrar en obras de los años 50 y 60, cuya escritura deja la posibilidad abierta al intérprete para que decida tanto la rítmica como las notas o alturas a ejecutar. Las piezas de orden aleatorio, por lo general, a través de la partitura sólo establecen posibles cotas sonoras, ya sea de un sonido más grave o más agudo, notas cortas o más largas, espacios de silencios y ruido, arpeggios y efectos de interpretación como lo pueden ser glissandos, staccatos, clúster, etc. Frente a esta característica la música aleatoria no debe confundirse con la improvisación, pues cada proceso de ejecución está preestablecido en la partitura, y a partir de las indicaciones dadas por el compositor, los intérpretes incorporan el factor de azar en las piezas.

Ana María Locatelli en su libro ***La notación de la música contemporánea*** distingue dos tipos de corrientes musicales aleatorias en cuanto a su desarrollo y grafía. Están aquellas obras de compositores que delegaban responsabilidad interpretativa a sus músicos, con el fin que estos aporten nuevos componentes que enriquezcan musicalmente la composición, donde la interpretación es dejada al control absoluto del azar de la música puesta en marcha que corresponde a la corriente Americana y aquellos compositores herederos del serialismo Europeo que intentaban establecer y controlar todos los parámetros sonoros en sus partituras, estos compositores fueron pródigos en el detalle de acuerdo a los conceptos de acentuación, agógica, métrica y efectos timbricos.⁶⁵ Pese a lo descrito anteriormente la música aleatoria contenía un eje común que se establece para todas sus manifestaciones, a través de una indeterminación del tiempo, de las alturas, del espacio, de la forma y de la expresión, la cual no estaba

⁶⁵Locatelli, Ana Maria. *La Notación de la Música Contemporánea*. Ed., Ricordi. Buenos Aires, Argentina. 1973. Pág. 12

sujeta a procedimientos armónicos, ya que esta música se liberaba de su dependencia del mundo tonal al experimentar sonidos, a través de la búsqueda de efectos nuevos en los instrumentos u objetos sonoros.

Nueva simplicidad

La corriente de la simplicidad o más bien de las nuevas simplicidades, fue una tendencia que buscó el reencuentro con el auditorio luego de los derroteros conceptuales en el ámbito de la música serial que se desarrollaron hasta los años cincuenta. En este contexto la estética de las nuevas simplicidades en música se desarrolló inicialmente por los compositores más jóvenes de Alemania a finales de los años setenta y principio de los años ochenta como menciona Beatrice Ramaut-Chavassus en relación al artículo de *Neue Zeitschrift für Musik*:

“En 1979, la revue *Neue Zeitschrift für Musik* consacrait un numéro à un groupe de très jeunes compositeurs allemands dont on parlait de plus en plus, comme formant le noyau de la *Neue Einfachheit*. La traduction courante en est Nouvelle Simplicité et peut évoquer dans son appellation la *New simplicity* des répétitifs américains mais désigne une musique bien différente dans sa facture et dans son esthétique.”⁶⁶

Esta tendencia fue muy criticada por los representantes de las nuevas complejidades, quienes consideraban esta nueva sensibilidad como una corriente musical menor, debido a sus bases estéticas que parten del ideal de restablecer la creación musical a partir de la tradición y su revalorización, lo cual va en contra del universo entrópico del serialismo dodecafónico o de la estética de las nuevas complejidades de los años ochenta, que para ese entonces consideraban el desarrollo musical convergente hacia una disociación tanto de la melodía como de la armonía, con el resultado inevitable en música de la pérdida del concepto temático, que se ve superado por la objetividad de la elaboración y planificación pre-composicional de la creación artística. El tema fue la configuración central de la composición musical, y este conforma el desarrollo melódico característico para las piezas musicales hasta la primera mitad del siglo XX, siendo la melodía el ordenador del relato musical hasta el advenimiento de las vanguardias de

⁶⁶ Ramaut-Chavassus Béatrice. *Musique et Postmodernité*. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 41-42

“En 1979, la revista *Neue Zeitschrift für Musik* le dedicaba un número a un grupo de compositores alemanes muy jóvenes de los que se hablaba cada vez más, como formadores del núcleo de *Neue Einfachheit*. La traducción correcta es Nueva Simplicidad y puede evocar en su denominación Nueva Simplicidad de los repetitivos americanos pero designa una música muy diferente en su factura y en su estética.”

principios de siglo XX. Las prácticas dodecafónicas desarrollaron nuevos procedimientos para el tratamiento de la escala cromática hacia la disipación de la melodía, con el resultado inminente del destierro de los centros tonales en las series para 12 tonos. La carencia de la melodía desconectó los nexos de mensajes para el auditorio, lo que derivó en una necesidad de recrear las condiciones para revivir en el plano de la música culta una vuelta a la tonalidad y la modalidad.

Desde esta perspectiva, las nuevas simplicidades se amparan en un reencuentro con el pasado, que indaga en las emociones humanas, conectando a sus auditores con una música apasionada e inspirada en las formas musicales y estructuras armónicas de los siglos XVIII y XIX de sinfonías, sonatas, cuartetos de cuerda y tríos con piano, para así, de este modo atraer un público más heterogéneo, a diferencia de la atracción que producían en el público las vanguardias, en cuanto a su distanciamiento con el público y aquellos auditores menos entendidos sobre el arte.

Anamnesis

La práctica de la anamnesis en la posmodernidad musical, se comprende desde la perspectiva de Beatrice Remuat-Chavassus como la respuesta ante el historicismo que sucedió a las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. La anamnesis en la posmodernidad cumple el rol de rememoración libre de los hechos del pasado, en contraposición a la utopía moderna que instauró una creciente demanda de objetos artísticos de novedad. En palabras de Beatrice Rémaut-Chevassus la anamnesis es una práctica de: **“Rememoration libre aussi car elle peut s’exercer dans toutes les directions temporelles et spatiales.”**⁶⁷ La anamnesis es la antesala de la práctica citatoria de la posmodernidad; la cual propició la búsqueda del músico anticuario sobre los objetos olvidados o caídos en desuso de la modernidad. Estos objetos de la modernidad, forman parte del inconsciente colectivo de la sociedad, que forman parte de sus valores y herencia cultural, como menciona Lyotard al hablar sobre la necesidad de descubrir el sentido de la historia, por medio de un trabajo de anamnesis sobre nuestra conducta, debido a esto la posmodernidad desconfía de la necesidad constante de superación de sus predecesores, pues para el contexto posmoderno, la re-observación del pasado desborda en una infinidad de relatos interconectados que dan cuenta de un gusto en la segunda mitad del siglo XX; por contemplar las diferentes aristas del tejido histórico de nuestros orígenes artísticos.

Como trabajo anamnésico, en música, se puede recurrir a elementos musicales del pasado, en una búsqueda que intenta rememorar sin una jerarquía determinada eventos musicales que están en el inconsciente colectivo de los auditores. Esto se puede apreciar en obras que insertan estructuras, formas, cadencias u ornamentos típicos del mundo Clásico o Barroco, en un contexto que propiamente nos les pertenece, en el cual está todo el historial musical en libre disposición para ser manipulado por la maquinaria que el compositor estime conveniente.

⁶⁷ Beatrice Remaut-Chevassus. *Musique et Posmodernité*. Ed., puf. Bulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 12

“Rememoración libre porque puede también ejercitarse en todas las direcciones temporales y espaciales.”

La evocación y la remembranza de la anamnesis, responde de este modo a la necesidad de conectarnos con nuestra memoria, la que no pretende repudiar el pasado, sino, más bien, hacer análisis sobre esta, al estilo de la cura psicoanalítica sobre sus principios y bases, al incorporar elementos que simulen una intertextualidad musical entre el pasado y el presente.⁶⁸

Un ejemplo de trabajo sobre la memoria y en este caso, en relación a la anamnesis, lo podemos encontrar en "**Architectonics VI por Cadenza ad Metasimplicity**" del músico Erkki Sven Tüür compositor nacido Kärđla Estonia. "**Architectonics VI**" es una Obra para Violín (Violín Eléctrico), Fagot, Saxo Barítono, Piano (Sintetizador). La característica dominante de esta pieza, es el nexo que se establece a modo de sugerencia con el pasado, a través de la utilización de diferentes elementos musicales propios del mundo clásico en intertextualidad con el presente. Esta característica la podemos reconocer en la introducción del tema, el cual, juega con las características de la sonata clásica, tanto en su construcción melódica, rítmica y armónica. Abundan los adornos propios del clasicismo en un movimiento sugerentemente Allegro, al establecer una apropiación conceptual de los elementos de dicho periodo, que alude a las reminiscencias del violín Mozartiano en el concierto K.219 acompañado por el Piano. La introducción de esta obra presenta los elementos del clasicismo en un discurso que ronda lo lúdico, para establecerse a medida que avanza la música, en un discurso con doble identidad, los elementos de configuración clásica van desapareciendo para conformar una fusión en mestizaje con las nuevas tecnologías de los sintetizadores, perdiendo así todo vestigio del clasicismo e instaurando el nuevo contexto sonoro sobre células rítmicas que conecta la obra en una especie de posminimalismo. Las características de esta música en cuanto su concepción estética, podrían fácilmente encajar en los estereotipos propios de las nuevas simplicidades según la necesidad del autor de conectar la obra con el pasado y el presente.

⁶⁸ Beatrice Remaut-Chevassus. Musique et Posmodernité. Ed., puf. Bulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 13

Simulacro, Apropiación o Música sobre Música

Baudrillard en "Cultura y Simulacro" da cuenta del fenómeno del simulacro, que en arte se entiende como un re-direccionamiento del concepto de mimesis, en tanto la obra de arte posmoderna no es la imitación de los objetos reales en sí, sino más bien la falsificación del original a través de la **"suplantación de lo real por los signos de lo real"**⁶⁹. Según Baudrillard el signo de lo real es la mediación reconocible de lo real por medio **"de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, maquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito todas sus peripecias"**⁷⁰. Creando de este modo, la apertura de los procesos de suplantación del objeto sobre el sujeto, lo que genera una imposibilidad de reconocer la realidad objetiva del objeto, en cuanto este nuevo objeto, derivado del sujeto original, adquiere sentido en su propio mundo. Baudrillard clarifica esta percepción a través de la idea que él tiene sobre la modernidad respecto a la posmodernidad y plantea **"Estamos siempre en una retrospectiva del objeto perdido, incluso en el nivel del sentido, del Lenguaje"**. Herramienta conceptual muy utilizada por los Apropiacionistas quienes trabajaron creaciones bajo el ideal de manipular el sentido originario de los objetos que podían pertenecer al mundo de las artes o no, y que por medio de la reconfiguración del sentido del objeto original manipulado, se otorga un nuevo sentido conceptual al propósito del objeto original.

Desde la perspectiva de la compositora venezolana Josefina Benedetti el concepto de Simulacro, se aplica al hecho que la música puede ser objeto de reescrituras, transposiciones, adaptaciones estilísticas de distintos formatos que afectan al objeto musical en su origen instrumental o estilístico, pero no en su esencia melódica y armónica⁷¹. Como pasa con las adaptaciones de Violeta Parra o Víctor Jara que se han hecho para Orquestas de Cámara o sinfónicas o incluso por bandas de Rock.

⁶⁹ Baudrillard Jean. Cultura y Simulacro. Ed., Kairós. Barcelona, España. 1978. Pág. 11

⁷⁰ Baudrillard Jean. Cultura y Simulacro. Ed., Kairós. Barcelona, España. 1978. Pág. 11

⁷¹ Benedetti, Josefina. Posmodernidad y Música, visita pagina 05/03/2014 17:36 <http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/03/postmodernidad-y-musica.html>

Es así como a través de este modo de reconfiguración del sentido de los objetos adquieren un nuevo sentido a través del concepto de apropiación el cual se puede reconocer a partir de la visión de Jean Baudrillard como un arte que se ha vuelto banal y carente de sentido, que debe fijar su dirección en el pasado para representar sus monumentos artísticos desde una perspectiva lúdica y kitsch.

Los orígenes de la apropiación fueron dados por un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras en Málaga a finales de los años 70, quienes compusieron una alternativa a la forma tradicional de hacer arte basada en el anonimato del creador. El objetivo de sus creaciones era la modificación del sentido de las imágenes u objetos ya existente, en un replanteamiento del carácter del objeto en cuestión para ser tratado de forma lúdica o como crítica hacia el sistema político y cultural de la época.

Según estas características la práctica de apropiación reutiliza las formas y estructuras de Épocas pasadas e incluso las contemporáneas en una especie de Pastiche o Mezcla Estilística a modo de simulacro, en tanto estas copias se presentaban como formas incompletas e idealizadas del pasado, hacia una recuperación de los elementos que ahora son los ingredientes de una receta de variados condimentos, que no necesita responder a un canon preestablecido, donde el autor es el dueño del destino de su obra. Esto se refleja en Música tanto en la utilización de ornamentación o instrumentación que es propia de otro contexto musical hacia una hibridación del contexto sonoro.

Desde esta perspectiva el concepto de simulacro se puede asociar al concepto de apropiación, que en la estética posmoderna, es la capacidad que tienen los artistas de adueñarse de los recursos estéticos de otras épocas e incluso de obras, y utilizarlas en el nuevo contexto que les sea necesario, pues este proceso requiere de un trabajo sobre el bagaje cultural heredado de la modernidad y que está en libre disposición para ser manipulado desde un nihilismo desapegado que genera un trabajo de anamnesis sobre el sentido de la Historia.

Un ejemplo de esta práctica de simulacro o música sobre música lo podemos encontrar en "***Fanfare for the commonman***", en versión de Emerson Lake and Palmer sobre el tema de Aaron Copland de 1942 alusivo a la Segunda Guerra Mundial. El motivo fundante del tema está presente de forma explícita en la obra, en la cual la banda de Rock Progresivo juega con la estructura de "***Fanfare for the commonman***" al ser reinterpretada con instrumentos eléctricos, o como en la pieza "***Fugue***" del disco "***Trilogy***" al evocar tanto con el nombre así como con la música la idea de los Preludios y Fugas del periodo Barroco, sólo que en esta ocasión el procedimiento de la Fuga es tratada en mezcla con melodía y acordes en la introducción a modo de Preludio, con elementos propios de la música del Jazz, para luego evidenciar la presencia del sujeto en la fuga, a través de una música polifónica contrapuntística. Similar caso de evocación y Apropiación a estéticas del pasado, la podemos encontrar en la Banda **Deep Purple** y su tema "***Anthem***" una balada con un interesante intermedio a modo de Fugato, híbrido que concilia instrumentos de la tradición de la música culta y la desgarrada interpretación melódica de la guitarra eléctrica, para luego en el final del tema como recurso nostálgico y estético, incorporar el uso de la tercera de picardía para dar cierre a esta obra del Rock.

Uso de Cita

El uso de cita en la posmodernidad se relaciona con el juego sobre la memoria y el recuerdo, a través del uso reconocible de elementos musicales y fragmentos melódicos de obras ya existentes a modo de remembranza de estas en un contexto musical diferente, como diría Omar Calabrese **“utilizamos el criterio de la cita porque nos citamos para una futura memoria”**⁷². En este contexto la citación no es plagio, sino más bien, la evocación del pasado a través de piezas y melodías que en muchos casos, por medio de la cita, pasan a ser una especie de homenaje tanto hacia la obra citada como a su autor, además de conservar todos los elementos característicos que configuran una melodía en un llamado hacia la intertextualidad. En palabras de la musicóloga Josefina Benedetti interpretando a Baudrillard, la cita pasa a ser **“la suplantación del original coherente con la ausencia de espíritu de Vanguardia”**.⁷³ Lo que nos remite a la idea de simulacro abordada por Baudrillard, siendo el simulacro también para el contexto musical una forma de citación en cuanto éste busque a través de la cita, traspasar características de una obra determinada al nuevo contexto sonoro en el cual se configure un diálogo entre obras de diferentes periodos y estilos.

La citación, en el contexto posmoderno, se puede entender como un modo evidente de trabajar con la memoria⁷⁴, en el cual el tema no debe aparecer en su totalidad, pues perdería su carácter evocativo de pasajes extranjeros, en una especie efímera que retorna a otros contextos o estilos musicales.

La citación se puede apreciar en el contexto posmoderno, como un obsequio o diálogos entre obras que se establecen más allá de toda conciencia histórica que las divida, en contraposición a la necesidad de establecer una coherencia temporal por medio de un único estilo. La cita

⁷² Calabrese Omar, la era neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. Pág 189

⁷³ Benedetti Josefina. Musica y Posmodernidad. Blog. Filosofía Clínica.
<http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/03/postmodernidad-y-musica.html>

⁷⁴ Ramaut-Chevassus, Beatrice. Musique et postmodernité. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 44

además cumple una función de reinterpretación de carácter fractal hacia el auditor, tanto a nivel semiológico como morfológico en el horizonte musical, pues representa una **“intermitencia de la producción del mensaje”**⁷⁵ como menciona Calabrese en su libro La Era Neobarroca.

Otra apreciación sobre el uso de cita la podemos encontrar en las palabras de la musicóloga polaca Zofia Lissa al comentar los efectos que provoca la cita en un contexto musical:

“elle représente l’œuvre d’où elle provient d’après le principe pars pro toto. Elle réclame des actes d’interprétation –la part d’activité propre de l’auditeur qui ne consiste pas en une indentation précise mais plus largement en une reconnaissance-, ces actes d’interprétation sont décisifs, car la citation change le type d’aperception des phases qui lui succèdent”.⁷⁶

Un ejemplo de citación, lo podemos encontrar en el Credo de Arvo Pärt. Esta obra utiliza el recurso de la cita por medio de la referencia explícita al **“Preludio en Do Mayor del Clavecín bien temperado”** de J.S. Bach. Pärt al utilizar esta pieza establece nexos que vinculan su obra con las sonoridades de la estética barroca en una mezcla heterogénea de elementos musicales que se relacionan por medio de la presentación evidente del preludio, el cual procede luego de la intervención del coro que recuerda los procedimientos armónicos del clasicismo.

Part presenta para esta obra una intertextualidad que se establece entre el pasado y el futuro, pues recurre a una revisión de las formas clásico para instaurarlas en un contexto sonoro completamente opuesto a dicha estética, tanto por la disposición de la orquesta y el coro, como la

⁷⁵ Calabrese Omar, La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. Pág142

⁷⁶ Ramaut-Chevassus, Beatrice. Musique et postmodernité, Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 44.

“representa la obra de donde proviene según el principio pars pro toto. Reclama actos de interpretación en la parte de actividad propia del auditor que no consiste en una identificación precisa sino más ampliamente en un reconocimiento, estos actos de interpretación son decisivos, porque la citación cambia el tipo de apercepción de las frases que le suceden”

instrumentación utilizada y el resultado del contraste entre la calmada atmosfera del preludio y la explosiva aparición de la orquesta.

En esta obra se puede apreciar un trabajo de anamnesis formulado en la remembranza de la obra de Bach. Es así como este relato contextualiza las armonías características del periodo clásico en músicas para coro, piano y orquesta, generando un nexo entre diversos estilos, para luego producir el quiebre de las armonías en un frenesí de caos del tutti orquestal.

Collage

El Collage es una técnica que se caracteriza por la unión o ensamble de diversos elementos en un solo conjunto, el cual adquiere sentido a partir del orden que se les otorga a los fragmentos de dichos elementos en una composición que puede ser pictórica, fotográfica, cinematográfica, musical etc.

Para el caso de esta investigación, el collage puede ser considerado como el hijo de la práctica citatoria en la estética posmoderna, lo que en palabras de Beatrice Ramaut-Chavassus quiere decir **“Il peut être considéré comme un cas étendu de citation et donc comme un autre cas de réécriture, mais l'idée de disparité entre le contexte qui emprunte et ce qui est emprunté n'existe plus.”**⁷⁷ Esta idea se aúna para conformar una sola estructura que cobra vida a través del reciclaje de elementos diversos, en una reelaboración del material sonoro de distintas épocas, la cual no debe confundirse con una mera recuperación amorosa de los sonidos del pasado, sino como una reinterpretación y reorganización de estos elementos según las necesidades que estime conveniente el nuevo contexto musical para el cual está configurado⁷⁸.

Arvo Pärt podría considerarse como uno de los compositores contemporáneos que ha utilizado con mayor desplante la técnica del collage en sus obras, con la incorporación del uso de citas, para la elaboración del ensamblaje del material sonoro. Un ejemplo de collage en Pärt es la obra **“Sarabande Über Bach”** que se caracteriza por mezclar las armonías luminosas y tranquilas *Bachianas* en un contexto oscuro y atonal que infunde terror en contraposición a la belleza antes expuesta por la armonía Barroca.

⁷⁷ Ramaut-Chevassus, Beatrice. *Musique et postmodernité*. Ed., puf. Bulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 50

“es un caso extenso de citación y por otro caso de reescritura, la idea de disparidad entre el contexto que pide prestado y lo que es pedido prestado no existe más”

⁷⁸ Tomas Marco Modernidad, postmodernidad, intertextualidad. (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) Paradigma 10 – 33

John Cage también ha utilizado de forma muy original la técnica del collage recurriendo al uso de cintas magnetofónicas con las cuales organizó sonidos, ruidos y fragmentos musicales, tales como: chillidos, rizas de bebés, sonidos de objetos cotidianos como aviones, radios y diálogos entrecortados en su obra **“Rozart Mixt”** o el caso de **“Imaginary Landscape Nº5”** construido en base al empaste de fragmentos y piezas de Jazz que conducé la imaginación del auditor a una fractalidad de relatos sonoros que podría confundirse fácilmente con el procesos de búsqueda de algún tipo de emisora en una radio antigua.

El compositor Luciano Berio también fue prolifero en el uso de citas y la mezcla heterogénea de elementos musicales direccionados en un proceso de reorganización del material sonoro al estilo collage, una de sus obras más destacadas en este género es su **“Sinfonía”** la cual se destaca por la utilización de distintos referentes melódicos de obras tales como **“La Consagración de la primavera”** de Igor Stravinsky, **“Las sinfonías números 2 y 4 de Gustav”** Mahler, **“La Valse”** de Maurice Ravel, **“El Segundo movimiento de la sinfonía número 6 Pastoral”** de Ludwig van Beethoven, **“El segundo movimiento del concierto para violín”** de Alban Berg, **“La Mer”** de Claude Debussy, además de la utilización de textos tales como **“El inmortal”** de Samuel Beckett y el ensayo **“Lo crudo y lo cocido”** de Claude Lévi-Strauss; lo que revela un uso de recursos extra musicales que otorgan un nuevo sentido al concepto de collage en música al unir otros referentes para un solo contexto.

Instrumentación y Ornamentación Vernácula

La instrumentación vernácula fue una tendencia que marcó considerablemente la segunda mitad del siglo XX, pues para los compositores de este periodo la idea de volver a los anales de la historia, los conectaba con una necesidad de pertenencia y de identidad hacia su lugar de origen y con los albores de la humanidad.

Es así como nace en la posmodernidad a raíz de la globalización, y como respuesta a esta revolución a escala planetaria del capitalismo que intenta generar una sola cultura global, la necesidad de identificar e involucrar las creaciones artísticas en un sentido más espiritual y profundo, que individualice la creación y las obra a un patrimonio que se ve amenazado por la multiculturalidad.

Para el caso musical la respuesta vino dada a través del uso de instrumentos típicos de pueblos originarios, los cuales conectan y se relacionan en una experiencia íntima de los compositores de la segunda mitad del siglo XX con las sonoridades y timbre de estos instrumentos que formaban parte de su identidad, de su región de origen o patria.

Es así como la búsqueda de nuevas sonoridades que involucran culturas e instrumentos caídos en el olvido se puede entender como una renuncia a los sistemas totalizantes o estilísticos que intentan justificar la fe Moderna⁷⁹ a través de una perpetuación de normas instrumentales tradicionales rígidas por dogmas que no justifican la búsqueda de otras expresiones. La incorporación de instrumentos originarios da un giro a la convencional instrumentación de carácter europeo que no contemplaba mestizajes, además de propiciar el estudio de nuevos timbres en instrumentos antes jamás pensados como una alternativa viable en la instrumentación de la música culta.

⁷⁹ Ramaut-Chevassus, Beatrice. *Musique et potmodernité*. Ed., puf. Boulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998. Pág. 54

Un compositor Chileno que destacó en este ámbito fue Luis Advis, al revivir y resignificar el uso de la zampoña y las rítmicas andinas en sus Obras, ejemplo de esto es la **Cantata Santa María de Iquique** que mezcla elementos de la música folclórica andina y religiosa con el mundo de la música culta.

Otro compositor que destacó en este ámbito fue Tori Takemitsu, compositor Japonés de formación musical occidental, que intentó a través de su fascinación por la música folclórica de su patria reconciliar ambos mundos a través del aporte que hizo sobre el estudio de los instrumentos Samishen y el Biwapara incorporarlos en la música de formación llamada "Culta".

En el ámbito del Rock nacional tenemos a los Jaivas, quienes incorporaron en sus obras instrumentos propios de los Pueblos Araucanos como la Trutruca que ocupa un espacio preponderante en la introducción de **La Poderosa Muerte** del disco **Alturas de Machu Pichu**, y en el ámbito de la música popular internacional está el aporte que hicieron los Beatles al rock al incorporar la guitarra de origen Hindú en su canción **Whitin You Whitout You** del disco **Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band** que develó el aporte místico que puede otorgar un instrumento en música.

**Hacia la construcción y
composición de una
Narrativa musical
Posmoderna para el proceso
de creación de la
Suite collage de las erratas o
¿un déjà vu?**

Consideraciones sobre el Relato estructural en relación a un (micro) relato posmoderno

Un elemento esencial para la construcción del relato sonoro, es identificar ¿qué es un relato y como se constituye?. A simple vista un relato consiste en una narración que puede ser transmitida por diversos medios, tales como el oral, el escrito y sus derivaciones en el arte. Ronald Barthes en su *Introducción al análisis estructural de los relatos* plantea que:

“El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta.”⁸⁰

Según esta afirmación de Barthes, los relatos configuran una descripción de circunstancias reales, irreales; posibles o imposible que pueden ser transmitidas, incluso entre culturas disímiles. Desde el punto de vista de Barthes, una narración debe contener una estructura, la cual puede ser interpretada y a la vez decodificada por sus receptores, y que requiere de una composición lógica de elementos estructurales que dan origen a la producción de un relato, el cual está sujeto a una combinatoria de sistemas de unidades y reglas constituidas por signos que van más allá de las decisiones conscientes de los individuos.⁸¹ Desde esta perspectiva una narrativa posmoderna caería en contradicción con el objetivo de generar un único relato, pues la concepción de la posmodernidad anula la posibilidad de construir una sola historia rigurosa en cuanto a lo estructural y su sentido de historia o de narración, ya que la multiplicidad de elementos constituye su sello, pues ya no es posible una objetividad que la determine en un sola unidad total, la cual se caracteriza por su aspecto heterogéneo e híbrido de mestizaje.

⁸⁰ Barthes, Ronald. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Pág. 65

⁸¹ Barthes, Ronald. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Pág. 66 a 68

Así, en lo tocante a las primeras formas de relatos que consideran estructuras formales, que se expresan en géneros musicales, los cuales pretenden contar una historia a partir del desarrollo de un concepto expresado en sonidos; que se subordina al proceso de arsis y tesis, correspondiente al cánón compositivo moderno, el cual tiende férreamente a la linealidad de las unidades musicales que responden a un orden lógico de su proceso creativo, constituyendo tal tendencia, a la estructura misma de esta narrativa, por ejemplo una sinfonía o una sonata, las cuales basan su estructura en formas predeterminadas que trabajan sobre la temática, rítmica, melodía y armonía. Estos componentes son los elementos centrales de un discurso musical formalizado, el cual manifiesta la necesidad de generar un relato.

Considerando estas características de un relato formal, también están las posibilidades de expresar un relato estructural con sentido lógico del discurso musical, que se expresa en circunstancias distintas a las predeterminadas por las clásicas; como por ejemplo las producciones operísticas teatrales o para música incidental que se enmarcan en un contexto cinematográfico.

Para el caso de relato sonoro, estos se desenvuelven en base a un contexto temático, al igual que las obras formales descritas anteriormente, y que se desarrollaron en el siglo XX gracias al uso de cintas magnetofónicas y procesamiento de sonidos a través de computadoras y sintetizadores. Un ejemplo de esta práctica en la constitución de un relato sonoro para una narración que expresa un determinado contexto en música, es la obra **“Doom. A Sigh”** del compositor Istvan Marta, la cual describe a través de instrumentos eléctricos, percusiones y grabaciones los estragos de la guerra, la que se representa, por medio del llanto de una mujer devastada por el dolor infundido por las balas, las cuales son simuladas gracias a la percusión electrónica y el procesamiento de sonidos digitales.

Comprendiendo las características que configuran un discurso, en cuanto estos expresan un relato que parte desde una estructura que compone su totalidad, en la posmodernidad esta estructura pierde su sentido de unidad y de relato unitario, ya que un discurso posmoderno pierde su centro al establecer micro-relatos sin unidad de sentido con la estructura del

relato de significado que le precede. Entendiendo desde esta perspectiva la narrativa o discurso posmoderno, las unidades se auto definen por si solas y no precisan de mayor explicación ni de un orden lógico que las dirija, ya sean temporal, espacial, conceptual etc. Como ocurre en los collage citatorios de John Cage ***Imaginary landscape N°4 y N°5***.

Partiendo desde esta comprensión de relato, describiré a continuación las características centrales del discurso de la obra ***Suite Collage en un movimiento de las erratas o ¿un déjà vu?***.

Descripción y metodología a utilizar para la creación del relato sonoro citational a modo de collage

La composición ***Suite Collage en un movimiento de las erratas o ¿un déjà vu?*** en cuanto a su constitución y forma se manifiesta a través de las características de un collage, el cual se establece en combinación con técnicas composicionales aleatorias de las vanguardias de mediados de siglo XX y de la tradición de la música culta, contextualizado en un esquema posmoderno de creación, según las descripciones dadas en los capítulos anteriores, que identifican este proyecto dentro de los lineamientos de un relato citatorios sobre la Obra de Bach, del tipo fragmentario con micro-relatos que se auto definen y no requieren de una sola posible interpretación.

Para este trabajo de composición predomina el concepto de aleatoriedad, al que recurrí para la conformación de la **“estructura”** de la obra⁸², la cual responde en cierto grado a la lógica de creación del compositor Norte Americano John Cage, en el sentido caótico y azaroso de la elaboración y de la elección de las piezas conseguidas de la obra de Bach, que son incorporadas a la constitución del collage citatorio por medio de la indeterminación, que es la base que justifica la elección de forma fortuita de algunas de las piezas tomadas del libro primero del clavecín bien temperado de J.S. Bach, así como también lo es la interpretación de algunas de las escenas dejadas al árbitro interpretativo del ejecutante, que corresponden a las libertades interpretativas de la indeterminación, que son dejadas al juego de los dados que otorga el caos -algo así como lanzar la moneda al aire para la elección de las piezas y el modo de interpretación, pero sin la moneda-. Lo único que se establece como punto de partida para el uso de citas en ésta trabajo, es el libro primero del ***Clavecín bien temperado***, con el fin de responder a la evocación de la estética Barroca en un contexto de diálogo entre géneros musicales tales como: el minimalismo y las nuevas simplicidades.

⁸² Si bien aleatoriedad no es congruente con el sentido de estructura, en este caso sí lo es, pues la elección de las cita es fortuita y no premeditada, en cuanto la cita no está sujeta a ningún objetivo de coherencia al relato sonoro.

Dentro de los objetivos de la creación del Collage citatorio, esta la idea de generar una composición con diversos escenarios melódicos y atmósferas sonoras, que no necesariamente se relacionen en único relato, pues cada micro-relato que compone la obra tendrá su propio sentido e identidad, independiente de las secciones que le antecedan y precedan, con el fin de propiciar un mestizaje sonoro que es favorecido gracias al conocimiento previo del contexto posmoderno en el cual se sitúa ésta investigación y trabajo de creación, además de incorporar a modo de proceso de anamnesis el estudio de las piezas del libro primero del *clavecín bien temperado*, el cual fue abordado previamente en la cátedra de piano clásico que mantuve en la Universidad con el maestro Aníbal Correa, lo que contribuyó en la configuración de la guía para la composición, que en esencia intenta denotar las características de la sensibilidad de creación de la segunda mitad del siglo XX en adelante.

Este trabajo de creación en cuanto al proceso de anamnesis y de remembranza de los eventos sonoros, que fueron explicados en capítulo IV en el punto 4.6, se desarrolla aquí a modo de evocación de los monumentos sonoros dejados por la Historia, de los cuales, se servirá la Suite Collage para otorgar un sentido fractal sobre las piezas que son manipulados e incorporados a la composición, a través del uso de citas como medio de comunicación entre los distintos periodos musicales que se establecen en un sentido explícito e implícito, que se adaptan a la reelaboración y reconfiguración de algunos de los pasajes de las melodías de Bach que otorgaran un nuevo orden al discurso sonoro. Estas características se establece por medio del uso de la técnica del empaste de melodías (Collage) y al uso de procedimientos Barrocos de Época en un contexto aleatorio inscrito, además, a modo de contraste. Asimismo se superpone una pieza en tonalidad menor que se auto define según sus propios fragmentos melódicos y armónicos que corresponden a la estética minimalista, dados por los compases del 23 al 48.

Según este contexto se puede afirmar que la Suite Collage es una representación idealizada de un contexto Histórico pasado que pretende rendir un homenaje a Bach de forma subjetiva, a través del uso de citas sobre la abstracción de este concepto -abstracción entendido como la suplantación de sus signos y sus componentes como plantea Baudrillard en

sus trabajos sobre el simulacro y ya explicado anteriormente en el capítulo II. Del apartado 2.3-. Todos estos ideales extrapolados al marco de los procedimientos de la fuga utilizados por Bach en función de la distancia temporal que separa nuestras épocas y el contexto histórico en el cual se desarrolló el periodo Barroco.

Para la recopilación de los fragmentos de piezas inscritos en la estructura de la obra -entendidos desde la perspectiva de Omar Calabrese como fenómeno comunicativo y para éste caso como discurso musical que plante diversos y disimiles relatos para un macro-relato, que simula un desorden fractal, tanto del relato como de la forma-, Calabres plantea y proporciona a través de su investigación estético filosófica, un referente y un lineamiento que utilicé para incorporar el concepto de fractales y de caos, que dan orden a la metodología de composición para este proceso de creación, el cual debe su génesis y desarrollado al el capítulo IV del apartado 4.4

“podemos entonces concluir que cualquier fenómeno comunicativo (es decir cualquier fenómeno cultural) que tenga o una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico; por tanto, no sólo los objetos, sino también sus procesos de producción y el de recepción”⁸³

Es así como la metodología empleada para el flujo de la selección de las piezas y sus fragmentos, estuvo sujeto al devenir del azar, pues para decidir la cantidad de fugas extraídas del clavecín, lancé un dado al aire, el cual fijo la cantidad de piezas a utilizar; dando como resultado el número tres, luego teniendo claro que serian tres los elementos musicales extraídos de la Obra de Bach, que integrarían el relato sonoro, decidí vendar mis ojos y abrir las páginas del libro arbitrariamente sin ningún condicionamiento previo para la elección de las fugas. Al momento de tener las páginas abiertas tendría que dejar caer mi dedo índice sobre algún punto de la hoja para conseguir de ese modo los compases que utilizaría para la composición, con el fin de extraer los fragmentos musicales y reconfigurarlos en el nuevo

⁸³ Calabrese, Omar. La Era Neobarroca. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999. Pág. Pág. 141.

contexto del relato sonoro de comportamiento fractal. La puesta en marcha de esta metodología dio como resultado el uso de las fugas: BWV 849 y los compases del 3 al 15, la fuga BWV 854 y los compases del 10 al 16 y la fuga BWV 869 y los compases del 1 al 3.

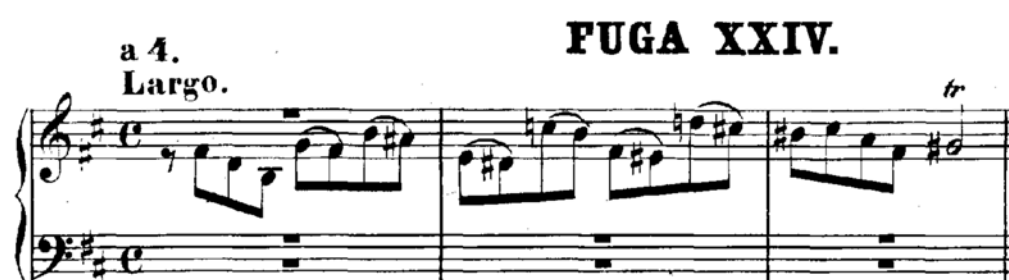
Para hacer más comprensible la estructura de este relato lo dividí en dos secciones que contemplan el uso de los recursos estéticos presentes en la sensibilidad posmoderna. Según este referente, titulé cada sub-sección para poder describir y definir sus características; con el fin de dar una explicación más comprensible sobre los recursos estéticos de cada evento o fragmentos que componen la pieza. Por cada elemento trabajado se dará una descripción que explica cómo se inscribe en el contexto posmoderno realizado para la ***Suite Collage en un movimiento de las erratas o ¿un déjàvu?***.

Primera sección:

Rasgueo sobre el arpa del piano en función a la fuga número XXIV, de la idealización del cromatismo. Concepto de aleatoriedad en la interpretación.

La sección de la *Suite collage* que contempla los compases del 1 al 8 está inspirada en la fuga XXIV, este pequeño evento sonoro pretende deformar la estructura de la melodía que presenta Bach en la introducción de dicha fuga, la cual exhibe al sujeto que se puede apreciar en la (figura 1).

Figura 1

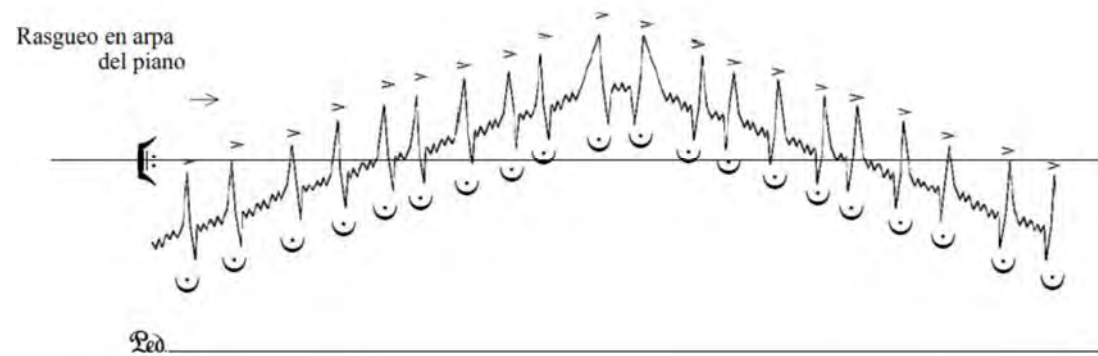


En este fragmento de la Fuga XXIV, se puede visualizar claramente como Bach atraviesa por todas las tonalidades por medio de la escala cromática en estos tres compases (figura 1), que solamente en la introducción cubre todo el ámbito de dicha escala, sin repetir notas que expongan con claridad el centro tonal de la pieza que se encuentra en la escala de Si menor. La tonalidad se vislumbra gracias a la tríada de Si menor descendente del primer compas que configura un sentido tonal a la pieza, siendo este evento el único nexo que establece una correlación armónica con la armadura y la tonalidad de estos tres compases -en vista de la inestabilidad de la melodía que le sucede en los compases del 2 al 3 de esta pieza-.

Tomando este referente de inestabilidad melódica a modo de reconfiguración del concepto de cromatismo para la composición del *Collage*

citatorio, decidí formular un reencuentro dialógico con los 3 primeros compases de esta pieza, al dislocar los componentes melódicos de la fuga 24, a través del uso del arpa del piano, con el fin de abarcar toda la gama sonora presente en el instrumento que es favorecido y a la vez enriquecido por el uso del pedal, el cual mantiene todos los sonidos en una especie de colchón armónico que cubre todas las dimensiones de la escala cromática (figura 2).

Figura 2

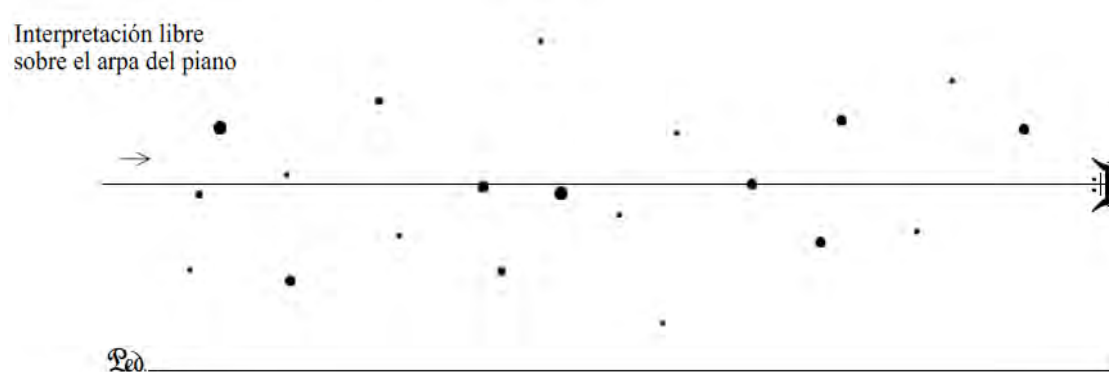


Este colchón emula el viaje de la melodía de la fuga 24 por medio de un rasgueo que se desplaza desde las notas más graves del arpa del piano hasta las más agudas⁸⁴, en un ir y venir ascendente y descendente. Este rasgueo no ha sido determinado con un tiempo duración, pues quedará al total gusto interpretativo del ejecutante; eso si el intérprete deberá respetar los calderones y momentos de acentuación del rasgueo, para favorecer la expresión sonora del arpa. Los calderones incorporan momentos de respiración en la marcha del colchón cromático, que denomino para este proceso como torbellino sonoro, puesto que evoca para esta pieza en un sentido pastoral el cambio inesperado del clima que puede ser asociado a la intrincada geografía del centro-sur de nuestro país.

⁸⁴ Locatelli Ana Maria, La Notacion de la Musica Contemporanea. Ed., Ricordi. Buenos Aires, Argentina. 1973. Pág. 33

Luego tenemos el encuentro del torbellino sonoro con una escena completamente distinta pero igualmente aleatoria, que en la pieza se expresa a través de puntos que intentan representar el universo y sus sonidos desde la visión de simples mortales humanos -como en la escena de **2001 a space odyssey del capítulo titulado “El amanecer del hombre”**- donde los primeros esbozos de humanos se encuentran ante el monolito de color negro azabache -el cual no pueden comprender y mucho menos descifrar- y que según su repentina aparición expone a los músicos en este caso a la idea de embarcarse en el descubrimiento de estos puntos que simbolizan los primeros 20 sonidos de la fuga XXIV (figura 3).

Figura 3



Desde esta perspectiva, para esta sección el concepto de aleatoriedad esta entregado desde la partitura a los músicos, quienes deberán expresarlo desde el asombro de estos primeros mortales o desde la curiosidad de un niño quien se enfrenta a un nuevo desafío, pues para esta sección no existe un lineamiento o un tipo de ejecución preciso y mucho menos determinado. Este fragmento sonoro requiere de la presencia continua del pedal del piano como única indicación interpretativa.

Trinos y primera escena citatoria sobre Bach

La escena de los trinos del compás 3 intenta invocar la ornamentación Barroca desde el perfil de un sonido resaltado por el efecto del pedal del piano. Este pequeño micro-relato configura un nexo y a la vez un preámbulo a modo de puente que conecta el torbellino sonoro con la presentación del sujeto de la fuga XXIV. Inmediatamente después de los trinos, comienza una nueva escena caracterizada por el uso de cluster en el piano. Estos cluster están inspirado por las pulsaciones del tiempo de la Gymnopédie número uno en un movimiento *Lent et douloureux*⁸⁵. De este modo la pieza establece un rizoma o link que lo conecta de forma sugerente al andar de la pieza de Erik Satie en su sentido intertextual de diálogo entre obras con características musicales completamente distintas. Además los cluster intentan reafirmar el sentido cromático de las notas utilizadas en los primeros 3 compases de la fuga XXIV. El ámbito que cubren los cluster corresponden a los sonidos de la presentación del sujeto de la fuga XXIV lo que se entiende como una cita sobre los sonidos de los tres primeros compases de dicha fuga (figura 3).

Figura 3

2

Tiempo Libre

3

Pno.

ff f p

Lent et douloureux

4

Pno.

ff f p

⁸⁵ Satie, Erik. *Gymnopédies, Gnossiennes and Other Works for Piano*. Dover Publications, Inc., New York, 1989. Pág. 11.

Una vez sucedido dicho evento sonoro, se presenta el sujeto intercalando las alturas de la melodía en tonos agudos y graves generando un contraste con las alturas en un movimiento **Largo** que se extiende hasta el compás 8 para finalizar en un trino que se puede extender según el gusto del intérprete y que a la vez debe conectar con el puente de interpretación libre en el arpa del piano del compás 9 sugeridamente suave, para que ya en el compás 10 culminar con un glissando sobre el arpa del piano en un gran calderón que fusiona todos los sonidos del piano (figura 4).

Figura 4

The musical score for Figure 4 consists of three staves: Piano (Pno.), Arpa, and a common bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 5. The Piano part features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The Arpa part is in the bass clef. The tempo is marked 'Largo'. The score includes dynamics like 'rit.' (ritardando) and 'pp' (pianissimo), and performance instructions like 'Suave' (softly) and 'tr.' (trill). The score ends with a glissando on the Arpa staff.

Pequeña escena hacia la deformación del tiempo lineal

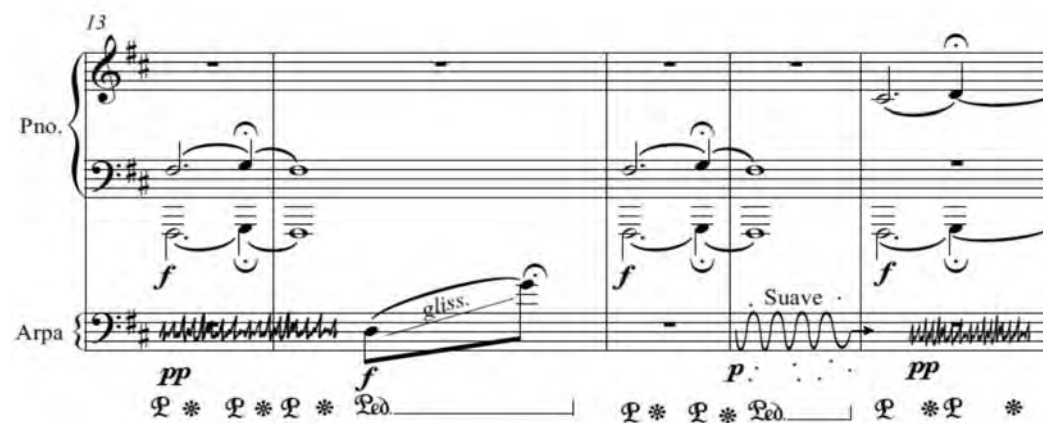
“En búsqueda del tiempo perdido.” Del rencuentro de lo grave y lo agudo en la permutación del tiempo.

Esta sección que comprende los compases del 11 al 22 manifiesta la nostalgia y la gravedad de los eventos en el devenir del tiempo, para hacer menos críptica esta explicación -este momento musical contiene el espíritu de la composición- pues establece un puente temático entre las secciones que no necesariamente les une intentando dar una lógica al contenido del discurso, pues se inserta desde la perspectiva de los fractales que dislocan el mensaje del relato. El concepto temático debe ser entendido acá sólo como la idealización de los componentes temáticos de la fuga, pues no configura

un desarrollo modular contrapuntístico de la tonalidad de la obra, sino más bien el efecto de empaste de las reminiscencias evocativas de los elementos sonoros que se desarrollaran en los compases 50 al 61 en una especie de retorno al origen y simulación del original.

Si me refiero en el título de este evento, como la deformación del tiempo lineal, esto se puede entender desde la perspectiva que el flujo del movimiento de las melodías producidas en los bajos actúan como fractales que están inscritos en un metro de 4/4 según la relación presente en los compases del 11 al 22, los cuales generan el movimiento de la pieza en una deformación intencionada de la pulsación al agregar un calderón en el tiempo 4 de cada negra, según se puede apreciar en los compases del 13 al 17 de la (figura5).

Figura 5



Además esta sección va acompañada por rasgueos, glissandos y sonidos aleatorios generados en el arpa del piano que quedan en total libertad interpretativa de los ejecutantes. Los ámbitos para estos sonidos son sugerencias en la partitura como se puede apreciar en la figura 5 en la línea correspondiente al arpa del piano.

La indicación del rasgueo del arpa del piano esta extraída de La notación de la música contemporánea de Ana María Locatelli, donde se

explica el procedimiento del efecto que se aplica en esta sección de la pieza.⁸⁶

La incorporación de los calderones reafirman esta inestabilidad del tiempo de la pieza, que a partir de los compas 50 al 53 (figura 6) se puede apreciar el juego métrico que se cimienta en la base de la melodía instaurada en los bajos, pues la pulsación en relación a la métrica de la melodía permutara entre los metros 4/4 y 5/4, efecto que desplaza el flujo rítmico normal que se presentó en los compases del 11 al 22. Este desplazamiento métrico de la pieza corresponde con las características presentes en la estética minimalista y la concepción de fractales que dislocan el tiempo regular de la música en intervalos casi imperceptibles debido a la repetición continua del motivo melódico.

Figura 6

The musical score for piano (Pno.) spans measures 49 to 53. It is written in 2/4 time. The bass line (left staff) features a complex rhythmic pattern with changing time signatures (4/4 and 5/4) and is marked with 'P' and '*' symbols. The treble clef part (right staff) includes dynamic markings like 'sf' and '8va'.

Del recuerdo y la nostalgia de las gotas de lluvia.

Esta imagen se configura a través de un ostinato sobre un pedal de "MI", cuyo movimiento se fortalece por la sucesión en ritmo de corcheas de la tríada menor la, si, do, re, apelando a un ideal de minimalismo contrapuesto a la estética barroca. Esta tríada de "La menor" fluye en el ámbito de la llave de Sol, una octava arriba para el teclado del piano, a través de los compases 24 en adelante, siendo esta sucesión de notas un

⁸⁶ Locatelli Ana Maria. La Notacion de la Musica Contemporanea. Ed., Ricordi. Buenos Aires, Argentina. 1973. Pág 33

ostinato sobre “la menor” acompañado de un efecto sobre las cuerdas del arpa del piano; efecto descrito por la compositora Ana María Locatelli como **“frotando irregular con la yema de los dedos...”**⁸⁷ Esta técnica sobre las cuerdas del arpa del piano, conforma un nexo dialógico con la melodía de corte minimalista, la cual se mezcla con la armonía por medio del efecto de frotado, el que es enriquecido por los armónicos que integra el pedal del piano sobre esta escena como se puede apreciar en la (figura 7).

Figura 7

The musical score for Figure 7 consists of two staves: Piano (Pno.) and Arpa (Harp). The Piano part starts at measure 25 with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is minimalist, consisting of a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The Arpa part is in the bass clef and features a continuous, irregular, wavy line representing the 'frotando' technique. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed below the first measure of the Arpa part, and *f* (forte) is placed below the second measure. A dashed line labeled '8va' (8th octave) is positioned above the Piano staff. A small asterisk symbol is located at the end of the Arpa staff.

⁸⁷ Locatelli, Ana María. La notación de la música contemporánea, Editorial Ricordi 1998, Pág. 33.

Segunda Sección

El sujeto entra en escena.

La escena de los compases 62 al 71 conforman la cita explícita sobre la obra de Bach. Esta cita es el resultado del juego de los dados descrita anteriormente y a la vez es el restablecimiento metafóricamente del trabajo sobre la memoria o anamnesis descrito por Lyotard **“anamnesis en el sentido de la terapéutica psicoanalítica [...] descubrir sentidos escondidos de su vida, de su conducta”**⁸⁸ Además este fragmento de la fuga BWV 849 cumple el rol de fractal desde la perspectiva de Omar Calabrese generando en la pieza el efecto de interferencia sobre el mismo discurso en las acciones comunicativas que se desarrolla en los compases anteriores, que evoca una estética musical minimalista y quiebra dicho estilo a través de la cita.

Un pasaje clásico.

El pasaje clásico de los compases 87 al 90 está inspirado en la metodología de estudio del piano clásico, en obras infantiles similares a las que se pueden encontrar en los libros **“Notenmappe des Klavierschülers”** o en **“Selección de Clásicos”**. La presencia de este momento musical ofrece un nuevo recurso sonoro, que es fácilmente reconocible para los auditores que estén familiarizados con estos libros y con el mundo de la música tonal de corte clásico, pues se distingue por medio de las sucesiones o cadencias armónicas tales como la cadencia auténtica del compás 73 I, V/6, I/6, momento que se establece dentro de las características propias de la estética clásica. Esta secuencia armónica del compás 73 cumple la función de nexo entre las fugas BWV 849 y BWV 854 que se encuentran en la tonalidad de Do# menor y Mi mayor respectivamente. Como las tonalidades de las fugas pertenecen a la tonalidad de Mi mayor incluyendo su relativa menor, el puente o nexo que evoca las armonías clásicas que se mantiene

⁸⁸ Extracto de Lyotard Jean François, “Le postmoderne expliqué aux enfants”, París, Galilée, 1986 Pág.121-122

en La tonalidad de “MI mayor” lo cual favorece el ejercicio de empaste de las melodías tal como se puede apreciar en la (figura 8).

Figura 8



No olvidemos el episodio.

De la repetición de la historia en el eterno retorno y fin.

Tal como lo describe el título de esta sección, este fragmento musical corresponde al episodio de la fuga BWV 854 en el contexto de un pasaje extranjero que es integrado a la sección de la composición del collage. La integración de este fragmento es de forma explícita conformando para este momento una dislocación del discurso, el cual dialoga con los eventos sonoros que le preceden, pero a la vez establece su independencia con el discurso anterior, para luego integrar una auto simulación de contextos musicales, a partir de los procedimientos contrapuntísticos entre las obras, dados por los compases 84 al 89 a través de la interacción de los sujetos de las fugas BWV 849 y la fuga BWV 869 según se puede apreciar en la (figura 9 y 10) extraídas de las piezas de Bach y (figuras 11) de la Suite Collage respectivamente.

Figura 9

Fuga IV.
a 5 Voci.

Moderato e maestoso. (♩ = 112)

p

cresc.

Figura 10

Fuga XXIV.
a 4 Voci.

Largo. (♩ = 92.)

p molto espressivo.

Figura 9

83

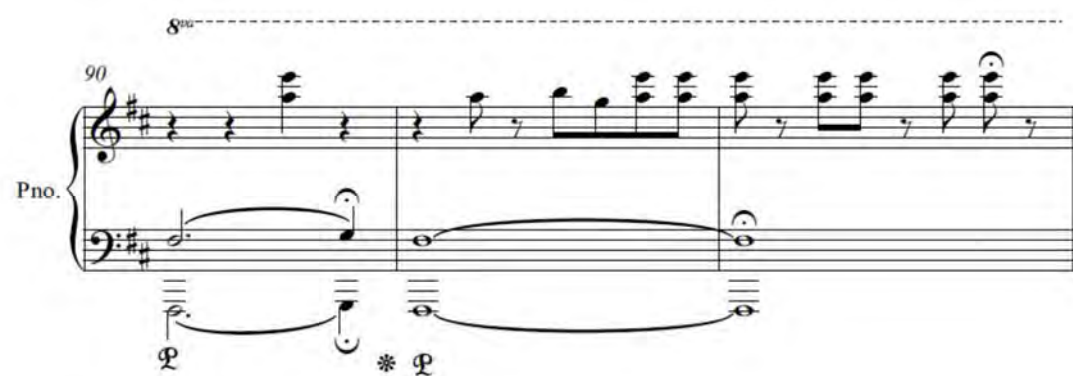
Pno.

87

Pno.

Para este evento de diálogo entre sujetos, se utiliza para la sección de los bajos la presentación idealizada de las notas que dan inicio a la fuga BWV 849 correspondiendo a una manipulación del sentido y el impulso que aquí adquiere el motivo de ambas fugas al entrelazarse. El motivo de la melodía de la fuga BWV 869 se cuela en una especie de contrapunto que es ampliado según su duración rítmica que conecta con la melodía de la fuga BWV 869. Para finalizar estos encuentros sonoros se reviven los momentos correspondientes a los eventos musicales de los compases 11 al 22 en una reducción que genera la idea de retorno a la melodía en el transcurso de la composición como se puede apreciar en los compases 90 al 92 de la (figura 10).

Figura 10



Título de la Creación.

El título de esta composición *Suite collage de las erratas o ¿un déjà vu?* se relaciona con la idea de sucesión de los eventos sonoros, pero en el sentido que, para cada escena musical es la deconstrucción de otros escenarios o mundos posibles, la fórmula de relacionarlas por medio del azar, que pueden o no tener relación con su propio presente y su pasado, pues es el caos la receta que los hermana en su conjunto, el cual va conformando para esta creación el ideal de geometría sonora de corte fractal.

La construcción de la obra se diseñó según el concepto de fragmentos sonoros independientes y citatorios, los cuales responden al ideal de evocación y rememoración presente en el gusto de una sensibilidad posmoderno. Estos fragmentos pueden considerarse como pequeñas células melódicas con autonomía respecto al discurso total de la obra, pues estos fragmentos forman parte de un universo azaroso que los mezcla para otorgar fluidez al discurso musical.

En principio esta obra indaga por medio de un trabajo de anamnesis en el imaginario público musical, haciendo referencia explícitas y en algunos casos encubierta sobre la obra de Bach, para configurarlo en un relato que alude a las nuevas simplicidades, ya que los recursos utilizados para la conformación del discurso sonoro parten de la recopilación de técnicas ya antes utilizadas, al igual que las obras citadas para este trabajo.

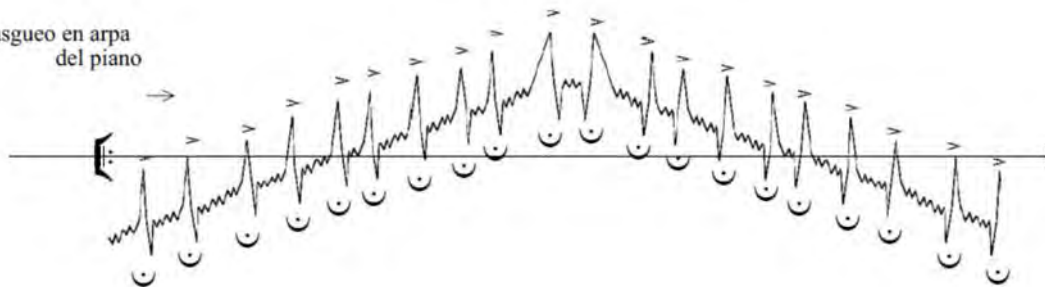
El sentido Collage se comprende como una amalgama de pequeños relatos distintos que en su conjunto conforman una sola unidad sonora con múltiples micro-relatos, mientras que el sentido que acá adquiere el concepto de Suite no se ajusta al ideal de la sucesión de danzas que deriva del término francés, sino más bien como una idealización del concepto a partir de una presentación de distintos relatos en un solo contexto sonoro.

Partituras

Suite Collage en un movimiento
de las erratas o ¿un déjà vu?

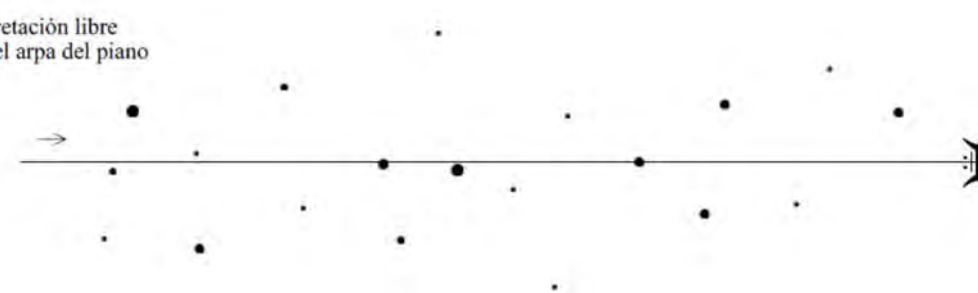
Rodolfo Martínez

Rasgueo en arpa del piano



♩

Interpretación libre
sobre el arpa del piano



♩

¹ Ambas secciones deben ser interpretadas sobre el arpa del piano.

2

Tiempo Libre

Pno.

p *p* *p*

Lent et douloureux

Pno.

ff *f* *p*

Largo

Pno.

Arpa

p *rit.* *rit.* *Suave* *pp*

10 Adagio

Pno.

Arpa

p *f* *pp* *f*

Ped. P * P * P * Ped.

13

Pno.

Arpa

pp *f* *pp*

P * P * P * Ped. Ped. Ped. P * P *

18

Pno.

Arpa

p *pp*

P * Ped. P * P * P * Ped. P * P *

22

Pno.

Arpa

p *f* *mf* *p* *pp*

P * Ped Ped Ped

25

Pno.

Arpa

pp *f*

Ped

27

Pno.

Arpa

mf *mf*

Ped

(8)

29

Pno.

Arpa

pp
Ped.

f

pp

(8)

33

Pno.

Arpa

pp
Ped.

f

pp

(8)

37

Pno.

Arpa

mf

pp

41 *8^{va}*

Pno.

Arpa

45 *(8)*

Pno.

Arpa

P

mf

P

rit.

rit.

49 *8^{va}*

Pno.

Arpa

sf

sf

P

**P*

76

Piano score for measures 76-78. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 76 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 77 continues the melodic line with some grace notes. Measure 78 shows a melodic flourish with a grace note and a final quarter note.

79

Piano score for measures 79-80. Measure 79 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 80 continues the melodic line with a grace note and a final quarter note.

81

Piano score for measures 81-82. Measure 81 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 82 continues the melodic line with a grace note and a final quarter note.

83

Piano score for measures 83-85. Measure 83 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 84 continues the melodic line with a grace note and a final quarter note. Measure 85 shows a melodic flourish with a grace note and a final quarter note.

87

Pno.

90

Pno.

8

P * *P*

Conclusiones

Esta investigación, proyecto de creación y composición ha podido establecer una unión a través de las distintas corrientes composicionales de la segunda mitad del siglo XX, que enmarcan obras, compositores, filósofos, musicólogos y artistas con el periodo conocido como posmodernidad, del cual se extrajo un sentir y un gusto creativo, con el fin de dirigirlo hacia un método de creación musical el cual es atravesado por el influjo de las tendencias más representativas del posmodernismo, tanto en su aspecto metafórico como de recursos estéticos, en relación a la percepción que esta tendencia creativa dejó respecto de su entorno cultural, siendo este proyecto, una forma de canalizar ese lenguaje por medio de la demostración de sus características más representativas en una pieza para piano.

Esta sensibilidad fue plasmada a la constitución de la obra a partir de la observación y del estudio analítico de dicho fenómeno histórico, que se presentó en una amplia gama de manifestaciones culturales y artísticas de la segunda mitad del siglo XX, tanto en las artes musicales como en las Bellas Artes. Es así como los factores que determinaron una sensibilidad y un gusto posmoderno para este trabajo de creación, fueron develados a través del uso de citas y la heterogeneidad de elementos musicales que configuraron el puente fundamental del proceso creativo que desembocó en la construcción final del relato sonoro, en el cual se aplicaron los elementos descritos por: Jean Françoise Lyotard, Jean Baudrillard, GuinoVattimo, Nicolas Bardon y Beatrice Remaut-Chevassus.

Según este análisis se puede concluir que la sensibilidad posmoderna es transversal a una necesidad de expresión artística a todas las artes de esta época y que responde del mismo modo para cada necesidad expresiva en las diversas disciplinas como se menciona en el capítulo 4 de este trabajo. Además esta investigación aclara conceptos del arte posmoderno tales como: el uso de citas, la anamnesis, fractalidad, el caos, etc., con el fin de exponerlos en sus distintas manifestaciones musicales, y direccionarlos en un uso práctico y reconocible en un proceso creativo de composición.

Otro punto importante que expone esta investigación, es la diversidad de criterios y paradigmas legados de las vanguardias de principio de siglo

XX, con los cuales convive la posmodernidad que se refleja, a través de una sensibilidad que no niega su pasado o lo descarta según modas o estilos que fueron superados por sus predecesoras, pues existen para el caso musical autores pertenecientes a estéticas vanguardistas que se nutrieron del ideal conceptual de lo moderno y lo posmoderno, independiente de la visión generalizada que separa ambas corrientes o más bien las limita como antítesis una de la otra. Un ejemplo de la unión de estos mundos de creación lo podemos encontrar en Mauricio Kagel quien en esencia es un compositor vanguardista, pero su obra convive con lo posmoderno, a través del juego que él genera sobre lo irónico, lo lúdico del discurso musical, el uso de citas, el pasado y la remembranza de otros periodos en su forma de creación que denotan una característica de la sensibilidad que se presentó en la posmodernidad por medio de la búsqueda de elementos musicales, y que para este caso son elementos pedidos prestados del pasado.

Según estos antecedentes la obra Suite Collage da cuenta de un trabajo de anamnesis sobre las distintas corrientes musicales, técnicas y estilos reflejados en el piano, por ejemplo; a través de la técnica de rasgueo sobre el arpa del piano, propia de la primera mitad del siglo XX y el uso de citas de la obra de Bach, a modo de contraste con las imágenes de corte minimalista con las cuales convivía el relato sonoro, además de la incorporación del factor azaroso y aleatorio de los dos primeros compases de la composición. Otro punto importante de este proceso creativo fue la aplicabilidad del factor fractal, concepto asociado desde la perspectiva de Omar Calabrese, a la configuración de los micro-relatos de este proyecto; como una interrupción del mensaje, al incorporar el efecto de ruido por medio del rasgueo sobre el arpa del piano en el instante en que se desarrollan las melodías de corte minimalista. Estos factores hermanan los distintos periodos y conceptos musicales, a través de la heterogeneidad de elementos que configuran un ideal propio de una sensibilidad posmoderna que se hace patente en la constitución del collage.

Como subtítulo esta pieza debió ser tratada como *composición fragmentaria basada en elementos característicos de una sensibilidad posmoderna*, pues la concepción de relato sonoro sería poco exacta con el resultado final del proyecto, lo que sólo se pudo comprender una vez construido y aplicado el marco teórico en la composición.

Bibliografía

- 1) BARTHES, ROLAND. Introducción al análisis estructural de los relatos. Trad., Beatriz Dorriots. Ed., Coayacan. México. 1996.
- 2) BAUDRILLARD, JEAN. Cultura y simulacro. Trad., Pedro Rovira. Ed., Kairós. Barcelona, España. 1978.
- 3) BAUDRILLARD, JEAN. Las estrategias fatales. Trad., Joaquín Jordá. Ed., Anagrama. Barcelona, España. 1984.
- 4) BENJAMÍN, WALTER. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, contenido en Benjamín Walter Discursos interrumpidos I. Trad., Jesús Aguirre. Ed., Taurus Alfaguara. Argentina. 1989.
- 5) CALABRESE, OMAR. La Era Neobarroca. Trad., Anna Giordano. Ed., Cátedra. Madrid, España. 1999.
- 6) DARBON, NICOLAS. Les Musiques Du Chaos. Trad., a mi cargo. Ed., L'Harmattan. France. 2008.
- 7) KAIERO, CLEVER Ainhoa. Creación musical e ideología: la estética de la postmodernidad frente a la estética de la modernidad, Tesis Doctoral, Barcelona España, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía i Lletres, Departamento d'Art 2007.
- 8) LOCATELLI, ANA MARÍA. La notación de la música contemporánea. Ed., Ricodi. Buenos Aires, Argentina. 1973.
- 9) LÓPEZ, JULIO. La música de la posmodernidad (*Ensayo de hermenéutica cultural*). Ed., Anthopos. Barcelona, España. 1988.
- 10) LYOTARD, JEAN- FRANÇOIS, La condición posmoderna. Trad., Mariano Antolín Rato. Ed., Cátedra. Madrid, España. 2000.

- 11)** POPPER, FRANK. Arte, acción y participación El artista y la creatividad de hoy. Trad., Eduardo Bajo. Ed., Akal. Madrid, España. 1989.
- 12)** RAMAUT-CHEVASSUS BÉATRICE. Musique et postmodernité. Trad., A mi cargo. Ed., puf. Bulevard Saint-Germain. Paris, Francia. 1998.
- 13)** SALAZAR, ADOLFO. Conceptos fundamentales en la historia de la música, cuarta reimpresión, Ed., Alianza Editorial. Madrid, España. 2004.
- 14)** Satie, Erik. Gymnopédies, Gnossiennes and Other Works for Piano. Dover Publications. Inc., New York, 1989.
- 15)** TOURAINE, ALAIN. Crítica de la modernidad. Trad., Alberto Luis Bixio. Ed., Fondo de cultura económica. México, D.F. 2000.
- 16)** VATTIMO, GUIANNI. En torno a la posmodernidad. Ed., Biblioteca A, Santafé de Bogotá. 1994.
- 17)** WATSON, PETER Historia Intelectual del siglo XX. Trad., América David León Gómez. Ed., Crítica, Barcelona, España. 2002.

Web-grafía

- 1) Benedetti Josefina. Postmodernidad y música. Filosofía Clínica. Junio de 2013 Lunes 17, 13:52.
<http://filosofiaclinicaucv.blogspot.com/2011/03/postmodernidad-y-musica-josefina.html>

- 2) Perez Ortiz, Juan Antonio. Musica Fractal: El Sonido del Caos. Departamento de Lenguaje y Sistemas Informáticos Universidad de Alicante. Mayo 2000. Pág. 3.
<http://www.sectormatematica.cl/fractales/musicaenelcaos.pdf>

Anexos

Cd con audio de la composición más archivo Sibelius y partituras.

