

Gillo Dorfles y la música

David de los Reyes

Introducción

Gillo Dorfles (1910) ha sido uno de los intelectuales y artistas italianos que ha dedicado buena parte de su larga vida a la reflexión sobre el arte y las formas estéticas de la sensibilidad del mundo moderno. Fue uno de los primeros investigadores italianos de la estética que transitó por los senderos de la semiótica, de la teoría de la información, la psicología gestáltica, la fenomenología husserliana, y la lingüística estructuralista, entre las diferentes disciplinas que han alimentado incesantemente su obra intelectual sobre las formas estética y las vanguardias del arte.

Su interpretación del arte no la considera de manera aislada en tanto creación singular. Su intención se centra en obtener una visión global y equilibrada de la situación artística contemporánea, cuyo interés no se limita nunca a un solo lenguaje artístico, dejando al resto de lado, sino creando compartimentos estancos entre las diferentes artes y ampliando la mirada a los vínculos existentes entre arte y sociedad, arte y filosofía, arte y psicología, arte y lenguaje. Para nuestro autor sólo un estudio global de la creatividad humana occidental permitirá obtener un conocimiento de los valores del hombre y del mundo propios de esa cultura.

Su interpretación del arte contemporáneo está sesgada por la idea directiva de comprender que la obra de arte es el producto de un impulso de vida, de un hecho que remite tanto a una racionalidad técnica como a una expresión irracional de esa misma vida.

La necesidad del arte estriba en que nos es útil para aprender a ver, escuchar, interpretar al devenir del mundo. Observar los “nuevos paisajes”¹ de la percepción que se van construyendo/reconstruyendo, constituyendo/disolviendo, yendo desde el micro al macrocosmos, de lo microscópico a lo telescópico, desde las nuevas formas de las bacterias y de la estructura del ADN hasta la conformación y desaparición de galaxias que, junto al eco del big-bang en los confines del universo, desde los núcleos celulares a los infusorios.

Sin embargo, conociendo lo amplia y extensa de esa interpretación socioantropológica, lingüística, semántica y filosófica que hace Dorfles del arte y de la estética en general, nuestro trabajo tratará de rescatar y acercar su aguda y fructífera interpretación del arte musical en los distintos aspectos tocados en diferentes momentos de su evolución reflexiva. Para ello hemos tenido en cuenta que, ante todo, considera que el disfrute de una obra de arte consiste precisamente en la resultante de un proceso perceptivo *especializado* y de una valoración axiológica de la misma; toda percepción es un concepto. Y esto último, en el conjunto de su obra literaria así nos lo deja entrever.

Igualmente nos ilustra de los acertados paralelismo cromáticos y tímbricos entre la música y la pintura (siendo él un ejercitado en el arte de la plástica). Ello es un punto central en su reflexión sobre la música y, aunque hay algunas posturas un poco ambiguas y hasta en cierto modo rebuscadas –sobre todo entre la negación de *acordes de color* y asumir los términos de *tonalidades cromáticas* que considera más acertados–, encontramos un desarrollo novedoso para fines de la década de los cincuenta del siglo XX sobre la aproximación y lejanía existente entre pintura y música. Aciertos que vendrán a mostrar una aprobación por el experimentalismo musical, la ampliación a-temperada de la música y la apertura a nuevas formas de construir obras musicales.

Siendo un defensor de los nuevos lenguajes artísticos de este siglo, su lectura e interpretación *semántica* de los mismos dan una postura original a la crítica del arte en relación a su diversidad creativa a la cual arribó. Dorfles, testigo fiel de los rotundos cambios técnicos, científicos, artísticos y, sobre todo, estéticos de nuestro tiempo, no yace en quedarse en el terreno de la ontología *esencialista* del arte y pasa a dar una explicación de las diferentes *significaciones* antropológicas en el terreno de la estética

¹ Dorfles, 1969:206

por las que transitó -¿y transita?- el *arte contemporáneo*.

Piano desafinado

Dorfles en el texto de 1952, *Constantes técnicas de las Artes*, trata ya de hacer una aproximación personal de la música centrándose en los problemas que ha tenido que afrontar este arte a partir de los elementos específicos de tonalidad, timbre, acordes, ritmo y, sobre todo, de la idea de intervalo melódico y armónico. Justifica al dodecafonismo como un movimiento *natural* de la composición occidental al entrar ésta en un callejón ciego por el reiterado uso de la tonalidad, de las consonancias, de los intervalos de tercera y los acordes disminuidos. Son otros conceptos/elementos, advierte, frente al orden musical romántico-nacionalista establecido, ya no tenía nada de asombro y originalidad para el oído culto musical de esos tiempos plétóricos de cambios culturales de todo tipo.

Es así como observa que en la vejez a Liza Lechner le daba satisfacción tocar pianos *desafinados* porque rompían la tensión y el peso de los *sonidos temperados* y excitaba esa ejecución su impulso creador. Este hecho aparentemente contingente dio inspiración a Dorfles para intuir lo irremediable que se avecinaba tras la muerte de ese compositor romántico. George Steiner afirma lo mismo al escribir: “Los falsos acordes, las disonancias probadas por Beethoven, la subversiones de la tonalidad en los últimos estudios de Liza Lechner para piano han producido los sistemas atonales modernos”²

La sensación liberadora que da lo *desafinado*, de lo *en-armónico* de los tonos que debían ser temperados en un piano fue una experiencia reveladora para Dorfles. Nos lo confiesa en un párrafo donde nos expresa sus intereses estéticos musicales. “¿Quién no ha intentado poner las manos en algún viejo teclado amarillo y gastado, en el teclado negro de una espineta transformada en mueble decorativo? **Puedo afirmar** (sub. nuestro), que he experimentado siempre una satisfacción particularísima al improvisar en viejos pianos, completamente desafinados: esos Bosendorff o Pleyel de ‘mecánica vienesa’, que tan mal responden a las exigencias actuales. O acaso en cualquier vetusto clavicémbalo entrado en la sala de un museo. Entonces, esbozadas las primeras notas, apenas señalados los primeros acordes, parecía que penetráramos a escondidas en un universo musical inexplorado e imprevisto: todas las relaciones normales se subvierten, lejanas de nuestro universo musical, remotas de todo canon armónico tradicional”³. Esta perversa y transgresora observación, como vemos, es determinante. Es en esta confesión donde encuentro su acercamiento, comprensión y apoyo a los nuevos planteamientos de los lenguajes musicales de ese siglo ido. Lo paradójico es lo que viene a resultar de esa extrañeza surgida de la ejecución sobre viejos pianos de teclas *amarillas* expuestos en museos o arrimados a un rincón y casi olvidados; de instrumentos que, por su construcción técnica, ya no permiten asumir los riesgos y las exigencias tanto de la ejecución instrumental como de los nuevos aportes de las obras actuales compuestas para ese instrumento. Esos viejos instrumentos, sin embargo, por la casualidad de su condición, lo enfrentan a universos musicales nuevos u olvidados desde la proporción del sonido deformado por su desafinación, su en-armonía, rompiendo de manera instantánea, todo tradicional canon temperado sonoro al que está acostumbrado nuestro oído.

No es de extrañar que también se refiera al piano como el instrumento *policia*l de la gran tradición musical occidental; el piano es el gran guardián de la música temperada y es con alguna ejecución casi distraída sobre un desvencijado piano *desafinado* como él encuentra la puerta de escape a la trillada disposición de las notas que arrastra la evolución temperada de los intervalos sonoros de la escala diatónica europea, llegando a hacer a los intervalos, acordes, modulaciones, elementos infaltables, indiscutibles en toda página musical; una música que se preocupó más por los elementos sonoros

² Steiner, 1991:150.

³ Dorfles, 1958:117

interválicos *perfectos* (?), que rítmicos, como lo ha sido en otras culturas musicales. De ahí que la música construida en intervalos temperados ha sido nuestro imperativo categórico de toda ética y estética musical y “nuestro agente policial”⁴ secreto en toda mente musical. Ello ha creado un orgullo, una *afinación* que para Dorfles no deja de ser del todo *ficción*. Y es aquí de donde parte su intento de aproximación al arte musical y emprender el rescate de ese arte: “Liberarse de la tonalidad, que había dominado la música en los últimos tres siglos, ha sido un poco como, para la pintura, liberarse de los tres siglos de leyes de la perspectiva que la aprisionaban”.

Evolución de la grafía musical

Uno de los elementos de la música que también estudia Dorfles, como buen pintor y cultor de las formas plásticas, son los distintos aspectos relacionados con la evolución de la notación o grafía musical. Es en la música moderna donde se va a llegar a un grado depurado de objetividad tanto en el lenguaje como en la estructura de la transcripción sonora del compositor sobre la partitura. Este aspecto de la música corresponde a una larga evolución y a un gran desarrollo en los últimos lustros. Desde el pergamino, o del *Liber usualis* medieval de los cantos gregorianos hasta la grafía de la música contemporánea pasando por el registro virtual computarizado de la música, tanto en su aspecto gráfico –casi pictórico– como en su registro digital/sonoro, son distintos modos en que la música ha ido creciendo tanto en sus complejos aspectos estructurales de verticalidad como de horizontalidad de la composición musical.

Establecer el nexo que vincula al signo con su *denotatum* (del signo artístico con la obra) es ir al lado interno de la música, es ahí donde hallamos un terreno sensible para la comprensión no sólo de ella como arte sino de la invención humana para restablecer y producir, retener y variar, lo gustos sonoros de cada época. Y como señala nuestro autor, nos encontramos ante una extraordinaria peculiaridad en el desarrollo, desde tiempos antiguos, de un complejo sistema semiológico, en que su aspecto semántico (entendiendo por ello lo que podemos *traducir en palabras*) está completamente ausente⁵.

Sin embargo advierte que hablar de *notación* no quiere decir, de manera inmediata, música; tampoco podemos decir que la música *vive*, completamente, fuera de toda notación. No podemos tomar la notación como *un mero artificio hetero-impuesto* para que la composición pueda prolongar su existencia más allá de su ejecución, bien para transmitir ésta al prójimo o a sus descendientes gracias a una repetición en determinado tiempo a futuro de la obra.

Por otra parte nos sugiere que no puede confundirse la notación de una obra con el fenómeno de la transcripción y fijación del hecho sonoro. Son cosas distintas pues no llega a agotarse la interpretación por una grabación, la cual pudiera tomarse como una simple cuestión de comodidad para reproducir la obra fuera del espacio y del tiempo en que alguna vez fue ejecutada. Pero la grabación, propia de nuestra civilización técnica-científica, como equivalente *gráfico-acústico*, no puede ser subestimado pues nos lleva a colocarnos, con una notable eficacia, dentro de una determinada situación de este arte, en un determinado período o época, tanto del ayer como del presente. Estos dos aspectos que envuelven al desarrollo del arte musical, notación y reproducción mecánica, es decir, grabación, nos facilitan el medio para poder ser ejecutada, estudiada y *saborearla*.

Cuando Dorfles nos habla de *saborear* la música en referencia a la notación, a la partitura de la obra, es la posibilidad de poder *saborear* de una manera muy distinta de la obra cómo se nos ofrece la misma en el placer tímbrico al escucharla. Ese *saborear* la música ofrece un placer de orden distinto que implica las diversas estructuras de nuestra mente y de nuestra percepción. Retomamos la cita de Adorno respecto a ello: “La representación gráfica nunca es puro y simple signo para la música, sino que es siempre semejante a ella como en otro tiempo los neumas”⁶. Gracias a esa representación

⁴ idem:118

⁵ Dorfles, 1972:173.

⁶ Dorfles, 1972:174.

es que se pueden establecer diferentes relaciones entre las distintas artes (pintura, poesía, arquitectura, etc), con la música, la cual ha sido siempre influenciada por las conquistas que han ido apareciendo en esas otras artes; ello ha dado pie para llegar a una completa influencia entre ellas y apareciendo aspectos de una en otra, como será, por ejemplo, los distintos aspectos de la notación o grafía musical con determinados diseños y técnicas pictóricas de ordenar el espacio de la representación musical.

Hoy nos encontramos que hay una diversa actitud de búsqueda y ampliación de la sonoridad frente a la *naturalidad* del sonido, que desemboca en una superstición naturalista del fenómeno sonoro. Gracias al dodecafonismo es que se abrió la primera grieta para apresurar un paso de luz hacia una comprensión mucho más completa y compleja de lo que constituía la convencional caverna de la armonía, las formas musicales o del *centro tonal* de las que muchos musicólogos han tomado como parámetros inalterables y sujetos a una defensa ciega ante la amplia gama que nos da la plasticidad de la sonoridad y rítmica *artificial* (cultural) de toda entidad musical. Y ello no ha dejado de llegar a afectar de igual forma a los distintos aspectos de la notación musical, donde lo *visual musical* entra dramáticamente en juego.

Pero si bien todo ese paréntesis de dodecafonismo, orto y heterodoxo, ha venido a minar las bases impostadas del principio de tonalidad no por ello ha sido esa *técnica* de composición un ancla para fulminar para siempre al hecho de que la tonalidad no pueda volver con un retorno triunfante⁷.

A la conclusión que llegamos aquí con Dorfles es que nuestro mundo no puede encontrar una fácil conciliación ni parangón *técnico-lingüístico* en relación a las convenciones de una sola notación, de un solo lenguaje, de un solo código como llegó a darse en otras épocas. Nuestro mundo tiene el signo de la ambigüedad, de lo arbitrario, de lo apenas insinuador, de lo aleatorio, lo caótico y contingente vemos que todo esto coexiste y tiene total derecho de ciudadanía artística en el uso de técnicas o códigos usados y desusados, opuestos y contradictorios; en ellos encontramos una constante epocal asentada en la diversidad y la hibridez de sus usos, aciertos e (im)precisiones.

Así notamos que un fenómeno propio de la música actual es la correspondencia entre la notación musical y sus interferencias, agregaciones, fragmentaciones, extensiones con el arte visual en que se ha visto para poder llegar a una *descodificabilidad del mensaje artístico*⁸.

Y entre los aspectos necesarios para la captación, ¿comprensión?, tanto pictórica como musical, encontramos como indispensable que el destinatario de esos mensajes comerciales, artísticos, mediáticos, etc., esté provisto del mínimo de conocimientos específicos que le permitan captar y recibir el mensaje mismo transmitido por ellos. De otro modo, afirma Dorfles, lo que escuchará o verá el destinatario (en el caso de la notación musical irá de los ojos a los oídos) será exclusivamente *ruido*, molestia y carente de significación y ello en un sentido cibernético: será tanto más ruido cuanto menor sea la información efectivamente transmitida, hecho que es frecuente encontrarlo en música y sus diversos estilos, sean estos para las masas o para minorías, *sean los sectores de la torre de marfil o de los mass media*, apocalípticos o integrados: desde la música de

⁷ Como lo hemos escuchado tanto en el neotonalismo de la música actual de la música llamada *culta* como en las distintas manifestaciones de la llamada *música de consumo*, género que está amarrada al más rancio tonalismo y que va tomada de la mano por diferentes refinadas y maliciosas elaboraciones electrónicas, puntuales, informales y gestuales, que la llevan a juntarse, por esos otros aspectos, a encontrar un complemento en vertientes y aspectos de otras artes como puede ser pintura, teatro, poesía, etc.

⁸ Dorfles, 1972:178.

consumo, a la de la publicidad, del grafismo al *design*, del jazz a la salsa. Encontramos un intenso flujo y reflujo que aborda y se asimila hasta en géneros y estilos totalmente opuestos que, para nuestro autor, vendrían a ser una desgracia: siempre vendrán a ser negativos y contraproducentes².

Sin embargo encuentra una amplia incomunicación entre las obras de la música actual experimental con los amplios públicos. Fenómeno que se debe –según él–, no tanto a su peculiaridad *científica* mostrada a veces en el mensaje musical como tampoco al dificultoso desciframiento del mismo sino a las mismas causas que vuelven también impopulares a otras arte y que ha sido muchas veces ya dicho: a la ausencia de educación artística del público moderno y a su forzada sumisión a formas artísticas periclitadas, que constituyen el único alimento con que está en condiciones de nutrirse el público medio³.

Logos e imago en música

La música moderna ha traído una profunda transformación respecto a aquella cercanía que hubo entre el *logos* y del *arítmos* pitagórico y música. Dorfles nos da una reflexión sobre ese cambio sufrido y nos habla de una cualidad pictórica que ha sido reconocida por distintos autores (Adorno, Kagel, etc.). Se suma a la apreciación dada por el crítico musical Carapezza en su libro *La costituzione della nuova musica*, quien afirma que por primera vez después de tres mil años de música, que se ha visto modelarse sobre el *logos*, se encuentra en una nueva posición totalmente diferente. Y ello se refiere a las confecciones construidas bajo una estructura *pictórica*, como lo fueron las *Variaciones op.30* de Webern. En ella encontramos propuestas musicales donde la operación compositiva se basa en una selección de puntos en el espacio y realización de figuras, lo cual nos lleva a aproximarnos a una *operación pictórica musicalmente intencionada*⁴. Ello dio pie a los postulados de Stockhausen desde la forma puntillista hasta las *Gruppenformen*, en donde las estructuras claramente indiferenciadas son combinadas entre sí como materiales fonéticos y de manera paralela hay una asociación pictórica de materiales visuales (como lo es su obra *Zeitmasse*). Ello nos hace pensar que la relación entre música y *logos* dada en la antigüedad clásica hasta cierta forma, ha transmutado a una nueva simbiosis entre pintura y música en todo este período moderno y de expresiones experimentales y paralelas de las artes. “Puede considerarse fácilmente que *logos* y música han coincidido en la Grecia antigua (hasta cierto punto), lo mismo podría decirse de música y danza para la India antigua, de música y color para cierta música china arcaica, y se podría agregar que si hoy se ha desvinculado en parte de la palabra, por otro lado la propia poesía se ha acercado a la pintura y no a la música”, define Dorfles⁵.

Por otra parte, la música, como las otras artes, tendieron durante las últimas décadas del siglo pasado a sumergirse sobre un halo de iconicidad, propia de una tendencia mayor presente dentro de nuestra llamada *civilización de la imagen*. Pero ello no es para Dorfles el único aspecto de la estética del arte del siglo XX pues también encuentra una marcada tendencia hacia la *acción*, hacia la *espectacularidad* y, para ser más precisos, hacia la *visualidad cinética y objetiva* (propia de nuestra sociedad de consumo, de la tv., del dibujo animado, de los comics, etc.). Hay toda una marcada presencia de la objetualidad en muchos productos artísticos enmarcados tanto en áreas positivas como negativas para la creación.

² “Piénsese, por un lado, en ciertas oscuridades sintácticas y contrapuntísticas introducidas en la música de jazz, en los elementos triviales de consumo insertados intencionalmente en mucho arte pop, en el uso de collages de textos publicitarios y políticos que parte de cierta poesía tecnológica...en los fragmentos y retazos de músicas de consumo introducidos en obras destinadas a la élite...en la jerga de los comics, inclusive, transformada en hábil y arduo recitativo lingüístico-canoro (Cathy Berberian, en su obra *Scripsody*)” idem, 1972:178s. Respecto a esa obra, *Scripsody*, es importante señalar que ha sido creada y vocalmente interpretada en relación con una serie de imágenes basadas en las principales interjecciones de los comics norteamericanos y realizados por Eugenio Carmi (Ediciones Arco d’Alibert, Roma, 1966) con un texto introductorio de Umberto Eco. En ella encontramos las expresiones onomatopéyicas de los comics como: *clic, grunt, crash, crunch, zoom*.

³ Idem. 1972:180.

⁴ idem. 1972:199s.

⁵ idem, 1972:201.

Gracias a ello posiblemente tanto la música como la pintura estarían más desvinculadas de ciertos cánones del pasado (clásico y romántico) que han perdurado injustificadamente pero que vienen a ser los hitos que atan a un gran público, por ejemplo, a marchar a los conciertos. Certeza que si bien miramos los repetidos programas de las orquestas nos dan muestra de ello ampliamente. Abrirse a formas musicales nuevas y no permanecer entre fósiles musicales siendo ello lo representativo del arte musical, es lo que pide nuestro autor a este arte. Zarpas fuera de la mentalidad conservadora que ha nutrido la reiteración (a) creativa; embarcarse a la búsqueda de nuevas poéticas sonoras saliendo de terrenos estéticos perimidos hasta alcanzar cierto equilibrio creativo tanto para la obra como para su notación musical, donde funcionalidad y expresión vayan paralelamente sin un grafismo preciosista o de rotulado cibernético como únicos modos de darlas a la permanencia en el cauce de la temporalidad.

Atonalismo y dodecafonismo

Dorfles justifica la aparición *natural* del dodecafonismo de Schönberg como “una urgencia de encontrar una vía nueva que condujese fuera del pantano muerto de la tonalidad”¹. El peso de la tonalidad, nos dice, era aún mayor que el de la modalidad de los antiguos; exhausta y empleada hasta la *náusea* los modos mayores y menores los músicos se arriesgaron a emplear un cromatismo cerrado a fines del siglo XIX (Wagner, Strauss, Mahler, Reger) y surgieron también los distintos experimentos politonales y pandiatónicos del Grupo de los Seis (liderado por Milhaud) o Hindemith.

El dodecafonismo, con aparente severidad técnica, fue la apertura a nuevos experimentos musicales que llevaron a nuevos horizontes. Un uso regulado por los doce sonidos en serie no llegaron a perder su *personalidad* de sonido particular. Siendo una etapa posiblemente transitoria no deja, como señala Dorfles, de ser en cierto sentido ingenua dentro de la historia del lenguaje musical. Casi al mismo tiempo que sus leyes fueron prescritas, fueron infringidas; es propio de la *fluidez* de toda obra el escapar al dominio de una ley severa e inmutable. Un sistema musical que sirvió, sobre todo, para ampliar la percepción sonora de los usos del intervalo musical y sus posibilidades es el que encontramos dentro de la música *escrita* occidental. Su semántica, sus regulaciones, sus principios técnico-artísticos se deben, en buena parte, a la gran tradición de escritura musical que rodea a la música occidental; sin ello la organización espacial de los sonidos y sus *aleaciones* sonoras junto a su *ars combinatoria* hubieran sido imposibles o difícil de alcanzar en esa *evolución natural* que refiere Dorfles. Es un dato que no entra en su percepción de la aparición de la música dodecafónica como estilo de composición dentro del arte musical del siglo XX. Estos cambios dieron nuevas expresiones a la música llevándola a la *pérdida de su centro tonal*, como en poesía se abandonó a la rima y en pintura al sometimiento de la perspectiva lineal. El camino que tomó la música fue el de emprender la búsqueda de nuevas sonoridades donde sólo el dodecafonismo sería un episodio casi al margen de todo lo que se alteró, descubrió y se creó en las décadas que lo precedieron.

El collage musical

Otras de las posibilidades que ha permitido la apertura de las formas musicales del siglo XX para Dorfles es el **collage musical**. De él argumenta que este género o técnica de composición musical es uno de los casos aparentemente (y sólo *aparentemente*) más triviales de montajes: una mezcla de trozos musicales diferentes, combinados con una serie de obras festivas: piezas de jazz, del folclor, románticas, que tienen por objeto presentar una especie de *mixtum compositum* de melodías muy conocidas. Se toman trozos de ellas para conformar una obra totalmente nueva. Encontrándonos con un tipo de collage *horizontal* o sucesivo (o sintagmático) en el que no se puede pensar colocar dos o más figuras lineales en la obra por la sencilla razón de que se llegarían a fundir de inmediato entre sí y ocasionaría la pérdida de su propia riqueza individual, aunque ello

¹ idem:118.

también pudiera ser una fuente de elaboración musical. Para Dorfler no es ¿de buen gusto? la coexistencia vertical de dos o más estructuras horizontales porque al momento de ser interpretadas llegan a fundirse o confundirse y alterarse por ello sus propias estructuras particulares. Piensa –es su opinión– que la mejor forma de utilizar la técnica del *collage* en música es través de la sucesión de trozos diferentes en que puede darse un grado limitado de fusión y no de superposición. La razón de este argumento estriba en la semántica de los diferentes fragmentos o trozos musicales, los cuales sólo se conservan en la dimensión melódica (horizontal) y no en la armónica (vertical).

Sin embargo advierte que, de todas formas, si llega el caso de una superposición de dos o más dibujos sonoros siempre existe la posibilidad de reconocer a sus componentes. Esto lo podemos comprobar “en aquellos casos en que determinado material, tomado de otro contexto y, por tanto, dotado de nuevos vínculos armónicos y contrapuntísticos, sin perder por ello su propia identidad, aunque la misma acuse los efectos de dicha operación”².

La significación e importancia del *collage musical* para Dorfler estriba en lo siguiente:

- Por haber demostrado la importancia y posibilidad de un tipo de creación indudablemente nueva desde las posibilidades del manejo, plasticidad y manipulación del sonido obteniendo resultados realmente particulares y originales sin llegar a aceptar esquemas constructivos previos –que incluirían hasta los de la misma vanguardia musical.
- Por haber demostrado la importancia de las alteraciones, imitaciones, degradaciones rítmicas, tímbricas y sintácticas. Todo ello con el fin de volver a recuperar la audición del participante y sacarlo del embotamiento sónico, ello gracias a la utilización del intervalo, del real significado del *vacío* (la pausa entre dos notas o dos trozos) para resaltar la sucesión de eventos y su significación semántica en tanto obra o creación artística³.

Música culta y de consumo. De lo clásico al pop

Si se puede comprender que los productos artísticos son el espejo fiel –o intencionadamente *infiel*–, de una situación (de crisis, de fetichización y de grave mitización) pero sin ser ellos muchas veces concientes de tal situación, no dejan de ser, por otra parte, una auténtica denuncia como las elaboradas por una posición intelectualista y apriorística que se sirven de obras programáticamente *sociales*. La razón que alude Dorfler ante el fenómeno del arte pop estriba en que si el arte no puede dejar de ser un espejo de la situación ético-social de un país en el que se manifiesta, el arte, como evento y manifestación estética auténtica, *no* puede ser programado y utilizado con ese sólo fin (como *espejo de una situación*) pues ello lo llevaría a correr el riesgo de perder su autonomía expresiva y descender a mero elemento de propaganda política⁴.

De esta forma el arte pop y sus variantes tienen el mérito o privilegio de haber puesto en contacto –a través de algunos elementos constitutivos– con el mundo de todo público en general, irradiando la separación entre un arte de elite y otro de popular. Es por ello que debe considerársele, aún con sus defectos, nos dice, con cierto respeto. El arte pop ha servido, como todo arte, para enseñarnos a ver al mundo de una manera distinta; ha prestado los servicios a la cultura popular para ver *nuevos paisajes* dentro de nuestro entorno urbano industrial. Ha impulsado a detener nuestra mirada ante determinados productos mecánicos e industriales de los que estamos haciendo uso constante en nuestra cotidianidad y que se habían ignorado desde un punto de vista estético y social.

Las obras del pop están rodeadas y constituidas sobre una *bruma* de transitoriedad. Definir sus valores desde una perspectiva absoluta y de sistematizaciones inalterables es profundizar en un error y apartarse de su propia existencia cultural. Su condición como fenómeno se caracteriza por una extraordinaria movilidad y mestizaje a toda prueba. No es posible fijar prototipos estables y menos en las canciones y bailes de la

² idem, p.60.

³ idem, p.76.

⁴ Dorfler 1969:217.

⁵ El ejemplo lo da el mismo Dorfler: “La hija de un amigo mío, de doce años de edad, a la que el padre ofrecía comprarle cierto disco con una canción devenida célebre en las últimas semanas, rechazó el regalo diciendo “pero ya es vieja; es de hace quince días”. Récord de obsolescencia, como cualquiera podrá ver”, idem.

música de consumo. Se impregnan de la obsolescencia propia de la dinámica del mercado y de un producto con una vida económica muy intensa pero totalmente efímera⁵.

A pesar de esto, Dorfles analiza al pop como una manifestación propia de nuestra situación cultural occidental, mostrando que no se puede tratar al pop únicamente como explotación comercial a gran escala o como una permanente maniobra publicitaria de la cultura de masas *a la americana*. En ella encontramos un elemento determinante y auténticamente *erlebr*, experimentable. Si bien en su manifestación está implícito, por el público, determinarla de antemano como un producto y para muchos transita sus manifestaciones entre el arte y el no arte, su arraigo e importancia está en su función hedonista, en parte catártica y quizá principalmente lúdica y ciertamente *mitagógica*⁶. Este arte de masas tiene una eficacia lúdica por estar cercana más a divertir que a contemplar. Entretenimiento y sentimiento placentero son elementos indispensables para este género de creaciones.

Pero la defensa que hace Dorfles de este arte está en su convicción de que sólo a través de estos productos es que el público toma contacto con imágenes que son de alguna manera diversas de las proporcionadas por la simple y apabullante y chata realidad. Lo importante de un proceso estético está en la creación de imágenes, en la creación de un universo ficticio que lleguen a constituir nuevas estructuras imaginativas. Disfrute y creación de imágenes es una necesidad perenne para el hombre, esté sano o enfermo, tanto para el niño como para el adulto. Ese elemento imaginífico se nos presenta como un factor catártico, un diagnóstico y que posee, a veces, hasta un sentido terapéutico de encuentro entre una normalidad interior alterada y una alterada realidad por los hechos enajenantes del diario acontecer. De ahí la necesidad, y el arte pop (en historietas, canciones, bailes, cine, tv., revistas ilustradas, obras plásticas, juegos de video y de ordenador, etc.), lo ha mostrado ampliamente, de una constante renovación del patrimonio imaginífico de toda cultura. Esta desbordante fuerza creadora del arte pop no puede ser remplazada por lo limitado que suelen ser las diversas formas del arte culto. Dorfles esperaba que el arte pop llegara algún día a convertirse –como ha sucedido– en arte auténtico y elevar otras creaciones que tanto ayer como hoy son harto frecuentes muy triviales y vacuas. Bastó en el pop art lograr una mera descontextualización de una infinidad de objetos fragmentos *neutros* para que resucitaran estetizados. Gracias al arte pop se ha podido frenar la muerte o el fin del arte, donde nos encontraríamos con una humanidad que se hubiera transformado en una horda mecanizada o animalizada⁷ –la cual existe paralelamente en determinados grupos sociales ya hoy- carente de todo germen afectivo y estético⁸.

Respecto a la brecha que se ha instalado entre música pop y culta prácticamente ha permanecido insalvable, aún y todo con los acercamientos pseudo artísticos de combinar arreglos de la música pop con orquesta sinfónica. Para Dorfles hay un divorcio profundo entre lo culto y lo popular, entre las *cancioncillas* de los cantantes pop con la música *seria* de nuestros días. Una obra de Boulez no tiene ningún punto de contacto, por ejemplo, con una pieza de Rubén Blades⁹. Ambos están profundamente diferenciados en sus intenciones y construcciones musicales (los cuales sólo tienen una igualdad de orden técnico; sus obras o piezas musicales se escuchan gracias al registro digitalizado electrónico).

El hecho es que no se puede introducir en la *música de consumo* fácilmente elementos de la música culta y experimental contemporánea; ello puede ser inconcebible y si se usara vendría a presentarse como inadvertido formando parte del tejido musical tonal del tema. “¿Qué significaría largas pausas, las extenuantes contracciones o dilataciones temporales, los puntillismos sonoros, una vez introducidos en una de las canciones actuales?” No es que no se pueda hacer usos de recursos *experimentales* o de una estética *culta* contemporánea. Se puede pero, ¿sería fácil de aceptar para los gustos preformados y convencionales a los que nos tiene, en parte, condicionados la industria cultural de la música? Pensamos, como Dorfles, que existe una brecha casi imposible de soslayar y

⁵ Idem, p.218.

⁷ Particularmente tengo mis reservas respecto a esa afirmación.

⁸ idem, p.230.

⁹No estoy emitiendo, con esta comparación, si uno es *mejor* o *peor*. Sólo me refiero a las técnicas de composición de uno y de otro.

atravesar.

Si bien han existido intentos de parte y parte (como lo pudo, v.gr., ser el álbum de los Beatles: *Sargent Pepper* o las experiencias fallidas de *rock sinfónico* como aquellas del grupo *Deep Purple* o, como referimos antes, la asimilación al conjunto sinfónico deciochesco de arreglos de las canciones de *moda* y del autor de *moda*) sus resultados no dejan de ser un *añadido* que no altera a su existencia. En el caso contrario, el uso de temas de melodías de canciones populares dentro de obras propias de tratamiento *experimental o culto* de la música dentro de su contexto de refinamiento estético musical puede tener únicamente una eficacia blasfematoria, emblemática o existencial pero nunca una *eficacia* (constructiva y aceptada) *musical*. Mientras que en pop-art plástico existe una ósmosis y el objeto popular es introducido en la obra artística con todas sus implicaciones cromático-formales y vitales, ello no llega a pasar dentro del pop-art musical. La razón que arguye Dorfles es que los sonidos de la música se mezclan con los sonidos y no pueden permanecer diferenciados como sucede en las expresiones plásticas del pop. Podríamos hablar que cada época tendrá su sonido y su oído.

La comparación la hace entre el *collage musical* y el *collage pictórico*. Mientras que en éste último los elementos singulares permanecen autónomos, divididos e independientes, sirven como tales para componer un todo unitario, una *Gestalt*. En el caso del *collage musical* las diversas partes permanecen separadas entre sí en su sucesión o recorrido melódico y sólo llegan a fundirse en esa sucesión de eventos sonoros que para nuestro autor nunca llegan a poder un todo o *total sonoro*⁴.

La conclusión a que llega es que la música ha quedado cerrada en “un exquisito pero casi incommunicable mensaje artístico; y no creemos que, tal como hoy se presenta, pueda convertirse en alimento grato para todos los paladares”⁵.

Dorfles no niega, sin embargo, la posible riqueza de la música *popular*. Crítica a ciertos autores que no le han dado un justo valor a ciertos *elementos* musicales (auténticos) presentes, a pesar de todo, en algunos de estos cantantes o grupos populares, de los cuales piensa, como ha ocurrido, la posibilidad de un resurgimiento de auténticas características populares. De todas maneras la música industrial popular ha sido entendida por muchos como una música totalmente irrecuperable, de una supina trivialidad de las composiciones, de una monotonía de temas, de elemental concatenación sonora, de una tosca serie de modulaciones y que en su conjunto puede llegarnos a convencer de que no existen en esas *elaboraciones industriales* algo que pueda constituirse como un *hecho musical*. Sabemos que ello ha sido así pero eso no ha sido motivo para perder su eficacia sobre un gran público de una manera tan sorprendentemente activa. Para Dorfles estriba más este fenómeno a la *puesta en escena*, es decir al marketing, al *empaquetado y presentación* del producto y del *artista* a través de la publicidad mediática, que a la riqueza del producto musical en sí.

Música y diastema

La obra *El Intervalo Perdido* (1984) está centrada en referencia al fenómeno *diastemático*, evento ausente en nuestra condiciones *normales* de vida inmersas en densas ciudades sometidas a una alta explotación demográfica y al bombardeo mediático, pero también un elemento que pareciera estar ausente en una gran parte de la creación artística de nuestra época.

⁴ Aclara dicha apreciación agregando que aún si fueran estas *citas* musicales introducidas dentro del *collage* yuxtaponiéndolas verticalmente y *ejecutadas* simultáneamente, perderían por completo todo valor de estructura sonora autónoma y, de hecho, constituirían otra cosa que no tendría nada que ver con el tejido musical original de los dos o más trozos superpuestos. En los *collages* pictóricos la situación se presenta de manera diferente. Las fotografías serigrafadas de Rauschenberg, propias y expresiones originales del arte pop, vendrán a enriquecerlo a Ídem, p.221.

⁵ ídem, p.222.

El elemento *diastemático* procede de la palabra griega *Diastema*⁶, la cual significa algo que separa a dos acontecimientos, dos objetos, dos notas (en el caso de la música) y la situación contra la que hay que reaccionar es a la preponderancia *adiastemática* dentro de nuestra cultura, es decir, a la ausencia de intervalo, de calma, de separación, de pausa, de interrupción que nos lleva a la incapacidad de poder hacer resaltar determinados elementos –no sólo en lo artístico- y que ha estado presente en otras épocas diferentes a la nuestra; tal ausencia significa *embotar nuestra sensibilidad temporal por su continua estimulación*. En música contemporánea encontramos la presencia de ese *intervalo* –y quizás por primera vez- en la música de un Webern, quien recupera en su obra la *capacidad diastemática*.

Respecto a nuestro cerco auditivo y el embotamiento de nuestra sensibilidad refiere a los efectos causados a la radio y a la televisión donde nuestro *intervalo perdido* para nuestras vidas se encuentra casi por completo perdido –habría que adjuntar la proliferación de *stereos* portátiles en cualquier lugar y momento-, donde la continua marea de sonidos e imágenes resulta prácticamente ineludible. Los daños que ocasionan este tipo de emisiones no reside en los mecanismos tecnológicos mismos que posibilitan su reproducción sino en el uso indiscriminado, independiente de cualquier parámetro temporal y espacial para la difusión adecuada.

La pausa a que hace referencia Dorfles es, pues, a la necesidad de una detención pasajera del flujo sonoro o visual y al intervalo necesario que debe insertarse entre obra y obra para que asuma y pueda aparecer una plena significación entre obra y espectador. Sin ello la obra quedará inmersa en la marea de sonidos, imágenes y ruidos anartísticos a que estamos sometidos en todo momento; nos adentraremos a una *atención distraída*, como ha referido Adorno. Es la necesidad de un apartarse del acontecer cotidiano, de una toma de conciencia que abandona la pasividad de una recepción meramente sensorial, carente de todo elemento crítico, discriminador, especulativo y analítico⁷. Vivimos en una época donde tenemos que enfrentarnos con la *más colosal y ubicua de las contaminaciones imaginíficas que halla producido nuestra civilización*⁸: el exceso de estímulos visuales y auditivos procedentes de los periódicos, los tebeos, los filmes, la publicidad, etc., es decir, del universo mediático a los que se haya *conectado* permanentemente nuestro sistema nervioso. Una red que no ha dejado nada libre de ser afectadas por los signos: sean señales, íconos e índices. Estamos sometidos y domesticados a negar el *horror vacui* en todo momento⁹.

Pero esta zona neutral a la que alude Dorfles no debe confundir ni identificar la necesidad de atención a la información estética de la obra con cualquier otro tipo de información semántica que pueda poseer, incluso, una misma obra. La información que trasmite una obra de arte puede poseer un mensaje constituido no sólo por un mensaje de datos significantes sino también de datos irracionales, difícilmente conceptualizables, definido frecuentemente –según el caso- como visual o musical thinking. Toda obra de arte debería aspirar a una dimensión sensorial distinta a la exigida para la recepción de mensajes informativos corrientes que obedecería a unas reglas diferentes a las que gobiernan el desciframiento de los datos meramente cognoscitivos.

Sus observaciones sobre la carencia de intervalo, del elemento diastemático, lo lleva a deducir que estamos ante una situación urgente de eliminar, en la medida de lo posible, del exceso de signos, los correspondientes significados y de llegar a una cierta *des-semiotización* con la cual restaurar la posibilidad de *signos vírgenes*, no catalogables, códigos no descifrables, páginas en blanco que sean interpretadas sin referencia a significado alguno¹⁰.

⁶ Dorfles 1984:13s.

⁷ Idem, p.23.

⁸ Idem, p.29.

⁹ Dorfles ha repetido que la estimulación auditiva nos lleva a una dificultad de crear imágenes autónomas, libres del contagio de las que estamos expuestos. Nuestra sensibilidad musical –y de una cierta aniquilación de la imaginación-, está condicionada por el tipo de música *tonal* que procede no sólo de las canciones folk o rock o del jazz sino hasta por el tipo de música *clásica* que es interpretada continuamente. Para la mayoría del público acostumbrado a ir a conciertos dominicales la música clásica podría significar sinónimo de música alemana de los siglos XVIII y XIX. De esta forma se conforma una sensibilidad embotada por los constantes y repetidos estímulos. Se habita alrededor de una *hipertrofia signica* (una proliferación impetuosa de signos), que llega al paroxismo.

¹⁰ Idem, p.35.

Aparte de lo antes dicho, está la tarea de separarse de la participación de ciertos *ritos masivos*, que es el nuevo tribalismo contemporáneo en el que la vida comunitaria atrapa a la personalidad del individuo eclipsándolo y es remplazada por una especie de *inconsciente colectivo*, transfiriéndose así el yo del grupo.

Todo lo anterior nos plantea cierta necesidad. Al hecho de que ese elemento diastémico esté igualmente referido a la recuperación de la riqueza de la conciencia autónoma y la superación de la mentalidad grupal, en reconquistar el sentido de la propia individualidad, en la necesidad de la reaparición de una autonomía de la persona humana individual frente a la mezcla confusa e indiferenciada, típica de la indistinción tribal *por la que tantos jóvenes de las recientes generaciones se han dejado atraer y seducir*².

¿Cómo encontramos el elemento diastémico en la música, es decir, lo lleno-vacío musical?

El carácter de lo lleno-vacío en la música viene a rescatarlo no sólo en los usos sociales que hace la industria cultural de esas *musiquillas*. Encuentra la importancia, que desde sus primeras obras ya había reseñado, sobre las *diferencias interválicas* que vienen a constituir no sólo los diferentes modos musicales (en la Grecia antigua o en los ragas de la India, por ej.), sino en la elaboración de las formas musicales. En la historia humana encontramos una predilección por determinados intervalos frente a otros (y sus correspondientes acordes): en los antiguos griegos los intervalos de cuarta y quinta, en detrimento de las terceras mayores y luego el uso de éste en la música clásica occidental o el uso de novenas y decimoterceras en épocas más recientes y el intervalo de séptima disminuida dentro del romanticismo europeo. Todo ello da una característica musical a cada época y cultura.

Otro tipo de *intervalo* que desea tomar es al sentido de la pausa o espacio vacío entre dos notas, al silencio entre dos sonidos o ruidos, tanto a nivel horizontal como vertical de la obra. Desde el uso de quintas hasta los acordes de séptima disminuida o del uso imposible del *tritono diabolus in musica* hasta la aparición de los *cluster* (aglomeración de varias notas tocadas al mismo tiempo), vendrán a ser manifestaciones artísticas que responden a las exigencias de una época en que han sido utilizadas y creadas.

El uso de *cluster* vendría a ser propio del carácter *lleno* dentro de una composición y un menoscabo del intervalo y su insuficiente demarcación entre los sonidos. Tramas sonoras *llenas* están presentes, desde otro sentido, en el desarrollo musical que inicia Brahms, Wagner, Mahler, Strauss, que llevan a sus composiciones la utilización de acordes complejos, cromáticos y usos de retardos dando una densidad creciente a esta música. Esta tendencia, como ya hemos señalado, sólo empezó a revertirse con las propuestas formales de Webern en el Siglo XX y su rarefacción de la trama sonora (sus obras se compondrán de vastos silencios y de pausas, aparición de sonoridades exquisitas, autónomas y aisladas, aparición de un *puntillismo* que vendrá a reemplazar la idea de desarrollo del tema por la de constelaciones sonoras sumergidas en *galaxias estáticas*) o alcanzar el vacío zen de ciertas obras de John Cage en el que el sonido está totalmente ausente o en los que las palabras, los ruidos e incluso los silencios serán interrumpidos ocasionalmente y constituyendo ello la base de la composición.

La música reviste la importancia que nos ayuda a comprender la significación de lo *lleno* y de lo *vacío* y la necesidad de estos aspectos en las transformaciones sufridas no sólo en el resto de las artes sino en nuestras vidas y con ello emprender una valoración de ambos aspectos en toda nuestra existencia y asumir una voluntad de liberarse del exceso de *lleno*, de continuidad. Llegar a experimentar que la pausa, los intervalos entre las obras y los sucesos, no sólo tienen un carácter material sino también mental. “El intervalo que ha de existir entre nosotros y la obra tiene que ser un intervalo de suspensión de la duración, de toma de conciencia de cierto aspecto creativo o

² idem, p.37.

³ Idem, p.49.



interpretativo”³.

Por todo lo dicho, creemos que hemos podido apenas dar una aproximación, a través del tema de la música, a la inmensa, interesante y sugestiva obra estética de este pensador italiano que ha estado en todo momento inmerso dentro del gran caudal del arte contemporáneo a todo lo largo del siglo XX y que sus visiones siguen siendo referencia necesaria para seguir asomándonos al curso y sentido del arte en estos tiempos en que lo dramático y lo absurdo de la humanidad se han hecho más presentes y patentes que nunca en tanto expresión estética de la violencia y belicosidad cotidiana entre los espectros y ruinas del sentido de la humanidad por venir.

Bibliografía

Obras de Gillo Dorfles:

- 1958: *Constantes Técnicas de las Artes*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- 1963: *El Devenir de las Artes*. F.C.E. México.
- 1965: *Nuevos Ritos, Nuevos Mitos*. Lumen. Barcelona.
- 1972: *Naturaleza y Artificio*. Lumen. Barcelona.
- 1973: *Sentido e Insensatez en el Arte de hoy*. Fernando Torres Ed. Valencia.
- 1975: *Del Significado de las Opciones*. Lumen. Barcelona
- 1976: *Últimas Tendencias del Arte de hoy*. Labor. Barcelona.
- 1984: *El Intervalo Perdido*. Lumen. Barcelona.

Otras referencias:

- Steiner, G. 1991: *En el Castillo de Barba Azul*. Gedisa, Barcelona.



