

La hipertextualidad del espacio musical

*Tatiana Sorókina**

La música es considerada parte de las tecnologías culturales, una *extensión* específica del ser humano. Al igual que los signos verbales (la palabra escrita en su presentación libresca) y pictóricos (la imagen en diferentes soportes) experimenta las transformaciones que se deben a los paradigmas cambiantes: genérico-composicionales, técnico-instrumentales y perceptuales. La arquitectura de discursos de todos los tipos semióticos, también musicales, muestra una tendencia hacia la hipertextualidad. En la música los arquetipos melódicos tradicionales se rompen y se crean las posibilidades de una sonoridad heterogénea y estructurada como hipertexto: el “desorden”, la fragmentación, la inserción de los elementos —anteriormente separados y encerrados dentro de sus sistemas específicos— caracterizan los nuevos modelos. En el medio cibernético, la música busca las formas y sonidos originales y nace como reacción a los cambios en la época contemporánea, que rige en torno al instrumento computacional.

As a cultural technology music can be considered a specific extension of the human race. Both, verbal (the written word in its bookish expression) and visual signs (images on diverse technological supports) are changing according to various paradigms: generic-composing, technical-instrumental, and perceptual. All kinds of semiotic discourses including music show changes in their architecture, tending towards hipertextuality. In music traditional melodic archetypes break, creating new possibilities of heterogeneous forms of sounds structured as hypertexts. New models would be characterized by disorder and fragmentation. In cyber media, music looks for the original forms of sound and rises as a reaction to technological changes occurred in our times.

* Profesora-investigadora. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

Y por encima de todo aquel bramido potente y melodioso, música verdaderamente *elemental*, inhumana, que era a la vez la voz tenebrosa de la tierra, la armonía de las esferas celestes y la queja ronca del gran cabrón sacrificado.

M. TOURNIER

Acercamiento metodológico y tecnológico

LOS ENFOQUES QUE SE DIERON a la exploración sobre la música son tanto teóricos como pragmáticos. La abstracción conjetural permite generalizar los conceptos y las teorías para poder construir cierta lógica explicativa en el campo musical como lo es en este caso. Asimismo, es de gran importancia el aspecto subjetivo-práctico: la percepción de la música a partir de las tradiciones, modelos y gustos culturales influye finalmente en la aceptación o el rechazo (frecuentemente temporal) de las obras artísticas. Lo mismo se refiere a la música cibernética, es decir, a la música creada en y para la herramienta computacional, que representa un tipo de música nuevo que todavía no se ha desarrollado ni está circulando ampliamente. Los dos aspectos de análisis pueden mostrar que la nueva sonoridad origina un cambio muy importante en el campo musical.

Nos pareció de gran utilidad la propuesta metodológica de Carl Dahlhaus (1997), presentada en el libro *Fundamentos de la historia de la música*.¹ El libro fue escrito hace casi treinta años, sin embargo, muchas de sus tesis teóricas pueden ser aplicadas a las investigaciones no sólo actuales, sino también a las futuras.² Su planteamiento de cómo debe ser percibida y analizada la música es muy sugerente y tentador.

Sin entrar en detalles, acentuamos que Dahlhaus se proyecta hacia una reflexión sobre la música desde una perspectiva de rigor y razonamiento científico, que implica —a grandes rasgos— dos perspectivas. Una se refiere al método dialéctico y la otra, al histórico. La primera se manifiesta en la presentación de los binomios conceptuales de oposición, a través de las siguientes nociones:

¹ La primera edición data de 1977.

² No es coincidente que el propio Dahlhaus había partido de las ideas de un autor de una época anterior: “Si se busca un modelo, habría que pensar, más bien, en la —nunca superada— *Historik* de Johan Gustav Droysen, de 1857”.

la obra, por un lado, y de los documentos, datos o fuentes, por el otro,
 la historia frente a la estética,
 los hechos (históricos) y la conciencia histórica,
 la tradición y el análisis crítico de la tradición,
 el historicismo como forma de pensar y como praxis.

A su vez, el método histórico, se revela en una exposición retrospectiva y prospectiva del fenómeno musical. En éste se enfatiza la teoría de recepción y el diálogo (imaginario) entre el historiador y los actores de la historia.

Es notorio que ambos métodos se complementan, por lo que se crea una idea sobre la música en general mucho más compleja, íntegra y, tal vez, inesperada para una opinión inexperta, pero —muy frecuente— que otorga a la música un carácter exclusivamente artístico-ornamental o placentero. Por ejemplo, la conjetura de que la música debe colocarse en el terreno de la informática en el momento de emplearse en el medio cibernético. Precisamente esta perspectiva nos permitió no sólo observar las modificaciones trascendentales dentro del ambiente musical, sino también colocarlo dentro del contexto cultural heterogéneo. La misma perspectiva, que últimamente se relaciona con el *pensamiento complejo* (E. Morin), permite establecer la vinculación entre el sonido musical, la palabra (antes que nada, la palabra escrita) y la imagen; todos surgidos históricamente en diferentes medios que implican diferentes modos y técnicas de producción.

Igualmente nos parecieron ecuanímes las reflexiones teóricas de Leonard B. Meyer,³ quien pone especial atención a los elementos bio-psíquicos generales para la teoría, la historia y la reflexión crítica de la música. Entre éstos se destacan: las restricciones neuro-cognitivas, los parámetros sintácticos y estadísticos, las clasificaciones, las estructuras jerárquicas y la redundancia. Los *universales* (las relaciones inmutables y restrictivas) de Meyer son sumamente abstractos,⁴ además, sin distinciones temporales, formales ni temáticas de la música; sin embargo, encontramos que pueden ser orientados hacia resoluciones pragmáticas (aunque en diferentes grados), lo que nos

³ “Un universo de universales”, en Cruces, Francisco *et al.* (eds.) (2001), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 233-259.

⁴ Las teorizaciones de esta índole permiten descubrir elementos comunes agrupados en distintos sistemas y asociarlos entre sí, lo que abre un panorama complejo (interdisciplinario) incrementando el conocimiento en torno a un objeto de estudio u otro.

incitó a reflexionar sobre el sonido en un medio concreto —en este caso, procedente del ambiente cibernético. La tendencia metodológica, por la que opta Meyer, puede ser definida como comparativa y sirve para unir varios elementos conceptuales: en primer lugar, es la noción de contexto histórico o, más bien, los ambientes histórico-culturales de diferentes épocas. El enfoque de Meyer se relaciona con la idea convencionalista en la percepción de los fenómenos y muestra que los modelos y gustos —en nuestro caso, musicales— cambian de rumbo: desde la inconformidad a la adopción y, posteriormente, al patrón artístico a seguir.

En suma, las propuestas generales de ambos autores, que merecen ser estudiados por sí mismos, determinan el concepto de música como *proceso* con todas las implicaciones hipotéticas y conjeturales (científicas). Por otro lado, restringen la subjetividad en las indagaciones acerca de la música a los modelos valorativos y estéticos, distintas de las obras artísticas anteriores. Asimismo, permiten crear y ampliar los objetos de análisis extendiéndolos a sus orígenes y herramientas de producción y de ejecución.

El mundo sonoro no existe fuera de su ambiente físico-material. Ni siquiera la voz humana puede ser obtenida sin el soporte del aparato articulatorio, que no es sino un dispositivo propio del hombre. Éste está dado por la naturaleza misma; sin embargo, requiere de una especie de “afinación”, porque el hombre, practicando, tiene que adquirir ciertas costumbres y habilidades para su uso. Si se trata de los sonidos, obtenidos a través de un instrumento especialmente elaborado (la flauta, el tambor o laúd, por ejemplo), todavía menos pueden ser observados fuera de su producción, porque las cualidades y posibilidades acústicas dependen plenamente del tipo de la herramienta musical. La función —pragmática o estética— de los sonidos no existe independientemente de su rasgo operacional. El estudio de la música, entonces, se subordina invariablemente a una consideración tecnológica o, por lo menos, la tiene que admitir; más aún si se pretende hablar sobre el desarrollo de la música a lo largo de la historia.⁵

La sonoridad musical se transforma junto con su soporte material. Hasta hoy, la historia de los instrumentos —que no es sino una narración convencional (Dahlhaus), premeditada y limitada por el conocimiento y las

⁵ Dahlhaus no menciona el aspecto tecnológico en su estudio de la historia de música, lo que, pensamos, redujo bastante su perspectiva del historiador.

delectaciones de los individuos entrenados en la materia— normalmente se reduce a sus descripciones (en las enciclopedias y los diccionarios) y diseños como *objetos* físicos. Por lo general, no los describen ni los analizan desde los enfoques de las obras musicales concretas, de su potencial de ejecución (las destrezas del intérprete), el discernimiento (el arte de apreciar), tampoco los asocian con los valores comunicativos de una obra u otra. Además, las obras musicales se han estudiado a nivel de una reflexión abstracta y herméticamente cerrada en su terminología, lo que condujo simplemente a las sofisticaciones en torno a sus contenidos por parte de los versados altamente especializados; el melómano ordinario se queda fuera de sus locuciones. O, por el contrario, los historiadores de la música se enfocan en las biografías de los compositores, creando historias que finalmente se desligan de los análisis de las obras convirtiéndose en un género independiente, en biografías. Pero así se gana la comprensión y atención del auditorio. Una averiguación más íntegra (se podría decir, interdisciplinaria) del signo sonoro presupone la inclusión del horizonte más amplio: filosófico y cultural, en primer lugar, y no delimitado por las metas específicas de los musicólogos.

Seguramente la tecnología permite integrar los signos sonoros a otros dos sistemas de expresión semióticamente diferentes: el de la palabra (escrita) y de la imagen. Falta mencionar que anteriormente éstos se investigaban por separado y bajo diferentes enfoques de observación y, además, con las restricciones científicas de generalizar y abstraerse en demasía. En cambio, incluidos en las *redes* y los conjuntos de signos múltiples (heterogéneos), se muestran sus cualidades nuevas. El aspecto tecnológico permite descubrir que las representaciones verbales, pictóricas y sonoras son fenómenos del mismo campo (la semiótica) y que pueden ser aplicados los mismos criterios de análisis, interpretación y estimación.

El pensamiento musical en la conciencia histórica

La versatilidad e innovaciones musicales se perciben a lo largo de toda la historia musical; éstas reflejan los principios, valores y las tradiciones culturales existentes en cada época particular.⁶ En la Antigüedad, reinaba una visión metafísica,

⁶ En este recorrido histórico nos basamos en Lisciani-Petrini (1999).

donde el mundo necesariamente debía estar regido por un orden lógico. Este ideal unificador permitía asegurar a las cosas una eternidad incorpórea y una verdad (de substancia pura) dentro de sí que constituyen la belleza. La función de la música (al igual que de las otras artes) consistía en imitar la realidad concebida como un orden lógico-matemático (cósmico) que no representa únicamente la verdad sino también lo bello de las cosas. La música tuvo que influir en la formación de una persona recta y racional. En esta época, la filosofía metafísica —con su unidad, igualdad y simetría— y la ley numérica originaron los ideales armónicos sonoros.

Los instrumentos más aptos para esta tarea fueron los de cuerda, la lira o cítara. Éstos adecuaban las complejas combinaciones de ritmos, permitían la nitidez, emitían las notas concordes con las otras y, además, con la voz del cantante. Si la flauta mantenía ocupada la boca, con la cítara resaltó la primacía de la palabra y, con ésta, la de la razón, el contenido intelectual. La flauta no desapareció, pero su significado sufrió los cambios, modificando el sentido de la música.

Posteriormente, en la cultura medieval, el concepto en el que se inscribió la música se innovó. La concepción cristiana del mundo suministró una nueva significación de la música; la tarea entonces apuntó hacia la disociación del pensamiento racional y de los sentidos carnales de la naturaleza. La música adquirió el papel de elevar el espíritu de las relaciones acústico-matemáticas a la verdad de único Dios y Señor. El arte musical fue destinado no sólo para proporcionar el verdadero conocimiento y la auténtica belleza del mundo, sino para responder a las necesidades del alma, a su perfeccionamiento moral y religioso.

Los principios ético-religiosos condujeron a modificaciones en el plano técnico. Primero, se hizo el paso de la monodía gregoriana a la polifonía de los madrigales y otras composiciones de los siglos XVI y XVII. En segundo lugar, el así llamado sistema *modal*⁷ que fue sustituido por el sistema *temperado*⁸ o tonal con sus dos escalas (mayor y menor) y que sobrevivieron desde la Antigüedad. El sistema tonal que, a propósito, parece absolutamente natural

⁷ Se basa en distintas escalas musicales, de origen griego y oriental, con diversos intervalos entre los sonidos que se suceden.

⁸ Presenta una fijación artificial de la escala musical en 12 semitonos idénticos, donde los intervalos son ligeramente corregidos (“temperados”) respecto de la nota natural. En el siglo XVI se inventa una escala fundada en intervalos denominados *consonancias* o *acordes perfectos*.

para el oído de hoy, en realidad resulta ser un producto puramente convencional y en su época significó una innovación imprescindible de la técnica de composición anterior.⁹ La sistematización de la escala en doce semitonos, equivalentes y fijos, abrió nuevas posibilidades. Desde el punto de vista armónico, es decir, la conformidad de las diversas voces superpuestas (la sucesión vertical de los sonidos), las construcciones musicales fueron muy enriquecidas. Asimismo crecieron enormemente las posibilidades melódicas (la sucesión horizontal de los sonidos) potenciando una infinidad de motivos. Con la *modulación* se instaura una tipología compositiva específica, caracterizada por amplias series evolutivas y por la homogeneidad. En otras palabras, la modulación presentó un procedimiento sintáctico de técnica de variación con la partida y el cierre del tono principal.

En el nuevo sistema temperado de composición-estructuración se exaltó el aspecto discursivo y la sucesión temporal, propios de la palabra, el *logos*.

He aquí el motivo por el que la nueva metodología compositiva confiere en grado máximo a la obra de arte musical el papel de *manifestación* del *Ser*. de su enésima y cumplida *facies* simbólica. Puesto que en tal planteamiento, con sus vastos dispositivos de modulación, sus perfectos ensamblajes sonoros, sus precisas “correspondencias”, junto con el “desarrollo” convergente de los temas y su implacable devanarse, encuentra su más lograda “representación” la visión del mundo como un Todo ordenado y coherente, que se manifiesta eternamente tanto en las formas sonoras o en el lenguaje del hombre como en el potente ritmo vital de la realidad entera [Lisciani-Petrini, 1999:18].

Así se personificaron los instrumentos, es decir, se le otorgó a cada instrumento o familia de instrumentos el papel de “actor” con su propio tema. De esta manera, se estableció un diálogo entre ellos que se desarrolló posteriormente.

Vale la pena precisar que estos procesos son muy similares a los cambios que sostuvo el discurso verbal (lingüístico). El mensaje y la estructura de los

⁹ “Durante siglos había triunfado el convencimiento ingenuo de la naturalidad del sistema tonal, basado en las mismas leyes de la percepción y en la estructura fisiológica del oído. Pero he aquí que en un momento dado, la música, gracias a un conocimiento histórico y etnológico más refinado, descubre que las leyes de la tonalidad representaban convenios culturales” (Eco, 2005:366).

textos¹⁰ reflejan la concepción del mundo no únicamente desde el punto de vista filosófico, moral y religioso, sino que también en relación a la inteligencia humana. El tiempo y la cronología hacen lineal la escritura y la lectura del mensaje, lo hacen lógico y manifiesto; su estructura está “correctamente” organizada. El discurso se percibe como proceso en su contexto histórico-cultural y se asemeja con los hechos (Foucault).

Los mismos principios de equilibrio y de la estructura composicional insuperable (*exposición-desarrollo-final*, intrínsecamente reflejados el uno en el otro para que se pueda llegar a la parte culminante de la obra) se conservan en la música hasta finales del siglo XIX. Bajo estos preceptos, J.S. Bach, Mozart, Paganini, Chaikovsky, Beethoven logran una transparencia armónica maestra. Sin embargo, con el último Beethoven empieza la “gran despedida” de la música occidental. Los cambios se refieren no sólo a la tonalidad llevada desde el siglo XVII, sino a toda la arquitectura expresivo-representativa, “fruto de una visión del mundo sustancialmente armoniosa” (Lisciani-Petrini, 1999:19). La concepción y apreciación de la belleza se modifican significativamente y con ello se buscan las formas musicales diferentes que, pasados más de cien años, aún no se han transformado en una tradición sonora. ¿Cuáles son los elementos que caracterizan la música en la época actual, la transición de la modernidad a la postmodernidad, un periodo que comenzó en el ambiente artístico todavía a finales del siglo XIX?

El cambio del material y del instrumento que se usa para cualquier tipo de expresión semiótica, es decir, la *tecnología* de la manifestación artístico-estética, intelectual o emocional, conduce necesariamente a las modificaciones, formales y estructurales, de estas expresiones. Será inútil discutir el origen del proceso mismo de las modificaciones: ¿las estimuló el progreso de la tecnología o el mismo devenir histórico en su trayecto de desarrollo condujo a los nuevos giros en la vida cultural e intelectual del hombre? Lo indudable es que existe una relación intrínseca entre las cosas, los sucesos y la valoración por parte del hombre.

Ya mencionamos que la armonía musical, que actualmente nos parece natural, en realidad pertenece a una tradición o, más bien, revela nuestro nivel

¹⁰ El concepto de discurso es más abstracto y amplio que el de texto, el último integra el primero. Por otro lado, se puede hablar de discurso sólo en términos de su materialización concreta: texto, diálogo (oral o escrito), presentación teatral o científica, etcétera.

de familiarización con la música. La costumbre a ciertos tipos sonoros no se adquiere a lo largo de una sola generación, puede abarcar varias y, además, muchas, lo que crea precisamente la sensación de su “normalidad”. También atañe a lo inconsciente del hombre que, por su naturaleza recóndita, resiste (con frecuencia también inconscientemente) a una sonoridad ajena:

Siempre se habla con entusiasmo de la naturaleza de la música cuando se pretende rechazar y calificar de antinatural a la nueva música, sea atonal, serial o electrónica [...] la ingenuidad de restituir lisa y llanamente el pasado a la práctica musical de hoy tiene que parecerle sospechosa [Dahlhaus, 1997:79].

Las experimentaciones más recientes con las formas y estructuras musicales realizadas en el ambiente de la música instrumental tradicional¹¹ empiezan desde finales del siglo XIX. La música de Wagner, Mahler, Prokofiev, Debussy, la estructuración armónica de Schönberg, la “caotización” de sonidos y ritmos de Stravinsky, las innovaciones de Shostakovich y Messiaen todavía siguen perteneciendo al arte de vanguardia musical.

El *hecho* de la música, como lo especifica Dahlhaus, es una interpretación de acontecimientos “penetrada por la *conciencia* histórica para construir historia” y creada por el historiador de música (1997:53). Seguramente no sólo el musicólogo, también el compositor mismo construye y explica la materia sonora¹² que constantemente se encuentra en circunstancias de innovación. La última se descubre en diferentes niveles: contenido, forma y composición, organización de los conjuntos de músicos (orquestas y grupos menores), prácticas de instrumentación y producción.

La concientización, al igual que la teoría, está vinculada con la notación o la *escritura* musical, una manera particular de fijar una obra en el papel. Precisamente la creación de un lenguaje conceptual-terminológico, que tiene su propia codificación y lectura, lo hace equivalente al texto que dispone de los mismos principios ontológicos y estéticos. En efecto, los discursos verbales y musicales trazan trayectorias similares en el proceso histórico de la cultura,

¹¹ Se puede hablar sobre la tradición en términos relativos y sólo para un periodo dado: todo se encuentra en un movimiento constante.

¹² Leonard B. Meyer escribe que con la conceptualización “la elección del compositor dejó de consistir en la tácita comprensión de una práctica, para crear en términos de “tonalidades”, “temas”, “secciones de desarrollo”, etcétera (en Cruces, 2001:242).

lo que permite unirlos y plantear los estudios interdisciplinarios que conecten estas dos expresiones semióticas.

La estructura del hipertexto y el espacio musical

El régimen textual es el más estudiado y fue el primero que se situó en un entorno de la tecnología avanzada. El concepto y el término de *hipertexto* surgió precisamente debido a que la información materializada en los textos fue introducida a un sistema digitalizado. Las consecuencias que produjo sobre los elementos formales y estructurales, ahora se conocen y se aprovechan ampliamente. El medio digitalizado también tuvo impacto sobre la producción y lectura de las imágenes. En el diseño de hoy es imprescindible la tecnología cibernética, lo que, sin embargo, no puede asegurar su uso eficaz. La conceptualización misma de la imagen en la pantalla computacional todavía espera su demostración y desarrollo. No obstante, el camino teórico ya está marcado por las exploraciones del hipertexto.

En los últimos tiempos se ha escrito considerablemente acerca de las construcciones verbales y del diseño de las imágenes en la realidad electrónica; por el contrario, el análisis del material sonoro en el medio cibernético todavía no ha obtenido suficiente presencia. Al mismo tiempo, el ejercicio musical (la praxis) en, con y para el espacio virtual muestra que ya empezaron a surgir los tanteos de la herramienta acústica en el contexto computacional. Por otro lado, surge la práctica de componer música en la computadora como si fuera un instrumento musical (de hecho tiene las cualidades adecuadas, aunque tal uso exclusivamente reduce la potencialidad del dispositivo cibernético). Los *hechos* musicales, que apuntan hacia las expresiones artísticas (y auditivas en general) sorprendentes, implican, a su vez, los acercamientos, la contemplación y las transformaciones en el pensamiento y la percepción: ¿qué fundamentos filosóficos, morales, culturales, etcétera, se proponen en el nuevo tipo de música?

En la actualidad es imprescindible incluir el sonido en el medio computacional, pero más adecuado sería unirlo con las demás manifestaciones semióticas en el espacio cibernético. La música descubre las mismas relaciones sistémicas a nivel formal, estructural y conceptual que los discursos verbales y visuales; en el espacio cibernético, todos los tipos de signos (textos, dibujos, sonidos, etcétera)

actúan de manera *equitativa*, es decir, sin que unos se subordinen a los otros, poniéndolos en el centro de la apreciación y del conocimiento.

Desde esta perspectiva, la música muestra una tendencia fuerte hacia lo que hemos llamado la *hipertextualización*¹³ (para evitar la confusión tan frecuente, precisamos que no nos referimos a lo que representa el término *hipermedia*. Éste se asocia por lo general con los elementos visuales o sonoros exclusivamente y se distancia de la información verbalizada en el mismo medio). La noción de hipertexto (o hipertextualización como proceso) pertenece a una organización específica de todo tipo de información donde cualquier signo¹⁴ se relaciona con el otro a base de lógica, semántica o asociación. Así, la estructura hipertextual incluye todos los tipos de información que se materializan y son operables mediante varias formas de expresiones programables (codificadas).

Comprendido en estos términos, el hipertexto es abierto, integral y flexible, lo que significa que no le son propias las jerarquías de subordinación y las construcciones lineales, normalmente indispensables en otros sistemas estructurales. En un libro (el medio impreso), por ejemplo, el dibujo y la fotografía (excepto los libros especiales, como los álbumes) siempre cumplen función ilustrativa, pues su propósito es acompañar la palabra. En el cine, por el contrario, el vocablo escrito prácticamente no participa en la acción cinematográfica. El medio radiofónico, a su vez, físicamente no permite la inserción de las imágenes. Hasta hace pocos años, en la ópera, la actuación dramática se ha estimado secundaria. En la práctica existe un sinfín de ejemplos cuando los signos de diferentes orígenes se presentan por separado y generalmente no se fusionan entre sí, más bien no pueden ser fusionados por las restricciones de los modos de su producción. Los predomios semióticos y las jerarquías siempre están marcadas por el medio. En contraste, en el medio computarizado, la organización hipertextual se manifiesta idónea para las combinaciones y los “juegos” semióticos.

¹³ El vocablo del *hipertexto* (o de la *hipertextualización*) proviene del sistema lingüístico escrito y, por lo tanto, no parece ser propio para la música; sin embargo, el fenómeno mismo aún no se ha conceptualizado en la teoría de la música, por ello en este trabajo lo empleamos conscientes de sus límites etimológicos.

¹⁴ Aparece como los llamados *nodos*: bloques de información relativamente independientes.

En varios trabajos anteriores¹⁵ hemos expuesto la idea del hipertexto no sólo en función de una estructura no lineal, sino como un *nuevo tipo de discurso*, generado en, para y con el soporte de la tecnología computacional. Uno de los rasgos más importantes del discurso electrónico hipertextual se revela en su capacidad estructural y tecnológica de combinar múltiples formas semióticas dentro del mismo medio. De ahí, es preciso hablar sobre el nuevo discurso considerando su carácter *plurisemiótico*, donde tienen cabida las expresiones de diversa naturaleza: visuales (dibujos, gráficos, fotografías o animaciones), auditivas (sonidos, voces o melodías), audio-visuales (videos o clips) y escriturales.

Es fácil notar que las imágenes prácticamente invadieron el espacio cibernético —que, a propósito, les es oportuno—; también los textos encontraron un lugar apto para su publicación y difusión. No se puede decir lo mismo acerca de las “sustancias” sonoras. Éstas aparecen como mera figura ilustrativa (complementaria) o de “adorno” y aún se percibe una tendencia tradicionalista en su uso. En vez de articulación, manifiesta y consciente, de la música como un constituyente discursivo capaz de combinarse ecuánimemente con los demás elementos, el sonido se subordina a otras exigencias informativas: las visuales o lingüísticas. El uso del material sonoro en el medio computacional no siempre es adecuado ni satisfactorio. En definitiva, el sonido debe incluirse con mayor representatividad y estudiarse según toda la gama de aptitudes que se ofrece por la herramienta cibernética. Tal vez, ni los mismos músicos ni los constructores de los sitios en internet, cuya cantidad crece con la oferta de programación, todavía no han concedido al sonido las cualidades que corresponden al nuevo sistema tecnológico. Tampoco se ha conceptualizado la sonoridad como uno de los elementos esenciales de la estructura hipertextual, junto con la palabra y la imagen.

¹⁵ Véase, por ejemplo, *La tecnología del saber escrito: el hipertexto en el medio cibernético*, publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (2002); “El hipertexto: una escritura plurisemiótica”, en *Un año de diseñarte MMI*, UAM-Azcapotzalco, 2001, núm. 3; “De la concepción del hipertexto al concepto de discurso”, en la e-revista *Espéculo* de la Universidad Complutense, 2005, núm. 31: <http://www.ucm.es/info/especulo/>.

Los movimientos y concordancias en la obra sonora

En efecto, la presencia del soporte cibernético en la música contemporánea determina su desenvolvimiento, actual y futuro. Con todo, no hay que olvidar que, pretendiendo encontrar las soluciones musicales originales, la vanguardia musical del posmodernismo se deriva de las formas, ideas y proyectos estético-artísticos anteriores. La mirada regresiva permite vislumbrar esta dialéctica cultural y tecnológica, que condujo a los procesos reformativos y aun revolucionarios en la cultura de hoy. En el contexto de los instrumentos y las orquestas tradicionales de nuestros días, las obras musicales fueron creadas con base en concepciones artístico-filosóficas, estructuras y técnica de instrumentación del siglo XIX que siguió y paralelamente transformó la sonoridad de tiempos precedentes.

Ya mencionamos que la tonalidad de doce semitonos logró enriquecer el perfil melódico de la música. Al mismo tiempo, la construcción sintáctica de armonía resaltó su carácter *discursivo* y la sucesión *temporal* mostrando la dependencia de la música (obviamente no tan directa) de la enunciación lingüística, predominante para la formación ideológica de aquella época. Subordinada, en este sentido, a la filosofía, la música también representó una visión del mundo en términos de devenir, de insignia evolutiva y explicativa, de un todo ordenado y coherente, como una belleza de armonía.

En el siglo XIX todavía reina esta tradición. Sin embargo, ya en el último Beethoven empiezan a abandonarse ciertas normas y formas musicales. La sonata, un género musical llevado a la cumbre simbólica de la historia de la música, muestra las alteraciones (la decadencia en concepción de algunos) de la idea estética que parecía ser absoluta. Desde ahora ya no representa un objeto ideal ni tiene un carácter completo ni ecuménico.

La música de Wagner rompe definitivamente con el tradicional discurso filosófico, y ahora es el *mito*, formalizado en obras musicales, que se encuentra en el primer plano. La sintaxis del mito wagneriano incluye retardos, resoluciones ambiguas, funciones polivalentes, además del timbre como elemento constructivo autónomo y la invención de los “momentos melódicos” (en oposición a *leit-motiv*). La música de Wagner provoca “una dilatación del proceso de modulación”, un “paulatino enrarecimiento de la articulación tonal”, una “saturación cromática”, en términos de Lisciani-Petrini, que finalmente

conduce a la destrucción del orden tonal formado por el sistema bien temperado. Wagner, en palabras de Schönberg, lleva a cabo una modificación en la función lógica y constructiva de la armonía.

Las figuras decisivas para las reformas musicales de los finales del siglo XIX fueron Liszt y Mahler. En sus composiciones se perdió paulatinamente el valor del tema en función de un factor que une y homogeniza la obra. A partir de Liszt, se disgrega el tema reduciéndose frecuentemente en un *fragmento* de motivo que se somete a un proceso de variación constante. Se origina así la idea de una forma inconclusa sin que se imponga una melodía, permanente y acabada, a lo largo de la obra. Los efectos de esta *desconstrucción*, se ven posteriormente con mayor claridad en Debussy. Este proceso se presenta ya consumado en la obra de Mahler. Con Mahler, el lenguaje musical pierde el carácter de atributo y es reducido a recuerdo, a simulacro, a ruina. Sus construcciones musicales se basan primordialmente en las *citas* de la música clásica y folklórica y así, estilos muy distintos se incluyen en la misma composición. Cabe destacar que en esto se ve una aproximación indudable con la idea de la fragmentación y las alteraciones hipertextuales; además, iniciadas mucho antes de que se les determinara y explicara en el ambiente verbal (las investigaciones científicas sobre el hipertexto comienzan después de los cuarenta del siglo XX).

Con la música de Debussy se empiezan a expresar las *imágenes*, móviles, indeterminables y vacilantes, con una lógica muy distinta a la de los discursos lingüísticos. Dicho sea de paso, en un principio, como ocurre con cada innovación, las nuevas composiciones melódicas fueron calificadas negativamente como impresionistas. Los retratos de la naturaleza, que siempre es inestable y temporal, permitieron al compositor no limitarse a reproducirla de manera más o menos exacta, sino que recurrió a ciertos símbolos; la idea musical se apoyó más bien en las impresiones. Esto permitió que las alusiones artísticas no se vinculen de manera armónica, tampoco resultaron uniformes y ordenadas (algo contrario a lo que habíamos observado en la música regida por el pensamiento metafísico anterior):

[...] aun manteniendo una estructura predominantemente tradicional —basada generalmente en el desarrollo de dos temas en alternancia dialógica— la forma musical manifiesta ya desde ese momento la característica “curva flexible”, el divino arabesco”, como lo denominaba el propio compositor [Lisciani-Petrini, 1999:28].

El desarrollo de la reflexión musical, entonces, anula la referencia al polo tonal, y el tema se somete a la sucesión de las uniones sonoras menores. Finalmente, se establecen los nuevos principios de cohesión compositiva.

La “hipertextualidad” de la música de Debussy se manifiesta por medio de dos características importantes. La obra musical no se incrusta necesariamente en la estructura lógica de un espacio y un tiempo concreto. Esta organización permite elaborar los temas “atópicos” y sin restricciones de un final predeterminado. Como consecuencia, se rompe con la linealidad impuesta por la armonía, y el tejido musical aparece en líneas variables, alternas y sin obligación de concluir. No sólo esto, también se extingue la tradición de narrar,¹⁶ y se lleva al término una larga tradición clásica: la música deja de presentar un sentido profundo (narrativo), lo que conduce a la pérdida de su raciocinio ontológico.

En el mismo periodo, en la literatura, que también estuvo en vanguardia, las obras de Proust, Joyce o Faulkner reflejan el mismo distanciamiento del orden lógico y de la narración lineal. Merece la pena mencionar que la ciencia —un discurso rígidamente organizado— empezó a adquirir más tarde, de manera más perseverante, las características semejantes; la encabezó Wittgenstein y posteriormente Nietzsche. Fueron Heidegger y Derrida quienes materializaron la misma tendencia en sus tratados científicos. A partir de éstos, el discurso intelectual recibe una forma y estructura diferentes desbordando el arquetipo (el género) textual científico, incluso —subrayamos— en el medio impreso.

El proceso iniciado por Debussy, se lleva más allá en la música de Schönberg. Este compositor construyó el nuevo sistema de las relaciones entre los sonidos. Proclamó la reducción, el “despojamiento y disolución” del lenguaje musical tradicional, con el propósito de “hacer *resonar* la invisible alteridad, el inefable abismo silencioso sobre el que se suspende a sí misma toda estructura sonora, toda palabra, toda forma existente” (Lisciani-Petrini, 1999:41). El compositor llega a los desenvolvimientos culminantes de las innovaciones musicales de la época.

Como se puede ver, la idea musical de la representación del mundo, basada en una realidad externa, estable, concordante y ostensible, entró en crisis. Schönberg la enfrentó repensando el mundo a partir del olvido (la *ausencia*),

¹⁶ La narración se basa en la alineación de los sucesos llevados a su desenlace final; es decir, la lógica, espacial y cronológica, es lineal y cerrada dentro de una obra terminada.

de la precipitación del lenguaje musical centenario. Su codificación musical de la realidad va en un propósito opuesto: destructivo. “El método de composición con doce notas —escribe Schönberg— ha nacido de una necesidad”. En un momento dado se tuvo que revisar el sistema tonal para completarlo:

Schönberg sigue, por una parte, el camino de la ampliación tonal, en particular a través del uso sistemático de los acordes de cuarta [...] mientras por otra parte, adopta la técnica brahmsiana de la “variación”, que le permite sustraer la composición a toda forma sistemática, reduciéndola a un facetado mosaico compuesto de fragmentos, de “protocolos” (adorno) sonoros. Comienza a perfilarse lo que el propio Schönberg llamará “tonalidad suspendida”, preludio de la “emancipación de la disonancia” [Lisciani-Petrini, 1999:58].

El elemento decisivo, que se convirtió en fundamental en la estructura musical schönbergiana, fue el contrapunto, una melodía acompañante. Este factor permitió romper con la sintaxis de armonía proporcionando cohesión formal. Mediante los retrocesos implícitos se liga el material musical movable e independiente desde el punto de vista melódico.

Ahora una obra no se configura a partir de la nota como célula sonora (la tónica), sino a partir del intervalo que encadena los sonidos. El discurso musical ya no se construye a base de un principio tangible como un eje ideal sino que se rige por la organización relacional de las partes.¹⁷ Como elemento central de la composición emergen los efectos recíprocos entre los sonidos y se crea la “lógica intervalar” (Schönberg) que, a su vez, se traduce en el establecimiento de distensiones tímbricas, dinámicas y armónicas relacionadas entre sí al interior del espacio musical. “En definitiva, la disonancia queda emancipada y cada sonido se convierte en equivalente a los demás, justamente para poder conseguir una organización estructural más férrea” (Lisciani-Petrini, 1999:58). El principio contrapuntístico da una cualidad nueva a la composición musical.

En relación con el invento estructural de Schönberg será difícil no recordar la teoría estructural del hipertexto. En éste se resalta la importancia de las

¹⁷ En la organización hipertextual, las vinculaciones entre los signos informativos (los nodos) se determinan como un rasgo distintivo y primordial (Subbotin, 2001).

ligas entre los bloques informativos (los nodos). Desde un principio, el usuario tiene la posibilidad de cambiar las direcciones de lectura, es decir, iniciando con un nodo *A* puede ir al nodo *B* (A-B), *C* (A-C) o *D* (A-D) muy rápido, casi simultáneamente porque la velocidad de su computadora se lo permite. El enlazamiento vertiginoso de la información influye significativamente en la interpretación y la toma de decisiones.¹⁸ Es muy similar a la “lógica intervalar” descrita.

Equivalentemente al discurso verbal en un ambiente impreso, la música de finales del siglo XIX y principios del XX, manifiesta un constante desarrollo hacia la hipertextualidad. A partir de entonces su desarrollo se legitima por elementos estructurales y formales nuevos y, además, por pensamientos melódicos diferentes: la belleza ahora no significa otra cosa que arquitectura de estructuras puras. Esto, a su vez, obliga al compositor a “pensar en la música” y no, como antes, pensar *sobre* la música. Se observó una tendencia a “barrenar en el propio intelecto para autocuestionarse, a un gélido racionalismo y a un marcado énfasis en la mesura y la objetividad” (Dibelius, 2004:76).

La figura de Olivier Messiaen representó una etapa más en la “hipertextualización” de la música. Sus obras y las de sus seguidores revelaron la llegada de una etapa que dio un paso hacia lo que comúnmente se define como la postmodernidad. Su radicalismo conceptual gira en torno a la vinculación de lo irreal y sobrenatural. A esto se agrega la técnica compositiva relacionada con el conocimiento de los dispositivos materiales de la música y la capacidad simbólica de los números. La esencia de la música radica en el número que de ninguna manera contradice al misterio —y aun misticismo— estético. Él mismo habla de su lenguaje musical como algo inmaterial, espiritual, religioso:

Los modos¹⁹ que pretenden encarnar una especie de omnipresencia tonal tanto melódica como armónica, acercan al oyente a la eternidad del espacio y del futuro. Los ritmos especiales, que se utilizan fuera de todo tipo de compás, contribuye de manera decisiva a distanciarlo del tiempo terrenal [cit. por Dibelius, 2004:53].

¹⁸ Los “saltos” de una página de Internet a otras en tiempos reales crean un panorama informativo que puede ser interpretado de maneras a veces opuestas.

¹⁹ Con *modos*, Messiaen se refiere a las escalas construidas por él mismo en las que se establece una distribución simétrica de tonos y semitonos.

Los ritmos de Messiaen transgreden los esquemas tradicionales y se usan los grupos intercalados de sonidos de paso o de adorno. También se pone especial atención a las alturas tonales, las duraciones, las intensidades y los timbres.

Todo parece caótico (hipertextual), sin embargo, es resultado de una organización elaborada de modo muy escrupuloso. La pieza *“Mode de valeurs et d’intensités”* (Modo de valores e intensidades) de 1949 tiene una estructura absolutamente calculada en todos los niveles y fue el detonante de una nueva manera de componer la música “serial”²⁰ que pronto se convierte en un modelo fundamental que predominaría en los años cincuenta.

Paralelamente a esta tendencia, en la historia musical del mismo periodo se puede encontrar un procedimiento semiótico totalmente diferente: el regreso al discurso verbal, al texto y la palabra. Carl Orff, que representa al arte con una función simbólica, deja la música en el segundo plano resaltando el verbo y la actuación. Su planteamiento más que musical se convierte en el teatral, donde la articulación lingüística adquiere un poder ilimitado. Un hecho, en realidad, que puede significar —precisamente en esta etapa— una aspiración consciente de concordar los diferentes medios de expresión en la misma pieza musical. Lo importante aquí es un intento de convertir el signo musical en el espectáculo, una actividad semiótica distinta y, viceversa, la palabra teatral emerge con los atributos de la música. Está claro que no se trata aquí de una reconstrucción de los arquetipos anteriores, lo que se explica en Dahlhaus con detenimiento, sino que se manifiesta la fusión de los elementos de distintos orígenes y de su combinación coordinada.

En el caso de las innovaciones de Prokofiev, pero con las obras puramente instrumentales, se muestra otro planteamiento de las relaciones entre diferentes medios expresivos. El compositor asocia el sonido con los monólogos y diálogos de naturaleza lingüística y lo asemeja, además, con los movimientos de la danza. Así, se crea una obra polifacética que *no representa* ni simboliza sino que *es* una real conversación entre diferentes “actores” (los instrumentos). En esta situación se establecen las relaciones recíprocas de los signos disímiles, de modo tal que ninguno se subordina al otro. La referencia al hipertexto surge por sí misma,

²⁰ Dibelius la define así: “el método de estructurar todos los parámetros de la música por medio de series para después volver a interrelacionarlas entre sí por medio de reglas de dependencia recíproca” (2004:281).

ya que, como se sabe, una de las características más importantes de la estructura hipertextual es no retraer ni jerarquizar la información.

La tendencia hacia la hipertextualidad se reveló mucho antes de que la tecnología cibernética absorbiera las diligencias intelectuales, psicológicas, estéticas y cotidianas del hombre. Más aún, el ambiente artístico —en cualquiera de sus dimensiones semióticas— estuvo predispuesto y empezó a desarrollarse en torno a este tipo de transformaciones antes de que se usara la computadora. Los conceptos, las formas y estructuras tradicionales de cada arte se repensaban y se orientaban hacia los paradigmas nuevos sin relación alguna con la tecnología avanzada (por lo menos no de manera directa). En la música, esta tendencia se manifestó con mayor claridad, a pesar de que el tema todavía no se había investigado por la gente especializada en la materia. Es probable que este relativo retraso se deba a que las exploraciones científicas en el campo de la música, pertenecen al ambiente discursivo (verbal). Muchas indagaciones conceptuales pertenecen a los compositores mismos que acuden a su lenguaje especializado y difícilmente comprendido por el público ordinario, pero interesado (un hecho que influyó en la insuficiente propagación de sus ideas y obras). Los historiadores de la música —recordemos a Dahlhaus— se dedican más a las biografías de los compositores o a la narración de los contenidos.

Aun así, el material publicado muestra que el arte sonoro siempre ha seguido en la vanguardia; todavía más, con las exploraciones del potencial de la tecnología computacional. La mayoría de los compositores del siglo XX contribuyó a los cambios en la música que pueden ser considerados revolucionarios. Sólo nombramos a algunos sin especificar los principios que ellos plantaron en la música conduciendo finalmente al medio computacional como a un nuevo instrumento sonoro: Schostakovich, Boulez, Britten, Kodály, Ustvolskaya, Henze, Penderecki, Cage, Gubaidulina, Berio, Kagel, Denisov, Reich, Stockhausen, Ibarra, Uribe, Schnittke, Ligeti, Xenakis, entre muchos otros. Se puede mencionar que, en los años ochenta y noventa, varios de estos autores, crearon sus obras con base en programas computacionales; aquí Xenakis²¹ ocupa un lugar especial. A partir de entonces, los músicos de generaciones recientes empezaron a formarse con una disposición más abierta

²¹ Es un matemático que inventa las combinaciones sonoras sobre el papel como si fueran figuras de ajedrez. Esta forma de *escribir* la música es propia de muchos compositores posmodernos.

hacia la herramienta cibernética. Sin duda, aún se encuentran en una etapa de transición: el término *computadora* se usa con mucho cuidado (algunos incluso prescindieron de él en sus discursos); no existen escuelas musicales ni corrientes dentro de la trayectoria cibernética, los mismos programas no corresponden a las posibilidades conceptuales, tampoco el público en general está formado ni acostumbrado a la cultura sonora emergente. Sin embargo, pensamos que la música cibernética o computacional se introduce de forma ineludible e independientemente de los gustos,²² se establece como una nueva estética musical.

De este modo, en la percepción del arte es necesario destacar la “valoración pensante”, que Luhman resume:

La contemplación de la obra de arte en cuanto tal —y no como presencia de objetos de cualquier tipo en el mundo— se logra tan sólo si el observador descifra la estructura de distinción de la obra y reconoce allí que algo de esta índole no pudo haber surgido por sí mismo, sino motivado por una intención de informar [2005:75].

La misma idea que Lotman desarrolló en varios artículos (1998, 2000) a través de su concepto de la *conciencia semiótica*. Ésta otorga gran importancia a la preparación y educación estética del receptor sin la cual el arte queda sólo al alcance de los grupos minoritarios.

El rechazo del nuevo paradigma musical es una manifestación negativa frente al nuevo medio (el instrumento y el material sonoro) por parte de las generaciones formadas con modelos y el oído diferente. Después de haber averiguado los problemas que surgen en el momento de contacto entre diferentes culturas musicales, Margareth J. Kartomi deduce:

Ninguna primera o segunda generación de contacto estará suficientemente motivada o capacitada para comprender otra cultura musical de una manera tan profunda que le permita olvidar completamente sus propios conceptos y tendencias musicales.²³

²² No se debe olvidar que “la tradición y la validez están muy ligadas [...] La tradición demostraba ser una convención, y la convención, una arbitrariedad” (Dahlhaus, 1997:82-83).

²³ Véase “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, en Cruces *et al.* (eds.), 2001, p. 377.

Sin embargo, en las mismas páginas completa su observación anterior: “Personas de orígenes distintos que entran en contacto pueden tener la necesidad de hacer música juntos, en parte para comunicarse”. Es evidente, ya que “la historia de la música asume la forma de una transmisión de normas —y no la de un progreso de obra en obra— que regulan la relación entre la función y las técnicas de composición” (Dahlhaus, 1997:95).

En realidad, la historia de la música transcurre en una constante búsqueda de las sonoridades nuevas y originales.²⁴ Cambian los instrumentos, los espacios de presentaciones, los géneros y estilos. En el medio computacional se combinan todos estos elementos produciendo los efectos “raros” y las opiniones que no coinciden en todo. Por ejemplo, todavía el uso de las grabaciones o cintas, intercaladas en el sonido “vivo”, representan algo muy insólito para la música llamada clásica en una sala de conciertos.²⁵ En este proceso el propio compositor y el escucha tienen que reformar su concepción musical y estético-emotiva.

Retos computacionales de la música contemporánea

Desde finales del siglo XIX, las transformaciones musicales revelan una predilección consistente hacia la hipertextualidad. Como hemos mostrado, las innovaciones se dieron aun dentro de la tecnología tradicional, cuando los instrumentos presentaban objetos autónomos y autosuficientes: cada uno con su sonoridad especial y determinada. Estos instrumentos permitían armonizar y ajustar los elementos sonoros dentro de los conjuntos de intérpretes, los grupos y las orquestas coordinadas según normas paulatinamente construidas e insertadas en la práctica musical.

Vale la pena recordar que, en un principio —alrededor de los años cuarenta del siglo XX—, las exploraciones acerca de la estructuración no lineal se iniciaron con base en catálogos de papel (las tarjetas). Tal vez, la exigencia de materializar las estructuras reticulares condujo a la invención de una tecnología

²⁴ Todo el arte se basa en la búsqueda de la originalidad y en la experimentación con la técnica y tecnología nueva.

²⁵ En la discusión sobre la diferencia estilístico-genérica de la música llamada clásica, el punto central es la notación o codificación de sonidos; en otras palabras, la escritura musical. Otros estilos y géneros musicales tienden más hacia el proceso de ejecución, no mediado por la simbología convencional.

que correspondiera a esta tarea. Con la invención de la computadora y, debido a un nuevo tipo de codificación-escritura (la programación), se descubrió la capacidad de articular diferentes medios de enunciación en el mismo espacio.

Sería erróneo afirmar que la multimodalidad es reciente. Algo semejante encontramos en las obras que contienen géneros diferentes, por ejemplo: el teatro y la ópera, donde lo verbal (los diálogos o el libreto), lo visual (el vestuario, la escenografía, los gestos) y lo auditivo (la música y la voz) se combinan en forma equilibrada. Pero el autor de hoy tiene que comprender que el componente sonoro es sólo una parte y conlleva implícitamente la presencia de otras formas. La tarea de los músicos que utilizan el medio computacional, es más ardua: comunicando su sentir de la vida a través de la música tiene que pensarlo también con la imagen y la palabra al mismo tiempo. Lo que se pretende de él, es convertirse en un creador polifacético con talentos de distinta índole.

Como siempre, las corrientes preservadoras²⁶ tienen sus cauces fijos; se requiere de diluvios para que se desborden y se orienten por nuevos trayectos. Lo mismo se puede referir a los compositores, quienes muestran más disposición de reproducir que inspirarse en innovaciones. Es decir, emplean las voces de los instrumentos creados como réplica de la naturaleza (percusiones, instrumentos de aliento, de cuerdas, etcétera) en el dispositivo electrónico. No sólo se imitan los sonidos, también se copia el contenido, la forma y la estructura musical: el marco conceptual adaptado les limita su potencial creativo y los encierra en el mismo sistema de actividad musical.

En la música “cibernetizada” el contenido se dispersa y se fragmenta, pierde la homogeneidad y armonía, anteriormente fundamentada en el pensamiento lógico y lineal. Los principios formales y estructurales manifiestan la complejidad del mundo. El soporte tecnológico con su organización hipertextual les permite plasmar su aspiración creativa presentando ahora las expresiones multimodales en un conjunto.

Las composiciones electrónicas organizadas de manera hipertextual no sólo desconstruyen el orden armónico, rítmico y tonal, también cambian las jerarquías de estilos y géneros. Esta predisposición *pluriestilística* hace peculiar la relación entre la música electrónica clásica (o culta, escrita) y la demás: todo tipo de pop, rock, folklore, jazz, etcétera. En una comparación rápida y

²⁶ Tienen un papel tan importante en la formación de cualquier cultura que los términos *preservación*, *conservación* y *cultura* pueden entenderse como sinónimos.

superficial se puede revelar que la primera está encauzada por las renovaciones de pensamiento. De ahí se desprende la necesidad de reflexionar y conceptualizar (no tanto sentir e improvisar, según el famoso *common sense*) formas, estructuras e ideas musicales; probablemente a esto se debe el impulso para experimentar.²⁷ El segundo tipo de la música se lleva más por la forma, frecuentemente esta última percibida de manera intuitiva y no tanto por el *saber* del oficio propio. Aquí, curiosamente, las exploraciones no son tan revolucionarias, ni siquiera en aras de la originalidad; más bien se trata de la reconstrucción del pasado (Dahlhaus), de un aspecto de género, pero de manera total y absolutamente incoherente y conservadora.

A pesar de esto, en la música no clásica se pueden encontrar ejemplos que tienden a corresponder a la realidad fragmentada, híbrida y entrecruzada. Uno de éstos se refiere a las últimas composiciones de Björk —la voz y el instrumento crean un especial movimiento rítmico-melódico—, donde se exterioriza el juego de géneros melódico y, a la vez, se incorporan los ensamblajes teatrales. Definitivamente su obra muestra la cercanía con la producción de los compositores considerados clásicos. El ya mencionado Reich crea en colaboración con Korot una pieza “Three Tales”, que —con su descomposición de estilos y géneros tradicionalmente establecidos— puede ser calificada, al igual que las de Björk, como intergenérica.

Con la destrucción de los cánones tradicionales (la pureza estilística, linealidad, simetría, concordancia) surgido dentro del contexto tecnológico a que todavía estamos acostumbrados, se preparó el terreno para que las mismas innovaciones conceptuales se apliquen en el medio computacional. Su idoneidad técnica para los discursos hipertextuales ahora encontró lugar en la música. Entonces, la obra computacional se crea bajo los preceptos de un nuevo orden, trátase de composición y sonoridad estrictamente musicales o de combinaciones plurisemióticas.

Es necesario subrayar que el ciberespacio y la computadora pueden emplearse de dos maneras. Una función se relaciona con el proceso de acumulación, conservación y transmisión; es más adecuada para los audio CD's, la radio o MP3, por ejemplo. Otra función atañe al uso propio de la computadora y consiste en el especial manejo de múltiples expresiones semióticas que no

²⁷ En este trabajo se mencionaron muchos compositores que ya están en la lista de los conocidos y aceptados.

son realizables en otros medios (herramienta o instrumentos). Ya no es únicamente retener y guardar la información, sino también desarrollar nuevas habilidades creativas, que se exigen en este medio, producir obras novedosas que en esta etapa probablemente puedan juzgarse como excéntricas, inconcebibles, insólitas (en otras palabras, originales). Es precisamente lo que los autores contemporáneos de cualquier pertenencia estilística o genérica tienen que explorar y convertir en una nueva realidad.

Si se infiere el aspecto pragmático-perceptivo, las obras electrónicas adquieren criterios de valoración nuevos: los anteriores se elaboraron en condiciones diferentes. En la aplicación de estas pautas valorativas es primordial considerar que medios diferentes no son sustituibles: hay que ver, leer y escuchar sin pretender reemplazar una expresión por la otra (es falsa la frase: más vale una imagen que cien palabras) ni juzgar uno a partir del otro. El manuscrito o libro, el lienzo o la fotografía, la sala de concierto o la calle pertenecen a circunstancias y tecnologías totalmente disímiles, por esto no pueden ser comparables en términos de apreciación. Tampoco pueden ser asociados con las producciones digitales: los sonidos de violín, flauta o de piano continúan permaneciendo en la rica tradición de la cultura ancestral y paralelamente se buscan nuevas consonancias en el ambiente electrónico.

En el contexto musical, el uso de la computadora todavía está marginado. Este instrumento se considera como cualquiera anterior, pero todavía bastante desfavorecido; tal vez, por la semejanza con las instrumentaciones eléctricas. La mayoría de los compositores aún no lo han percibido ni estimado como un “recinto” de signos *específica*, tampoco se ha revelado su peculiaridad expresiva, distinta de los demás medios. Es decir, en su totalidad no se ha comprendido plenamente que en el sistema hipertextual electrónico se crea *un solo discurso* donde *no* se confrontan sino que se compenetra ineludiblemente lo verbal, visual o auditivo.

Definitivamente estamos presenciando el momento en que el espacio cibernético se apropia de los recursos auditivos. Hay varias razones objetivas para afirmar que sin el sonido el discurso hipertextual no va a reflejar su esencia multimodal. Primero, se trata de tecnología cuya capacidad de soporte es enorme, además, potenciada por la organización hipertextual, por su condición de apertura y flexibilidad estructurales que incluyen todo tipo de la información dentro del mismo espacio. Segundo, la enunciación auditiva en su totalidad,

su funcionamiento y la organización es muy próxima a la de la imagen y del lenguaje verbal; rápidamente las dos últimas empezaron a percibirse como congénitas en el medio computacional. Por último, lo que permite ver un futuro optimista de la obra musical cibernética es la misma historia de la música, aunque siempre con una resistencia tenaz frente a los elementos revolucionarios, sean éstas las normas y reglas formales y estructurales o los instrumentos modificados y modificables a lo largo de su existencia.²⁸ Hoy contamos con una nueva generación de la herramienta musical y su valor estético-artístico depende de su adecuada aplicación, del establecimiento de los principios de su apreciación y de la formación de los escuchas.

Para finalizar, puntualizamos que el objetivo de este artículo no fue analizar de manera exhaustiva los ejemplos concretos de la hipertextualidad musical. Tampoco desglosar las características de la música en diferentes medios. El objetivo, más bien, fue exponer algunas ideas sobre la hipertextualidad de la música y su presentación en diferentes ambientes tecnológicos; además, mostrar que su relación con el medio electrónico computacional hace transformaciones musicales imprescindibles. Por último, convencer sobre la urgencia de llevar a cabo estudios rigurosos y detallados sobre la materia.

²⁸ Eco afirma acertadamente que los nuevos hábitos se instituyen en el orden de códigos y de las expectativas ideológicas que se reestructuran y, con esto, reanudan el movimiento. Entonces, el lector sensible no debe leer una obra de arte a la luz de sus propios códigos, al contrario, tiene que descubrir su nuevo universo (2005:177).

Bibliografía

- Cruces, Francisco *et al.* (eds.) (2001), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid.
- Eco, Umberto (2005), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona.
- Lisciani-Petrini, Enrica (1990), *Tierra en Blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Akal, Madrid.
- Dibelius, Ulrich (2004), *La música contemporánea a partir de 1945*, Akal, Madrid.
- Lotman, Iuri M. (1998-2000), *La semiosfera I, II, III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Cátedra, Madrid (edición de Desiderio Navarro).
- Luhman, Niklas (2005), *El arte de la sociedad*, Herder/Universidad Iberoamericana, México.
- Subbotin, Martín M. (2001), "El concepto de hipertexto", en *Universitas Humanistica*, Bogotá, núm. 52.