

Documentos de Jóvenes Investigadores

n° 3

**La relación del público
con la música electroacústica**

Fabián Beltramino

Junio de 2003



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GINO GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
ARGENTINA

Los DOCUMENTOS DE JÓVENES INVESTIGADORES son elaboraciones de becarios o auxiliares del Instituto. Previo a su publicación, estos documentos son evaluados por dos especialistas en el tema.

Asesora Editorial: Mabel Kolesas

Gráfica: Ana Piaggio

ISBN 987-43-5907-2

Fecha: Junio de 2003

**Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales. UBA
Uriburu 950, 6° piso
(C1114AAB) Buenos Aires. Argentina
Teléfono: (5411) 4508-3815; Fax: (5411) 4508-3822
e-mail: iigg@mail.fsoc.uba.ar
Centro de Documentación e Información
e-mail: cdi@mail.fsoc.uba.ar
<http://www.fsoc.uba.ar>**

Resumen

Este trabajo es el resultado de una investigación cuyo objetivo principal ha sido esbozar algún tipo de explicación para el problema de relación que existe entre el público y la música producida por medios electroacústicos. Se trata, además, de la puesta en tensión de distintos marcos teóricos y de la actualización, a partir de ciertos resultados de la siempre vigente cuestión de las vanguardias y el rol del arte en la sociedad.

Abstract

This paper is a result of a research whose main goal has been the outlining of a sort of explanation for the conflict in the relation which exists between the public and the music produced by electroacoustic means. It is about, as well, the tension setting of the various theoretical frames and the updating, based on certain results, of the ever current matter regarding the avant-gardes and the roles of art in society.

Fabián Beltramino

Licenciado en Artes con especialización en Música, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. maestrando en Análisis del Discurso de la misma Facultad. Becario Doctoral del CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Docente de la Materia Historia del Arte en la Carreta de Ciencias de la Comunicación de la misma Facultad.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	6
Recolección de datos: metodología y resultados.....	8
Conclusiones preliminares.....	31
Derivaciones	
<i>Dificultades de audición.....</i>	<i>34</i>
<i>El retorno de la oralidad.....</i>	<i>36</i>
<i>El problema del intérprete.....</i>	<i>38</i>
<i>Funcionalidad.....</i>	<i>39</i>
Acerca de los marcos teóricos.....	40
Música electroacústica y vanguardia.....	47
Conclusión.....	49
Bibliografía.....	51

Introducción

El presente trabajo surge como resultado de la investigación llevada a cabo durante dos años (2000-2002) mediante una Beca de Formación de Posgrado de Conicet. El proyecto, radicado en el área de Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, fue co-dirigido por Nicolás Casullo y Ana Lía Kornblit.

El objetivo principal de la investigación ha sido proponer hipótesis explicativas para aquello concebido como problema: la distancia que separa al público de la música producida por medios electroacústicos.

Se entiende por música electroacústica, en sentido amplio, toda composición musical en la que se utilicen “procedimientos electrónicos de generación o de modificación de sonidos, y/o que manipulen grabaciones de sonidos (generados electrónicamente o bien grabados en un medio natural *acústico* por medio de un micrófono)” (Aharonián, 1992: 53). Sin embargo, y dado que el foco de interés está puesto en el campo de la música llamada “cultura” o “académica” –según la perspectiva-, se impone restringir la definición anterior a “aquellos productos artísticos que satisfagan determinadas necesidades estéticas y que se apropien del sonido como su principal medio” (Berenguer, 1996: 30¹). Tal restricción tiene su razón de ser en el hecho de que es posible observar en el campo popular una aplicación generalizada de los medios electrónicos a diversos estilos denominados “música electrónica”, género cuyas intereses estéticos aparecen como radicalmente distintos de los del campo académico y cuyos resultados, en términos de recepción, son notablemente más positivos.

La pregunta inicial, el punto de partida de la investigación, ha sido por qué el público no frecuenta esta música, y ha surgido de la comprobación reiterada de una “ausencia de público” en los

conciertos, entendida como ausencia de un público abierto, no acotado a grupos relacionados de manera personal o profesional con quienes producen las obras. De esta experiencia inicial también ha surgido el supuesto básico que ha guiado la investigación: el público en el mejor de los casos ignora y en el peor experimenta un rechazo profundo hacia este tipo de música.

Planteada en esos términos, la cuestión permite poner en juego un problema más amplio, la discusión acerca de la vigencia y el impacto social de las manifestaciones artísticas de vanguardia, en tanto la música electroacústica encarna, por definición, lo que podría denominarse, en términos adornianos, el estadio más avanzado del material compositivo, dada la importancia que en ella tiene la dimensión técnica, tecnológica, del hacer musical.

En lo que respecta a la dimensión teórica, se ha intentado poner en tensión tres polos susceptibles de funcionar como marcos explicativos.

En primer lugar, la teoría estética adorniana, desde la cual es posible explicar el problema vinculándolo con el lenguaje de las obras. El lenguaje de la música compuesta desde comienzos del siglo veinte, en general, y el de la música electroacústica en particular, aparecen, desde esta óptica, radical y definitivamente divorciados del oído del público por dos razones: por la lógica interna del propio lenguaje, caracterizable como un proceso de abstracción progresiva que va desde el campo de las alturas² y el ritmo al de la materialidad sonora; y, al mismo tiempo, por el accionar de la maquinaria industrial cultural, responsable de

¹ Traducción propia

² La altura es la dimensión que, determinada por la frecuencia (número de oscilaciones por segundo) de las partículas involucradas en el proceso de producción y propagación del sonido (cuerpos sólidos, aire, agua, etc.), permite distinguir lo grave de lo agudo.

aquello que el mismo Adorno denominó la “regresión del oír” (1966: 147)³.

En segundo término, la sociología de la cultura y la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, desde donde es posible explicar el problema en términos de determinaciones socioculturales, competencias específicas y *habitus*, nociones todas dirigidas a resignificar el concepto tradicional de gusto. Así, el problema de la relación de las manifestaciones más avanzadas del arte con el público radicaría en el hecho de que se trata de la producción de bienes, de objetos culturales que preceden al gusto del público. En tal sentido, sólo cabría esperar que en función de la “rareza relativa”, del “valor distintivo” que ofrecen o del desarrollo de las competencias específicas necesarias para su degustación a partir de un consumo progresivo, el público fuera llegando poco a poco a los productos artísticos más radicales⁴.

Finalmente, desde la estética de la recepción de Hans Robert Jauss, donde las consideraciones apuntan a revalorizar el carácter comunicativo del arte y el papel activo del público a la hora de consolidar tradiciones mediante operaciones de aceptación o rechazo. En tal sentido, aquí las hipótesis explicativas se vincularían con la dimensión de placer que la música electroacústica es capaz de abrir o no en la experiencia estética de los oyentes⁵.

Recolección de datos: metodología y resultados

Dado que la ausencia de público era a la vez supuesto básico y problema a explicar, a lo largo de la investigación se ha tratado de reconstruir su figura, su perfil, y las razones de su ausencia en negativo, como si se tratara de una forma vacía que es necesario determinar por su relación con las instancias que le son adyacentes.

³ De Adorno ver, además, 1948, 1970, 2000 y, de Adorno-Horkheimer, 1947

⁴ Ver Bourdieu 1966, 1979 y 1984

⁵ Ver Jauss 1977 y 1979

Básicamente, se ha recurrido a fuentes de datos de tipo primario, bajo la forma de entrevistas y encuestas de distinto tipo. A través de tal instrumento, se ha intentado captar aspectos tanto cualitativos como cuantitativos del problema planteado, en función de lograr algún tipo de explicación satisfactoria del mismo.

Se ha trabajado para ello, en primer término, sobre personalidades vinculadas al campo de la producción, medios de difusión y crítica. En segundo término, sobre el público que efectivamente asiste a conciertos, con la intención de comprobar o descartar el supuesto que lo concibe como público cerrado, tomando en cuenta, además, el tipo de valoraciones y expectativas que en él se ponen en juego al momento de la audición. En tercer término, se trabajó sobre público potencial, esto es, oyentes más o menos habituales de música, de perfil socio-cultural similar al grupo anterior, tratando de rescatar sus opiniones y percepciones con relación a una obra de música electroacústica utilizada como tester.

La primera etapa consistió, pues, en una serie de entrevistas efectuadas a personalidades consideradas relevantes dentro del campo de la producción musical electroacústica, la difusión radial de música académica y la crítica musical periodística⁶. El objetivo de esta etapa era obtener, por un lado, una caracterización, un panorama del campo de producción en nuestro país, como así también una contextualización del mismo respecto de lo que ocurre en el exterior. Por otro lado, se intentaba dar cuenta del grado de presencia de la producción electroacústica tanto en la difusión radiofónica como en el discurso de la crítica especializada.

Los entrevistados fueron siete en total, a saber: tres compositores, dos críticos (uno de un medio gráfico y otro de uno

⁶ Los resultados de esta etapa fueron publicados en Beltramino, Fabián: "La relación del público con la música electroacústica: Informe preliminar" en *Electroacústica. Revista electrónica* N°2, 2000 www.electroacustica.com.ar

radial), el director de las –al momento de la entrevista- dos principales emisoras radiales dedicadas a la difusión de música académica (FM Radio Clásica y FM Clásica Nacional), y un especialista en la relación entre música electroacústica e imagen.

La técnica utilizada para la recolección de los datos fue la de “entrevista semiestructurada”, es decir, guiada por un conjunto de preguntas y cuestiones básicas a explorar, donde ni la redacción exacta ni el orden de las mismas estuvieron predeterminados (Erlandson *et al.*, 1993: 85-6); algunos autores denominan a esta técnica entrevista basada en un guión, la cual se caracteriza por la preparación de una guía de temas a tratar y por tener libertad el entrevistador para ordenar y formular las preguntas a lo largo de la entrevista (Patton, 1990: 288).

La guía utilizada para cada tipo de entrevista ha sido la siguiente:

- *Productores y Críticos*
 - a. estado del campo de producción
 - b. instancias de consagración con las que cuenta el campo
 - c. importancia del público como factor de consagración
 - d. canales habituales de difusión
 - e. importancia del concierto
 - f. nivel de difusión en medios masivos / razones
 - g. tratamiento de los medios en comparación con la música contemporánea no electrónica
 - h. reacciones habituales que la música electroacústica provoca en el público
 - i. perfil de público / diferencias respecto de otros públicos
 - j. reconocimiento de la existencia de un problema en la relación público-música (sí/no)
 - k. si = atribución del problema según opciones en Ficha 1:
 - a. problema de lenguaje / materia de las obras
 - b. problema vinculado con el gusto del público
 - c. problema de frecuentación / educación
 - d. otro:

- *Responsable de difusión*
 - a. estado del campo de producción
 - b. nivel de difusión en medios masivos / razones
 - c. cambios en el nivel de difusión en los últimos años / razones

- d. comparación con el nivel de difusión de la música contemporánea no electrónica
 - e. respuesta del público a la difusión de música electroacústica
 - f. reconocimiento de la existencia de un problema en la relación público-música (sí/no)
 - g. si = atribución del problema según opciones en Ficha 1
- *Especialista en el vínculo entre música electroacústica e imagen*
 - a. tipo de vínculo / origen / modalidad
 - b. funciones específicas de la música electroacústica en relación con la imagen
 - c. efecto del vínculo: perjuicio / no perjuicio a la percepción autónoma de la música electroacústica

Para el análisis se ha recurrido a un sistema de codificación abierta mediante la utilización del programa NUDIST Vivo, por medio del cual se han englobado en una denominación común los fragmentos de entrevista que comparten una misma idea (Valles, 1997: 349). Estas denominaciones iniciales más o menos abstractas han sido reagrupadas en las siguientes cinco categorías abarcadoras:

1. Caracterización del campo de producción de música electroacústica en Argentina
2. Instancias de consagración
3. Difusión
4. Música electroacústica e imagen
5. Perfil de público

Los resultados de esta primera etapa se han ordenado según cada una de las cinco categorías abarcadoras mencionadas:

1. Caracterización del campo de producción de música electroacústica en Argentina

Argentina se ubica entre los principales países del mundo en cuanto a la producción de música electroacústica, por lo menos en términos cuantitativos. La proliferación de obras y de compositores es calificada como notable y se debe -sobre todo- a

la facilitación del acceso a los medios de producción, posibilitada por el desarrollo y la expansión de la computadora tanto como de los programas y accesorios necesarios. Este hecho ha abierto la posibilidad de que cualquier compositor pueda producir sus obras en su propio estudio, sin tener que ingresar a un laboratorio, institución detentadora del dominio de los medios de producción hasta hace no mucho tiempo, con todo lo que ello implica en cuanto al ejercicio del poder de selección de postulantes. Este acceso abierto también alcanza a ciertos medios de difusión, sobre todo el disco compacto, hoy registrable en forma doméstica con un nivel de calidad similar al producido industrialmente. Otro medio no institucionalizado abierto a los compositores es Internet, un espacio virtual de circulación de obras que, sin embargo, es visto como aún no lo suficientemente explotado. Se destaca, asimismo, la aceptación que la tecnología desarrollada en función de los objetivos de la música electroacústica académica está teniendo en otros campos de producción musical, de corte más popular. Se señala, sin embargo, el uso radicalmente diferencial que se propicia a los medios electroacústicos en dichos campos, un uso más "espontáneo", vinculado con la producción de un efecto directo, más físico y sensorial que intelectual, privilegiándose las finalidades expresivas por sobre el dominio del aparato, de lo estrictamente técnico.

Ahora bien, semejante proliferación -para algunos "democratización"- de los medios, no deja de plantear ciertos problemas. Se observa que mucha gente se vuelca a la producción de música electroacústica con el convencimiento de que los medios facilitan la tarea del compositor. Esta creencia es rápidamente desmentida por los medios mismos. El acceso fácil, siempre y cuando se disponga de los recursos económicos necesarios para montar un estudio con el mínimo equipamiento requerido, es contrapuesto al uso y aprovechamiento de dicha

tecnología. Eso puede corroborarse a través de la audición de muchas obras que revelan un uso pobre de las herramientas, como así también un imaginario musical que no está a la altura de las exigencias que los propios medios plantean al compositor, quien debe no sólo dar forma a la obra sino generar la materia sonora misma que habrá de utilizar determinando, al mismo tiempo, la distribución exacta de cada uno de los materiales en el espacio y el tiempo.

Vinculado con la proliferación de los medios aparece también el problema del límite entre producción musical y demostración técnica, cuestión que determina que muchos conciertos sean calificados de catálogos de posibilidades tecnológicas. Este es uno de los factores a tener en cuenta al analizar los motivos por los cuales el público en general se aleja de esta música. Y a propósito de esto, puede decirse que existe una especie de unanimidad: la incidencia social, la llegada de la música electroacústica al público en general, en Argentina, se observa como prácticamente nula.

En síntesis, en una opinión relativamente compartida, la producción de música electroacústica en Argentina goza de buena salud. Se trata de un campo que se desarrolla e incluso se expande. La cantidad de compositores y de obras compuestas aumenta de manera incesante, al haber aumentado también notablemente la cantidad de centros de formación, muchos de los cuales son de nivel universitario. Pero al mismo tiempo se observa que se trata de un producto que parece no necesitar de consumidores, un producto que agota sus expectativas de consumo en los propios productores. Prueba de ello es, entre otros, el hecho de que en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires ya no se realicen conciertos regulares como hasta hace algunos años, lo que confirma y al mismo tiempo refuerza la existencia de un proceso de alejamiento progresivo entre la música producida y el público capaz de apreciarla.

2. Instancias de consagración

Resulta por demás interesante pensar las instancias de consagración en un campo en el que la llegada de la obra al público no aparece como un objetivo prioritario. En principio no parecen ser demasiado diferentes a las de la música académica de siglo veinte en general: se trata de instancias institucionales que se manifiestan en el otorgamiento de premios y reconocimientos puntuales a través de festivales, concursos y eventos similares. Aparece como muy improbable el hecho de que un compositor se consagre sin una acción efectiva por parte de algún organismo, acción que se traduzca en promoción, organización de conciertos con sus obras, divulgación. La consagración de un compositor electroacústico, entonces, aparece como dependiendo mucho menos de la opinión del público que de la de sus propios colegas, del reconocimiento de sus pares. En tal sentido, y dando crédito al supuesto que habla de la existencia de una diferencia entre la sanción social, que generalmente se orienta hacia productos más bien sencillos, y las preferencias de los especialistas e iniciados, quienes enfatizan la valoración de los desvíos, puede afirmarse que la dominación de los mecanismos consagratorios por parte de los segundos determina, además de las posiciones de sus integrantes dentro del campo, la orientación de la producción hacia determinadas características formales y expresivas.

3. Difusión

Siendo la radio el medio en el que se desarrolló la técnica de lo sonoro, del sonido electrónico, existiendo pues desde sus mismos orígenes una relación profunda entre radio y música electroacústica, aparece como muy notable el hecho de que en Argentina la difusión por esta vía sea prácticamente nula. Una de las explicaciones puede encontrarse en el hecho de que al

momento de desarrollarse la música electroacústica en Europa, allá por los años cincuenta, la radiofonía argentina se desinteresaba de la música académica en favor del folclore y otros géneros populares. Se destacan en épocas más recientes iniciativas puntuales, en Radio Municipal y Nacional, revestidas sin embargo de un carácter de experiencia excepcional, casi heroica. Se espera todavía de la radiofonía oficial el compromiso serio de llevar adelante una tarea de divulgación imprescindible dado que, se presume, es la falta de frecuentación y de conocimiento, entre otras, una de las posibles causas del alejamiento por parte del público.

Como ya se dijo, Internet es visto como un medio potencialmente importantísimo para la circulación de obras.

Otra de las formas de difusión señalada con interés para la música electroacústica pasa por su asociación a ciertas manifestaciones de arte visual: instalaciones, happenings, eventos multimediales y semejantes.

El disco compacto, como canal de difusión individual, aparece como un medio fabuloso en cuanto a su posibilidad de reproducción de las obras sin que estas pierdan nada de su calidad específica, más allá de la importancia que se otorgue a la distribución espacial del sonido en una sala de conciertos⁷. Sin embargo, las ediciones discográficas de las que se tiene conocimiento son más bien escasas, fruto en la mayoría de los casos de la iniciativa y del esfuerzo económico de los propios compositores.

Si el concierto tradicional aparece, para la música académica en su conjunto -en especial para la del siglo veinte-, como en estado de crisis, el concierto de música electroacústica es observado como una especie en extinción. Como ya se dijo, no existe en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires una sola programación regular. Las instancias existentes se encuentran

⁷ Al respecto, ver Barlow *et al.*, 1998

casi siempre enmarcadas en algún tipo de evento excepcional: semanas, festivales, ciclos o audiciones anuales de las instituciones formadoras. Esto determina, en buena medida, que el público, en la mayoría de los casos, esté conformado por los mismos especialistas, productores o gente vinculada en forma más o menos directa con ellos; aparece como excepcional la presencia de un público abierto, anónimo. Con relación a esto se impone retomar el problema planteado más arriba, el del encapsulamiento del campo de producción: la composición de las obras como una finalidad en sí misma, el "olvido" de la llegada de la obra al público por parte de los productores. Así, en algún punto, para los compositores el proceso creativo culmina cuando la obra compuesta es dada a conocer a los pares -de quienes se presupone un determinado gusto estético-, o cuando es enviada a concursos o festivales en los que, es de prever, rigen los mismos presupuestos. Por lo tanto, la instancia de llegada de la obra al público aparece como perfectamente prescindible, evitándose con ello, al mismo tiempo, cualquier posible cuestionamiento crítico, hecho que favorece, sin duda, la conservación de posiciones de poder dentro del campo.

Con lo señalado no pretende reforzarse ningún tipo de acusación hacia los compositores, dado que es entendible que su interés esté puesto en la composición misma y en el hecho de que su obra sea reconocida y legitimada por sus colegas. La señalización de la carencia apunta a la inexistencia de instancias dedicadas exclusivamente a la difusión, lo que exige una gestión cultural direccionada en tal sentido por parte de los organismos oficiales correspondientes.

4. Música electroacústica e imagen

No es errado afirmar que desde los movimientos futuristas y las primeras vanguardias de siglo veinte existe la intención de establecer correspondencias entre los imaginarios visual y sonoro, cuyas bases científicas pueden rastrearse en los numerosos estudios que se ocupan del tema de la sinestesia.

La importancia del futurismo merece ser destacada porque la rama musical del movimiento, el ruidismo, es un antecedente capital en la búsqueda de la expansión de los límites de lo sonoro, todavía en su momento, por obvias razones de desarrollo tecnológico, limitada al campo de lo acústico.

La música electroacústica aparece en el cine desde una época muy temprana de su propia historia, la década del cincuenta, y a partir de ese momento ejerce una influencia enorme, al punto de que obliga a instaurar, en poco tiempo, la noción de *sound design*, es decir, el concepto de sonido diseñado, construido, no preexistente: el sonido trabajado desde la materia misma. En un sentido más amplio, el *sound design* comprende el imaginario sonoro completo de la película.

Por lo general la música electroacústica se vincula con los géneros ciencia ficción, futurismo y suspenso, géneros donde está involucrado lo fantástico, lo sobrenatural, situaciones con márgenes de verosimilitud muy amplios. Dichos géneros, constituyeron de por sí un vehículo importante para la expansión de lo sonoro, dado que, por ejemplo, un objeto visualmente nuevo reclama, por definición, un sonido nuevo que permita creer en su existencia, que complete los requerimientos de legitimación de ese objeto como real dentro del universo de la ficción, requerimientos que son, a un mismo tiempo, visuales y auditivos⁸.

La vinculación de la música electroacústica con el imaginario antes descrito permite plantear ciertas cuestiones que pueden tener incidencia en la relación del público con esa música

⁸ Al respecto, ver Chion, 1990

en situación de autonomía, percibida individualmente. Se sabe que el poder configurador de la percepción que ejerce lo visual es fuertísimo. Es muy difícil que una música asociada permanentemente a imágenes de terror o suspenso -con el nivel de angustia que puede generar el miedo a lo desconocido-, al ser percibida separadamente, no despierte el mismo tipo de sensaciones, no produzca un espanto similar o por lo menos bastante parecido. Es que desde un principio, y aún hoy, la música electroacústica se asocia con algo más allá de lo humano que asusta, aspecto vinculado, sobre todo, con la máquina como fuente de lo sonoro. La reacción frente a lo que de "maquinal" hay en la música electroacústica es otro de los factores a tener en cuenta en el análisis de la relación problemática del público con esta música.

5. Perfil de público

Si bien no se han hecho en nuestro medio estudios destinados a establecer la composición sociocultural del público de música electroacústica⁹, a partir de la apreciación de los entrevistados puede afirmarse que se trata de una población en general joven, que se acerca algunas veces por un interés puramente musical, aunque no es menor el interés que despiertan en ella los medios en sí mismos, los desarrollos tecnológicos últimos y sus posibilidades de aplicación en campos vinculados con ciertos géneros populares.

Se destaca, en general, su bajo nivel de prejuicios y reticencias frente a la novedad, se lo concibe como un público ávido de descubrimientos de nuevos mundos sonoros, que llega en algunos puntos a un nivel de fanatismo y obsesión que lleva a que se convierta en un público exclusivo, desinteresado respecto de las manifestaciones de la "vieja" música producida por medios acústicos.

Se trata, básicamente, de un público de expertos, en algunos casos de un público "de culto", casi siempre vinculado de manera directa a la producción, sea en el campo mismo de la música académica o en el de los ya mencionados géneros populares, campos que hasta hace no mucho tiempo se encontraban separados y mutuamente desinteresados.

Hasta aquí las definiciones que fue posible obtener del trabajo con especialistas y profesionales directamente vinculados con el campo de la producción, la crítica y la difusión, etapa que permitió reformular y abrir un amplio abanico de hipótesis sumamente útiles para el trabajo sobre el público, a saber:

- 1) *Hipótesis vinculadas con el lenguaje o la materia de las obras*
 - a. Las reacciones del público frente a la música electroacústica siguen la línea de las reacciones frente a la música de siglo veinte en general, en lo que respecta al rechazo de un lenguaje que se percibe como atonal y disonante.
 - b. El timbre, uno de los parámetros estructurales de la música electroacústica, requiere, para lograr una percepción rica de todos sus matices, un análisis y un estudio pormenorizado; fenomenológicamente, para un oyente no especializado, la música electroacústica resulta monotímbrica por efecto de la ley gestáltica de simplificación del contorno, con lo cual, aunque objetivamente haya más espectros, subjetivamente no hay más timbres.
 - c. El problema radica, a nivel de la materia, en que ésta se vuelve estructurante, determinante de las características de toda la obra y, en algunos casos, finalidad en sí misma. Se invierte la relación con la altura, uno de los parámetros más importantes en la música tradicional. La altura funciona, en la música electroacústica, como portadora de la materia,

⁹ En 1996, Sten Hanson llevó a cabo un estudio de este tipo en Suecia. Ver

determinando simplemente su registro, lo que exige al oyente un cambio absoluto de las jerarquizaciones perceptivas que se ponen en juego durante la audición, opuestas a las que actúan frente al noventa y nueve por ciento del resto de la música que escucha cotidianamente, industria cultural mediante.

- d. La mayor dificultad para el oyente de música electroacústica radica en las obras que trabajan en un plano absolutamente abstracto a nivel de la materia, donde es muy difícil identificar algún sonido o ruido que resulte familiar.
- e. Una de las mayores dificultades para la audición de música electroacústica radica en que la novedad, el desvío, opera en todos los niveles simultáneamente, en el material, en la organización formal del material, en la distribución espacial de lo sonoro.

2) *Hipótesis vinculadas con la falta de difusión / frecuentación / educación*

- f. La falta de difusión de la música electroacústica hace que haya una distancia enorme entre el oído de los compositores y el oído del público.
- g. La posibilidad de entender el código, los modos de funcionamiento y las razones de los hechos que acontecen en la música electroacústica tiene que ver con que el oyente pueda ubicar esta música en la tradición occidental, en primer lugar; segundo, en relación con la música de siglo veinte en particular y, más específicamente, en continuidad respecto del serialismo integral, referencias generalmente débiles, sobre todo las dos últimas, para el oyente medio, por lo menos en Argentina.

3) *Hipótesis vinculadas con el desinterés de los productores hacia una difusión abierta*

- h. No existe por parte de los compositores, salvo excepciones, la intención de producir una irrupción fuerte de la música electroacústica en la escena cultural; esto se debe a que existen relativamente pocos lugares de poder a conservar, conservación que se ve favorecida por una difusión restringida.

4) *Hipótesis vinculadas con el espacio físico en el que se realizan los conciertos*

- i. La relación, en la mayoría de los casos inadecuada, que se da entre la sala de conciertos y los medios electroacústicos, es una de las razones del rechazo por parte del público. La sala de conciertos tradicional, de audición frontal, genera una expectativa que se frustra cuando se percibe que el sonido viene desde todos lados e incluso se desplaza, mientras que el oyente se encuentra en una posición fija y unidireccionada. La audición de música electroacústica requiere de espacios adecuados (circulars, esféricos, de butacas móviles, transitables, etc.) para producir una audición satisfactoria.

5) *Hipótesis vinculadas con la falta de intérprete*

- j. Otra expectativa, también frustrada para el público, tiene que ver con la presencia de un intérprete. En la música electroacústica pura no hay intérprete. Puede el compositor sentarse frente a la consola de sonido para manejar la distribución espacial del sonido o controlar algún parámetro que haya dejado deliberadamente abierto durante la realización de la obra, pero es perfectamente posible que todo, absolutamente todo, esté determinado de antemano y grabado en un soporte que requiera únicamente su reproducción a través de los parlantes. Este aspecto es

decisivo en cuanto a la atracción que puede generar o no la audición de música electroacústica en concierto. La obra así determinada por el compositor no sufre ninguna modificación, sean cuales fueran las condiciones particulares del momento de la reproducción. Una obra electroacústica no es “mejor” o “peor” tocada en un determinado concierto que en otro. Es una obra que no “crece” ni “mejora” a partir de la cuota de objetividad que distintas interpretaciones podrían imprimirle a lo largo del tiempo. Es definitivamente como el compositor quiso que fuera y eso anula cualquier posibilidad de intervención por parte del público, lo deja definitivamente afuera del devenir, lo pone en el mismo lugar de espectador pasivo y distante en el que se encuentra mientras escucha un CD en el living de su casa.

- k. Un concierto de música electroacústica pura, sin intérpretes que interactúen con lo electrónico, en una sala tradicional, tiene el efecto de un ritual vacío por lo que conlleva de accionar prefijado, que obliga al público a adoptar actitudes propias de un concierto tradicional cuando en realidad se trata de otra cosa.
- l. Es la ausencia de intérprete lo que provoca, también, el desinterés por parte de la crítica hacia la música electroacústica, al verse privada del elemento fundamental sobre el que trabaja: la interpretación.

Fueron también los resultados obtenidos en esta primera etapa los que dieron lugar a dos trabajos paralelos a la investigación principal. El primero de ellos¹⁰ consistió en el relevamiento de la programación de FM Radio Clásica (97.5Mhz) - una de las principales radios de música académica al momento de la investigación- a lo largo de un año (noviembre 1999 – octubre 2000), a través del cual se intentó determinar el grado de presencia real, si no de la música electroacústica en particular,

por lo menos de la música compuesta con medios tradicionales a partir de comienzos del siglo veinte en general.

El dato más fuerte de los obtenidos en este trabajo es, sin duda, el que muestra que casi el 50% del tiempo de difusión se distribuye entre apenas 37 compositores, cuyo año de nacimiento promedio es 1825. Otros datos relevantes, vinculados con el primero, son, por un lado, que de entre el resto de los compositores, los 36 más difundidos –nacidos después del año 1900- cuentan, en conjunto, con el 3,7% del tiempo (menos que Mozart individualmente) y, por otro, que el índice de difusión de música electroacústica es prácticamente igual a cero (0,0037). A continuación se exponen los cuadros ilustrativos:

Compositores más difundidos

(orden decreciente)

Compositor	Año	%	WILLIAMS		
1 MOZART	1756	3.7756	28 CHOPIN	1810	0.7902
2 ROSSINI	1792	2.9101	29 SAINT-SAENS	1835	0.7866
3 BEETHOVEN	1770	2.8821	30 FAURE	1845	0.7749
4 TCHAIKOVSKY	1840	2.5188	31 BRITTEN	1913	0.7713
5 BRAHMS	1833	2.4537	32 DEBUSSY	1862	0.7661
6 STRAUSS R.	1864	2.0111	33 BERILOS	1803	0.7629
7 HAYDN J.	1732	1.9911	34 ANDEL	1685	0.7622
8 SCHUBERT	1797	1.8530	35 GLAZUNOV	1865	0.7489
9 DVORAK	1841	1.7677	36 TELEMANN	1681	0.7401
10 BACH	1685	1.7629	37 BRUCKNER	1824	0.7248
11 PROKOFIEV	1891	1.4745		Promedio:	49.823
12 MENDELSSOHN	1809	1.4037		1825	2
13 SCHUMANN	1810	1.3876			
14 MAHLER	1860	1.2034			
15 SHOSTAKOVICH	1906	1.1969			
16 RACHMANINOV	1873	1.1342			
17 SIBELIUS	1865	1.1264			
18 LISZT	1811	1.0894			
19 WAGNER	1813	1.0712			
20 RESPIGHI	1879	1.0095			
21 ELGAR	1857	0.9920			
22 STRAVINSKY	1882	0.9473			
23 GRIEG	1843	0.8768			
24 RIMSKY-KORSAKOV	1844	0.8759			
25 VERDI	1813	0.8588			
26 RAVEL	1875	0.8113			
27 VAUGHAN-	1872	0.8104			

¹⁰ Ver Beltramino, 2000 y 2001b

Compositores nacidos después de 1900
(nivel de difusión decreciente)

Compositor	Año de nacimiento	Porcentaje
1 COPLAND	1900	0,4919
2 GINASTERA	1916	0,4751
3 ACHATURIAN	1903	0,3512
4 WALTON	1902	0,3295
5 RODRIGO	1902	0,3190
6 BERNSTEIN	1918	0,2466
7 PIAZZOLLA	1921	0,2150
8 MESSIAEN	1908	0,1818
9 KABALEVSKY	1904	0,1753
10 BARBER	1910	0,1655
11 GUASTAVINO	1914	0,1331
12 GLASS	1937	0,1075
13 WEILL K.	1900	0,0846
14 NYMAN	1944	0,0661
15 HENZE H.W.	1926	0,0518
16 UTOSLAVSKI	1913	0,0340
17 LIGETI G.	1929	0,0277
18 BOULEZ	1925	0,0260
19 HALFFTER C.	1930	0,0256
20 BIRTWISTLE H.	1934	0,0249
21 TAKEMITSU T.	1930	0,0238
22 MONTSALVAGE X.	1912	0,0233
23 PÄRT A.	ca.1950	0,0218
24 CORIGLIANO J.	ca.1950	0,0165
25 SCHIFRIN L.	1935	0,0127
26 MILLER	1904	0,0115
27 FALU E.	ca.1935	0,0110
28 SENANES G.	ca.1950	0,0110
29 BROUWER L.	1939	0,0104
30 KURTAG	1926	0,0064
31 NOBRE M.	1939	0,0041
32 RAMIREZ A.	ca.1935	0,0040
33 BERIO	1925	0,0033
34 BERTOLA E.	ca.1940	0,0033
35 VIERA J.	ca.1940	0,0032
36 CAGE	1912	0,0018
		3,7005

Con relación al objeto de la investigación principal, es posible afirmar, a partir de lo anterior, que la incidencia de la radio como vía de acceso a la música electroacústica, por lo menos en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, es prácticamente nula, incluso tratándose de una emisora dedicada a la difusión de música académica. Se trata, sin duda, de una poderosa herramienta desperdiciada a la hora de fomentar un hábito de audición y, con él, la competencia necesaria para la conformación del gusto en potenciales oyentes. Este, junto con la falta de conciertos regulares y una sostenida edición de discos compactos es, sin duda, uno de los factores desencadenantes de la falta de frecuentación.

Ahora bien, el relevamiento efectuado ha permitido obtener ciertas conclusiones referidas a la música académica en general, especialmente a aquella compuesta durante el siglo veinte. Cabe afirmar, en tal sentido, que la difusión radial de música académica es, predominantemente, difusión de música del pasado, de "bienes culturales ya liquidados", para decirlo en términos adornianos. Esto provoca, entre otras cosas, el aislamiento casi completo de toda la producción nueva, e incluso de aquella vinculada con el modernismo y las vanguardias del siglo veinte. Ya ha sido analizada por el mismo Adorno la cuestión del divorcio entre el lenguaje de las obras y el oído del público, hecho ocurrido –por señalar una especie de momento mítico-, a mediados del siglo XIX, más precisamente a partir del Preludio del *Tristán* de Wagner. Aún hoy es posible comprobar que dicha distancia no sólo permanece sino que se refuerza continuamente: a través de una difusión masiva del tipo de la descrita, de los programas de conciertos, de los catálogos discográficos, etc.

Es evidente que la música de los siglos XVIII y XIX funciona como patrimonio indiscutible, como canon cosificado y representante de lo que habitualmente se considera "la música de todos los tiempos". Es muy clara la función de clausura que esta música ejerce, aun al precio de resignar su propia sustancia artística, de vaciarla de contenido estético. No es para nada casual, en tal sentido, que el compositor más difundido -con un índice altísimo en comparación al resto- sea Mozart, símbolo de perfección insuperable.

Podría argumentarse en contra de este análisis recurriendo a la cuestión del placer, del gusto que en el público provoca Mozart a diferencia

de, por ejemplo, Stockhausen. Resulta sumamente ingenuo, sobre todo después de los señeros trabajos de Pierre Bourdieu, seguir sosteniendo cualquier ideología vinculada con el gusto natural asociado a la libertad de elección. Es sabido que el gusto está determinado en gran parte por las competencias culturales de las que el individuo dispone al momento del consumo, a su vez determinadas tanto por el origen y la posición social como por los esquemas de percepción y de apreciación (*habitus*) que se modifican o refuerzan a través de determinadas prácticas.

El consumo de música académica, en gran medida determinado por una difusión radial del tipo de la relevada, constituiría un claro caso de lo que Bourdieu denomina "homología", situación que se caracteriza por involucrar dos sistemas de intereses en una relación armónica: en este caso, el de un artista dado en el campo de la producción, por ejemplo Mozart, y el de su público, ocupante de una cierta posición en el campo de las clases sociales. Para decirlo en términos del propio Bourdieu, "el gusto es lo que empareja y une cosas y personas que van bien juntas, que se convienen mutuamente" (1979: 238).

En cuanto al gusto musical específico, Bourdieu concuerda con Adorno al afirmar que "la industria... logra imponer determinados artistas y un determinado repertorio, con lo cual contribuye a imponer aquello que se considera gusto legítimo" (1984: 179). Y otra vez Mozart viene a ser el ejemplo ideal de legitimidad indiscutible. Por esto y por lo anterior, queda claro que no es casual que sea él quien encabece la lista de los más difundidos.

Todo lo anterior, tanto lo que tiene que ver con la máxima difusión como con el silenciamiento, permite pensar en el potencial que todavía radica en la música compuesta a partir de la primera década del siglo veinte, música capaz de sonar aún hoy como música nueva debido, precisamente, a ese modo de circulación restringida al que se ha visto relegada desde su origen. Esto otorga plena vigencia a la cuestión de las vanguardias, a la asunción de su legado y a las posibilidades presentes de sus principios renovadores en el contexto del debate en torno a la posmodernidad, el fin del arte y la pérdida de horizontes utópicos; permite pensar, además, en la posibilidad de que quizás todavía no esté dicha la última palabra con relación a las posibilidades subversivas del arte.

El segundo de los trabajos paralelos, aún en proyección¹¹, consiste en la aplicación del análisis del discurso a la crítica musical en prensa gráfica, con el objetivo de detectar qué sistemas de valores y configuraciones conceptuales operan en ella. La hipótesis en juego, en este caso, es que a través del discurso de la crítica se refuerza una modalidad "tradicional" de escuchar y valorar la música dada, sobre todo, a partir de los argumentos que fundamentan sus juicios estéticos.

Durante la segunda de las etapas de recolección de datos se trabajó sobre público asistente a conciertos¹². El objetivo en este caso era doble. Se trataba, al mismo tiempo, de determinar tanto su perfil sociocultural como las expectativas que en él se ponen en juego al momento de la audición de música electroacústica.

Con relación al primer aspecto, la determinación del perfil socio-cultural, y con la intención de establecer una comparación productiva, se decidió efectuar la replicación levemente modificada del trabajo ya citado llevado a cabo en Suecia en 1996 por el compositor-investigador Sten Hanson¹³. Hanson obtuvo los datos entre los asistentes a ocho conciertos, llevados a cabo en tres ciudades: Estocolmo (la capital), Göteborg (la segunda ciudad en importancia) y Växjö (una pequeña ciudad de 50.000 habitantes). De por sí, el hecho de que existan conciertos en ciudades del tipo de la última mencionada marca ya una diferencia importante con nuestro medio. La comparación con Suecia resulta de interés, fundamentalmente, porque se trata de un país con presencia fuerte del Estado a través de políticas culturales concretas y efectivas.

Aquí la muestra ha sido obtenida en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires y alrededores, y ha estado supeditada a la realización de conciertos o ciclos especiales, dada la mencionada ausencia de eventos regulares.

Los datos fueron recogidos mediante una encuesta cerrada en la que se relevaron los siguientes ítems:

¹¹ Beltramino, Fabián: "La argumentación en el discurso de la crítica musical periodística", Proyecto de Tesis, Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; director: Nicolás Casullo

¹² Tanto los resultados de esta etapa como los de la siguiente fueron presentados en Beltramino, 2001a

¹³ Ver *supra* nota 6

Sexo
 Edad
 Ocupación
 Nivel educativo máximo alcanzado
 Formación musical / Tipo de formación
 Frecuencia de asistencia a conciertos de música electroacústica
 Modalidad de información acerca de la realización del concierto
 Discos compactos de música electroacústica que posee
 Audición de música electroacústica en radio
 Asistencia habitual a conciertos de otro tipo de manifestación musical
 Asistencia habitual a otro tipo de manifestación artística

Los resultados, en términos comparativos respecto de los del caso sueco, fueron los siguientes:

SUECIA	ARGENTINA
107 encuestados en 8 eventos	72 encuestados en 8 eventos
Hombres 64 = 60% Mujeres 43 = 40%	Hombres 46 = 64% Mujeres 26 = 36%
Edad = 27.5	Edad promedio = 27
Ocupación predominante: "Profesiones intelectuales" ¹⁴ Ausencia de trabajadores no calificados	Ocupación predominante: Estudiantes con formación y/o actividad musical en curso (81%)
Nivel educativo: Predominio de formación universitaria	Nivel educativo (máximo alcanzado): Predominio de formación universitaria (incompleta 53%, completa 36%)
Vía de información: + información directa / vía mail - medios masivos	Vía de información: + información directa / vía mail (por parte de compositores 33%, de instituciones educativa 31%) - medios masivos (17%)
Otras vías de consumo: Radial = habitual CD's = difíciles de conseguir	Otras vías de consumo: Radial = no habitual (8% escuchó alguna vez, 92% nunca) CD's = 50 % tiene alguno / 72% (de ese 50%) tiene menos de 5

Tales datos han permitido obtener las conclusiones siguientes:

1. Demográficamente, en lo que hace a la distribución por sexo y edad promedio, no hay diferencias sustanciales entre ambos públicos.
2. En cuanto al nivel de estudios y a la ocupación predominante, el público sueco aparece como más abierto, por lo menos a través

¹⁴ Esta denominación corre por cuenta de Hanson

del concepto “profesiones intelectuales” establecido por Hanson. En nuestro medio, el predominio de estudiantes y la abrumadora incidencia de la formación o actividad musical entre ellos permite pensar en una tendencia al cierre del campo receptivo en torno a un público especializado.

3. Lo anterior permitiría explicar por qué las principales vías de información acerca de la realización de los conciertos son los propios compositores o las instituciones de formación musical.
4. La diferencia más notable y decisiva entre ambos públicos aparece en lo que se refiere al consumo radial de música electroacústica. En nuestro medio, la ausencia de difusión vuelve imposible cualquier consumo más o menos habitual, con lo que ello implica en términos de construcción de esa competencia específica de la que ya se ha hablado.
5. La difusión a través del CD aparece como problemática en ambos casos.

Ahora bien, más allá de esta dimensión cuantitativa, algunos de los encuestados fueron abordados mediante una entrevista semiestructurada a partir de tres consignas, también tomadas como categorías abarcadoras para su análisis con el programa NUDIST Vivo:

- a. Origen del interés por la música electroacústica
- b. Descripción / Definición de la experiencia de audición
- c. Diferencias respecto de la audición de otro tipo de música

Los entrevistados fueron 28 en total (15 hombres y 13 mujeres), 21 de los cuales tenían algún tipo de formación musical, casi todos (27) nivel educativo terciario o universitario cumplido o en curso, y una edad promedio de 26 años.

Con relación al origen del interés, las respuestas apuntaron, por un lado, a la dimensión novedosa, innovadora de los medios mismos, es decir, al aspecto técnico:

“son cosas nuevas que están surgiendo ahora y quiero cada vez saber más del tema”

(Varón, 19 años, con formación musical, universitario en curso)

“los nuevos procedimientos, cómo se combinan, cómo se usa la nueva tecnología aplicada a la música”

(Mujer, 23 años, con formación musical, terciario completo)

Por otro lado se observó un interés por el tratamiento del sonido en sí mismo como objeto de creación:

“la utilización del sonido y de las posibilidades y la explotación del sonido a través de la electrónica”

(Varón, 44 años, con formación musical, universitario completo)

“me gusta la posibilidad de con un solo sonido repetirlo como si fuera por calcos y defasarlo y que sea menos previsible que la música tradicional, que uno sabe cuándo va a descansar un sonido o un acorde o una secuencia o lo que sea”

(Varón, 22 años, sin formación musical, universitario en curso)

En cuanto a la definición de la experiencia de audición, es posible distinguir dos campos de respuestas bastante claros: el de aquellas que vinculan la experiencia con una cuestión puramente intelectual y de discriminación auditiva fina y compleja:

“es una experiencia que yo la asocio con el intelecto mucho, quizás con el pensamiento, sí, con el conocimiento; la relaciono más que con una sensación o con una emoción; más que con una emoción con la razón”

(Varón, 44 años, con formación musical, universitario completo)

“Tenés que entender, un código, es un código, es como aprender un código musical de nuevo”

(Mujer, 20 años, con formación musical, terciario completo)

Y el de las que remiten a un ámbito puramente sensorial y de placer físico que, en una segunda instancia, posibilitaría las asociaciones imaginativas más diversas:

“primero es placer, y después eso se conecta con el intelecto”

(Mujer, 19 años, con formación musical, universitario en curso)

“una mezcla de sensaciones o que uno está en otra galaxia”
(Mujer, 23 años, con formación musical, terciario completo)

Por último, respecto de las exigencias particulares que la música electroacústica plantea a los oyentes, y vinculados cada uno con los dos campos descritos anteriormente, también es posible hablar de dos grandes áreas de respuestas: la de los que opinan que sí es necesaria una competencia auditiva específica para poder escucharla y disfrutar de ella:

“se necesita tener un oído especial para apreciarla (...) tener un poco de capacidad, ser competente, hay que tener conocimientos previos para poder apreciarla, si no, creo que no se puede llegar a entender”
(Mujer, 20 años, con formación musical, terciario completo)

Y la de los que sostienen que la exigencia es similar a la de cualquier otro tipo de música, la cual consistiría, básicamente, en asumir una actitud abierta, desprejuiciada y receptiva frente a lo que suena:

“abrir un poco la escucha (...) no cerrarse a lo que uno normalmente escucha”
(Mujer, 20 años, con formación musical, universitario en curso)

La última de las etapas de recolección de datos consistió en la realización de una serie de entrevistas focalizadas (Merton y Kendall, 1946: 541) a individuos o grupos de perfil sociocultural similar al de los asistentes a conciertos quienes, sin embargo, no habían asistido nunca, o por lo menos nunca regularmente, a conciertos de música electroacústica. Los entrevistados fueron expuestos a la audición de una obra¹⁵ con el objetivo de recoger, durante o después de la audición, las opiniones y sensaciones motivadas por ella. Para quienes nunca habían asistido a conciertos existía, además, una pregunta final que apuntaba a evaluar el grado de intención de asistencia después de la experiencia.

Se llevaron a cabo 16 entrevistas de este tipo (7 hombres, 9 mujeres; 9 sin y 7 con formación musical; edad promedio, 32 años)

¹⁵ La obra utilizada fue “Días después...” (1998) del compositor Raúl Minsburg, editada en *Sonidos y visiones del sur. Música electroacústica de compositores argentinos y chilenos*, UNLA/ULS, 2000

Fue posible advertir una predisposición más positiva entre quienes nunca habían escuchado música electroacústica con anterioridad. Es posible afirmar que el grado de positividad disminuye en relación inversa a la experiencia previa de audición. La negatividad máxima aparece casi siempre asociada a la experiencia previa sumada a una actividad musical no electroacústica en curso.

Ejemplo de un oyente músico activo con experiencia de audición de música electroacústica:

"... las explosiones son un cliché; la explosión y después el chiflido del pitito en la Puna"

Más allá de actitudes explícitamente adversas y de rechazo, una de las cuestiones más interesantes de entre todas las observadas fue el tipo de asociaciones que la audición fue capaz de disparar. Aquí cabe señalar un rasgo casi omnipresente: son muy pocos los casos en los que se da lo que Michel Chion (1990: 33-40), a partir de Pierre Schaeffer, denomina "escucha reducida", esto es, aquella que apunta a cualidades y formas propias del sonido mismo, independientemente de su causa y de su sentido. En la mayoría de los casos se da una escucha que remite lo que suena a algún tipo de relato, casi siempre compuesto por imágenes visuales. Este hecho resulta sumamente negativo para la música misma en tanto entidad susceptible de ser apreciada en su plena autonomía.

Si bien es innegable que en nuestra sociedad la configuración del imaginario en términos audiovisuales es muy fuerte, la música electroacústica –como mucha de la música compuesta desde finales del siglo diecinueve-, paga un alto precio por los usos que sobre todo el cine ha hecho de ella.

El aspecto más sorprendente de las asociaciones que el sonido fue capaz de provocar radica en el tipo de universo visual evocado. Fueron, a ese respecto, tan profusas las descripciones en términos de relatos plagados de elementos y dinámicas naturales (animales, tormentas, etc.), como aquellas que ubican la acción en el futuro, en el espacio o en un contexto tecno-mecánico duro.

Algunos ejemplos:

“Hay un montón de abejas, un trueno terrible y las abejas se fueron, están asustadísimas, aterrorizadas, y yo estoy adentro mirando, a mí no me pasa nada”

“Es como la noche. Una puerta abriéndose, cerrándose”

“Una lluvia cósmica parece. Hay algo que me remite a pensar en tiempos muy pasados y otra cosa como que me proyecta al futuro, esas campanadas. Una cosa a la vez de origen y de futuro”

“Una maquinaria descomunal que traga gente”

“Hay sonidos de algo así como que está devastado, como si fuese después de una guerra mundial”

La entrevista focalizada, al trabajar sobre oyentes potenciales, ha sido el instrumento que mejor información ha brindado acerca de los problemas que sería necesario resolver a la hora de intentar ampliar el universo de recepción.

Quienes no habían escuchado música electroacústica con anterioridad calificaron la experiencia como satisfactoria y expresaron, en su mayor parte, que asistirían a conciertos de tener la oportunidad de hacerlo.

Esto introduce el problema de la difusión de la difusión al dejar bastante en claro, por un lado, que existe un problema de contacto entre la música electroacústica y el público vinculado con la falta de instancias de acceso: no hay ciclos de conciertos regulares, no hay prácticamente difusión radial y las ediciones en disco compacto son todavía escasas y no demasiado fáciles de conseguir. Por otro lado, que esos mismos problemas de llegada deberían llevar a reforzar al máximo las instancias de publicitación de las actividades que se llevan a cabo, sobre todo teniendo en cuenta su carácter eventual.

Conclusiones preliminares

El trabajo de campo ha permitido obtener algunas conclusiones susceptibles de ser retomadas y desarrolladas al momento de confrontar los problemas empíricos con los teóricos –siguiente etapa del presente trabajo-, dado que a lo que se apunta, en última instancia, es a explicitar el tipo de problemas estéticos y socioculturales que la recepción de música electroacústica determina.

Se impone a esta altura, después del trabajo sobre el público potencial y efectivamente asistente a los conciertos, re-examinar las hipótesis específicas planteadas al término de la primera etapa.

En consecuencia, es posible afirmar que, en el campo de la música electroacústica, el desarrollo de los medios de producción no ha corrido parejo con el de las instancias de difusión ni, mucho menos, con el desarrollo de las capacidades receptoras imprescindibles por parte del público. Las razones de esto apuntan, por un lado, a un cierre de los medios masivos, los cuales operan casi siempre sobre hábitos de consumo capaces de garantizar el rédito económico; por otro lado, la aceptación más o menos pasiva de este estado de cosas por parte de los mismos productores es innegable. En tal sentido, las instancias de legitimación institucionales o académicas aparecen como sustitutos eficaces de la sanción del público. Semejante aislamiento, combinado con unas instancias de consagración en manos de especialistas o iniciados redundan, sin duda, en la profundización de ciertas características técnicas y estéticas de las obras que favorecen la reproducción de esa misma situación en una espiral que parece no tener retorno, dado el alejamiento progresivo que ello significa respecto de las capacidades de apreciación del público medio.

Vinculado con lo anterior, no pueden dejar de problematizarse las incapacidades y limitaciones perceptivas que afectan tanto a oyentes reales como potenciales. Al respecto, será de suma importancia –en lo que sigue-, tener en cuenta el tipo de “interferencias” que operan, como problemas, en la audición de música electroacústica. Ya ha sido mencionado el papel que ha tenido su subordinación a la imagen entre las dificultades vinculadas con su apreciación autónoma. Sin embargo, el trabajo de campo ha permitido poner en evidencia dificultades de audición en sentido estricto, con lo cual el problema de relación entre lo visual y lo auditivo pasa a cobrar una

dimensión mucho más profunda que aquella que se vincula con la mera musicalización de imágenes. El problema de la "audibilidad" pasa a incluir, por ejemplo, cierta dimensión del problema vinculado con la falta de intérprete en tanto instancia visual (gestual) de lo sonoro.

Derivaciones

A partir de las conclusiones preliminares establecidas en el apartado anterior, y antes de abordar la definición general del trabajo, se impone la profundización de ciertas cuestiones que se desprenden de la especificidad del problema tratado, como así también una reformulación de la dimensión teórica a la luz de los resultados de las etapas empíricas descritas.

Dificultades de audición

La aceptación del hecho de que la música electroacústica propone una escucha absoluta, radical, despojada de toda visibilidad, permite arriesgar la hipótesis de que el público, y ya no sólo el de la música electroacústica, es –en gran medida-, incapaz de “escuchar” realmente. Ha sido mencionado más arriba que pocas veces se advierte en él la capacidad de efectuar una escucha “reducida”¹⁶, es decir, atenta “a las cualidades y formas propias del sonido” (Chion, *Op. cit.*: 36), apareciendo como predominante, en cambio, una escucha “causal”, que puede estar referida tanto a la “causa precisa e individual” como a la “categoría” o a la “historia causal” del sonido, esto es, a sus metamorfosis o cambios (*Op. cit.*: 34). Dicha modalidad ha sido también denominada “asociativa” por Carl Dahlhaus, quien entiende que a través de ella “la música electroacústica es falseada y destituida de su sentido musical”; para este autor, “oír musicalmente un ruido significa percibirlo por sí mismo, separado del mundo exterior, en lugar de concebirlo como señal de un proceso que él ocasiona o al cual se remite” (Dahlhaus, 1970: 177).

Una de las razones más fuertes para justificar el predominio de una percepción “descriptiva” de lo sonoro radica, para muchos autores, en el uso que manifestaciones como el cine y el teatro han hecho de la música “contemporánea”, sea ésta electroacústica o no, en las cuales ha tenido una función puramente secundaria respecto de lo visual (Schurman, 1994: 32).

Semejante conflicto entre modalidades de audición desnuda, en realidad, un conflicto mucho más específico aunque fundamental con relación a la música electroacústica: el que existe entre las nociones de “materia” y “material” al interior de la dimensión sonoro-musical misma¹⁷.

¹⁶ Ver *supra* p.29

¹⁷ Al respecto, ver Menezes (1991)

Para una escucha tradicional, la "materia" se vincula casi siempre con algún tipo de causalidad, siendo meramente portadora, vehiculizadora del "material" musical que conforma la estructura musical. En tal sentido, la música electroacústica aparece proponiendo un cambio radical en dicha modalidad perceptiva al focalizar el interés sobre las cualidades sonoro-tímbricas propiamente dichas. Así, la música electroacústica no sólo impone el imperativo de una "pura audibilidad" sino también el de una "pura materialidad", con lo cual aparece no sólo como una música "que no está ligada a ningún hecho visual... que ningún gesto del ejecutante contribuye a hacer presente" (Boulez, 1955: 211), sino como una música en la que el sonido en sí ejerce una "doble presencia" acústica y musical¹⁸. Esto implica una coincidencia absoluta entre la estructura del material, la "materia del material", y la estructura de la obra¹⁹, rasgo en el que se ve cumplido el máximo objetivo de la tradición musical académica occidental post-weberniana, aquel "mandato serial" que apuntaba a lograr la máxima identidad entre la estructura total y los elementos particulares de cualquier obra²⁰. Cabe señalar que la "serialización" aparece –en las búsquedas encaradas por la Escuela de Viena, sobre todo por Schönberg, durante el primer tercio del siglo veinte-, como el sustituto más eficaz de la "tonalidad", entendida ésta como la "posibilidad de alcanzar una cierta totalización gracias a un cierto sentido unitario" (Schönberg, 1922: 26), elemento rector de la composición musical occidental durante aproximadamente tres siglos (1600-1900).

Por otra parte, puede afirmarse que lo que en la música electroacústica acontece es, al igual que en otros tantos géneros surgidos durante el siglo veinte, una "liberación de la forma" (Etkin, 1983: 76), esto es, una renuncia al tradicional concepto de desarrollo temático, con las consecuencias que acarrea: no finalismo, estatismo, adireccionalidad, anulación de cualquier relación causal, etcétera.

A partir de lo dicho es posible imaginar con mayor precisión el tipo de dificultades de audición que la música electroacústica entraña a diferencia de cualquier otro tipo de música más o menos tradicional.

¹⁸ Ver en Eimert *et al.* (1959) Eimert H. "Las siete piezas"

¹⁹ Ver en Eimert *et al.* (*Op. cit.*) Stockhausen, K. "Actualidad"

El retorno de la oralidad

Son múltiples los aspectos que pueden enunciarse para tratar de dar cuenta de la especificidad de la música electroacústica respecto de la música académica en general (incluso respecto de aquella compuesta por medios tradicionales a partir del siglo veinte). Uno de ellos tiene que ver con el conflicto entre oralidad y escritura que ella plantea. Por una parte es posible afirmar que la música electroacústica es una música absolutamente escrita: todos y cada uno de los eventos son susceptibles y al mismo tiempo exigen una medición, una cuantificación precisa, más allá de que exista la posibilidad de que el compositor decida "liberar" o dejar librada al azar alguna de las múltiples dimensiones de lo sonoro. Lo particular es que se trata de una escritura que ya no es "indicación" sino "realización", lo que determina, al mismo tiempo, una fusión entre las figuras del compositor y del ejecutante al convertirse el acto de escritura en acto de realización²¹. En concreto, la escritura no es más que un pre-texto, un texto preliminar, una especie de guión que se disuelve en el acto de composición que es, a la vez, presentificación, realización efectiva. Es por eso que ciertos autores hablan de un "retorno a la cultura oral", dado que la obra existe sólo como sonido (la "partitura" no es más que una serie de fórmulas y órdenes de computación) y sólo en el presente de cada ejecución, la primera de las cuales es el acto de composición mismo²². Dicho en otros términos, la música electroacústica posee sólo una existencia preformativa, sólo existe "en el contexto de la audición, por la audición... todo en ella consiste en una presentación-representación sonora" (Clozier, 1996: 38), y esto se debe, fundamentalmente, a la inexistencia de una unidad mínima, elemental, a la manera de la "nota" en el sistema musical tradicional. Es esta "irreductibilidad" la que determina que "no tenga otra forma de existencia que no sea la que posee en la realidad acústica durante su duración" (Caesar, 1994).

²⁰ Ver en Eimert *et al.* (*Op. cit.*) Kröpfl, F. "Prólogo a la edición castellana"

²¹ Ver Boulez (1955)

²² Ver en Barlow *et al.* (1996) Bennet, G. "Thoughts on the Oral Culture of Electroacoustic Music"

El problema del intérprete

Lo que la música electroacústica realiza al eliminar la mediación del intérprete no es la eliminación de la participación humana sino su desplazamiento respecto del lugar que ocupa en el proceso que va de la producción a la recepción. Lo traslada desde un lugar de ejecución directa (música vocal) o mediada por instrumentos hacia el momento inicial del proceso, el de la composición, el cual –por lo expuesto en el apartado anterior– consiste ya en una primera ejecución²³. El hombre, al igual que el sonido, pierde toda visibilidad, ejecuta más acá del escenario, y da a oír una ejecución en gran medida o en su totalidad “ya ejecutada”, lo que puede pensarse como factor de desilusión o de irritación –por lo que entraña de prescindencia- en un público habituado a una modalidad tradicional en la cual la obra se “re-crea” cada vez frente a él.

Funcionalidad

En gran medida, la música electroacústica es ajena a los usos de la “funcionalidad recuperada” que, en el marco de la industria cultural dominante, es posible prever para cualquier otro tipo de música, entre ellos “paliar la soledad, provocar relajación muscular o mejorar la productividad” (Barrière, 1996: 18). Sin embargo, muchas de las obras –sobre todo en el contexto de eventos de índole académica para académicos como son aquellos conciertos en los que se verifica la presencia mayoritaria de individuos que pertenecen o aspiran a pertenecer al campo profesional– cumplen una función eminentemente informativa al producirse un desplazamiento desde el interés por la obra en sí hacia la tendencia o el estadio de desarrollo técnico que representa. Esto es lo que Dahlhaus denomina –por oposición a una “consideración esteticista”–, “consideración historicista”, modalidad de apreciación en la cual la “obra” pasa a ser “documento” del proceso histórico del que forma parte, la “contemplación” pasa a ser mera “adquisición de información” (Dahlhaus, 1977: 34).

²³ Ver en Eimert *et al.* (1959) Stuckenschmidt, H.H. “La tercera época”

Acerca de los marcos teóricos

Con relación a la dimensión teórica de la investigación es posible afirmar, una vez completada la etapa empírica del trabajo y a la luz de las conclusiones preliminares que ha sido posible obtener a partir de ella, que aquello que en principio fue planteado como una puesta en tensión de tres marcos explicativos, con la expectativa de poder elegir uno de ellos como el más satisfactorio, se ha convertido en una puesta en relación dinámica en la cual cada uno cuenta con una especificidad y aporta una diferencia que contribuye a configurar con mayor precisión el problema.

En principio, la dimensión sociocultural aparece como preponderante a la hora de dar cuenta de la distancia que separa al público de la música electroacústica. La casi total carencia de competencias específicas y hábitos de consumo imprescindibles en el público medio, debida sobre todo a lo señalado con respecto a cada uno de los múltiples canales de difusión disponibles pero desaprovechados (concierto, radio, disco compacto, Internet), hace que la música electroacústica esté prácticamente excluida del imaginario musical general, siendo una isla de interés para especialistas e iniciados. Cabe aclarar que se entiende por "competencia", siguiendo a Bourdieu, la "habilidad práctica que permite situar cada elemento de un universo de representaciones artísticas en una clase", la cual es inseparable de una "disposición estética", esto es, una "aptitud para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas" (1979: 49). Tanto una como la otra resultan indispensables, desde esta óptica, para la conformación del gusto de cualquier actor social. Sin embargo, el gusto viene determinado en gran medida por el *habitus* o "sistema de disposiciones durables y transferibles que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes" (*Op. cit.*: 54). Esto significa que el gusto no es innato, ahistórico ni trascendente. No depende de una subjetividad individual (por lo menos no totalmente) sino del lugar social y la trayectoria cultural en la que un individuo se inserta. Así, los agentes sociales devienen, en la práctica social cotidiana, sujetos de actos de construcción del mundo social determinados por estructuras sociales incorporadas.

A pesar de la incidencia de los factores socioculturales, merecen ser tenidos en cuenta los niveles de rechazo explícito hacia esta música por parte de quienes, aun teniendo el *background* cultural y auditivo indispensable para su degustación e incluso una cierta experiencia y un cierto hábito de consumo, deciden voluntariamente alejarse de ella. Lo cual obliga a introducir y tomar en cuenta las otras dos perspectivas.

Por un lado, enfrentando el problema estético que semejante rechazo pone en evidencia. Son relevantes, en este sentido, las alusiones que apuntan a cierta monotonía y previsibilidad como resultado (no deseado, seguramente) de una intención de variación permanente y simultánea de todos los niveles, a cierta sensación de incompletud como resultado de una casi perpetua remisión de lo sonoro a imágenes o realidades no musicales, al extrañamiento radical, en fin, producto de la inconmensurable e innegable distancia que separa el oído y el imaginario de los compositores de el del público no especializado aunque sí "competente". Se trata, en este caso, de la puesta en evidencia de los problemas que la lógica interna del propio lenguaje acarrea, problemas no solucionables mediante una difusión o un consumo intensificados y no directamente adjudicables a la operatoria de la industria cultural, como Adorno hace numerosas veces (1966:133), supuesta responsable de la perduración de códigos perceptivos tradicionales y causa profunda de que el material de cualquier música divergente sea recibido como un "conjunto caótico de estímulos sonoros difíciles de ordenar en un todo coherente" (*Op. cit.:* 140-2). El mismo Adorno reconoce la existencia de un problema en el lenguaje mismo de la música electroacústica, el cual opera –según afirma- entre dos extremos (máxima diferenciación, atomización de cada sonido como si se tratara de un punto o configuración de bloques, de capas densas), cualquiera de los cuales implica un rechazo de la dimensión temporal en tanto desarrollo y transición temática, gesto al que acusa de "atrofia" o "primitivismo" (2000: 43). Tanto individualmente como en el célebre trabajo junto a Horkheimer, ataca sistemáticamente los endurecimientos y fijaciones en el lenguaje de la música y del arte de vanguardia en general (cierta sintaxis, cierto vocabulario) al advertir en ello una adhesión a la lógica y al *modus operandi* de la industria cultural (1947: 173).

Por otra parte, si bien Adorno afirma que “la predisposición de los oyentes se determina a través de un proceso social” (1948: 13) y que “las reacciones frente al arte no tienen que ver inmediatamente con la obra sino que se trata de reacciones mediadas socialmente” (1970: 299), no deja de reconocer que en el arte mismo, a partir de su contenido esencialmente antitético y crítico respecto de la sociedad (*Op. cit.*: 311), existe la posibilidad de una negativa explícita a la satisfacción de las necesidades y expectativas del público (*Op. cit.*: 312).

Por último, y en cierto sentido complementando lo anterior, cabe afirmar que es imposible no reconocer el derecho que un público, entendido como “comunidad de lectores”, tiene de rechazar ciertos productos a la hora de ir conformando aquello que, más tarde o más temprano, recibirá el nombre de tradición. Esto obliga a pensar y a aceptar la posibilidad de que la música electroacústica, aun superados los problemas de difusión, de conformación de hábitos, aun también superados los problemas estéticos que pueblan la relación de la música con la audiencia efectiva, no sea capaz de desencadenar, de abrir esa dimensión de placer (para nada entendida en el sentido del “agrado sensible”) indispensable para generar el grado mínimo de aceptación que determine su inclusión entre las músicas que conforman el “repertorio” de un grupo social en un momento histórico dado. Al respecto, siguiendo a Jauss, es posible afirmar que sin aquella dimensión de placer inseparable de todo “efecto estético” (condicionado por el texto o la obra) no es posible ninguna “experiencia estética” en sentido estricto (1977: 12-18) ni, por lo tanto, el acceso a ese “algo más” en tanto experiencia del sentido del mundo que ella posibilita (*Op. cit.*: 73).

Si bien Jauss reconoce que el arte del siglo veinte se caracteriza, en gran parte, por dejar de lado la cuestión del placer (*Op. cit.*: 66-7), se preocupa por destacar que esto no implica que deba perderse de vista la necesidad que todo arte tiene de provocar en el espectador una actividad creativa y crítica, alcanzable sólo mediante una captura del interés de la percepción estética de dicho espectador (*Op. cit.*: 120 y 157-8). Esto significa que aunque el arte se desinterese explícitamente por la provocación de placer no puede desinteresarse, sin embargo, de la tarea de provocar ese deseo o interés que hace que el espectador busque, a través de la experiencia estética, sentidos nuevos para su mundo y para el mundo

social del que forma parte. Es de esta manera como la estética de la recepción reconoce al receptor un papel activo en la constitución del sentido de las obras, así como en la conformación de las tradiciones y en la definición de la función social del arte (1979: 209).

Esta postura contrasta abiertamente con las teorías informacionales que en los años sesenta se ocuparon de los problemas de relación entre ciertas obras y el público. Uno de los planteos más lucidos en tal sentido, y en especial con respecto a la música, es el de Umberto Eco, quien abordó la dimensión informativa del discurso musical a partir de la relevancia que la tonalidad adquiere para ella. Para Eco, lo que el sistema tonal establece es un "sistema de probabilidades" vinculado con "la espera de determinadas resoluciones del desarrollo musical sobre la tónica", esquema probabilístico susceptible de ser variado hasta el infinito por el compositor (1962: 158). Correlativamente, el sistema dodecafónico (serial) no es más que otro sistema de probabilidades caracterizado, debido a su introducción de nuevos modos de organización, por una amplia disponibilidad de mensajes, por una gran información, lo cual conlleva la posibilidad de organizar nuevos tipos de discurso y nuevos significados (*Op. cit.*: 159). Por lo tanto, para Eco, el dodecafonismo y las corrientes musicales de él derivadas – incluidas entre las que denomina "poéticas de la apertura" –, no renuncian en ningún momento a la transmisión de un mensaje organizado, funcionando en un movimiento de "oscilación pendular... entre un sistema de probabilidades ya institucionalizado y el puro desorden... por el cual el aumento de significado supone pérdida de información y el aumento de información supone pérdida de significado" (*Op. cit.*: 160). Ahora bien, la música electroacústica aparece como un caso extremo, radical, de riqueza informativa y escasez de significado, típico de "una música que tiende a la abstracción de todos los sonidos posibles, a una ampliación de la gama utilizable, a una intervención del azar en el proceso de composición" (*Op. cit.*: 161), lo que constituye un hecho sonoro cuya complejidad supera cualquier costumbre auditiva y cualquier sistema probabilístico en tanto lengua institucionalizada (*Ibidem*). Como el mismo Eco señala:

Para una teoría de la información, el mensaje más difícil de transmitir será el que, recurriendo a un área más amplia de sensibilidad del receptor, se valga de un canal más amplio, más dispuesto a dejar pasar gran número de elementos sin filtrarlos; este canal es vehículo

de una amplia información, pero con el riesgo de una escasa posibilidad de inteligencia (*Ibidem*).

Esto introduce el problema, clave para entender la difícil relación del público con la música electroacústica, "entre sujeto humano y masa objetiva de estímulos organizados a modo de efectos comprensibles" (*Op. cit.*: 162). La conclusión de Eco es que "un puro desorden no preparado en vista de una relación con un sujeto no acostumbrado a moverse entre sistemas de probabilidad no informa a nadie" (*Ibidem*), y es claro que en su visión el placer estético y la percepción consciente de algún tipo de orden van unidos, incluso aunque se ocupe de distinguir entre dimensión informativa y dimensión comunicacional del arte, abriendo dentro de esta última un espacio para la connotación y la polisemia²⁴.

Retomando la cuestión de la importancia de la tonalidad, Eco insiste en su "función informativa" al afirmar que:

[en] la gramática tonal, en la cual está habitualmente educada la sensibilidad del oyente occidental postmedieval... los intervalos no constituyen simples diferencias de frecuencia, sino que implican la realización de relaciones orgánicas en el contexto. El oído escogerá siempre el camino más simple para aprehender estas relaciones, de acuerdo con un "índice de racionalidad" basado no sólo en los datos llamados "objetivos" de la percepción, sino sobre todo en el supuesto de las convenciones lingüísticas asimiladas (*Op. cit.*: 208).

Así es como Eco justifica el desconcierto de cualquier oyente frente a un conjunto de sonidos carentes de esas "tendencias privilegiadas, invitaciones unívocas al oído" (*Op. cit.*: 209). Dentro del conjunto de posibles mensajes con un alto nivel de ambigüedad la música electroacústica representa, quizás, el caso extremo al bordear mucho más cerca que cualquier otro género ese punto límite en el que la información total que conlleva el sonido se vuelve mero ruido indeterminado, "sonido blanco" (*Op. cit.*: 210). El problema, en definitiva, es el de la identidad mínima –entendida como orden mínimo perceptible–, que cualquier sonido (aun si es de índole ruidística) debe tener para seguir siendo considerado como tal.

Para encontrar una oposición seria a semejantes consideraciones informativistas y comunicacionales es posible retomar la tradición frankfurtiana, fundamentalmente adorniana, defensora del carácter

“negativo” del arte, resistente a cualquier “decodificación” más o menos directa. En tal sentido, en nuestro medio y en la actualidad, es Eduardo Grüner uno de los autores que más fervientemente reivindica en toda experiencia “poética” su “resistencia a lo visible/comunicable/transparente” (2002: 319), y lo hace en unos términos que es preferible evocar en su literalidad:

La experiencia de lo poético... no tiene nada que ver con la *comunicación*. Es más bien su opuesto: es lo que abre un vacío de sentido que cada sujeto debe decidir cómo (y si) llenar. Es lo que... quiebra la armonía entre el mundo y el signo, que siempre es allí... *otra cosa*... que sabotea su apariencia de totalidad reconciliada consigo misma, homogénea, “natural” (*Op. cit.*: 318).

En definitiva, si la explicación informacional-comunicativa (que de alguna manera involucra la dimensión sociocultural) y el carácter enigmático del arte (en tanto dimensión estética) se oponen como se ha visto que lo hacen, es la dimensión receptiva la que vuelve a aparecer como tercer término de explicación (hipotética) del problema. Si, como señala Ricoeur, la tesis básica de la estética de la recepción de Jausss consiste en que “la significación de una obra [se basa] en la relación *dialógica* instaurada en cada época entre la obra... y su público”, y su principal mérito es permitir incluir “el efecto producido... el sentido que le atribuye un público, en el perímetro mismo de la obra” (1985: 887), entonces la estética de la recepción aparece, otra vez, como superadora de las características inmanentes que tanto la obra (en su positividad informativa o en su negatividad esencial) como el público (en sus competencias perceptivo-apreciativas) puedan tener, abriendo a cualquier texto y a cualquier individuo la posibilidad de entrar en una relación susceptible de producir efectos estéticos y extra-estéticos, es decir, con consecuencias en el accionar del sujeto en el mundo.

Es así como se vuelve altamente probable aquella afirmación del mismo Ricoeur, referida a que las características configuracionales de texto-obra en términos de “estructura” dependen de su “refiguración por el lector en términos de experiencia” para llegar al final de su recorrido (*Op. cit.*: 885). De esta manera, sólo es posible hablar de obra y de público una vez

²⁴ Ver en *Op. cit.* “Apostilla de 1966”, pp.163-169

que el "hecho estético", determinado por la intersección entre ambos, ha tenido lugar.

Música electroacústica y vanguardia

Resulta imposible no pensar a la música electroacústica como heredera de la tradición (y de los problemas) de las vanguardias que, particularmente en nuestro país, han tenido un perfil bastante diferente al de las manifestaciones europeas.

En un trabajo reciente, Andrea Giunta se ocupa de tal cuestión en el campo de las artes plásticas en los años sesenta. Algunas de sus consideraciones, más allá de la especificidad del campo en cuestión, resultan más que útiles a los fines de entender ciertas características de la música del período. Cabe recordar que uno de los primeros laboratorios de producción de música electroacústica en nuestro país fue el que Alberto Ginastera fundó y Francisco Kröpfl dirigió en el Instituto Di Tella. Giunta contextualiza el proyecto del Di Tella "en el marco del *intenso proceso de modernización* cultural que caracterizó el *momento 'desarrollista'*" (2001: 37-8), el cual según ella habría tomado impulso a partir del "oscurantismo" padecido durante el peronismo y cuyo sostén fundamental habría sido "un sector restringido de la burguesía modernizadora dispuesta a apoyar el arte moderno" mediante un modelo de "patronazgo cultural" que colmaba a la vez sus necesidades simbólicas e ideológicas (*Op. cit.*: 38-9).

En el caso específico de la música electroacústica, el vínculo entre la idea de modernización y el arte aparece como más que evidente, dado que se trata de una disciplina absolutamente dependiente de dispositivos tecnológicos altamente costosos y complejos, en aquel momento únicamente accesibles a través de una gestión y unos fondos institucionales a partir de una decisión política. Lo notable de semejante nivel de dependencia institucional es que provoca aquello que Giunta denomina "paradoja de las vanguardias argentinas", aludiendo a su imposibilidad de dar cumplimiento a aquel "mandato anti-institucional" que, para autores como Peter Bürger, resultan decisivos a la hora de caracterizar una manifestación vanguardista en cuanto tal (*Op. cit.*: 35). Por otro lado, tal institucionalismo, tal "encierro institucional", vendría a ser responsable de que el "gesto" de ruptura de los artistas, al quedar circunscrito exclusivamente a la obra, nunca se convierta en "acto" (en tanto intervención eficaz en un proceso social) sino que permanezca en la índole del "rito". Dicha distinción, efectuada por Néstor García Canclini, no debe

ser entendida únicamente en sentido negativo. Canclini rescata y señala una dimensión crítica de la ritualidad (opuesta a la idea de mera reproducción social, de reafirmación, defensa y consagración de un orden social) que surge, precisamente, en escenarios simbólicos marginales en los cuales se efectiviza un movimiento hacia un orden distinto que la sociedad aún resiste o proscribe, espacios en los cuales se concretan transgresiones impracticables en forma real o permanente (1990: 62). Para el caso específico de la música electroacústica, el nuevo orden transgresor sería de índole perceptiva y apuntaría a la consolidación de un vínculo radicalmente distinto entre el oyente y el sonido.

Es con relación a esta última idea que resulta posible afirmar la existencia de un potencial "de ruptura" en la música electroacústica, garantizado de alguna manera por su escasa difusión y su circulación restringida. Se trata de algo así como del lado positivo de los problemas que han venido analizándose, responsables voluntarios o involuntarios de la preservación de dicho potencial.

Conclusión

Después de dos años de trabajo, es difícil condensar resultados en apenas unos cuantos párrafos. En primer lugar, porque no se trata de hacer afirmaciones, de establecer si tales o cuales hipótesis fueron confirmadas o refutadas sino de vincular el problema inicial con nuevas (o viejas) series de problemas, tal vez más sutiles y específicos, tal vez más cercanos a aquellas preguntas decisivas que vinculan cualquier cuestión con las cuestiones fundamentales.

Si esta investigación terminara en la región en la que inició su recorrido, en el problema de la existencia exigua de público a los conciertos de música electroacústica, sería poca la expectativa acerca del interés que podrían despertar sus resultados. Si, en cambio, su llegada a término aportara algún sentido nuevo al conjunto de investigaciones que apuntan al esclarecimiento del papel de las manifestaciones radicales dentro del arte, del papel de ese arte en una época como la actual en un país como el nuestro, del papel –en fin– que lo cultural juega en un contexto discursivo dominado por una lógica económico-financiera aparentemente hegemónica, la expectativa sería notablemente mayor.

Si bien el objetivo principal era proponer hipótesis explicativas para el problema de la (difícil y exigua) recepción de la música electroacústica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, detrás suyo y casi inevitablemente surgió el problema que toda manifestación de alguna manera heredera de las corrientes vanguardistas provoca en el campo del arte, tanto a nivel de producción como de distribución y de consumo. La comprobación del cierre de las instancias de creación a la posibilidad de una recepción abierta con la intención de conservar posiciones de poder o de privilegio, de la prácticamente nula presencia de esta música en los canales de circulación disponibles y de la adscripción de los receptores a modelos apreciativos que determinan un rechazo o una indiferencia más o menos generalizados llevó inevitablemente a pensar en las posibilidades (latentes) de ruptura aún no desarrolladas por esta música y de allí a pensar en el papel de un arte radical en el contexto o incluso como motor de un cambio social radical. Así, el problema que radica en la relación del público con la música electroacústica pasa a ser un problema cultural de primera magnitud. Sobre

todo por lo que tiene que ver con órdenes distintos, nuevos órdenes: órdenes perceptivos y, por lo tanto, órdenes políticos.

Quien escucha música no lo hace en tanto individuo único y singular en un tiempo y un espacio descontextualizados. Quien escucha música es un actor social ubicado en un punto preciso de coordenadas históricas y personales; desarrolla dicha actividad a partir de modelos perceptivos integrantes de un orden social entendido como totalidad. Pensar en el nuevo orden perceptivo que la música electroacústica a la vez exige y contribuye a crear sin pensar en los cambios que un cambio semejante puede provocar en las demás esferas de la vida cultural es poco menos que una ingenuidad. Y es en este punto donde una propuesta semejante entronca con las propuestas de vanguardia. Aquella intención de "integración entre el arte y la vida" no hablaba sólo de una desaparición de las fronteras del campo autónomo del arte sino de una simbiosis, de una interpenetración, de una modificación recíproca.

El arte radical capaz de integrarse a la vida es aquél arte capaz de alterar definitivamente los órdenes sociales, las dominantes perceptivas, imaginarias y expresivas que definen el perfil cultural de cualquier sociedad.

Si algo aparece con contundencia a partir de esta investigación es la comprobación de que en la música electroacústica –a partir de las dificultades, las iras y los extrañamientos que es capaz de provocar–, hay algo que resiste la estandarización voraz, la industrialización cultural dominante. Hay en ella un resto, hay aún un "enigma" por revelar –diría Adorno–, que permite pensar que se trata de una música capaz de estar a la altura de esa sociedad nueva que, pese a lo lejana que pueda aparecer –sobre todo en función de las circunstancias que se viven por estos lares–, no puede (y no debe) dejar de ser imaginada ni sentida como necesidad imperiosa, como objetivo impostergable a la vez que irrenunciable.

Bibliografía

- Adorno, T.: 1948 [1966] *Filosofía de la nueva música*, Sur, Buenos Aires
_____: 1966 [1985] "Dificultades para comprender la nueva música" en *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Laia, Barcelona, pp.132–151
_____: 1970 [1970] *Teoría Estética*, Orbis, Madrid
_____: 2000 *Sobre la música*, Paidós, Barcelona
- Adorno, T. y Horkheimer, M.: 1947 [1994] "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas" en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, pp.165–212
- Aharonián, C.: 1992. "La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos", en *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, Buenos Aires, a1 n°3, Abril, p.53
- Barlow, C. et al.: 1996. *Aesthetics and Electroacoustic Music*, Acteón-Mnémosyne, París
_____: 1998. *Composition / Diffusion in Electroacoustic Music*, Mnémosyne, Bourges
- Barrière, F.: 1996 "Reflections on the state of electroacoustic music today: aesthetic evolution and relation with the public" en Barlow et al.
- Beltramino, F.: 2000. "Música electroacústica: ¿un consumo posible o imposible?", IV Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 6-10/11
_____: 2001a "La relación del público con la música electroacústica", Semana de la Música Electroacústica, Centro Nacional de la Música, Buenos Aires, 23-27/10, disponible en www.gourmetmusical.com/beltramino2001.htm
_____: 2001b. "La difusión radial de música académica en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires", XXIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS), Antigua, Guatemala, 28/10-3/11
- Berenguer, J. M.: 1996. "On the necessity of defining electroacoustic music" en Barlow et al.
- Boulez, P.: 1955 [1992] "Al límite del país fértil" en *Hacia una estética musical*, Monte Avila, Caracas, pp.197-211
- Bourdieu, P.: 1966 [1978] "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, pp.135–182
_____: 1979 [1988] *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid
_____: 1984 [1990] *Sociología y cultura*, Grijalbo, México
- Bürger, P.: 1974 [1997] *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona
- Caesar, R.: 1994 "Música electroacústica" en <http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/mel.htm>

Chion, M.: 1990 [1998] *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona

Clozier, Ch.: 1996. "The aesthetic situation and outlook of electroacoustic music. Related question: a definition of electroacoustic music" en Barlow *et al.*

Dahlhaus, C.: 1970 [1996] "Problemas estéticos da música eletrónica", en *Música Eletroacústica. Historia e estéticas*, Edusp, San Pablo, pp.171-179
_____: 1977 [1997] *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, Barcelona

Eco, U.: 1962 [1992] *Obra abierta*, Planeta-De Agostini, Barcelona

Eimert, H. *et al.*: 1959 [1973] *¿Qué es la música electrónica?*, Nueva Visión, Buenos Aires

Erlandson, D.A. *et al.*: 1993. *Doing naturalistic inquiry*, Sage, London

Etkin, M.: 1983. "Apariencia y realidad en la música del siglo XX" en *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*, Ricordi, Buenos Aires, pp.73-81

García Canclini, N.: 1990 [2001] *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires

Giunta, A.: 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires

Grüner, E.: 2002. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Paidós, Buenos Aires

Hanson, S.: 1998 "Electroacoustic music and the audience - an investigation" en Barlow *et al.*, pp.285-7

Jauss, H. R.: 1977 [1992] *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid

_____: 1979 [1989] "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista»" en Warning R. (ed.) *Estética de la recepción*, Visor, Madrid

Menezes, F.: 1991 [1996] "Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica" en *Música Eletroacústica. Historia e estéticas*, Edusp, San Pablo, pp.17-48

Merton, R.K. y Kendall, P.: 1946 "The focused interview" en *American Journal of Sociology*, v.51

Patton, M.Q.: 1990. *Qualitative evaluation and research methods*, Sage, London

Ricoeur, P.: 1985 [1999] *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México

Schönberg, A.: 1922 [1974] *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid

Schurman, H.G.: 1994. "¿Un error o un progreso? Música electrónica" en *Kultur chronik*, Bonn, a12 n°5, pp.30-32

Valles, M.S.: 1997. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*, Síntesis, Madrid