

Los atributos sin hombre (o mujer): la desmaterialización del cuerpo en la música del siglo XXI

Wade Matthews

"Centenares de sonidos se sucedían uno a otro, confundándose en un prolongado ruido metálico del que destacaban diversos sonos, unos agudos claros, otros roncós, que discordaban la armonía pero que la restablecían al desaparecer. De este ruido hubiera deducido cualquiera, después de largos años de ausencia, sin previa descripción y con los ojos cerrado, que se encontraba en la capital del Imperio..."

Roberto Musil

*El Hombre sin atributos*¹

En su brillante aunque inconclusa novel, *El Hombre sin atributos*, Roberto Musil nos ofrece lo que él mismo describe como "lo fantasmal de los acontecimientos" durante los últimos años del imperio austro-húngaro, añadiendo que "nada hay en mi novela histórica que no tenga validez aquí y ahora"². Aquí, nuestra acometida es significativamente más humilde. Nuestro protagonista no es un hombre sin atributos sino unos atributos sin hombre: los de la música en ausencia de una presencia humana. No en vano, podríamos considerar una música audible sin la presencia de ningún músico como un "acontecimiento fantasmal" y a esto debemos añadir también la música cuya creación tampoco ha necesitado la presencia de músicos con instrumentos. Las tecnologías que han hecho posible esta situación son a la vez causa y resultado de unos cambios que afectan por igual, aunque de maneras distintas, al oyente, al creador musical y a la música en sí, especialmente en las dos últimas décadas. Entre

¹ Musil, Roberto, *El Hombre sin atributos*, trad. de José M. Sáenz (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1969), 7.

² "Sobre *El Hombre sin atributos* (Roberto Musil entrevistado por Oskar Maurus Fontana en 1926) en http://www.guiacultural.com/guia_tematica/letras/robert_musil.htm consultado el 15 de junio de 2019 a las 13 h.

las preguntas que plantean, y que intentaremos por lo menos esbozar aquí, están: ¿Cómo ha cambiado el grado de actividad o pasividad del público que oye, escucha o, en nuestra sociedad de mercado, *consume* la música? ¿Cómo afecta la cambiante manera de fijar la música (memoria, notación, grabación) a su producción? ¿Cómo influye la posibilidad de escuchar música en casi cualquier sitio a casi cualquier momento en la definición de su categorización, sus usos o funciones sociales? Y igualmente: ¿Qué efectos han tenido estos cambios tecnológicos, sociales, poéticos y de consumo en la experiencia de la música en directo o en diferido?

De tocar a escuchar... o quizá, oír

En su *Meditación de la técnica*, José Ortega y Gasset identifica las tres cosas que, según él, reflejaban los deseos predominantes "de los demás" en el ya lejano 1932. Hablando de lo que adquirirá una persona capacitada para satisfacerlos, vaticina que "...lo primero que el nuevo rico se compra es un automóvil, una pianola y un fonógrafo".³ Desde nuestra perspectiva actual, llama la atención que de esos tres objetos de deseo nada menos que dos son aparatos para reproducir música. Al remarcarlos como elementos prioritarios en el desiderátum social de su época, Ortega nos permite distinguir un cambio fundamental en la función social de la música entre el siglo XIX y el XX. Si bien el salón del burgués del siglo XIX no estaría completo sin un piano, una selección de partituras de "música de salón" y una o más hijas esforzándose por aprender a tocarlo, les guste la música o no; El del "nuevo rico" de la época de Ortega se completaría con una pianola, un fonógrafo y seguramente, en esas mismas fechas, una radio.

La diferencia es evidente. En pocas décadas, el ciudadano español de cierto nivel socioeconómico pasa de una relación *activa* con la música, -tocarla al piano, con o sin voz, pero casi siempre con partitura-, a otra distinta y, en opinión de este autor, mucho más pasiva: la de oírla reproducida por una máquina. Incluso este cambio está abierto a distinguos ya que en términos de pasividad no es lo mismo *oír* que *escuchar*. Alguna reflexión merecería el hecho de que, por lo menos en el habla, las emisoras de radio españolas cuentan con *oyentes*, mientras que en el mundo anglosajón, esas mismas personas son consideradas "listeners", es decir, *escuchadores*⁴.

³ José Ortega y Gasset, "Meditación de la técnica", en *Obras Completas 1926-1932*, obra póstuma, vol. 8 (Madrid: Taurus, 2008) p. 575

⁴ Véase, p. ej. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/listener>

Para captar la importancia de este cambio hemos de tener en cuenta, también, otro aspecto implícito en la observación de Ortega: al individuo dotado de la necesaria (y nada desdeñable) liquidez para adquirir un fonógrafo, una pianola o las dos cosas, esa relación pasiva no sólo le libera de la necesidad de tocar, por no decir la onerosa dedicación que supone *aprender a tocar*; también le permite disfrutar de la música sin tener, siquiera, que encontrarse en presencia de otros que sí lo han hecho. Sonará en su propio salón lo que quiere que suene cuando quiere que lo haga, y sin la presencia de músicos de carne y hueso (muchos de ellos, en la España de la gran depresión, con más hueso que carne, por cierto).

Esta transición de una relación activa a otra esencialmente pasiva tampoco puede pasar desapercibida para el creador musical, mucho menos en una sociedad de mercado como la nuestra. Así, el compositor norteamericano y cofundador de la Columbia-Princeton Electronic Music Center, Roger Sessions, observó en 1949 que "hasta hace relativamente poco, presumiblemente, los compositores no concebían su música como algo, sobre todo, para ser escuchado, sino para ser cantado...".⁵

Obviamente, no desaparecen las anteriores relaciones con la música. Sigue habiendo músicos, tanto amateurs como profesionales; sigue habiendo conciertos, y sigue habiendo toda suerte de ceremonias como bodas, funerales y otras, sagradas o profanas, en las que suena música sin que constituya el elemento principal del evento. Y en ellas el oyente puede jugar un papel incluso más antiguo que el del burgués decimonónico que toca el piano en su salón o asiste a la ópera el sábado por la noche. Según Sessions, estos testigos o participantes de ceremonia "no eran oyentes en el sentido moderno del término. Oían los sonidos como parte de un ritual, obra de teatro o narrativa épica, y los aceptaban en su función puramente incidental o simbólica como algo subordinado a la ocasión de la que formaban parte".⁶ Más importante, sin embargo, que la diferencia entre las ceremonias sociales centradas en la música (los conciertos) y las que incluyen música como parte de una actividad más amplia, es la brecha entre las circunstancias en las que se oye música "en vivo", y las en que, por primera vez, se oye reproducida mecánicamente.

De lugares y categorías

Antes del advenimiento de la música grabada la raya se trazaba entre lugares donde suena música "popular" (bares, clubs, etc.) y los que permiten escuchar música "cult" (auditorios y similares), ahora, ese distingo palidece ante la división entre música "enlatada" y música "en vivo", sea cual sea el lugar donde se presente esta última.

Pero si, como veremos más adelante, parecen haber menguado las diferencias entre los distintos lugares donde puede oírse música "en vivo", el número de sitios donde suena música "enlatada" se ha multiplicado de tal manera que, en algunos aspectos, vuelven irrelevante la

⁵ Roger Sessions, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener* (Princeton: Princeton University Press, 1950), 4.

⁶ *Íbid.*, 4.

misma cuestión de lugar. Al principio, la posibilidad de reproducir música mediante grabaciones la trajo a sitios donde nunca había estado antes, y con propósitos igualmente nuevos: animar a los consumidores a comprar más -el caso de supermercados, centros comerciales, grandes superficies, etc.- o bien tranquilizar a las masas en aeropuertos, estaciones de tren o autobús, restaurantes (especialmente "de cadena") o, en algunos países, hasta en ascensores.

Más recientemente, sin embargo, el desarrollo de dispositivos cada vez más portátiles (desde los primeros *Walkman* hasta el Mp3 o...) y métodos de escucha diseñados específicamente para aislar al oyente de su entorno más inmediato, han forzado una importante reconsideración de nuestras ideas acerca de la relación entre música y lugar. En realidad, la música grabada y su portabilidad son parte de una serie de cambios tecnológicos que han revolucionado varias asociaciones milenarias. Como observa Simon Emmerson: "El impacto inicial de la grabación a finales del siglo XIX ya se consideraba profundo, y sin embargo, es sólo ahora que algunas de sus consecuencias se perciben claramente; el teléfono desligó la causa del sonido de su percepción, y la grabación añadió su desubicación".⁷ Igualmente, Chris Cutler nota que "desde la existencia de la grabación, ha nacido un nuevo tipo de 'pasado' y 'presente'. El tiempo y el espacio son homogeneizados por el altavoz casero o los auriculares...".⁸

Otro desligamiento propiciado por la grabación musical, y aún más por el impacto de los dispositivos portátiles, es la separación entre música y ocasión. La descripción que nos ofrece Sessions de las personas que experimentaban ciertas músicas "como algo subordinado a la ocasión de la que formaba parte" supone que éstas derivaban su razón de ser de la ocasión en la que sonaban.⁹ La generalización de la escucha *portátil*, sin embargo, permite que sea el oyente quien elige libremente el contexto y la ocasión que quiere asignar a su propia experiencia. Nada impide que la *Misa Mi-Mi* de Johannes Ockeghem devenga su música favorita para la ocasión de preparar una buena tortilla de patatas, o que prefiera el *Canto de los adolescentes* de Karlheinz Stockhausen para aislarse de su entorno cuando viaje en metro. Y una vez más, es importante reconocer que esto es algo que se *añade* a lo ya establecido, y no algo que lo reemplaza. Siempre habrá música asociada con ciertas ocasiones. La de

⁷ Simon Emmerson, "Losing Touch?: The Human Performer and Electronics", en *Music, Electronic Media and Culture*, editado por Simon Emerson (Aldershot: Ashgate, 2000), 197-198.

⁸ Chris Cutler, "Plunderphonics", en *Music, Electronic Media and Culture*, editado por Simon Emerson (Aldershot: Ashgate, 2000), p. 98

⁹ Sessions, *The Musical Experience*, p. 4

discoteca, por ejemplo, encuentra su razón de ser, entre otras cosas, en la milenaria existencia de los rituales de emparejamiento sin los cuales muchos de nosotros no estaríamos en este planeta. No es fácil imaginarse que desaparezcan éstos, ni tampoco su vinculación con determinadas músicas (aunque distintas en cada época). Por otra parte, en una economía de mercado como la nuestra, las grabaciones musicales no pueden existir con independencia de una "comodificación" que impone la necesidad de algún tipo de etiquetación. Y en ausencia de usos predeterminados (música de baile, de bodas, de arte, de misa, etc.) ha habido que encontrar otra taxonomía más favorable para su venta, es decir, a los esfuerzos del mercado por poner de moda uno u otro "estilo" musical. Y como bien observó Oscar Wilde, "una moda es simplemente una forma de fealdad tan absolutamente insoportable que tenemos que cambiarla cada seis meses".¹⁰

La escucha visual y la escucha ciega

Bien es sabido que la experiencia de la música "en vivo" no es exclusivamente auditiva. Además de los múltiples efectos emocionales de compartir un concierto con otros, el asistente atento recibe, en gran parte inconscientemente, una plétora de "pistas" visuales sobre diversos aspectos del discurrir musical. Autores como el músico y lingüista cognitivista danés, Per Aage Brandt, han formulado distintas hipótesis sobre la forma y la medida en que el oyente/observador *lee* la gestualidad del músico en términos de intención para luego interiorizar la relación entre frase e intencionalidad y así poder generar, cuando escucha música grabada, una recreación vicaria y totalmente subjetiva de las intenciones del músico.¹¹ Según esta idea, propuesta antes del descubrimiento de las neuronas espejo, el oyente necesitaría una previa experiencia visual de determinados tipos de música para poder llevar a cabo esa recreación posterior. Esto ayuda a entender por qué, a un oyente lego, determinadas músicas comparativamente complejas pueden resultar placenteras en un concierto, pero casi incomprensibles en un disco. El pensamiento de Brandt en este sentido refleja el estado más o menos actual de las reflexiones sobre un tema candente desde, como mínimo, el advenimiento de la radio. Así, en 1936, Rudolf Arnheim escribiría que "la radio reclama la completa atención del teórico de arte porque por primera vez en la historia de la humanidad realiza experimentos prácticos con una forma enteramente inexplorada de expresión en sonido puro, a saber, la escucha ciega".¹²

¹⁰ Oscar Wilde, "The Philosophy of Dress", *The New York Tribune*, 19 de abril de 1885.

¹¹ Per Aage Brandt, "¿Qué es la música?", *Doce Notas Preliminares* 10 (2002): 119-127.

¹² Rudolf Arnheim, *Radio*, trad. por Margaret Ludwig y Herbert Read (London: Faber & Faber, 1936), 226.

Desde nuestra perspectiva actual, nos resulta refrescante el optimismo de este teórico alemán, al igual que la inocencia de su referencia al "sonido puro". Y es justamente su actitud ante la novedad, en ese momento, de la "escucha ciega" la que nos animaría, en un texto de mayor extensión, a preguntarnos cómo ha podido cambiar la naturaleza de nuestra experiencia de la música grabada. Sin embargo, no podemos eludir cuestiones sobre, por un lado, cómo habrá cambiado la escucha a medida que el ser humano se acostumbra a experimentar la música totalmente desprovista de pistas visuales, y por el otro, cómo habrá cambiado esa música. Es decir que, si bien en la época de Arnheim se trataba de grabaciones (o emisiones radiofónicas) de música producida por seres humanos en una situación no muy distinta a cómo se habría hecho para un concierto, hoy en día se está creando música específicamente para soportes "ciegos". Es esto lo que nos lleva a calificar las reflexiones de Brandt como "más o menos" actuales ya que hoy buena parte de la música que pasa a diario por los auriculares de incontables oyentes no tiene, en sus orígenes, ninguna existencia física. Se construye en un entorno puramente electrónico y nace sólo indirectamente del tipo de gestualidad que Brandt asocia con instrumentistas tradicionales. Esto nos lleva a la segunda parte del presente texto, en el que nos interrogaremos sobre cómo lo comentado hasta ahora ha afectado (¿liberado?) a los creadores musicales, y a su música, en estas dos últimas décadas.

2. La mediación (o su ausencia) como elemento de transformación

En "La postmodernidad y el mercado", Jameson describe, no sin cierta ironía, como "Marx desbarata las esperanzas y los anhelos de simplicidad de los proudhonianos, que pensaban que se librarían de todos los problemas del dinero aboliendo el dinero".¹³ Esta misma ironía emerge cuando recordamos el optimismo con el que, en las décadas de 1950 y 1960, algunos compositores defendían la música electroacústica como una liberación de todos los problemas asociados con el intérprete. No parecen haberse dado cuenta que, cual Aretusa (Ovidio, *Metamorfosis*, V, 572-641), quien se transformó en agua para protegerse, irónicamente, de ese mismo elemento en forma de dios fluvial, los compositores, con su empleo de la cinta magnética como soporte, se convertían en sus propios intérpretes, repartiendo así la problemática entre ellos mismos y las limitaciones del medio electrónico de la época. Desde entonces, la existencia de música grabada *sin intérprete* ha asignado la cuestión interpretativa

¹³ Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, (Madrid: Editorial Trotta, 1996) 199.

igualmente al *oyente*, aunque para que haya, realmente, *interpretación*, puede que éste deba asumir la postura más activa de *escuchador*.

A efectos prácticos, para el creador musical la eliminación del intermediario humano ha supuesto algo mucho más liberador, ya que suprimir al intérprete le permite suprimir la notación. El cambiante equilibrio entre la función de una partitura como expresión de las ideas musicales del compositor y la de conjunto de instrucciones sobre lo que tiene que hacer el intérprete, se desvanece cuando el creador musical puede plasmar sus ideas directamente en sonido. Pero este cambio tiene aún mayores implicaciones para la creación musical, y para la música que se crea. La notación musical es enormemente limitada. Especifica, aunque con notable vaguedad, una gama relativamente reducida de parámetros musicales, y apenas dispone de maneras de *describir* otros con términos verbales. Obviamente, ha habido y sigue habiendo esfuerzos admirables para adaptarla a las necesidades musicales actuales, pero el problema no reside exclusivamente en su capacidad de expresar uno u otro aspecto del lenguaje musical, sino en el grado en que estas limitaciones tienden a canalizar el pensamiento musical por los parámetros que sí puede expresar. Como observa François Bayle:

Quando haces música con sonidos y la organizas con las manos -un poco como un pintor o un escultor, pero un escultor de cosas inmateriales- el hecho de tener una notación es enteramente insignificante. De hecho, la realidad que se está manipulando es mucho más compleja de lo que puede plasmar en un papel; ese es el propósito del arte... que yo llamo *concreto*: precisamente, cortocircuitar la reducción impuesta por la notación.¹⁴

Llama la atención aquí que Bayle se refiere a una música que "organizas con las manos", sobre todo porque en realidad está trabajando con medios electroacústicos, donde muchos sonidos no reflejan un gesto humano porque ni siquiera fueron generados por ellos. Otra cuestión es su capacidad de transmitir una sensación de gestualidad (e intención, según Brandt) en el contexto del discurso.

Frase, gesto y cuerpo

Esto nos lleva a una problemática fundamental en la música de todo tipo en estas dos últimas décadas: la relación entre frase y gesto. ¿Dónde estaría la música de baile si no

¹⁴ François Bayle, "Entrevista con Hans Ulrich Obrist", en *A Brief History of New Music*, editado por Lionel Bovier y Hans Ulrich Obrist (Dijon: Les presses du réel, 2013), 99-100.

llamara al cuerpo, si no tuviera ese fuerte sentido de ritmo cinético que asociamos con el movimiento humano? Y si una música de cualquier género se produce sin la participación instrumental de intérpretes humanos, ¿qué relación tendrán sus frases con el concepto de *gesto*? ¿Haría falta limitar sus proporciones temporales a las posibilidades físicas del cuerpo humano cuando no nacen de él? ¿Tendrá, siquiera, frases? o ¿Se relacionará más, como parece sugerir la lentísima velocidad de transición de muchas músicas "drone", con la presencia en nuestro entorno sonoro cotidiano de sonidos continuos del tipo asociado por R. Murray Schafer con lo que llama la *revolución eléctrica*?¹⁵ Planteé estas preguntas a la violinista contemporánea Luz Prado y me contestó que no echa en falta la sensación (aunque virtual) del cuerpo del creador de una música de danza digital, ya que le basta con asociar su lenguaje rítmico con el cuerpo de las personas que la bailan.

Mnemónica, Simbólica, analógica, digital

Grosso modo, podemos identificar cuatro grandes maneras de fijar la música. Y aunque su aparición ha sido consecutiva a lo largo del tiempo, hoy día coexisten todas.

La primera y más antigua pertenece plenamente al mundo preliterario, cuyas formas de tratar la memoria y de elaborar el discurso han sido analizadas y descritas con admirable claridad por Walter Ong.¹⁶ Con respecto a lo acontecido en las dos últimas décadas, observaríamos que, por su propia naturaleza, esta manera prepara al músico a relacionarse con el discurso sonoro de una forma muy directa. Por otra parte, su énfasis en la tradición y por lo tanto en un corpus de recursos sonoros ya establecidos, si bien podría estar reñido con determinados valores asociados con las vanguardias del siglo XX y todavía presentes hoy, como la innovación, el desarrollo de lenguaje o la originalidad (véase el rechazo, en su día, de figuras ahora canónicas de sus respectivas tradiciones orales, como Coltrane, Dolphy, o algunos "nuevos flamencos"), no lo estaría tanto con prácticas posmodernas como el apropiacionismo y la tendencia a ver el arte de todas las épocas como material para utilizar con entera libertad.

La segunda es la notación musical, tal y como se conoce y emplea en Occidente. Este es un lenguaje simbólico, más apropiado para expresar relaciones comparativas que sonidos o medidas exactas. A estas alturas, es casi de perogrullo decir que el lenguaje estructura (las posibilidades del) pensamiento, y con la notación musical esto es manifiesto. Su capacidad de

¹⁵ R. Murray Schaefer, *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World* (Rochester: Destiny Books, 1977), 89-90.

¹⁶ Walter J. Ong, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp (México: Fondo de cultura económica, 1987).

expresar con cierta precisión determinados parámetros musicales podría considerarse indicativo, en un primer momento, de la jerarquía paramétrica existente en la música clásica europea entre el siglo XIII y mediados del siglo XX. Esto explicaría, claramente, la supremacía de altura y duración como los dos elementos axiales de su discurso. Y de hecho, en la notación clásica, son los que ocupan justamente los ejes vertical y horizontal. No obstante, el hecho de que define otros parámetros, especialmente la tímbrica, con una vaguedad rayando en la disfuncionalidad nos parece indicativo, no tanto de la menor importancia que pudiera tener, sino de hasta qué punto esta limitación ha canalizado la concepción musical por los parámetros más fácilmente expresables.

La tercera es la grabación analógica, la cual fija, no las relaciones musicales de una obra musical sino los sonidos en sí. Así, mientras que una transcripción para guitarra de una obra de Bach expresará la *idea* de la obra; una grabación de la misma pieza captará sus *sonidos*. Pero además de los sonidos intencionales, captará todos los ruidos generados, no por el pensamiento del compositor sino por el simple manejo físico del instrumento: los pequeños golpes, el ruido de los dedos deslizándose por las cuerdas entorchadas cuando la mano izquierda del intérprete cambia rápidamente de posición, etc.

Al principio, y a diferencia de la notación clásica, la grabación se consideraba una forma de captar los sonidos producidos por músicos, y por lo tanto, un elemento de registro, más que de creación. No obstante, el hecho de que las grabaciones analógicas consisten, generalmente, en señales magnéticas (registradas en cinta magnética), supone la posibilidad de generar señales eléctricas que pueden interpretarse como sonidos, aunque no provengan de ningún sonido previo. Esto, en una frase, es la síntesis analógica, una forma todavía válida e interesante de hacer música hoy.

La cuarta (la digitalización) es la capacidad de un microprocesador de *medir* distintos parámetros, aquí de sonido, aunque también pueden ser de la luz, en el caso de la grabación digital de video. Estas medidas, aquí de frecuencia, amplitud o duración,¹⁷ pueden ser grabadas y posteriormente descifradas y reproducidas para generar una sorprendentemente buena semejanza de lo original. Al igual que la grabación analógica, no distinguen cuestiones de intencionalidad; miden todo lo que entra por el micrófono y graban sus medidas. A diferencia de lo analógico, la grabación digital no produce una analogía del sonido, sino

¹⁷ Incluso el vocabulario empleado en esta definición es ilustrativo. Donde un lenguaje simbólico como la notación habla de *nota* (do, re, mi.), *valor* (corchea, negra, blanca) o *dinámica* (piano, mezzo piano, forte), todos los cuales son relativos, la grabación digital reconoce realidades acústicas precisas como frecuencia, duración o amplitud.

simplemente una lista de sus medidas, las cuales expresa en incontables secuencias de ceros y unos que funcionan, en cierto modo, como "píxeles sonoros". También es posible especificar medidas directamente en un ordenador para generar sonidos *ex nihilo*, técnica conocida como síntesis digital. Hoy en día, se trata de una de las técnicas de creación musical más empleadas y más repartidas entre estilos musicales de todo el espectro.

El acceso, la institución y el Salon des refusés

Para el creador musical actual, es muy posible que el aspecto más importante de la digitalización de la música sea su accesibilidad a través del ordenador. Claro está que puede controlarse el sonido digital con más o menos precisión desde innumerables dispositivos, incluidos el teléfono móvil, las *tablets* o, a un nivel más complejo, los sintetizadores y otros instrumentos musicales digitales, además de varios tipos de grabadoras, incluidas los ubicuos *Zoom*. Sin embargo, es el ordenador, tanto el portátil como el de mesa, el dispositivo más empleado, actualmente, para manejar el sonido en entornos digitales, y esto ha cambiado enormemente el oficio, el proceder y el lenguaje de los músicos en estas dos últimas décadas.

Aquí, la palabra clave es "accesibilidad". En primer lugar, el ordenador en sí es accesible a una creciente porción de la población; máxime cuando se tiene en cuenta que, a diferencia de un piano o un gramófono, ofrece innumerables usos más allá de su capacidad de generar, producir o reproducir música. Para el creador musical, tanto o más importante que la accesibilidad del ordenador es el acceso que permite este aparato a niveles de control de sonido prácticamente inalcanzables hace veinte años. La drástica caída en estos años del número de estudios de grabación profesionales es un claro indicador del cambio que ha supuesto para el músico, y para la industria musical, la entrada masiva del ordenador como elemento clave en el quehacer de los creadores musicales. La posibilidad, tanto de generar sonidos digitalmente, como de grabar el sonido de instrumentos acústicos con lo que se suele llamar "calidad digital" ha supuesto un antes y un después.

Igualmente, la desaparición de laboratorios institucionales de electroacústica (el de la BBC en 1998, seguido por el WDR en 2000 y Bourges en 2011) expresa elocuentemente otro aspecto de este nuevo sentido de accesibilidad¹⁸. Sin necesidad de responder a la pregunta de hasta qué punto, con los años, los grandes laboratorios institucionales de electroacústica se

¹⁸ Se trata de laboratorios en los que se ha creado buena parte de las obras canónicas de la música electroacústica, las cuales datan de una época en que semejante creación requería un equipo complejo, caro, grande y necesitada de constante mantenimiento, prácticamente inalcanzable fuera de los presupuestos de instituciones como las radios nacionales o las grandes universidades.

habían convertido más bien en laboratorios de electroacústica institucional; debemos reconocer que la mayoría de ellos nunca fueron accesibles a cualquiera, sino más bien a una élite. Por otra parte, no debemos olvidar que, hoy en día, músicos de todo tipo, orientación o procedencia están sentados delante de su ordenador, creando sus propias músicas con programas diseñados directamente en esos laboratorios (como Max/MSP, desarrollado en el IRCAM de París) o fuera de ellos por personas que trabajan o han trabajado allí (como Pure Data). A efectos prácticos, esto quiere decir que hoy, la creación sonora con medios electroacústicos (la cual abarca un panorama que va desde los sonidos de los teléfonos móviles hasta la composición electroacústica institucional con todos los géneros populares y comerciales entre medias) está al alcance de casi todos los creadores musicales interesados en explorar o explotarla, tengan o no las credenciales que les habría supuesto el acceso a instituciones que constituían, hasta hace realmente pocos años, el único acceso a herramientas muy similares.

Otro aspecto igualmente interesante en términos de acceso es la similitud entre programas de manejo de sonido y los que permiten trabajar con imagen. Hay incluso programas (el ya citado Max/MSP, que incluye una parte para imagen llamada Jitter) capaces de manejar y combinar ambos medios. Esto supone varios tipos de acceso. Por un lado, permite al creador musical incorporar a su trabajo medios cuyo manejo requería habilidades muy distintas hace relativamente pocos años. Es decir que, al nivel poético, esta similitud le permite *pensar* en varios medios. Como ha observado Simon Waters: "A medida que se vuelven más similares los entornos de trabajo en distintas disciplinas, emergen inquietudes comunes, así como un lenguaje crítico compartido y la posibilidad de disciplinas híbridas".¹⁹ Y por el otro, permite la entrada en la música (por ejemplo) de personas formadas en otras artes, pero interesadas en explorar, también, la creación sonora. El riesgo de descubrir el Mediterráneo es evidente, pero también lo es el hecho de que el conjunto de habilidades que constituyen el oficio del creador ha cambiado tanto en estos años que buena parte de lo que sabe una persona formada en el manejo informático de otros medios digitales resulta igualmente útil para el tratamiento del sonido, siempre y cuando estos conocimientos vayan acompañados de la capacidad perceptiva, la sensibilidad y la imaginación necesarias. Basta con considerar la casi completa falta de similitud entre, por un lado, el manejo de los óleos, y por el otro, la orquestación o la armonía, para entender que el creador proveniente de otras disciplinas que aspira a crear música hoy disfruta de un acceso inimaginable en épocas anteriores.

¹⁹ Simon Waters, "Beyond the Acousmatic: Hybrid Tendencies in electroacoustic music", en *Music, Electronic Media and Culture*, editado por Simon Emerson (Aldershot: Ashgate, 2000), 58.

Por último, cabe observar que, si bien las herramientas digitales disponibles en un ordenador de calidad media han llevado el lugar de la creación musical seria y pulida desde los laboratorios institucionales y los grandes estudios de grabación hasta las habitaciones de incontables creadores actuales; también han supuesto otro tipo de acceso al oyente. Junto a la posibilidad de escuchar "música ciega" en casi cualquier lugar, las personas interesadas en ver y escuchar la música en vivo la podrán encontrar en lugares donde anteriormente predominaban músicas menos arriesgadas. Hoy en todas las ciudades principales de Occidente, algunos de los músicos más preclaros y comprometidos con su medio están actuando en galerías de arte, bares e incluso los salones de casas para públicos pequeños pero fascinados con la intimidad que les brinda la escala de estas nuevas músicas. En su presentación de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, las Historias del Arte escritas para el lector lego suelen ensalzar el Impresionismo como uno de los movimientos más importantes de su época, y tienen razón. No obstante, es probable que un lector despierto se pregunte cómo puede ser que las obras más importantes de su tiempo se expusieran en el *Salon des refusés*.²⁰ La respuesta es que, en las artes, lo importante no tiene porqué ser equivalente a lo canónico de su época, y muy a menudo no lo es. Para el músico actual, muy posiblemente, el *Salon des refusés* será una galería de arte, un bar o la casa de un amigo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. *Radio*. Traducido por Margaret Ludwig y Herbert Read. London: Faber & Faber, 1936.
- Bayle, François. "Interview with Hans Ulrich Obrist". En *A Brief History of New Music*, editado por Lionel Bovier y Hans Ulrich Obrist. Dijon: Les presses du réel, 2013.
- Brandt, Per Aage. "¿Qué es la música?". *Doce Notas Preliminares* 10 (2002): 119-127.
- Cutler, Chris. "Plunderphonics". En *Music, Electronic Media and Culture*, editado por Simon Emerson, 87-114. Aldershot: Ashgate, 2000.

²⁰ A partir de la década de 1830, existía el *Salon de Paris*, donde, una vez al año, se exponían los cuadros nuevos elegidos por un jurado oficial. Las obras rechazadas (notablemente, en 1863, piezas consideradas, hoy en día, obras maestras del impresionismo) fueron expuestas por iniciativa de galerías de arte (y no del estado) en lo que llegó a conocerse como el *Salon des refusés*.

- Emmerson, Simon. "Losing Touch?": The Human Performer and Electronics". En *Music, Electronic Media and Culture*, editado por Simon Emerson, 194 - 216. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. trad. de Celia Montolío y Ramón del Castillo. Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge MA: MIT Press, 2001.
- Niebur, Louis. *Special Sound, The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de cultura económica, 1987.
- Ortega y Gasset, José. "Meditación de la técnica". En *Obras Completas 1926-1932*, obra póstuma, vol. 8. Madrid: Taurus, 2008.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Traducción de Antonia Ruiz de Elvira. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Schaefer, R. Murray. *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1977.
- Sessions, Roger. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton: Princeton University Press, 1950.
- Waters, Simon. "Beyond the Acousmatic: Hybrid Tendencies in electroacoustic music". En *Music, Electronic Media and Culture*, editado por Simon Emerson, 56-83. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Wilde, Oscar. "The Philosophy of Dress". *The New York Tribune*, 19 de abril de 1885.