

Alejandro Cardona:

¿Compositor o artista sonoro?¹

En un contexto como el actual, en donde se dan prácticas compositivas –y búsquedas estéticas– tanto diversas que conviven más o menos pacíficamente, uno preguntaría si no es necesario *rehistorizar* (o al menos flexibilizar) el concepto de “compositor”.² Esto parece ser particularmente pertinente cuando nos referimos a compositores en el campo de lo que ampliamente se conoce como *arte sonoro*. Sobre todo porque hay personas que producen “obras” (o experiencias, o intervenciones, o instalaciones...) en el campo del arte sonoro, utilizando tecnologías –u otros elementos variados– que van desde una computadora personal, un instrumento electrónico, objetos aparentemente no musicales, hasta llegar a un teléfono “inteligente”, sin que medie una práctica o una formación musical relacionada con lo que se considera el ámbito de la llamada música “clásica” a nivel profesional.

¿Hay algo de malo en esto? Desde luego que no. Por un lado, es una realidad innegable. Hay que empezar a entender este fenómeno y no negar categóricamente su “legitimidad musical”, con argumentos, conceptos y definiciones principistas o con actitudes defensivas. Por otro, parece existir una “democratización” real del acceso a la producción sonora (y a la circulación social de ella) que rebasa el “mundo” de los músicos profesionales y los contextos institucionales donde se ha desarrollado, cosa que difícilmente se puede ver como negativa.

La historicidad del “compositor”

Sin duda el concepto de “compositor” es una construcción histórica que ha cambiado o evolucionado a través de las *diversas historias musicales* mundiales. Así, probablemente sea iluso (o inútil) pretender que exista un modelo universal de compositor, mucho menos si se trata de imponer el que hemos heredado de la experiencia europea, que se reproduce –con pocos matices y sin mayores explicaciones– en los ámbitos académicos.

No obstante, me parece demasiado fácil abordar esto del “compositor” únicamente desde una posición relativista o pluralista. El relativismo y el pluralismo casi siempre, paradójicamente, terminan produciendo una visión bastante rígida en su alcance. Si todo es relativo y plural, *todo se iguala en su relatividad y pluralidad*. Y esto me preocupa. Igualar las cosas a través de conceptualizaciones aparentemente amplias e inclusivas (muchas veces partiendo de elementos descriptivos bastante abstractos) deja por fuera el terreno de lo cualitativo, que a mi manera de ver

¹ Publicado originariamente en *Ideas sónicas* N° 15, CMMAS, Morelia, VII-XII 2015.

² Escribo “compositor”, en masculino, por comodidad a la hora de escribir y a la hora de leer, pero que conste que me refiero a personas que componen música, independientemente de que sean hombres o mujeres. También es importante aclarar que el compositor puede ser un individuo o una colectividad.

trasciende la naturaleza particular de la propuesta compositiva. (En otras palabras, sigo pensando que hay “obras”³ de mayor o menor calidad y que este es un terreno válido para la discusión.) Pero, además, ¿no habrá *algunas* características específicas que compartimos los que buscamos crear música o arte sonoro?

Aclaraciones

Me propongo exponer algunas inquietudes al respecto. Pero primero, algunas aclaraciones puntuales pero necesarias:

No creo que un compositor deba necesariamente tener una formación musical escolarizada. Hay miles de ejemplos de compositores en todo el mundo y en diversos ámbitos de la música (algunos de ellos –a mi juicio– sobresalientes) que crean sin haber “estudiado”. Esto no significa que no tengan una “formación”, incluso de gran rigor; sólo significa que hay muchas maneras de desarrollarse como compositor que no necesariamente pasan por una escuela de música o un conservatorio, o por una “alfabetización” musical según las exigencias profesionales más o menos estandarizadas por los modelos formativos europeos.

Pensar al compositor como un individuo que crea obras “originales” y “únicas” es insuficiente para explicar las dinámicas de creación sonora humana. Ejemplos: en muchas comunidades, independientemente de los aportes individuales (que posiblemente sean también importantes), se trata de dinámicas colectivas, inscritas en las lógicas de la tradición oral, con evoluciones –incluso radicales– a través del tiempo, y que no obstante producen, a mi juicio, un fenómeno que consideraría compositivo; se dan otro tipo de dinámicas colectivas de diversa índole en los ámbitos de la música “clásica” y la música “popular”; más recientemente debemos considerar las propuestas de carácter inter o transdisciplinario en donde este modelo del *compositor individual* con su obra “original” se queda corto; finalmente, habría que tomar en cuenta la larga tradición mundial de músicas hechas sobre la base de otras músicas “preexistentes”, en donde, entre otras cosas, se desdibujan los límites entre el proceso compositivo y el performativo.

Relacionado con el anterior punto, no creo que “componer” sea tan diferente para el compositor “culto” o para el “popular” o “tradicional”, ya sea a partir de dinámicas individuales o colectivas. En esto no comparto, por ejemplo, estas opiniones de Boulez en donde compara grupos de compositores “epígonos” que van detrás de las modas pasajeras a las dinámicas de ciertas “tribus primitivas” africanas:

“la tribu de epígonos (...) se abalanza con avidez sobre el método escogido, obviamente sin una noción de su origen o su pertinencia ya que lo aíslan de la guía de un pensamiento lógico; lo utilizan según modelos estandarizados y después de agotar sus encantos más evidentes, sin la capacidad para comprender su rigor interno, deben encontrar una nueva fuente de oxígeno a como dé lugar:

³ Uso la palabra “obra” para referirme ampliamente a una experiencia sonora “compuesta”, independientemente de su naturaleza o el ámbito en que se produce.

el hormiguero espera una conmoción que lo consolidará una vez más como un hogar en movimiento. Este tipo de práctica, para decirlo con crudeza, sugiere un prostíbulo de ideas, y no se puede considerar composición.”⁴

Aparte de la prepotencia insoportablemente eurocéntrica y, en el fondo, racista (reduce, por comparación, a las tribus africanas a hormigas prostitutas), me parece que Boulez no considera que el hecho compositivo se da en diferentes niveles y, sobre todo, respondiendo a diferentes necesidades, tan legítimas como las suyas. Y, por otro lado, me parece que jerarquizar la “lógica” o la “razón” en relación al hecho compositivo, en detrimento de, por ejemplo, la intuición o diversas formas de reelaboración evolutiva (consustanciales a la tradición oral y también a una parte de la misma tradición occidental “cultura”), es reduccionista y muestra un sesgo cultural racionalista que me parece hartamente limitado.

Pienso que la separación conceptual entre música y arte sonoro es artificial. Entiendo que hablar de arte sonoro nos ofrece un concepto amplio que incorpora prácticas compositivas, mundos sonoros (“repertorios” de sonidos) y medios para la creación y circulación social muy diversos. Pero también es posible que el uso cada vez más generalizado de este concepto se deba a una búsqueda de legitimación: la práctica compositiva de los siglos XX y XXI ha buscado autodefinirse constantemente para imponerse a las ideologías y prácticas musicales dominantes que se encuentran todavía inmersas en el siglo XIX, empezando por las lógicas y procesos formativos y el énfasis reproductivo que tiene gran parte de la institucionalidad dedicada a la música “clásica”. Pero, ¿no será que música y arte sonoro son simplemente sinónimos? Algunos argumentan que toda música es arte sonoro (o sea, un arte cuya *realización material* se hace con sonidos) pero posiblemente no todo el arte sonoro sea música. En lo personal, al menos de que estemos hablando de obras transdisciplinarias, cuya base material/expressiva trasciende sus componentes particulares (como el sonoro), considero que toda “obra” que se hace con sonidos, independientemente de su naturaleza y de las características de los sonidos utilizados, es música o es arte sonoro.⁵ En otras palabras, esta distinción, desde la óptica de la práctica compositiva y de los resultados sonoros concretos, resulta innecesaria, excepto por razones de legitimación o bien para dejarle a los conservadores la palabra “música” sin entrar en broncas escabrosas.

Donde más observo un cambio importante respecto al compositor de música “clásica”/arte sonoro es su relación con el entorno sociocultural; mucho más que a nivel del quehacer compositivo como tal. ¿Qué quiero decir con esto? Que la función social del compositor ha cambiado. Dentro de los cambios más significativos encontramos nuevos medios de circulación social (por ejemplo, Internet), nuevas dinámicas de relación entre compositores, ejecutantes, medios y receptores que se

⁴ Pierre Boulez, *Boulez on Music Today*, trans. S. Bradshaw and R. R. Bennett. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971, p. 21. (Traducción del inglés: Alejandro Cardona.)

⁵ También pienso que el llamado “diseño sonoro”, por ejemplo en el campo escénico o audiovisual, es un hecho compositivo. La única diferencia, como ya mencioné, es que forma parte de un complejo compositivo que trasciende el ámbito puramente sonoro.

dan al margen de la infraestructura destinada a la música “clásica”, las industrias culturales o los espacios académicos. También se desdibujan, en algunos casos, los límites –algo ambiguos, en cierto sentido, desde siempre– entre el mundo “clásico” y el “popular”. Pero tal vez lo más importante es que, aun dentro de los espacios más tradicionales en donde se mueve mucha de la creación musical contemporánea, se ha puesto un mayor énfasis en el ejecutante –o, si se quiere, en la dimensión performática–, frecuentemente en detrimento de la dimensión compositiva. Algunos compositores se han adaptado, de diferentes maneras, a esta realidad. E independientemente de lo que esto pueda significar en términos de la calidad de las experiencias musicales creadas y escuchadas, se ha vuelto cada vez más importante la manera en que el compositor se “promociona” (en que se hace, casi literalmente, visible) en medio de una extensa y variada “oferta”, en detrimento de posibles (auto)valoraciones cualitativas de los resultados sonoros como tales.

Creo, en todo caso, que no se trata de valorar estas situaciones como buenas o malas, sino volver la mirada hacia las “obras”, que es el *único terreno* en donde podemos hacer valoraciones cualitativas. A fin de cuentas, más allá de los discursos, las etiquetas y los conceptos que supuestamente calificarían la “obra”, o bien la manera en que se proyecta en la sociedad, nos quedan las *experiencias sonoras*; y ésta es una realidad que todos los compositores compartimos por encima de la naturaleza de nuestras propuestas.

El hecho compositivo y la intencionalidad

Con estas aclaraciones en mente, ¿qué entonces es lo que caracteriza a un compositor (o, para ser más preciso, al hecho compositivo)? ¿O se trata de simplemente decir que hay una realidad multidimensional y plural que no se puede reducir a una serie de rasgos esenciales?

Yo no me atrevería a proponer una definición filosófica o puramente técnica de carácter unívoco, y tampoco creo mucho en los esencialismos (que a veces esconden un autoritarismo atroz); pero sí se me antoja reflexionar en torno a esto desde la *práctica compositiva*, ya que *el hacer* nos permite más fácilmente ver los componentes del hecho compositivo.

Y partiría de la raíz.

Todo hecho compositivo nace de una necesidad expresiva: algo imaginado⁶ (que surge de una compleja interacción entre la subjetividad –individual o colectiva–

⁶ Cuando hablo de lo imaginado, no me refiero a que todo se escucha en la “cabeza” antes o en el momento de la composición, sino que el compositor imagina cómo es que un material sonoro podría convertirse en una “composición”, ya sea a partir de lo que imagina en el abstracto, a partir de experimentaciones o estímulos sonoros “externos” de diverso tipo, o buscando articular elementos del paisaje sonoro con otros elementos que producen una “mirada” (léase “oída”) significativa, como lo hace, por ejemplo, un fotógrafo al enmarcar de determinada manera un paisaje visual. En todo caso, lo imaginado no se reduce, como se podría pensar, a una visión “interior” *preexistente*, sino que se trata de una construcción vinculada a la necesidad expresiva, a la intencionalidad, a la que se puede llegar por múltiples vías.

y el contexto, entre el mundo interior y exterior). La necesidad expresiva es un *impulso*, y el impulso genera *acciones compositivas* concretas.

En otras palabras, *el hecho compositivo implica una intencionalidad* (que *grosso modo* podemos entender como una *toma de decisiones* que llevan a un resultado sonoro físico/acústico/estético).

Este último aspecto para mí es clave. La composición, como acto creador, no es un hecho azaroso, sin intencionalidad, como pueden ser, desde nuestra percepción, los mundos sonoros naturales o los que son subproducto del mundo cultural humano. Esto no significa que una composición no pueda incorporar la aleatoriedad (o niveles importantes de improvisación), pero sí que lo aleatorio (o lo improvisado) *deben responder a una intencionalidad expresiva*. De otra manera, el resultado sonoro sería un “evento” arbitrario, cuyo sentido no depende, en todo caso, del hecho compositivo, sino *exclusivamente* de la interpretación del que escucha, lo que cambia cualitativamente el sentido de la interacción sonido/perceptor. Desde luego que los límites entre lo intencional y lo no intencional no son unívocos (a esto apunta el 4’33” de Cage); no obstante es una problemática que no se puede eludir.⁷

El oficio

Para poder generar acciones compositivas se requiere *oficio*. Pero no debemos confundirnos al utilizar esta palabra. Oficio no es sinónimo de técnica, ni de destrezas, ni de un compendio más o menos estandarizado de conocimientos que se pueden “aplicar”. Oficio, para mí, *es la capacidad de aprehender nuestro impulso creador y encontrar la forma de hacer un traslado metafórico hacia la fisicalidad sonora*. En este sentido, el oficio es una construcción particular de cada compositor que responde a *sus* necesidades expresivas. Sin oficio las intenciones no pueden cobrar una dimensión expresiva, pero sin el impulso creador y la imaginación ningún medio expresivo, por más refinado que sea, tiene sentido alguno, porque no responde a una intencionalidad.

Estos dos aspectos, intencionalidad/impulso (necesidad expresiva) y oficio, desde mi punto de vista, definen en términos generales a un compositor. A partir de ahí, potencialmente cualquier cosa a nivel de las propuestas sonoras se vale. Y entraríamos a las consideraciones cualitativas.

⁷ Siempre me llamaron la atención los que plantean que su intencionalidad no es importante; que la responsabilidad en la construcción de sentido está en el receptor (o en el ejecutante), que puede interpretar una experiencia sonora cualquiera, independientemente de su origen, y que ésta tiene legitimidad por el simple hecho de existir. No me llama la atención el discurso como tal (uno entre muchos), sino el hecho de que insisten en “firmar” sus “obras”, darles una autoría (aunque habría que ver si lo que están “firmando” no son más bien sus *ideas*, cosa que sólo colateralmente tiene que ver con la música o el arte sonoro). Parece que están dispuestos a “soltar” su responsabilidad como compositores, pero no el prestigio que les otorga ser llamados así.

A veces, el hecho compositivo es una cadena interactiva, como sucede en el jazz: está la composición X, que es producto de la intencionalidad/oficio de un compositor dado; luego está la realización sonora de esa composición que incorpora, casi siempre, una reorganización formal (cómo se utiliza la estructura de la composición X) y niveles de improvisación (composición “en el momento”) que crea, básicamente, una nueva composición edificada sobre la base de X. Se funden, entonces, varias intenciones compositivas que producen un resultado sonoro parcialmente inédito: cada “versión” de X será una nueva composición que, sin embargo, mantiene (o reinventa) algo de la identidad/intención del compositor original. Es lo mismo que sucede con las variaciones (“diferencias”) hechas por los compositores del renacimiento español sobre tonadas conocidas, y con casi todas las músicas tradicionales. También encontramos un fenómeno similar en algunas obras con la intervención de electrónica en vivo.

En todo caso, creo que es importante retomar, en el marco de la actividad compositiva actual, la discusión sobre estos dos componentes, que al menos para mí definen, *en la práctica*, el hecho compositivo: intencionalidad y oficio.

Problemáticas actuales (y no tan actuales)

A la luz de lo anterior, considero que hay dos aspectos problemáticos. Uno es el confundir los *medios* expresivos con la intencionalidad expresiva/compositiva (con el fin), o bien, con el oficio; el otro es confundir las concepciones/ideas *acerca* de la “obra” con el *resultado sonoro* de la “obra”.

No es nada nuevo. ¿Cuántos compositores a través de la historia, con un dominio técnico de la armonía o del contrapunto (por poner un ejemplo), produjeron obras “correctas” pero con poca fuerza expresiva? Son, de hecho, la inmensa mayoría: en parte por eso escuchamos poquísimas obras en relación al total producido.⁸

No obstante, la problemática de la relación medios/intención (el *cómo* y el *qué*, si quieren), o medios/oficio, se ha vuelto más aguda en la actualidad. En parte se debe al énfasis desmedido que se le otorga a la técnica –en abstracto– a nivel formativo, pero también tiene relación con el surgimiento de propuestas compositivas en donde la técnica es, hasta cierto punto, el fin (fue el caso de esa especie de “utopía” que fue el serialismo integral, y también se nota algo similar en el terreno de la electroacústica en algunos compositores).

Pero donde se manifiesta esta problemática de manera más aguda es con las tecnologías digitales. Éstas, mucho más que otras tecnologías, están fuertemente mediatizadas por una arquitectura algorítmica que: 1) se basa en una lógica binaria radical (que es lo que permite la velocidad de cálculo tan extraordinaria de las computadoras), lo que implica una cuantización (promediación y medición artificial y/o arbitraria) y una segmentación extrema de la “realidad” (que es continua), con

⁸ Aquí inciden, desde luego, otros fenómenos, como por ejemplo los modelos culturales dominantes, las relaciones de poder, entre otras cosas, que se salen del abordaje de este texto.

herramientas y procesos decriptivos estructurados con conjuntos de partes discretas: bits, bytes, etc.; 2) permite generar modelos y procesos más o menos maleables que fácilmente producen la ilusión de un acabado “perfecto” y el control sobre los resultados.

El riesgo está en que lo que parece ser la intencionalidad expresiva/oficio del compositor podría ser en realidad una especie de subproducto de los algoritmos creados por el programador del *software* (al igual que, en un ámbito más “tradicional”, se podría confundir la intencionalidad expresiva del compositor con procedimientos técnico/estéticos sistematizados –como técnica o teoría musical– por la academia). Las tecnologías, como la academia reproductiva, *no son neutrales*, especialmente las digitales, cuya arquitectura expresa lo que el *programador* considera útil, válido, pertinente, etc. Y los “acabados” más o menos “refinados” que permiten los *software* (que es parte de su programación y generalmente responde a las necesidades de aplicación en ámbitos comerciales), sólo agrega más confusión. A mi juicio, mucho de esto se escucha como una suerte de homogeneización de lo heterogéneo (o sea, se escucha el medio más que la intención expresiva).⁹

Podríamos argumentar que la tensión entre medios (tecnológicos o no) y fines siempre ha existido. De acuerdo. Pero al menos tendríamos que preguntarnos si nos hemos reducido, inconscientemente, a una especie de extensión de un algoritmo –u otro medio– que no necesariamente responde a (o de plano sustituye) nuestras intenciones expresivas. Sólo estando conscientes de nuestra relación con los medios escogidos –y entendiendo sus verdaderas lógicas internas– podemos tomar las decisiones creativas que nos corresponden como compositores.

Lo que a mí me interesa de la composición, del hecho compositivo, no es la elocuencia o la consistencia del medio, ni tampoco ese concepto tan manoseado de la originalidad, sino la riqueza, la vitalidad y variedad de los resultados sonoros. Y para esto, se requiere, según creo, una vinculación orgánica, una continuidad, entre el medio y el fin: la idoneidad del medio frente a la necesidad expresiva.

El otro aspecto es la confusión entre discurso y realidad sonora. La problemática es más que evidente: lo que se *dice* acerca de la música (o el arte sonoro), en realidad no tiene mucho que ver con los procesos perceptivos en relación a la experiencia sonora. En el mejor de los casos es una metáfora interesante (cuando la persona que escribe lo hace bien) que representa *un* punto de vista. Pero algunos compositores parecen creer que la elocuencia y consistencia del discurso acerca de la obra –sobre todo a nivel teórico/conceptual– le confiere a ésta esas mismas cualidades. En la academia (aunque no sólo ahí) se invierten grandes esfuerzos en este terreno, y se ha generado un *corpus* de textos que a veces parecen sustituir el *corpus* de obras sonoras que supuestamente estaría abordando.¹⁰

⁹ Es como las fotos que “pasan” por Instagram, que ofrece opciones para lograr un acabado pretendidamente profesional, “artístico”, “sofisticado”, etc. Pero a fin de cuentas todas las fotos se parecen: el algoritmo sustituye al contenido y la variedad se vuelve unicidad.

¹⁰ Hace un tiempo encontré un software en Internet que se llama “The contemporary classical composer’s bullshit generator” (el generador de “rollos” de mierda para compositores clásicos

Nuevamente, es una problemática (y ni siquiera muy novedosa¹¹) que hay que abordar...

En fin, ¿No será hora de *cerrar los ojos* y volver nuestros *oídos* hacia las experiencias sonoras “compuestas”, en su integridad expresiva, para de ahí construir un sentido? Hay que ver, de manera crítica, hasta qué punto los discursos son un simple recurso idealista para dar una sensación de legitimidad y significado en relación a ciertas experiencias sonoras, sustituyendo (tal vez hasta destruyendo) la interacción directa del perceptor con el sonido en un plano cualitativo.

Conclusiones

Más que concluir, porque no sé si sea posible, quiero que no se confundan los lectores respecto a lo que realmente quiero decir. En este sentido:

- no me interesa crear un modelo único de compositor ni de práctica compositiva;
- no quiero justificar o legitimar un tipo de música (o arte sonoro) por encima de otro;
- no estoy en contra de la reflexión acerca de la música en forma escrita (heme aquí refiriéndome a la música en forma escrita).

Intuyo nomás que los que componemos, en las más variadas modalidades, compartimos en nuestro quehacer práctico ciertas realidades y problemáticas, y me parece útil reflexionar sobre ello. He querido marcar un poco la cancha y opinar desde mi perspectiva... Pero hay, como siempre, mucha tela que cortar.

contemporáneos): <http://www.dominicirving.com/cccbg/>. Toma una serie de estereotipos de los discursos que se encuentran en los programas de mano y genera un discurso *pseudo* sofisticado que da la impresión de ser muy elocuente y “original”.

¹¹ ¿Será que las teorías acústico/sonoras de Pitágoras tengan realmente algo que ver con la composición musical de su época?