

esmuc

Estudiant:

Especialitat/
Àmbit/Modalitat:

Director/a:

Curs:

Vistiplau
del director/a
del Treball

Extracto

Este trabajo intenta organizar un marco teórico que permita entender conjuntamente la temporalidad tal y como se experimenta de forma hegemónica en la sociedad occidental bajo el capitalismo global y tal y como se utiliza mayoritariamente en las últimas tendencias de la música de nueva creación europea, en busca de posibles relaciones entre ambas esferas que favorezcan la configuración de estrategias para, a través del ejercicio de la composición musical, impulsar el desarrollo de dinámicas antihegemónicas, con el tiempo como territorio en el que llevar a cabo la lucha política mediante su intervención por medio de la composición. A este efecto, se realizarán análisis de la temporalidad dominante en la actualidad tanto en el plano socioeconómico como en el plano musical, y, ante la confirmación o no de la hipótesis que afirma una interrelación entre ellos, se planteará la vía hacia una respuesta concreta en forma de obra.

Extracte

Aquest treball intenta organitzar un marc teòric que permeti entendre conjuntament la temporalitat tal i com s'experimenta de forma hegemònica a la societat occidental sota el capitalisme global i tal i com es fa servir majoritàriament en les últimes tendències de la música de nova creació europea, tot buscant possibles relacions entre ambdues esferes que afavoreixin la configuració d'estratègies per, mitjançant l'exercici de la composició musical, donar impuls al desenvolupament de dinàmiques antihegemòniques, amb el temps com a territori al qual dur a terme la lluita política a través la seva intervenció per mitjà de la composició. A aquest efecte, es realitzaran anàlisis de la temporalitat dominant a l'actualitat tant en el pla socioeconòmic com en el pla musical, i, davant la confirmació o no de la hipòtesi que afirma una interrelació entre ells, es plantejarà la via cap a una resposta concreta en forma d'obra.

Abstract

This paper attempts to organise a theoretical framework to enable a joint understanding of temporality as it is experimented hegemonically within today's western society and as it is used mostly in the current trends of european contemporary music, in the search for possible relations between both spheres which allow the configuration of strategies in order, through the practice of musical composition, to boost the developement of antihegemonic dynamics, with time as the territory in which to carry out the political struggle by means of its intervention with composition as the incidence method. To this effect, analysis of the dominant temporalities of the current times in the socioeconomical field as well as in the field of music will be carried out and, in the face of the confirmation or not of the hypothesis advocating for an interrelation between them, the way towards a concrete answer in the shape of a piece will be set.

Índice

1. Introducciones, contextos, tesis, objetivos.....	1
2. Panorámica general: La sociedad del capitalismo global y su temporalidad hegemónica....	3
3. Panorámica específica: Del tiempo social al tiempo musical.....	15
3.1. Traducciones básicas, definición del territorio.....	15
3.2. Aplicaciones, traducciones concretas.....	19
3.2.1. Misma obra, distintos procedimientos temporales.....	19
3.2.2. Independencia de las líneas instrumentales.....	20
3.2.3. Densidad interna.....	21
3.2.4. Multidisciplinariedad multitemporalizadora.....	22
3.2.5. Contenido culturalmente identificable.....	23
3.2.6. Materiales funcionales: Un apunte sobre el espacio y el tiempo.....	23
3.2.7. Falta de repeticiones estructurales.....	24
3.2.8. Relación por contraste.....	25
3.2.9. Compartimentos.....	26
3.2.10. Inexistencia de transiciones.....	26
3.2.11. Hoquetus postmoderno.....	27
3.2.12. Densidad externa.....	28
3.3. Mapa del tiempo musical.....	28
4. Conclusiones, respuestas, propuestas.....	30
5. Bibliografía.....	36
6. Anexos.....	38
6.1. Páginas 1 y 2 de <i>Sugar, Maths and Whips</i> con los distintos fragmentos separados por colores.....	38
6.2. Páginas 25-27 de <i>Sugar, Maths and Whips</i>	40
6.3. Página 38 de <i>Sugar, Maths and Whips</i>	43

6.4. Página 46 de <i>Sugar, Maths and Whips</i>	44
6.5. Página 8 de <i>Generation Kill</i>	45
6.6. Página 31 de <i>Generation Kill</i>	45
6.7. Páginas 21 y 22 de <i>Generation Kill</i>	46
6.8. Páginas 1-5 de <i>Case Black</i>	47

1. Introducciones, contextos, tesis, objetivos

Este trabajo aborda, desde una visión materialista de la historia, la sociedad, la economía y el arte, la posibilidad del desarrollo de una estrategia para la elaboración de productos musicales que representen en sí mismos acciones y propuestas políticamente radicales, a través de la materialidad misma de la música, implementando en su construcción procedimientos que entren en conflicto con las lógicas hegemónicas en las que se mueve el capital en la sociedad occidental actual.

Para ello, el texto se desenvolverá con la mirada puesta siempre en la recontextualización del tiempo como el terreno de conflicto fundamental en el cual la música pueda ejercer una función como arma de lucha política en su rol de forma artística productora de espacios temporales, más allá de su tratamiento como canal para la expresión de ideas políticas a través de simbología, de elementos de evocación o de contenido verbal.

Esta recontextualización, para poder darse, deberá estar fundamentada a través de un estudio crítico que permita elaborar un mapa mínimamente riguroso de las relaciones entre el tiempo como herramienta de desarrollo socioeconómico y el tiempo como base del acto musical, que lleve a una interpretación funcional de los mecanismos de traducción o trasvase que entre ambas esferas del fenómeno temporal se producen en el contexto de nuestra sociedad.

Así pues, tendremos, para poder llegar a un punto satisfactorio respecto a nuestros objetivos, que testar la hipótesis de que es posible construir una interpretación sólida según la cual entre las temporalidades que rigen el ámbito de la producción y el consumo de nuestra sociedad y, a través de las consecuencias sociales que tienen dichas temporalidades en el pensamiento y el uso del tiempo en la ciudadanía, las que se reproducen de manera hegemónica en las composiciones de la música contemporánea creada por esa sociedad y esa ciudadanía, se dan una serie de relaciones que hacen que los patrones imperantes en ambas sean prácticamente análogos.

A este fin, deberemos llevar a cabo análisis en ambas esferas para extraer perfiles que indiquen los modos dominantes en que se desarrolla la experiencia temporal. De esta manera, a través del esclarecimiento de categorías específicas con las que describir la temporalidad hegemónica en los ámbitos económico y social, a las que llegaremos mediante una lectura crítica de una serie de postulados teóricos que nos permitan dibujar una panorámica que refleje un marco

histórico-social claro sobre el que referir nuestro estudio, y con ayuda del análisis de partituras concretas que podamos presentar como representativas de una tendencia relevante para ese marco histórico-social que queremos abarcar, podremos comprobar si las características definitorias del tiempo social emanadas del medio económico nos ayudan de igual manera a esclarecer los rudimentos de la formación de la experiencia del tiempo que se construye desde el ambiente de la música de nueva creación.

En caso de que resulte plausible, tras este proceso de evaluación de nuestra hipótesis, sostener la existencia de una relación entre el tiempo socioeconómico y el tiempo musical, al menos en la situación específica de la sociedad occidental actual y la composición contemporánea, se procederá entonces al planteamiento de una vía de trabajo sobre la que construir una respuesta que, haciendo uso de los mecanismos de trasvase, de traducción, que se hayan puesto de relieve a través del análisis, sea capaz de materializarse en obras compositivas que constituyan la reificación de una temporalidad alternativa que pueda favorecer el desarrollo de dinámicas antihegemónicas que supongan una respuesta, o un reto, a las condiciones actuales.

Quiero aprovechar para agradecer a los compositores Mirela Ivičević, Matthias Kranebitter, Stefan Prins y Alexander Schubert su colaboración desinteresada en este trabajo.

2. Panorámica general: La sociedad del capitalismo global y su temporalidad hegemónica

Aunque el debate sigue estando abierto, entre las diversas comunidades académicas tiene cada vez más vigencia la tesis de que, a través de un proceso que comienza algo después de la segunda mitad del siglo pasado y que continúa todavía en nuestros días, la sociedad occidental ha desembarcado en lo que se podría calificar como un cambio de época. A esta nueva época (tanto si se la considera integrada en un periodo histórico mayor y anterior como si se la interpreta a través de una ruptura con los paradigmas de fases previas) se la refiere habitualmente con el nombre de *postmodernidad*, y comprende una serie de transformaciones que potencialmente abarcan todos los aspectos de los modos de relación en la sociedad occidental y de las prácticas culturales y económicas en ésta generadas.

Partiendo de una perspectiva materialista, con la convicción de que en la base de toda manifestación de una sociedad se hallan inscritos los modos en que ésta desarrolla sus actividades de producción, no podremos pretender una mirada rigurosa hacia las causas, características y consecuencias de este cambio de época (es más, no podremos, siquiera, apoyar la tesis de que vivimos en un cambio de época) sin tratar de analizar los movimientos económicos que “arrastran” a todo lo demás.

Entenderemos, pues, que la postmodernidad como manifestación de un nuevo periodo histórico se fundamenta en el desarrollo de una nueva fase dentro del sistema capitalista que engloba toda la actividad económica que rige nuestra sociedad.

¿Qué cambio se ha producido en el sistema capitalista para poder interpretar que se ha dado por finalizado un periodo de su desarrollo para dar paso a una nueva fase? ¿Qué aspecto del capitalismo actual implica realmente una fractura para con su situación anterior? ¿Dónde está el hecho fronterizo y por qué es tan relevante como para considerarlo como tal?

Podemos encontrar este hecho diferencial fundamental en la asunción por parte del capitalismo, a través de su conversión hacia el llamado *capitalismo financiero*, de una condición transnacional. En su expansión, el capital ha dejado atrás la necesidad de sustentarse en las redes estatales y tiene la consolidación suficiente y las herramientas necesarias para llevar a cabo su actividad a escala global a través de las empresas multinacionales y las relaciones contractuales inspiradas en los nuevos productos bursátiles desarrollados por el sistema financiero.

La descolonización supone el desprendimiento del tejido imperial a través del cual el capital se había implantado en todo el planeta. Tras un periodo de incubación que culmina con las guerras mundiales, el “organismo” implantado ya ha madurado y se libera de su huésped nacional para campar en plenitud de sus facultades.

Estas transformaciones en los modos de actuación del capital son tan relevantes para todos los aspectos de nuestra sociedad que, de hecho, podemos entender la postmodernidad simplemente como el momento en el que el capital supera la necesidad de las lógicas estatales-imperialistas.

Esta tesis coincide con la defendida por el teórico Fredric Jameson quien, adscribiéndose a los postulados expuestos previamente por Ernest Mandel en su libro *Late Capitalism*¹, habla de “tres momentos fundamentales” en la historia del capital, “cada uno de los cuales supone una expansión dialéctica con respecto a la fase anterior: se trata del capitalismo mercantil, la fase del monopolio o etapa imperialista, y la etapa actual, erróneamente llamada postindustrial, y que debería denominarse con mayor propiedad fase del capital multinacional”. Esta etapa actual, este “capitalismo avanzado, consumista”, señala Jameson, “no solamente no es incompatible con el genial análisis de Marx en el siglo XIX, sino que, muy al contrario, constituye la forma más pura de capitalismo de cuantas han existido, comportando una ampliación prodigiosa del capital hasta territorios antes no mercantilizados”².

En efecto, la globalización del capital supone su expansión, su conquista, de los últimos lugares, físicos o ideales, que permanecían al margen de las lógicas de mercado. En este proceso, se eliminan “todos aquellos enclaves de la organización precapitalista” que hasta ahora se habían “tolerado y explotado de forma tributaria”. Como claro ejemplo, “una nueva penetración y una colonización históricamente original del inconsciente y de la naturaleza, es decir, la destrucción de la agricultura precapitalista del Tercer Mundo mediante la «revolución verde» y el ascenso de los medios de comunicación de masas y de la industria publicitaria”³.

Otro claro ejemplo de las recientes (o no tanto) conquistas del mercado lo supone la cultura, tanto en su faceta de herramienta trascendente o emancipadora como en su capacidad de representación de la alteridad. Lyotard: “Las diferencias culturales, por otra parte, son alentadas, fomentadas como mercancías turísticas y culturales, con todos los recursos de la gama posibles”⁴.

1 Traducido al castellano como *El capitalismo tardío*, por primera vez en: Mandel, Ernest, Manuel Aguilar Mora [trad.]. 1972. *El capitalismo tardío*. México: Era.

2 Jameson, Fredric, José Luis Pardo Torío [trad.]. 1995. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, p. 80-81

3 *Ibid.*, p. 81

4 Lyotard, Jean-François, Enrique Lynch [trad.]. 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, p. 47

Lo mismo ocurre, por supuesto, en el caso del arte. En una situación que se deriva de lo ya adelantado por los análisis de Benjamin, Adorno y Debord, “lo que ha sucedido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general”⁵. Esto provoca una aceleración en los ciclos de las modas y en la vigencia de los estilos, que se suceden con la misma urgencia frenética que caracteriza la producción de objetos de consumo.

Esta *urgencia frenética*, por otro lado, parece contagiarse a todos los aspectos de la interacción social (en tanto que todos ellos son permeados por las lógicas de mercado). La aceleración es una especie de signo común para la explicación tanto de los cambios macroscópicos que vive nuestro mundo como de la manera en que se reorganizan nuestras actividades diarias a través de las nuevas tecnologías. “Aceleración”, responde Marc Augé ante la pregunta ineludible de por qué en el Occidente contemporáneo los historiadores “experimentan grandes dificultades no sólo para hacer del tiempo un principio de inteligibilidad sino, más aún, para inscribir en él un principio de identidad”: “La historia se acelera”⁶.

Este proceso de aceleración no se produce sino a través de la acumulación de aquellos fenómenos que constituimos como acontecimientos en la historia contemporánea. La pérdida de las grandes líneas históricas con las que aunar conceptualmente los cambios, junto a la consideración global de los acontecimientos, nos lleva a una superabundancia de éstos que genera una de las *figuras del exceso* con las que Augé caracteriza lo que él llama la *sobremodernidad*: el exceso de tiempo. “Desde el punto de vista de la sobremodernidad, la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo”⁷.

Es significativo que la aceleración del tiempo histórico se produzca por la acumulación de sucesos y no por un aumento en la velocidad del desarrollo de procesos. Estos procesos históricos, de hecho, se consideran agotados, y la interpretación del tiempo a través de ellos se deja de lado en la teoría postmoderna. “La idea de progreso, que implicaba que el después pudiera explicarse en función del antes, ha encallado de alguna manera”⁸. Así, nuestros historiadores, ante la imposibilidad de inscribir la identidad del hoy en la correlación con un movimiento desde el ayer que se difumina, se ven limitados a una “acumulación religiosa de los testimonios, de los documentos, de las imágenes, de todos los “signos visibles de lo que fue””⁹.

5 Jameson 1995, p. 17-18

6 Augé, Marc, Margarita Mizraji [trad.]. 2000. *Los *no lugares*, "espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa., p. 17

7 Ibid., p. 19

8 Ibid., p. 16

9 Ibid., p. 17

En consecuencia, el pasado deviene poco más que una colección de imágenes, una serie de lugares comunes delimitados y convertidos en museos, transformados en elementos de espectáculo, desligados de un significado que hoy no sólo se antoja incomprensible sino también innecesario, y la imagen de los cuales se explota comercialmente a través de la producción de *simulacros*¹⁰, es decir, de productos culturales contemporáneos cuya base estética es la reproducción insensible de los remanentes de un pasado inalcanzable.

En este procedimiento de articulación (o, cabría preguntarse si, no más bien, anulación) de la historia a través de la acumulación de imágenes no significadas, y en cómo la superabundancia de estas imágenes produce una aceleración de un tiempo que encalla en un presente constante, hayamos una de las dos claves que nos permitirán definir de manera básica la experiencia temporal del Occidente contemporáneo y la forma en que esta experiencia se traduce en las músicas de nueva creación.

Para llegar a la segunda clave, debemos retomar, y relacionar, dos temas a los que se ha apuntado antes: la condición transnacional del capitalismo a través de la globalización y la pérdida de la idea de progreso en la teoría y la práctica de nuestra sociedad.

La existencia de un poder económico supranacional que sobrepasa los límites de los estados burgueses conlleva un debilitamiento de éstos. La idea de un poder político que pudiese controlar al económico desde una posición cercana a la expresión de la voluntad popular queda definitivamente cuestionada, casi sepultada, y esto alimenta una crisis de representación que acaba afectando a todas las instituciones de la modernidad, herederas de un proyecto ilustrado basado en una razón que se considera insuficiente y/o al servicio del autoritarismo, y en una aspiración de emancipación que nunca se acerca a la materialización.

Las instituciones arrastran al proyecto en su caída. Las guerras mundiales, primero, y la caída de la URSS, después, suponen la pérdida de las referencias ilustradas y marxistas según las cuales lo universal era la verdad de lo particular y lo posterior la consecuencia necesaria de lo anterior. Sin instituciones con poder que sean capaces de defender las ideas de un progreso histórico y de una totalidad que explique lo individual, la única autoridad que queda en pie es, precisamente, la del capital, y la única lógica que permanece, la del mercado.

¹⁰ El concepto del *simulacro* del que se hace uso aquí deriva del desarrollado por J. Baudrillard en: Baudrillard, Jean, Pere Rovira [trad.]. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.

Esta crisis del proyecto moderno se ha explicado ampliamente desde la teoría postmoderna utilizando la figura de la *pérdida de las metanarraciones*, figura popularizada por J. F. Lyotard a partir de su famoso texto *La Condición Postmoderna*¹¹. En él, se plantan las bases de la postmodernidad como caldo de heterogeneidades en el cual las normas directivas de las instituciones modernas se pierden como referentes al enfrentarse a la alteridad (con los territorios descolonizados como paradigmas) y a sus propios fracasos.

En este nuevo panorama descrito por Lyotard, los Grandes Relatos se hacen añicos y lo que nos queda es un mar de micronarrativas que coexisten sin que se dé la posibilidad de un orden en el que englobarlas.

Steven Connor sobre *La Condición Postmoderna*:

“La condición postmoderna, se nos dice repetidamente, se manifiesta en la multiplicación de los centros de poder y actividad y en la disolución de cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad y representación social. La decadencia de la autoridad cultural de Occidente y sus tradiciones políticas e intelectuales junto con la apertura de la escena política mundial a las diferencias étnicas y culturales, son síntomas del paso de la jerarquía a la anarquía, de las diferencias organizadas en un modelo unificado de denominación y subordinación a esas diferencias que coexisten una junto a la otra sin ningún orden o principio común.”¹²

Ante la disolución del proyecto, la renuncia a los proyectos. Ante la crisis de la autoridad, el anonimato. Ante el fracaso de las tesis totalizadoras, el encumbramiento de la diferencia. “Lyotard apoya con fervor la visión de un mundo en el que diversos juegos lingüísticos incompatibles se desarrollan uno junto a otro, y no es digno intentar crear un vínculo o consenso entre ellos, pues "el consenso violenta la heterogeneidad de los juegos lingüísticos"”¹³.

La heterogeneidad se erige, pues, como fundamento de una cultura postmoderna en la que la diferencia no jerarquizada es la única norma posible en un mundo en el que toda regulación es desechada como imposición de un discurso sobre otro. Un mundo en el que “la posibilidad misma de cualquier norma lingüística” desaparece, y no tenemos nada, excepto “diversidad estilística y heterogeneidad”¹⁴. Un mundo, en fin, cercano a aquella “estructura de inconmesurabilidad radical”¹⁵ que Foucault bautizó como *heterotropía*.

11 Versión de referencia: Lyotard, Jean-Francois, Mariano Antolín Rato [trad.]. 2000. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

12 Connor, Steven, Amaya Bozal [trad.]. 2002. *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal, p. 13-14

13 Ibid., p. 30. La cita es de *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Castellana, Mariano Antolín Rato, *La Condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

14 Jameson, Fredric. 1998. *The cultural turn: selected writings on the postmodernism, 1983-1998*. London: Verso, p. 5 [Traducción propia].

15 Connor 2002, p. 16

No será de extrañar, pues, que los productos culturales de este mundo, y, en el caso que nos atañe, las músicas de nueva creación, se presenten bajo la forma del *pastiche* y exploren vías como la *estética de la diferencia radical*. Abordaremos más adelante estos paradigmas compositivos.

Pero penetremos primero más profundamente en las ramificaciones de esa pérdida de la idea de progreso, pues nos ha de llevar a la segunda clave de interpretación de la temporalidad bajo el capitalismo global. Volvamos a Jameson:

“...en el propio centro de cualquier esclarecimiento de la posmodernidad o capitalismo tardío debe hallarse el fenómeno históricamente extraño y único de la volatilización de la temporalidad, una disolución del pasado y el futuro, una especie de encarcelamiento contemporáneo en el presente (...) una pérdida de historicidad existencial pero también colectiva, de tal modo que el futuro se desvanece como impensable o inimaginable mientras que el pasado se convierte en imágenes polvorientas”¹⁶

La crisis de la idea de progreso comporta una crisis de la historicidad (como decía Augé, “el tiempo ya no es hoy un principio de inteligibilidad”¹⁷) sin precedentes que provoca que el sujeto contemporáneo, despojado de un sentido histórico y sin referentes a los que acogerse, sea incapaz de “organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente”¹⁸.

A esta pérdida de coherencia en el pensamiento temporal se refiere Jameson cuando, en un paralelismo con el concepto lacaniano de esquizofrenia, habla de una *ruptura de la cadena significante* en la experiencia postmoderna.

Esta ruptura, a nivel lingüístico, supone una pérdida del sentido que conecta un significante con otro en un enunciado. Aplicada a la experiencia del tiempo, la conexión perdida se halla entre una acción y la siguiente. La consecuencia de esta vivencia del tiempo es que nos tornamos “incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia”, quedando ésta reducida “a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo”¹⁹.

Y es en esta falta de relación entre las distintas acciones del presente (erigido en el único tiempo posible de la postmodernidad) donde encontramos la segunda clave de la temporalidad del occidente globalizado.

Una desconexión entre eventos que se suceden en aparente incoherencia, sin posibilidad de previsión, de unificación y/o, por tanto, de inferencia, de la misma manera en que los juegos lingüísticos se aglutinan sin norma, incompatibles, contraponiéndose y superponiéndose en la radical heterogeneidad postmoderna.

16 Jameson, Fredric. 2015. La estética de la singularidad. *New Left Review* 92 (mayo-junio): 109-143.

17 Augé 2000, p. 16

18 Jameson 1995, p. 61

19 Ibid., p. 64

Una desconexión cuyo origen y desarrollo se puede trazar en los modos mismos de existencia del nuevo capitalismo global, comenzando por los productos bursátiles que lo caracterizan, como los derivados financieros, y las prácticas mediante las cuales se elaboran, como las negociaciones de alta frecuencia. Este tipo de contratos (que más bien podríamos calificar de *postcontratos*) involucran, en operaciones únicas e irreproducibles, a compañías, entidades e instituciones de cualquier parte del planeta, las cuales llegan a acuerdos exprés que engloban toda una serie de subcontratos y seguros sometidos a la variabilidad frenética de los distintos mercados en los que estos agentes, así como las divisas con las que operan, actúan. Jameson pone el siguiente ejemplo:

“Una corporación estadounidense firma un contrato para suministrar diez millones de teléfonos móviles a una filial brasileña de una firma sudafricana. La arquitectura interior del dispositivo será fabricada por una empresa germano-italiana; la carcasa, por un fabricante mexicano, y una empresa japonesa suministrará los demás componentes. Ahí tenemos al menos seis monedas diferentes, cuyos tipos de cambio fluctúan constantemente, como es norma en la globalización actual. El riesgo de variaciones imprevistas entre esos tipos de cambio será entonces cubierto por una especie de seguro, que combina seis o siete contratos diferentes; y es todo ese paquete el que constituirá el «instrumento financiero» que es el derivado único en cuestión.”²⁰

La inconmensurabilidad de las estructuras que entran en funcionamiento con cada uno de estos productos financieros y la enormidad de sus radios de actividad ponen de relieve cómo los motores directores de cada una de las acciones que se derivan de ellos se han alejado de la situación concreta de la producción y el consumo hasta el punto de que se hace imposible trazar los caminos (de las causas mejor ni hablar) que llevan a la exposición de, en este caso, el teléfono móvil en el estante de una tienda. La desconexión entre los distintos procesos de producción (de las carcasas, de las baterías), los de consumo, y los contratos que unifican cada uno de los estadios de estos procesos, es significativa de los modos de relación que se construyen bajo la globalización.

Estos procedimientos de desconexión se reproducen, con consecuencias evidentes para la experiencia diaria del tiempo en nuestra sociedad, a través de las tecnologías que mejor representan el nuevo capitalismo: las tecnologías de telecomunicación y las redes de transporte de alta velocidad.

Las segundas son un factor clave en la deslocalización de servicios y en la ampliación del radio de acción de las empresas tanto a nivel local como, en última instancia, planetario.

Las redes de transportes de alta velocidad cruzan en una densa maraña el terreno que otrora

20 Jameson 2015

representaba el mundo rural y natural que resistía entre las grandes concentraciones urbanas, generando las infraestructuras más representativas de lo que Marc Augé llama los *no lugares*. Esta aglomeración de vías es el paradigma de la segunda de las tres figuras del exceso con las que el antropólogo francés caracteriza la sobremodernidad (la primera, como habíamos visto, era la del exceso de tiempo): el exceso de espacio. «Estamos en la era de los cambios en escala, (...) también sobre la Tierra: los veloces medios de transporte llegan en unas horas a lo sumo de cualquier capital del mundo a cualquier otra.»²¹, dice.

El hecho es que, como bien describe Olivier Klein en *Social Perception of Time, Distance and High-speed Transportation*²², la disponibilidad de una red de transporte de alta velocidad modifica enormemente la vida diaria y la percepción y uso del tiempo de los trabajadores, los cuales se ven abocados a responder consecuentemente con una mayor disponibilidad en el ámbito laboral ante la posibilidad de realizar viajes inesperados que antes habrían necesitado planificación previa (cuando no hubiesen sido directamente evitados) o bien de concentrar o dispersar el trabajo que antes dependía de estancias de varios días o incluso semanas en localidades alejadas y a las que ahora se puede ir y volver dentro de una misma jornada cuyos límites se difuminan.

En su artículo, Klein conceptualiza una nueva manera de ordenar el tiempo en el Occidente contemporáneo, que estaría llamada a suceder al *tiempo industrial* de la modernidad:

“Yendo más allá de cualquier situación específica, ha emergido un reordenamiento de largo alcance entre el tiempo laboral y el tiempo libre. Mientras que el tiempo industrial establecía una distinción clara, los nuevos ritmos contemporáneos parecen posibilitar una mayor superposición e interacción.”²³

Klein llama *tiempo fragmentado* a este nuevo ordenamiento, que supone, ante todo, una mayor flexibilidad e incertidumbre laboral y una “diversificación de los ritmos sociales que cada vez son más difíciles de regular colectivamente”²⁴.

Bajo el dominio del tiempo fragmentado, las diversas actividades del trabajador se funden: Los usuarios de los transportes de alta velocidad “organizan sus agendas diarias como una sola unidad, haciendo malabares con sus obligaciones profesionales, los requerimientos del viaje y la vida familiar de la mejor manera posible”²⁵.

21 Augé 2000, p. 20

22 Klein, Olivier. 2004. Social Perception of Time, Distance and High-Speed Transportation. *Time and Society* 13 (2/3): 245-263

23 Ibid. [Traducción propia]

24 Ibid.

25 Ibid.

Estos efectos del transporte de alta velocidad en la manera en que los trabajadores viven el tiempo son llevados a un extremo muchísimo mayor al añadir las tecnologías de telecomunicación a la mezcla.

Las herramientas más representativas de la globalización, la televisión, internet y sus distintos dispositivos de transmisión están presentes en cada tarea emprendida por el ciudadano occidental, contribuyendo de manera fundamental a la fusión y la simultaneidad de dichas tareas. La telecomunicación construye un mundo virtual que se puede interpretar como una superposición del mundo material en la cual la noción del viaje de alta velocidad queda casi obsoleta en su lentitud.

La conexión a internet a través de la tecnología móvil lleva la fragmentación del tiempo a otro nivel, puesto que podemos ser interpelados en cualquier momento a través de múltiples plataformas (diferentes dispositivos, diferentes programas) por cualquier tipo de requerimiento comunicativo: Una llamada de la madre al trabajo, un correo electrónico del jefe durante una cena con la pareja, un mensaje de whatsapp de una amistad cuando íbamos a acostarnos a dormir...La continuidad de una tarea, de una situación, de una experiencia temporal, sufre una interrupción potencial por defecto, de la misma manera en la que se da por seguro que cualquier programa de la televisión puede, en cualquier instante, quedar interrumpido por un corte publicitario (este paralelismo no es, de hecho, anecdótico: la temporalidad de la vida material cada vez se asemeja más a aquella de la televisión o el cine, con sus montajes, sus cortes, sus cambios repentinos de ritmo...).

La imposibilidad de prever qué discontinuidades se producirán, y cuándo, en el desarrollo de las acciones del ciudadano, y la asunción de que tales discontinuidades pueden darse, y casi seguro se darán, siempre, pueden llamar la atención hacia la existencia de una relación entre el tiempo fragmentado de Klein y la ruptura en la cadena significativa que Jameson toma de Lacan.

La inseguridad laboral, la imprevisibilidad de las interrupciones, son ilustraciones de cómo las acciones consecutivas pierden su correlación, de cómo distintos tiempos, distintos momentos presentes, se intercalan entre sí sin ningún orden aparente o pronosticable, sin ninguna sensación de causalidad, sin que el tiempo, en fin, fluya entre ellas dotándolas de un marco hermenéutico común.

Por otra parte, las tecnologías de la telecomunicación nos brindan también innumerables reificaciones del principio de aceleración por acumulación que señalábamos anteriormente como primera clave de la temporalidad del capitalismo global.

El que más destacaremos es el fenómeno que daremos en llamar *multitemporalidad*.

Hablaremos de multitemporalidad para describir situaciones en las que varias líneas temporales, varios espacios de tiempo, se superponen, o coexisten, sin que se dé entre ellos ninguna jerarquía aparente, a semejanza de lo que ocurre con los juegos del lenguaje o con las imágenes espectaculares de lo que un día fue pensado como una historia lineal.

En efecto, al igual que la historia, el tiempo macroscópico, acaba por tomar la forma de una acumulación de acontecimientos espectaculares, el tiempo microscópico de nuestro día a día se acaba construyendo, no sólo a través de fragmentos desconectados sucesivos, como veíamos antes, sino también muchas veces a través de la acumulación de tales fragmentos incoherentes, de tales vivencias temporales independientes pero simultáneas, habitando un mismo lugar, un mismo espacio.

Un ejemplo evidente y cotidiano de multitemporalidad lo encontramos en el llamado *multitasking*, del que Alessandro Baricco habla así:

“[El concepto de *multitasking*] define el fenómeno por el que vuestro hijo, jugando con la Game Boy, come una tortilla, llama por teléfono a su abuela, sigue los dibujos en la televisión, acaricia al perro con un pie y silba la melodía de Vodafone. Unos años más y se transformará en esto: hace los deberes mientras chatea en el ordenador, escucha el iPod, manda sms, busca en Google la dirección de una pizzería y juega con una pelotita de goma.”²⁶

La simultaneidad de las tareas emprendidas por el joven descrito en *Los bárbaros* supone la simultaneidad de toda una serie de desarrollos temporales que se posicionan ante un mismo sujeto en un único espacio, cada uno independiente de los demás, cada uno con una duración y unos modos de desarrollo distintos, los cuales, al superponerse, generan una capa compleja de multitemporalidad.

Esta vivencia del tiempo, señala el propio Baricco en su ensayo, supone un nuevo modo de desarrollo de la experiencia, basado en habitar “cuantas zonas sea posible”²⁷, usando o creando *sistemas de paso* que aceleren los movimientos constantes entre ellas, priorizando gestos “que en vez de acopiar el movimiento lo generan”. A los que experimentan el tiempo así, les gusta “cualquier espacio que genere una aceleración. No se mueven en dirección a una meta, porque la meta es el movimiento. Sus trayectorias nacen por azar y se extinguen por cansancio: no buscan la experiencia, lo son.”²⁸

26 Baricco, Alessandro, Xavier González Rovira [trad.]. 2012. *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama, p. 45

27 Ibid., p. 46

28 Ibid., p. 45

De nuevo, aparece la relación entre acumulación de temporalidades y aceleración del tiempo. Y, de nuevo, se ve claro el rol que la idea de la diferencia juega en esta partida: “El movimiento se verifica cuando alguien es capaz de destrozar la linealidad del desarrollo y se desplaza de lado. No acaece nada relevante salvo en la *diferencia*. El valor es la diferencia, entendida como una desviación lateral del dictado del desarrollo.”²⁹

Llegados a este punto, podríamos configurar un mapa más o menos claro de las características que atribuimos a la temporalidad hegemónica de la sociedad postmoderna, características que nos habrán de servir para descifrar los mecanismos con que esta temporalidad se traduce, se trasvasa, a las maneras de construir el tiempo en la música de nueva creación que esta sociedad produce.

El mapa de la temporalidad hegemónica bajo el capitalismo global vendría determinado por dos dinámicas que se complementan: la de la aceleración y la de la fragmentación. Como hemos inferido anteriormente, estas dinámicas se desarrollarían, respectivamente, a través de la acumulación de eventos y de la ruptura en la cadena significativa.

La acumulación de eventos, de imágenes temporales, por su parte, se reificaría en el fenómeno de la multitemporalidad, el cual tendría dos implicaciones básicas: Por un lado, la densificación de los eventos (es fácil ver que una superabundancia de acontecimientos temporales ocupando un mismo espacio provocará que tales acontecimientos se encuentren más densificados). Por el otro, una lectura del tiempo que necesariamente abandona la totalidad (símbolo de los proyectos modernos) para centrarse en la discreción. Esta lectura estaría en íntima relación con la que constituye la tercera figura del exceso de las descritas por Marc Augé: la *individualización de las referencias*³⁰.

También la ruptura de la cadena significativa, que tomamos de Jameson, presentaría dos implicaciones básicas, muy relacionadas entre sí: La discontinuidad del discurso, debida a la desconexión de los fragmentos, y la pérdida de la causalidad, o, si se quiere, del sentido. Esta *doble implicación* supondría la eliminación de lo que antes llamábamos el “tiempo que fluye entre las acciones”, es decir, el fin de la figura de la transición entre eventos, entre bloques, entre fragmentos.

Trazado el mapa (ver esquema en la Figura 1), y adelantándonos a la sección que viene, podríamos apuntar, ya que las hemos nombrado previamente en este texto, a las dos *traducciones*

29 Ibid., p. 71-72

30 Augé 2000, p. 59

básicas al terreno musical que derivarían de estas dos dinámicas complementarias (o esta doble dinámica) de la temporalidad del capitalismo global que representan la aceleración y la fragmentación. Éstas serían, a través de la aceleración por acumulación, el *pastiche*, y, a través de la fragmentación por ruptura de la cadena significativa, la *estética de la diferencia radical*.

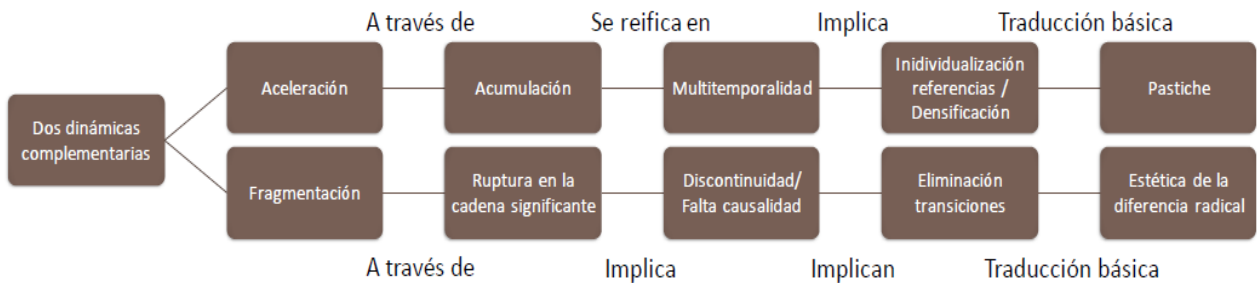


Figura 1: Mapa esquemático de la temporalidad hegemónica bajo el capitalismo global

3. Panorámica específica: Del tiempo social al tiempo musical

3.1. Traducciones básicas, definición del territorio

Pasaremos, pues, a definir estos dos conceptos básicos (pastiche y estética de la diferencia radical) a través de los cuales podremos dibujar un segundo mapa, este destinado a describir la temporalidad hegemónica en la música de nueva creación postmoderna, partiendo de las categorías que hemos presentado como claves para entender la experiencia temporal bajo el capitalismo global. Así, este mapa sería, como hemos apuntado, una especie de *traducción* al terreno musical del expuesto anteriormente.

No podremos pretender trazar ningún plano, sin embargo, sin explorar el terreno mismo que queremos representar. Es por ello que deberemos realizar una serie de expediciones, en forma de análisis de partituras concretas que consideremos representativas de las nuevas tendencias en la música contemporánea de la postmodernidad, a fin de tener siempre un pie en el territorio teórico siguiendo el marco establecido en la sección anterior, y el otro en la materialidad de las músicas a estudiar.

Necesariamente, el primer paso para realizar el mapa de un territorio consistirá en situar tal territorio, localizarlo dentro de su contexto geográfico y distinguirlo de sus alrededores. En fin, delimitarlo. Por supuesto, no podemos pretender (sobre todo si tenemos en cuenta las limitadas dimensiones de este trabajo) detallar aquí el extenso panorama de la música de nueva creación occidental al completo, más aún cuando éste, respondiendo a la figura de la masa heterogénea en la que veíamos convertida la producción cultural, incluye en su seno propuestas que entienden y trabajan con el tiempo de formas muy distintas, cuando no directamente contrapuestas.

Lo que sí podemos intentar es la extracción, de esa masa informe, de una serie de obras que, formando parte de un conjunto de trabajos relevantes para la escena actual, representen de manera clara el uso del tiempo que hemos abordado como paradigmático de nuestra sociedad actual.

Se da la situación de que encontramos en Europa una tendencia que cumple con estas dos condiciones, una tendencia en auge que se está expandiendo por el panorama musical con resultados muy llamativos, y la cual podemos interpretar como una traducción bastante fiel de los principios temporales de la postmodernidad.

Hablamos de la producción de una generación de compositores nacidos a finales de los setenta que se han erigido como los representantes de una manera de aproximarse al fenómeno

musical *refrescante* (decir *innovadora* puede ser problemático hoy en día) tanto en las formas como en la actitud.

Estos artistas abordan la música desde una posición que tiende a la irreverencia y al humor sarcástico. Son reconocidos, mayormente, por su apuesta por la multidisciplinariedad, por integrar en (o, más bien, por añadir a) su discurso una dimensión visual que adquiere en muchos casos tanta importancia como la sonora. Ésta se integra (acumula) tanto mediante el uso de vídeos, proyecciones o luces como mediante requerimientos de acciones teatrales a realizar por parte de los intérpretes en sus piezas (gestos, gritos, declamaciones, movimientos por el escenario...).

En cuanto al *estilo* que los unifica (todo lo que se puede unificar un grupo inmerso en el mar de la heterogeneidad), decir que busca desacralizar los símbolos de la academia (notablemente mediante el uso de citas irónicas y elementos descontextualizados) y abrazar las influencias de la música pop, jazz y de la electrónica de baile, combinándolas con unas sonoridades que podemos calificar como de *carácter tecnológico*, basadas en ruidos mecánicos, sintéticos, eléctricos, ruidos que añaden énfasis a su apuesta por una música que combine la instrumentación *clásica* con el uso de la tecnología digital en todas sus manifestaciones posibles.

De entre esta generación, se han escogido para este trabajo cinco obras de cinco de estos compositores, las cuales se ha considerado que muestran suficientes puntos en común y, al mismo tiempo, suficientes divergencias en cuanto a las propuestas, como para poder proveer a nuestro estudio de suficiente base empírica. Son las siguientes (en orden alfabético, por compositor):

- Ivičević, Mirela (1980) – *Case Black* (2016) (7 instrumentistas y electrónica en vivo)³¹
- Kranebitter, Matthias (1980) – *Konzert für die unsichtbare Hand (nach Adam Smith)* (2015) (3 instrumentistas y electrónica pregrabada)³²
- Prins, Stefan (1979) – *Generation Kill* (2012) (4 instrumentistas, 4 intérpretes con mandos de videoconsola, 4 vídeos en directo y electrónica en vivo)³³
- Schubert, Alexander (1979) – *Sugar, Maths and Whips* (2011) (4 instrumentistas y electrónica pregrabada)³⁴
- Steen-Andersen, Simon (1976) – *Difficulties putting it into practice* (2007) (2 intérpretes)³⁵

31 Ivičević, Mirela. 2016. *Case Black*. Partitura autoeditada. Vídeo de referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=EYCpMKKpiqs>

32 Kranebitter, Matthias. 2015. *Konzert für die unsichtbare Hand (nach Adam Smith)*. Partitura autoeditada. Vídeo de referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=ZenLwMcA1rw>

33 Prins, Stefan. 2012. *Generation Kill*. Partitura autoeditada. Vídeo de referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=d81iHfCDBMg>

34 Schubert, Alexander. 2011. *Sugar, Maths and Whips*. Partitura autoeditada. Vídeo de referencia: https://www.youtube.com/watch?v=-Wro_qQ9WME

35 Steen-Andersen, Simon. 2007. *Difficulties putting it into practice*. Copenhagen: Edition·S. Vídeo de referencia:

Establecida una limitación clara del terreno a explorar, comencemos ya a dibujar el mapa. Los fenómenos del pastiche y de la estética de la diferencia radical representan, al igual que sus contrapartes en el mapa previo (la aceleración por acumulación y la fragmentación por ruptura de la cadena significativa), dos líneas complementarias de aproximación al tiempo (en este caso, al tiempo en la música contemporánea). Distingámoslos, sin embargo, a fin de desarrollar de forma más completa y sencilla nuestro análisis:

Hablaremos de pastiche³⁶ para referirnos a la práctica compositiva mediante la cual, en un paralelismo con la conversión de la historia a un montón de imágenes individualizadas y masivas, se procede a la construcción de una obra musical a través de la acumulación continuada de materiales descontextualizados, individualizados y despersionalizados, extraídos de los cajones de una historia de la música que se convierte en un mero almacén sin sentido. En el pastiche, distintos lenguajes, distintas herencias, distintas técnicas, estéticas y discursos se suceden, se superponen, se yuxtaponen, manteniendo cada uno sus propios principios, sus propias normas y, por supuesto, sus propias temporalidades. El pastiche es “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar”³⁷, “el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global”³⁸.

Bajo esta práctica, la unidad de la obra, y de la experiencia temporal que propone, tiembla, ya que, más que una línea en el tiempo, la composición que hace uso del pastiche propone un espacio vacío que llenar.

Y, si el pastiche compromete la unidad de la obra, ésta queda definitivamente en peligro con la aplicación de la estética de la diferencia radical.

Ya hemos visto en la sección anterior cómo el ensalzamiento, la puesta en valor y la emancipación de la diferencia, suponen ingredientes esenciales para el afianzamiento de la realidad ideológica y práctica de la sociedad del capitalismo global. De la misma manera, la diferencia emerge como uno de los ejes principales sobre los que se construye la música postmoderna.

A través de una desconexión constante entre los numerosos materiales y motivos que pueblan sus obras, los compositores de la generación en la que ponemos el foco realizan su particular ruptura de la cadena significativa, que se materializa en la puesta en práctica de la tesis de

<https://www.youtube.com/watch?v=qQ7e4-4Tidc>

36 El término lo tomamos de Th. W. Adorno, que lo utiliza para (des)calificar la música de Stravinski en: Adorno, Theodor W., Alfredo Brotons Muñoz [trad.]. 2003. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal. El uso que se hace aquí de él es un tanto *sui generis*, de manera que no coincide del todo con el suyo.

37 Jameson 1995, p. 45

38 Ibid., p. 44

que *la diferencia relaciona*. Ante la falta de causalidad, ante la falta de correlación, el único elemento que resta como pegamento de la masa heterogénea de sonidos que forman las composiciones es la heterogeneidad misma, carnalizada en la omnipresente diferencia.

A propósito de este planteamiento de la diferencia como elemento aglutinador, Jameson hace una reflexión en torno al arte de la postmodernidad:

“ La propia crítica norteamericana reciente, desde Machery, se ha ocupado de subrayar las heterogeneidades y discontinuidades profundas de la obra de arte, que ya no se presenta de forma unificada u orgánica, sino prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar. En resumen, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación. En cualquier caso, las teorías de la diferencia han mostrado una tendencia a exaltar la disyunción hasta el punto de que los materiales de un texto, incluidas palabras y frases, tienden a dispersarse en una pasividad inerte y fortuita, como conjuntos de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros.”³⁹

Como decíamos, el pastiche y la estética de la diferencia radical se complementan a la perfección en esta nueva música europea. La incoherencia de unos materiales que aparecen como simulacros, como citas de algo que nunca existió como tal, que se amontonan sin orden unos sobre otros, queda resaltada como esencial al procederse en el tiempo mediante rupturas constantes de sensación arbitraria.

En conjunto, estas dos formas de proceder de cara a la composición musical nos plantan ante unas obras que se generan como acumulaciones azarosas o irracionalistas de materiales de origen diverso cuya diversidad, precisamente, se explota en busca de una suspensión de la relación causa-efecto y de las posibilidades de desarrollo, favoreciendo la sorpresa del público y una imprevisibilidad que necesariamente provoca una aceleración del tiempo en la percepción del oyente.

Porque, como bien explica Gérard Grisey en *Tempus ex machina*:

“Imaginemos un evento sonoro A seguido de otro evento B. Entre A y B existe lo que llamamos espesor del presente, espesor que no es una constante sino que se dilata y se contrae en función del evento. En efecto, si la diferencia entre A y B es casi nula, dicho de otra manera, si el sonido B es perfectamente previsible, el tiempo parece fluir a una cierta velocidad. Al contrario, si el sonido B es radicalmente diferente, si es casi imprevisible, el tiempo se desarrollará a otra velocidad. (...) Así, por ejemplo, un evento acústico inesperado nos hace transitar una porción de tiempo rápidamente. Los sonidos percibidos durante el tiempo de amortiguación –el tiempo que necesitamos para recuperar un equilibrio relativo- no tienen para nada el mismo valor emocional ni el mismo valor temporal. Este evento inesperado, que perturba el desarrollo lineal del

39 Ibid., p. 72-73

tiempo y que deja una marca violenta en nuestra memoria, nos resta capacidad para captar la continuidad del discurso musical. El tiempo se contrae.

Al contrario, una continuidad de eventos sonoros extremadamente previsible nos deja una gran disponibilidad de percepción. El más minúsculo evento toma importancia. Esta vez, el tiempo se dilata.”⁴⁰

Habiéndolos contextualizado de manera más clara como las traducciones básicas de los principios de aceleración y fragmentación del tiempo, y habiendo puesto de relieve su interrelación a la hora de conformar el acercamiento a la experiencia temporal manifestado en las obras que consideraremos como representativas para el análisis, el pastiche y la estética de la diferencia radical nos permitirán entender el contexto temporal general en el que nos moveremos, y cómo se concretiza la traducción de la temporalidad del capitalismo global al tiempo en los productos musicales postmodernos, traducción que se materializará en distintas aplicaciones.

Estas aplicaciones no serán sino traducciones concretas de las distintas características que hemos inferido a partir del planteamiento de la doble dinámica aceleración-fragmentación en la temporalidad hegemónica del occidente actual, realizadas a partir del establecimiento de una base de traducción mediante la definición de los conceptos de pastiche y de estética de la diferencia radical como posibles equivalentes musicales de esa doble dinámica.

3.2. Aplicaciones, traducciones concretas

3.2.1. Misma obra, distintos procedimientos temporales

La presencia de distintas temporalidades dentro de una misma obra es una de las consecuencias básicas del pastiche como método compositivo, y una de las formas básicas en las que las piezas que estudiamos reflejan el fenómeno de la **multitemporalidad**.

Cabe distinguir esta combinación de varias temporalidades de la producida en las obras, de todas las épocas y estéticas, que se componen de varios movimientos: En ellas, cada movimiento pasa a ser una entidad en sí mismo, y, por tanto, un espacio temporal autónomo a priori. En las obras con las que aquí tratamos, la forma dibuja una única figura, un solo movimiento que, sin embargo, se puebla por distintos tiempos que lo cohabitan, siendo esta cohabitación una condición estética ineludible.

40 Grisey, Gérard. 1989. "Tempus ex machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical". *Entretemps* 8 (septiembre): 83-119. Trad. de Nora García para el Centro de Estudios Electroacústicos de la Universidad Católica Argentina.

Un ejemplo ilustrativo de este proceder es *Sugar, Maths and Whips*, de A. Schubert. En esta pieza, tenemos secciones en las que la temporalidad no sólo *es* distinta, sino que *funciona* distintamente.

Vemos, por ejemplo, que en la sección correspondiente a la letra A de ensayo (ver Anexo 1 para muestra de las páginas 1 y 2 como orientación), el tiempo avanza frenético ante la falta absoluta de una referencia clara, los motivos se suceden sin un orden aparente y los ritmos aceleran, deceleran y cambian la pulsación constantemente, como cambian las medidas de compás. En cambio, en la letra G de ensayo nos encontramos con una disolución progresiva de la actividad que nos conduce a una zona de estabilidad destacable, con un tempo más pausado que acoge unos motivos repetidos más prolongadamente (ver Anexo 2 para muestra de las páginas 25-27 como ejemplo), como esa figura de blancas en *obstinato* que el piano realiza entre los compases 161 y 197, a pesar de los intentos de ruptura que irrumpen entre los compases 176 y 187. Tenemos, por tanto, un tiempo no solamente más lento, sino también más estable y con más vocación totalizante. Más tarde, a partir del compás 252, se restaurará una temporalidad similar a la del inicio de la pieza (ver Anexo 3 para muestra de la página 38 como ejemplo), la cual se verá frenada hacia las secciones finales, en las que una ralentización general vendrá acompañada de un marco temporal contrastante con el resto de la pieza en cuanto al tempo (que llegará a ser muy lento), la cantidad de información (que se hará mínima), el ritmo (que se reducirá a su expresión más básica en forma de puntos entre el silencio) y la variedad de líneas en el discurso (con todos los instrumentos a una) (ver Anexo 4 para muestra de la página 46 como ejemplo).

3.2.2. Independencia de las líneas instrumentales

Más allá de la coexistencia de distintas temporalidades en una misma obra, el fenómeno de la multitemporalidad se afianza a través de la traducción a la música de la figura del exceso bautizada por Augé como la **individualización de las referencias**. Al igual que en la lectura del tiempo social se abandona la totalidad para centrarse en la discreción, en la música que analizamos, las distintas líneas instrumentales representan cada una su propia individualidad estética y evolutiva, independiente del conjunto. Sin una dirección colectiva firme, el todo se genera como acumulación de las partes, en lugar de gobernarlas con parámetros generalizadores. La parte es previa al todo, al igual que, según la idea neoliberal, el individuo es previo a la sociedad.

Esta situación se lleva al límite en *Konzert für die unsichtbare Hand* de M. Kranebitter, una obra en la que, como él mismo indica en la guía de la partitura, los instrumentistas “no están tocando música juntos”. “No hay sincronización directa entre los músicos, nadie que dé señales a

nadie, todos están completamente solos”⁴¹, prosigue, presentando una partitura en la que cada intérprete rige sus entradas y sus pausas según le indica un altavoz que le da órdenes personalizadas, y en la que, explicita el compositor, las barras de compás “sólo están escritas para ensayar”⁴². En este contexto, no se dan secciones estructurales compartidas, los motivos de unos instrumentos no tienen ninguna relación con los de los otros, la pieza se construye como la superposición de cuatro piezas solistas.

En cambio, vemos cómo una forma de instrumentar contraria a esta idea genera un debilitamiento del pastiche: En la obra de M. Ivičević, *Case Black*, predomina una orquestación conjunta de los instrumentos (ver Figura 2). Un motivo en un instrumento implica siempre uno concreto en otro, de manera que se establecen relaciones entre las líneas, se forman *tutti* desde la idea del *tutti* en lugar de desde la suma de los *solí*. Esto permite una mejor identificación de las secciones, y da claves para encontrarse, para discernir el avance del discurso y la situación de uno mismo en él.

Figura 2: La instrumentación conjunta permite la claridad en la articulación de motivos en: Ivičević 2016, p. 29

3.2.3. Densidad interna

La independencia de las líneas instrumentales individuales provoca, por su superposición, grandes movimientos internos en los materiales de las piezas. Esto, junto a un uso generalizado de figuraciones rápidas en la escritura, conduce a una densidad interna que es una de las dos traducciones de esa **densificación de los eventos** que tomábamos como efecto de la acumulación de

41 Kranebitter 2015. [Traducción propia]

42 Ibid.

acontecimientos. La proliferación de distintas líneas desconectadas y de gran actividad individual acaba provocando en ocasiones una considerable saturación del espacio sonoro.

Como ejemplo de la densidad interna de los materiales en estas músicas, un fragmento de *Konzert für die unsichtbare Hand* (Figura 3):

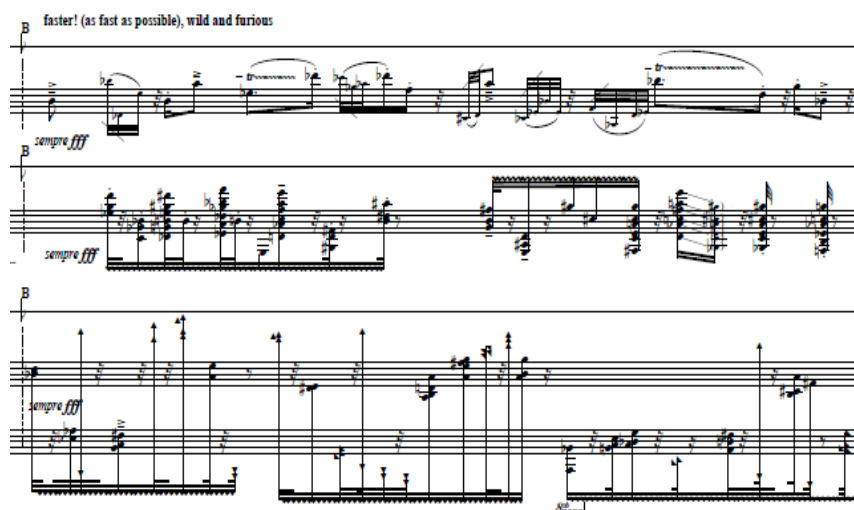


Figura 3: Extracto de la página 18 de: Kranebitter 2015. Nótese el “as fast as possible” indicado, y no se olvide de que la electrónica, pese a no estar escrita, supone una línea aún más frenética que se añade a las tres instrumentales.

3.2.4. Multidisciplinariedad multitemporalizadora

Como señalamos en el ejemplo anterior, el uso de la tecnología, tan representativo de los compositores de esta generación, se convierte en sus obras en una vía para aumentar aún más la densidad interna de los eventos y reforzar la multitemporalidad, ya que la electrónica, las luces y los vídeos actúan como nuevas líneas independientes que, al no estar sometidas a las limitaciones físicas de un instrumentista, pueden ser de una naturaleza mucho más enérgica, veloz.

Así, el empleo de la electrónica en las obras de Schubert, Kranebitter e Ivičević, sirve para procurar una aún mayor sensación de velocidad, acelerando la temporalidad del conjunto con golpes, clicks, ritmos percusivos, movimientos repentinos y de gran velocidad interna, con mucha variedad de sonidos, que llenan todos los posibles huecos que puedan dejar las líneas instrumentales, todo para consolidar el frenetismo y llevarlo a otro nivel. No deja de ser significativo el hecho de que en ninguna de las partituras se escriba la más mínima información sobre el devenir de la electrónica: No se busca el conjunto, para unos no importan los otros, sólo hay un espacio que llenar de cosas.

Pero donde la amplificación del fenómeno de la multitemporalidad a través de la multidisciplinariedad se observa con verdadera claridad es en *Generation Kill*, de S. Prins. En esta obra, los procesos de aceleración y fragmentación del tiempo se ven apoyados no sólo por la electrónica, sino también por unos elementos visuales que forman nuevas capas de movimiento: El

uso de las luces y el vídeo en *Generation Kill* está marcado por bruscos cambios de posición de los focos, encendidos y apagados veloces y chocantes que hacen mover la mirada del espectador continuamente en un ambiente de tensión.

3.2.5. Contenido culturalmente identificable

El uso de citas y referencias a obras y estilos de diferentes lugares, tradiciones o momentos históricos, así como a emblemas culturales externos de la más diversa índole, genera capas de significado que se añaden al conjunto. Estas capas añadidas (que se suman a las formadas por la diversidad de líneas independientes), en la facilidad para ser identificadas como material externo a la obra, abren para el público puertas a distintos espacios y tiempos que provocan recontextualizaciones repentinas las cuales aceleran el tiempo (recordemos la cita de Grisey que recogíamos antes).

Esto ocurre, por ejemplo, con los poliestilismos abruptos de *Case Black* (la cita de *Le Complainte du Partisan* al final, irrumpiendo en la naturaleza de la obra de manera sorpresiva), pero, de nuevo, adquiere una significación más potente en *Generation Kill*. Aquí, la irrupción de contenido culturalmente identificable rompe tajantemente con la dinámica general de la obra, haciendo parar a todos los intérpretes, tanto los instrumentistas como los armados con mandos de videoconsola, que se convierten, junto al público, también en observadores del espectáculo de fondo sobre el cual se asienta esta pieza, que no es otro que el de la guerra en tiempos del capitalismo transnacional. El tiempo y el espacio cambian y nos quedamos quietos oyendo, antes de la letra D de ensayo (04:16 en el vídeo de referencia) (ver Anexo 5 para la página 8 de la partitura), la conversación entre dos soldados por radio, y quietos viendo, en la letra L (16:41 en el vídeo) (ver Anexo 6 para la página 31 de la partitura), las imágenes de los ataques con drones en silencio.

Estos procedimientos unen el hecho de mostrarnos un contenido que nos apela culturalmente con el de que éste está mostrado por medio de la irrupción de una temporalidad diferente a través de, como veíamos en el apartado anterior, la multidisciplinariedad.

3.2.6. Materiales funcionales: Un apunte sobre el espacio y el tiempo

A través de las distintas aplicaciones del pastiche que estamos relacionando, podemos observar que prevalece, ante la organización del material, una idea mucho más espacial que temporal: La obra se piensa más como un espacio en el que se almacenan distintos materiales que como unos materiales que se desarrollan en el tiempo.

Esta concepción quita el foco del material en sí, que queda instrumentalizado, convertido en una herramienta al servicio de la creación de espacios sonoros. Bajo esta mirada, que coincide con la tesis de Jameson de la postmodernidad como puesta en práctica de la disolución de la temporalidad en favor de un pensamiento espacial⁴³, podemos contextualizar de manera más completa esas acumulaciones de líneas independientes desplegando motivos veloces, como las del *Konzert für die unsichtbare Hand*, donde los motivos de cada instrumento sólo sirven para crear un espacio de velocidad agresiva, no tienen una personalidad propia, o más bien, no se permite al oyente captar su personalidad, ya que se pierden en el mar de la acumulación, indistinguibles unos de otros, imposibles de recordar.

3.2.7. Falta de repeticiones estructurales

Aparte de por su difuminación en la maleza de las líneas, los materiales de estas obras se hacen, como decíamos, imposibles de recordar, convirtiéndose en elementos funcionales de un espacio saturado, debido a que no se imprimen en la memoria, ni a través del desarrollo, ni a través de la repetición estructural.

La puntualización sobre la estructuralidad en cuanto a las repeticiones no es gratuita: Sí encontramos repeticiones en muchos casos, sobre todo en la obra de Steen-Andersen, *Difficulties putting it into practice* (de hecho, se comienza con un compás repetido veinte veces) (ver Figura 4):

Figura 4: Comienzo de *Difficulties putting it into practice* para dos músicos amplificadas. Steen-Andersen 2007.

Sin embargo, estas repeticiones no sirven para restituirnos tras el movimiento, para asentar el marco común, para remitirnos a la memoria de lo que vino. Más bien, sirven para aislar los diferentes motivos, que se presentan, se repiten dentro de un área propia y claramente delimitada, y luego desaparecen casi para no volver. Podríamos decir que tenemos un discurso que busca desesperadamente moverse *pese a las repeticiones*. La repetición de un mismo objeto veinte veces

43 Recogida, entre otros textos, en: Jameson, Fredric. "The End of Temporality". *Critical Inquiry* 29 N. 4 (verano de 2003): 695-718

al inicio de una obra no crea conexiones dentro de ella, no ayuda a la unidad de la forma. Sí lo haría la repetición veinte veces a lo largo de la pieza completa de ese objeto contextualizado dentro de un tema.

Pero no se da tal situación. Los motivos, y esto vale para las cinco obras, se abandonan tan pronto como se usan, como si de materiales desechables se tratase. Esto dificulta la generación de marcos comunes a la totalidad de las piezas, de herramientas para entender la forma más allá de la sucesión de eventos distintos, y favorece una lectura **fragmentada** de las obras, ante la imposibilidad de reconocer y reconocerse.

3.2.8. Relación por contraste

La renuncia a mecanismos como la repetición estructural que permitan señalar jerarquías y establecer marcos de referencia comporta que unos materiales que se construyen mediante la acumulación poliestilística del pastiche se esparzan por el espacio sin nada que los ate entre sí, inmersos en el caldo heterogéneo.

A lo que no se renuncia, sin embargo, es a mantener una cierta solidez de la obra, cosa que se intenta buscando que el discurso no pierda su energía y su impulso. ¿Cómo sostener bajo ese planteamiento la arquitectura de la pieza? Jugando a resaltar la única relación posible en la estética de la diferencia radical: la de la diferencia, que se muestra, muchas veces, en la fórmula brusca del contraste, buscando la sorpresa, la llamada de atención a un público que se debe aferrar a esa forma explosiva de distinción para poder seguir unas piezas que carecen de la inteligibilidad de la evolución por repetición o desarrollo.

De esta manera, nos encontramos con discursos articulados por contrastes abruptos entre motivos contiguos, que aceleran (recordemos de nuevo a Grisey) el tiempo y que inscriben en la música la **pérdida de la causalidad** provocada por la ruptura de la cadena significante.

Un ejemplo (expuesto en el Anexo 7, que muestra las páginas 21 y 22 de la partitura), interesante por su originalidad, del uso del contraste como elemento de articulación del discurso lo encontramos en el entorno de la letra I de ensayo de *Generation Kill*. La letra H consiste básicamente en un solo del intérprete que maneja el vídeo que se superpone al percusionista, que también dispara sonidos electrónicos. Este solo acaba con un golpe de percusión tocado en directo, pero la acción del cual no se ve porque sólo vemos el vídeo. En ese momento, el vídeo mismo se apaga, quedando la zona de los instrumentistas completamente oscura, y, de repente, el público asiste a un intercambio de asientos de los intérpretes que llevan mandos de videoconsolas. Este

cambio, que no proviene de ninguna necesidad técnica sino que es puramente teatral, rompe de raíz con todo lo que hemos visto desde el inicio de la pieza, y es de un contraste tan profundo con lo anterior que el apagón repentino con el cambio de fuente sonora que acabamos de presenciar parece de una organicidad abrumadora a su lado. A continuación, la pieza sigue con un dúo del violín y del intérprete asociado al vídeo que se le superpone. Para entonces, la causalidad está más que muerta y enterrada.

3.2.9. Compartimentos

En línea con esta puesta en evidencia de la diferencia radical como estética resaltada por el uso del contraste como elemento básico de avance, se procura favorecer el natural desligamiento de unos materiales que poco tienen que ver con los de su alrededor. Ante la falta de relaciones entre ellos, los eventos de estas obras se ven abocados a un aislamiento que provoca la división de las composiciones en una serie de compartimentos individuales que reflejan la **desconexión entre fragmentos** del tiempo descrito por Olivier Klein como efecto de los transportes de alta velocidad.

Esta división del discurso en pequeños compartimentos queda enfatizada, por ejemplo, en *Difficulties putting it into practice* (Steen-Andersen), donde cada material, por muy pequeña que sea su aparición, tiende a aislarse incluso gráficamente, mediante su encapsulamiento en compases de corta duración (ver Figura 5):

The image shows a musical score for two violins, P.1 and P.2, from measures 179 to 183. The score is divided into several measures, each with its own time signature (2/4, 3/4, 4/4, 2/4). Annotations include '(hyperventilate)', 'PEN ON PAPER (always energetic)', 'im part make known', 'Com Mu Ni Ca Ted Her', and 'quasi exaggerated mime'. Dynamics like 'ppppp' are used throughout.

Figura 5: Cc. 179-183 de: Steen-Andersen 2007. Cada nuevo material constituye un evento singularizado que se compartimenta en un compás propio. En esta situación, la unidad mínima de pulsación pasa en reiteradas ocasiones a ser también la unidad total del compás.

3.2.10. Inexistencia de transiciones

Una derivación natural de la desconexión de los eventos en compartimentos aislados, y un paso más hacia la ruptura total con las lógicas narrativas o causales, hacia la omnipresente ruptura en la cadena significativa, la encontramos en la práctica inexistencia de transiciones entre motivos o entre materiales. Se pasa directamente de unos espacios sonoros a otros, de unas temporalidades a

otras. Ni siquiera se da la concesión de introducir compartimentos cuya naturaleza se sitúe a medio camino entre los materiales incompatibles de dos motivos contiguos para suavizar el golpe (cosa que, claro, sería inconsistente con el favorecimiento que se da al contraste como fórmula de relación irrelativa): Lo que se busca es eliminar para el oyente ese “espesor del presente” que Grisey decía necesario entre A y B, o, a falta de ello, reducirlo a mero silencio articulador.⁴⁴

Un ejemplo claro de esta negación de la transición lo vemos, con carácter de carta de presentación, al inicio de *Case Black*, donde, al pasar los primeros veintisiete segundos (según el vídeo de referencia), llegamos al cuarto de cuatro espacios (el primero ocupando hasta la caída del compás 4, el segundo hasta el final del 7, y el tercero hasta la caída del 10) (ver Anexo 8 para muestra de las páginas 1-5 de la partitura) entre los cuales, en medio de la sorpresa, hemos ido saltando sin ningún tipo de aviso, de unas texturas a otras, de unos materiales a otros, de una densidad a otra.

3.2.11. Hoquetus postmoderno

Cuando los procedimientos de aceleración y acumulación intervienen en un espacio que se organiza mediante el contraste de compartimentos aislados desprovistos de transiciones, nos encontramos con una situación que puede recordar (vagamente, pero la imagen da una idea clara de a lo que nos referimos) a la técnica medieval del hoquetus, aunque aquí el objetivo no es generar una melodía o línea dotada de sentido, sino reafirmar la naturaleza frenética del pastiche y la estética de la diferencia radical.

En el hoquetus postmoderno, el espacio se divide en una rápida sucesión de primeros planos entrecortados formados por distintos motivos que se suceden unos a otros como en una carrera de relevos. Los materiales diferentes pugnan por la omnipresencia de un espacio que no admite jerarquías: No hay segundos planos, no hay resonancias, no hay objeto y fondo, sólo objeto, distintos objetos que se combinan por invasión los unos del terreno de los otros; que, en cuanto pierden energía, no se disuelven, sino que son sustituidos en el oído por la entrada de otros. Cuando esto se lleva al extremo, no quedan más que veloces sucesiones de puntos para el oyente, puntos de distintos materiales que llenan los posibles vacíos de los otros, como en el hoquetus medieval la melodía se divide en puntos provenientes de distintas voces que surgen unas en los silencios de las otras.

Steen-Andersen hace del uso continuado de esta encarnación postmoderna del hoquetus en muchos momentos de su partitura (ver Figura 6):

44 Grisey 1989

Figura 6: Los motivos, las técnicas y los intérpretes se intercalan en los cc.126-134 de: Steen-Andersen 2007

3.2.12. Densidad externa

De la misma manera en que la desconexión entre las distintas líneas instrumentales provoca un aumento de la densidad interna de los eventos, la desconexión entre éstos a través de la compartimentación conduce, dada también la falta de reutilización de los materiales ante la eliminación de la repetición estructural como procedimiento y la aplicación de la estética de la diferencia radical, a una densificación externa, a un aumento del número de eventos por unidad de tiempo.

Volvamos, para ejemplificar esto, a *Sugar, Maths and Whips* y su primera sección y, como muestra significativa, a sus primeras dos páginas, la interpretación de las cuales en el vídeo de referencia dura unos 20 segundos. Bien, en estos 20 primeros segundos, que incluyen un compás de silencio al inicio, podemos distinguir la presencia de hasta seis fragmentos diferentes de música, como los señalamos en la partitura anexada (ver Anexo 1). Esto nos da una media de 3 segundos por fragmento. La densidad es más que elevada.

3.3. Mapa del tiempo musical

Habiendo explorado el territorio de las partituras concretas en la búsqueda de una categorización bajo la cual poder englobar las características que rigen la temporalidad de la música postmoderna dentro de un panorama definido, vemos que los resultados nos permiten trazar paralelismos claros entre esta categorización y la que resultaba de nuestro análisis de las experiencias temporales en el occidente actual.

El mapa resultante de la puesta en común de las distintas aplicaciones específicas que encontramos derivadas de la doble dinámica formada por el pastiche y la estética de la diferencia

radical nos remite a una música que se puede leer sin problemas como reflejo de una temporalidad regida por la aceleración y la fragmentación.

Una aceleración dada por la contraposición de espacios temporales incoherentes que se manifiestan a través de distintas plataformas sonoras y visuales que se acumulan independientes, como lo hacen las distintas líneas instrumentales, individualizadas, promoviendo una densificación de unos eventos que, en su aislamiento, fragmentan el tiempo y, en su contraste, favorecen la pérdida de la sensación de causalidad y la pérdida de unas referencias la existencia de las cuales la falta de repeticiones estructurales niega, como se niega también la continuidad ante la carencia de material de transición, generándose a través de la conjunción de estas situaciones el caldo de cultivo perfecto para un hoquetus postmoderno que es una de las expresiones más sólidas de ese tiempo frenético fruto de la confluencia de la fragmentación, la ruptura de la cadena signifiante, la aceleración y la acumulación.

4. Conclusiones, respuestas, propuestas

Observando el nivel de coincidencia que podemos apreciar entre ambas esferas del fenómeno temporal, y manteniendo la perspectiva materialista que hemos asumido a la hora de afrontar la problemática de nuestros análisis, será lógico que nos decidamos a interpretar el tiempo musical de las composiciones postmodernas como una reproducción en el medio artístico de las dinámicas con las que explicábamos la temporalidad hegemónica en la sociedad del capitalismo global.

No podemos, por supuesto, plantear con firmeza el argumento de que el uso del tiempo en la música que hemos analizado sea una mera consecuencia de las condiciones de producción dadas en el entorno social en que esta música se crea, entre otras cosas porque sostener este argumento requeriría de un estudio mucho más profundo de distintos casos, así como del entorno concreto en el que se dan los procesos creativos de los artistas que conforman el panorama de la composición actual y de las relaciones que pudiesen generar influencias visibles entre los distintos nodos de nuestros mapas (el tiempo musical, el tiempo social, el cambio de fase en el capitalismo).

Sin embargo, creemos que los análisis realizados apuntan hacia una vinculación mayor entre la temporalidad de la aceleración y la fragmentación y el tiempo musical bajo el pastiche y la estética de la diferencia radical que la de la simple coexistencia.

La interpretación de la música de estos compositores como reflejo de las dinámicas temporales generadas por el nuevo capitalismo trae consigo una recontextualización de estas piezas y de su uso de la temporalidad en clave política que no podemos eludir.

En este nuevo contexto, el tiempo (cómo se piensa, qué uso se hace de él) se convierte en el enlace que nos permite unir fenómenos como la deslocalización de las empresas, la virtualidad de internet, la caída de los metarrelatos o la crisis de la historicidad con los cambios *esquizofrénicos* del espacio sonoro, la eliminación del desarrollo o la superposición incoherente de estilos de la música de la postmodernidad.

Se convierte, entonces, en un importante campo de batalla, y la música, como procedimiento artístico basado fundamentalmente en su conceptualización y organización, en una herramienta para llamar la atención sobre la problemática relativa a este campo, o, en última instancia, directamente en un arma con la que luchar en esa batalla.

Sobre esta contextualización de su música como representación artística del sistema económico vigente en nuestra sociedad, ya el propio Matthias Kranebitter se ha pronunciado antes

de que aquí se haga ningún análisis. En su obra *Konzert für die unsichtbare Hand (nach Adam Smith)*, cuyo título traducido es nada más y nada menos que “Concierto para la mano invisible (para Adam Smith)”, no deja lugar a dudas al explicitar la relación que se pretende establecer entre música y economía. En la guía misma de la partitura lo pone de relieve: “*Konzert für die unsichtbare Hand* es la música sagrada del capitalismo tardío, que adora al último dios que queda – la mano invisible del libre mercado, que transforma el egoísmo del individuo en el beneficio y la riqueza de la comunidad”⁴⁵.

Mientras tanto, vemos que Stefan Prins utiliza su *Generation Kill* para elaborar una compleja reflexión (o puede que sólo para lanzar ideas al aire) sobre la relación entre la guerra en los tiempos de la globalización, la tecnología, la virtualidad y la violencia que impregna las sociedades occidentales (con los EEUU como clara referencia).

Vemos también cómo Mirela Ivičević adopta en *Case Black* una posición militante explícita relacionada con la lucha radical, al conmemorar la figura de los partisanos, tanto en la cita de *Le Complainte du Partisan* al final de su pieza como al referirse al famoso lema *Muerte al fascismo, Libertad para el pueblo*, símbolo de la resistencia balcánica durante la Segunda Guerra Mundial, en el espacio de su página web dedicado a esta obra.⁴⁶

Sin embargo, en ese mismo espacio, la compositora croata describe su pieza como “Golpes crudos / Aleatoriedad crudamente ensamblada / Coexistiendo milagrosamente”. Ivičević celebra así la heterogeneidad azarosa de la misma manera en que en *La condición postmoderna* Lyotard parecía alegrarse ante la entrega del pensamiento a la paralogía, a la libertad nómada de la diferencia pura, como si este caldo de heterogeneidades inconexas no fuera aquél mismo en el que se cultiva la versión más madura de su propio enemigo.

Ivičević lucha, pero lucha solamente a través del mensaje, esencialmente verbal o evocador, mientras que en el medio material reproduce las reglas del juego del capital. Es como si, en lugar de luchar con la música, luchase enviando un mensaje a través de la música.

Por su parte, Kranebitter, que sí habla de la relación entre los productos culturales de la postmodernidad y las lógicas del mercado global, que sí adapta el medio material para que siga unas reglas temporales con consciencia de la carga económica que arrastran, se limita a trazar un

45 Kranebitter 2015. Nótese que hasta utiliza el mismo término, *capitalismo tardío*, que Jameson recoge de Mandel para referirse al estadio post-imperialista del capital.

46 Ivičević, Mirela. Case Black. Mirela Ivičević – Mi Re. <http://cargocollective.com/mirelaivicevic/CASE-BLACK> (consultado el 02/05/2018).

diagnóstico de la situación, de la misma manera que hace Prins. Los dos parecen hacer una traducción consciente del sistema, decidiendo exponer simplemente el estado de las cosas, en lugar de militar.

Intentando poder sortear estas dos opciones (sin menospreciar de ninguna manera los trabajos de los compositores que las han llevado a cabo, sobre los logros de los cuales se apoyan precisamente los movimientos estratégicos que aquí se intentan realizar), la idea de este texto, tras haber efectuado el diagnóstico, tras haber dibujado los mapas, es proponer una militancia basada, no en el mensaje, no en una idea que se expresa a través de un medio, sino en las condiciones mismas de ese medio, una militancia imprimida en la materialidad del objeto de nuestro trabajo. Proponer una utilización de la música como arma en la lucha por el tiempo.

La materialización de esta propuesta pasará por la composición de una serie de piezas cuyo objetivo sea la construcción de una temporalidad alternativa a la hegemónica a fin de incidir en el camino hacia la posibilidad de una forma de experiencia temporal que pueda ser definida como arma de choque contra aquella dominante bajo los paradigmas del capitalismo global.

La primera de ellas, aún sin título, será una obra para orquesta cuya escritura liga directamente con este texto. En ella, se pondrá a prueba la información extraída de los análisis aquí realizados mediante la utilización de las categorías propuestas como articuladoras de la temporalidad de la nueva música en relación con el tiempo socioeconómico con el fin de provocar una subversión de esa relación, apostando para ello por procedimientos compositivos que intenten anular los rastros del tiempo asociado al capitalismo global.

Intentaremos utilizar el mapa para guiarnos en sentido contrario. Para ello, tendremos en cuenta los puntos fundamentales a través de los cuales se configura la temporalidad hegemónica en las piezas analizadas para actuar sobre ellos.

Siguiendo, pues, la lista misma de traducciones concretas del tiempo socioeconómico al tiempo musical que se ha redactado, y teniendo siempre en cuenta las dos traducciones básicas del pastiche y de la estética de la diferencia radical como elementos a contrarrestar, podremos dar una descripción básica de los rudimentos de la obra:

La obra se desarrollará dentro de un único espacio temporal, haciendo un uso estable y unívoco del tiempo. Este espacio, además, será amplio, permitiendo un movimiento pausado que se oponga al impulso frenético del tiempo acelerado que la postmodernidad favorece, y que genere una

disminución de lo que llamábamos la densidad externa, la cantidad de eventos distintos por unidad de tiempo. De hecho, la cantidad de eventos distintos se reducirá al mínimo, al limitar los materiales a fin de aumentar la coherencia de la obra en su espacio temporal único y de amplificar las posibilidades de dichos materiales.

Respecto a la independencia de las líneas instrumentales, ésta será prácticamente abolida. La orquesta será pensada como un solo gran instrumento, de manera que cada gesto y cada motivo lo serán de la orquesta entera, ya aparezca completa o mostrando sólo algunos de sus colores. De esta manera, cada instrumento queda puesto al servicio de la colectividad, pasando a ser un miembro constituyente de un material compartido en lugar de un agente libre navegando en un mar de heterogeneidad, en una búsqueda tanto de la desindividualización de las referencias, en favor del refuerzo de la idea del sujeto colectivo, como de la disminución de la densidad interna de los eventos, que quedan nítidamente perfilados por cuanto pasan a estar compuestos por un solo material que se expresa a través de un solo gesto formal de la orquesta.

En aras de una presentación radical de la propuesta como forma de contraposición a la temporalidad dominante en la música postmoderna, se renunciará, directamente, al uso de cualquier tipo de material de carácter multidisciplinario o de clara significación cultural, ya que, si bien es cierto que, aplicados con ciertos criterios temporales y orquestales (eliminando su independencia, sometiéndolos a una temporalidad global, estable y adscrita a los modos de dirección del discurso a los que someteremos a la orquesta, justificando sus apariciones, profundizando en su unión con la orquesta) podrían añadirse al todo sin generar conflictos, su presencia misma en la obra supondría capas de tiempo, de espacio, de significado, que en esta ocasión parece mejor suprimir a fin de promover una desviación mínima de los objetivos establecidos.

Un punto esencial de la pieza residirá en la apuesta, como no podía ser de otra manera, evidentemente, por la priorización del pensamiento temporal sobre el espacial. A este respecto, se pondrá el foco en la naturaleza misma de los materiales y en su evolución al ser sometidos al paso del tiempo. Porque lo serán: La pieza constará, en cuanto a material, de un único tema que se irá repitiendo a lo largo de toda la obra. De esta manera, la repetición estructural se convertirá en uno de los dos mecanismos que darán lugar al avance del discurso, siendo tan básica para éste que, más que de repetición estructural, quizás deberíamos pasar a hablar de la repetición como estructura.

Sin embargo, este uso extendido de la repetición no debe conducirnos a una parálisis del tiempo, ya que no debemos perder de vista que nuestra pretensión es reaccionar ante la pérdida del

sentido histórico, ante la disolución del pasado y el futuro que se presentan como causantes del presente perpetuo de esta etapa histórica postmoderna.

Renunciaremos, por tanto, al tiempo cíclico orientalista y a la concepción Zen de que el único tiempo es el presente, lo que nos desligará de otras músicas fundamentadas en la repetición, como el minimalismo, así como de compositores como Takemitsu o Cage, por sus visiones de un tiempo congelado o de una experiencia musical basada en el momento.

Bryn Harrison dice en *Cyclical Structures and the Organisation of Time*:

“La repetición está en la raíz tanto del movimiento como del estatismo. Como Bridget Riley ha afirmado, «por una parte actúa como una especie de amplificador: haciendo activos eventos que podrían de otra forma pasar prácticamente desapercibidos» mientras que, por otra parte, es capaz de detener cualquier sensación directa de desarrollo en el tiempo.”⁴⁷

Desde esta nomenclatura, podemos pues situar el uso de la repetición en esta nueva obra de orquesta como centrado en su función de raíz del movimiento. Se tratará de poner en valor la primera de las funciones que Bridget Riley confiere a la repetición (“actuar como una especie de amplificador” que haga activos “eventos que de otra manera podrían pasar prácticamente desapercibidos”), mientras que se intentará minimizar los efectos de la segunda (“detener cualquier sensación directa de desarrollo en el tiempo”).

Porque en el desarrollo, precisamente, está la clave del segundo mecanismo de avance del discurso en esta obra. En busca de la recuperación del sentido histórico, deberemos recuperar las ideas de desarrollo y causalidad en la música.

La repetición, entonces, en esta obra no deberá tener la función de desligarnos de la linealidad y *extraernos* del tiempo, de suspender el devenir de los acontecimientos, sino que se utilizará, a la vez, como modo de mantener una unidad absoluta y continua, rompiendo completamente con la lógica del contraste y la diferencia de la música postmoderna, y para poner el acento en cómo en la naturaleza de cualquier objeto se integran procesos dialécticos y modos de variación que pueden interpretarse mediante paralelismos con las maneras en que se desarrollan o se pueden desarrollar las dinámicas sociales y económicas.

El avance del discurso en la nueva pieza podría verse, entonces (salvando, por supuesto, las enormes distancias con todos los compositores mencionados, tanto en cuanto a ambición y madurez como en cuanto a lenguaje, y ciñéndonos a los fundamentos de sus modos de trabajo del material en

47 Harrison, Bryn. 2017. *Cyclical Structures and the Organisation of Time*. Autopublicado. [Traducción propia], p. 4. La cita está sacada de: Thompson, David, Bridget Riley, A. Arthur Englander, and Roy Ayton. 1979. *Bridget Riley*. Great Britain: Balfour Films [production company] : Arts Council of Great Britain [sponsor].

el tiempo), como una combinación de la evolución mediante procesos de la música espectral y los mecanismos repetitivos de Feldman o Bryn Harrison, englobados en un marco procedimental que podría definirse en relación con lo que Schönberg llamó la *variación desarrollada*. No partiremos, desde luego, empero, de las mismas perspectivas que el modelo *brahmsiano* o *schönbergiano*, pero sí compartiremos con él la idea de un único material el cual ha de generar toda la obra a través de su sometimiento a un proceso que lo mantiene y a la vez lo desplaza.

En el caso de esta obra, lo que se hará es superponer la repetición constante y exacta de un tema musical compuesto de una frase, a un proceso que lo desarrolle mediante la extracción progresiva de una parte de la información contenida en él, puesta en relevancia a través del uso de filtros. De esta manera, más que *variación desarrollada*, deberíamos tal vez hablar de *repetición desarrollada*, puesto que el desarrollo se ejecuta sobre un objeto que se mantiene constante. No podemos hablar de una estructura de tema y variaciones al uso, en tanto que lo que sigue al tema no es una propuesta distinta de su misma idea, una reelaboración, sino su repetición, el tema mismo, que es modificado, no por la reformulación de sus características constitutivas, sino por un proceso que busca enfatizar, a través del paso de las repeticiones con el tiempo, parte del contenido que ya estaba ahí.

Se busca así dar relevancia a la relación objeto-proceso, así como trazar un paralelismo metafórico con la idea de un sistema que integra, subterráneamente, la semilla de su propia transformación, concretizada a través de un uso concreto del tiempo.

En este contexto de la repetición desarrollada quedan descartadas, por su parte, las aplicaciones musicales de la falta de transiciones y del hoquetus postmoderno: Aquí, todo es una transición, la obra misma es una transición de un objeto a una visión posterior de sí mismo, un movimiento lento y constante de resituación respecto a un espacio limitado. Y el hoquetus no tiene lugar cuando no hay materiales que pugnen entre sí por la conquista del primer plano, cuando los intérpretes forman parte de un mismo gesto construido por todos ellos.

De esta manera, la combinación del desarrollo y la repetición estructural, unida a un uso estable de un tiempo lento que permita al oyente descubrir las dinámicas que surgen del interior de un material único compuesto por gestos esculpidos colectivamente por la orquesta, debería ser la base sobre la que esta nueva pieza para orquesta intente aplicar los resultados de este trabajo de cara a poder configurar una temporalidad alternativa a la hegemónica en la sociedad del capitalismo global que constituya un instrumento en la lucha política.

5. Bibliografía

- Adorno, Theodor W., Alfredo Brotons Muñoz [trad.]. 2003. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Augé, Marc, Margarita Mizraji [trad.]. 2000. *Los "no lugares", espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baricco, Alessandro, Xavier González Rovira [trad.]. 2012. *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean, Pere Rovira [trad.]. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Connor, Steven, Amaya Bozal [trad.]. 2002. *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel, Elsa Cecilia Frost [trad.]. 1968. *Las Palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Grisey, Gérard. 1989. "Tempus ex machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical". *Entretemps* 8 (septiembre): 83-119. Trad. de Nora García para el Centro de Estudios Electroacústicos de la Universidad Católica Argentina.
- Harrison, Bryn. 2017. *Cyclical Structures and the Organisation of Time*. Autopublicado.
- Ivičević, Mirela. 2016. *Case Black*. Partitura autoeditada.
- Ivičević, Mirela. Case Black. Mirela Ivičević – Mi Re.
<http://cargocollective.com/mirelaivicevic/CASE-BLACK> (consultado el 02/05/2018).
- Jameson, Fredric, José Luis Pardo Torío [trad.]. 1995. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric. 1998. *The cultural turn: selected writings on the postmodernism, 1983-1998*. London: Verso
- Jameson, Fredric. "The End of Temporality". *Critical Inquiry* 29 N. 4 (verano de 2003): 695-718
- Jameson, Fredric. 2015. La estética de la singularidad. *New Left Review* 92 (mayo-junio): 109-143.
- Klein, Olivier. 2004. Social Perception of Time, Distance and High-Speed Transportation. *Time and Society* 13 (2/3): 245-263
- Kranebitter, Matthias. 2015. *Kozert für die unsichtbare Hand (nach Adam Smith)*. Partitura autoeditada.

- López Cano, Rubén. 2001. «*Chronoaesthetica*: Tiempo y estrategias de recepción en música». En: VEGA, Marga y VILLAR-TABOADA, Carlos, *El Tiempo en las músicas del siglo XX*; Colección *Música y pensamiento* 1; Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid-SITEM; pp. 177-193.
- Lyotard, Jean-François, Enrique Lynch [trad.]. 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Lyotard, Jean-François, Mariano Antolín Rato [trad.]. 2000. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Prins, Stefan. 2012. *Generation Kill*. Partitura autoeditada.
- Schönberg, Arnold, Juan J. Esteve [trad.]. 1963. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Schubert, Alexander. 2011. *Sugar, Maths and Whips*. Partitura autoeditada.
- Steen-Andersen, Simon. 2007. *Difficulties putting it into practice*. Copenhagen: Edition S.

6. Anexos

6.1. Páginas 1 y 2 de *Sugar, Maths and Whips*, con los distintos fragmentos separados por colores

Score

Sugar, Maths and Whips

Alexander Schubert

2011

version 15.09.14

A: Jump start (0:00)

DIST ON

Violin $\text{♩} = 120$
Clicktrack starts with 1st measure!
mf *gliss. over both bars* *ff* *sul pont. & over-pressure*

Piano
Clicktrack starts with 1st measure!
ff *tremolo as fast as possible*

Double Bass **DIST ON**
Clicktrack starts with 1st measure!
mf *gliss. over both bars* *ff* *sul pont. & over-pressure*

Drum kit
Clicktrack starts with 1st measure! *mf* *mf* *ff*

Vn *sul pont. & over-pressure*

P *cluster* *f*

Db *f*

Dr. *f*

2

Musical score for measures 1-8. The score is divided into two sections: measures 1-7 (pink background) and measure 8 (yellow background). The instruments are Violin (Vn), Piano (P), Double Bass (Db), and Drums (Dr). The time signature is 3/4. The Vn part has an *oct.!* marking. The P part has a dynamic marking of *ff*. The Db part has a dynamic marking of *ff*. The Dr part has a dynamic marking of *ff*. A performance instruction "as good as possible (more about the gesture, speed)" is written below the P part. A dashed line indicates a slur over the Dr part in measure 8.

Musical score for measures 9-12. The score is divided into three sections: measures 9-10 (yellow background), measures 11-12 (green background), and measure 13 (grey background). The instruments are Violin (Vn), Piano (P), Double Bass (Db), and Drums (Dr). The time signature is 4/4. A box labeled "DIST OFF" is above the Vn part in measure 11. The Vn part has a dynamic marking of *f*. The P part has a dynamic marking of *f*. The Db part has a dynamic marking of *f*. The Dr part has dynamic markings of *f*, *mp*, *f*, and *mp* across measures 11, 12, and 13. A dashed line indicates a slur over the Dr part in measure 13.

6.2. Páginas 25-27 de *Sugar, Maths and Whips*

158 25

Vn

P

Db

Dr.

mp

mf

mf

p

161 normal pitch

Vn

P

Db

Dr.

pp

mp

DIST OFF

pp

mp

pp

26

everything + 50 Cent (1 Quarter-Tone) !! (until bar 171)

165

Vn

pp

P

165

mf

165

Db

mp

ppp

Dr.

165

super-ball on low tom

ppp *p* *ppp*

169

Vn

normal pitch

P

169

mf

169

Db

mp

mp *mf*

Dr.

169

p *ppp* *p*

173 + 50 Cent

Vn *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

P *mp*

Db *pp* *pp*

Dr. *pp*

176 normal pitch surprisingly loud

Vn *mp* *mf* *p*

P *mf*

Db pizz. *f* surprisingly loud

Dr. *f*

6.3. Página 38 de *Sugar, Maths and Whips*

38

ord.

Vn

P

Db

Dr.

mf

255

Vn

P

Db

Dr.

f

6.4. Página 46 de *Sugar, Maths and Whips*

46 ♩ = 26

321

Vn

P

321 *pizz.*

Db

Dr.

DIST OFF

328

Vn

P

328

Db

Dr.

6.5. Página 8 de *Generation Kill*

SENZA TEMPO $\text{♩} = 45$ D

Cam 1
Cam 2
Cam 3
Cam 4
Cam 5

2 3
4 16

2 3
4 4

2 3
4 4

TAKE BREATHERS
(CANTO MUSICAL BUDS)

LET THE MUSIC BE HEARD
IN THE BACKGROUND

8.

6.6. Página 31 de *Generation Kill*

SENZA TEMPO $\text{♩} = 45$ L

Cam 1
Cam 2
Cam 3
Cam 4
Cam 5

1 1/2
1 1/4
1 1/8

MAKE SURE YOU REACH THE END OF THE CLIP - SLOW DOWN/SPEED UP IF NECESSARY

(NO SOUND)

MAKE SURE YOU REACH THE END OF THE CLIP - SLOW DOWN/SPEED UP IF NECESSARY

(NO SOUND)

MAKE SURE YOU REACH THE END OF THE CLIP - SLOW DOWN/SPEED UP IF NECESSARY

(NO SOUND)

MAKE SURE YOU REACH THE END OF THE CLIP - SLOW DOWN/SPEED UP IF NECESSARY

(NO SOUND)

31.

6.8. Páginas 1-5 de *Case Black*

CASE BLACK

♩ = 68 MiRe, 2018

Bass Flute

Bass Clarinet in Bb
adding or going to overtones and back to tone;

Percussion
Thunder or a deep cymbal with round headed sticks which can play vibraphone later

Piano
tremolo between two hands

Electric Guitar
With distortion
tremolo please on the surface of the strings to get a continuous sound

Violin
MSP II, III
(sempre simile)

Violoncello
SP, MSP, SP, MSP, SP, MSP, SP

2

B. Fl.

B. Cl.

Perc.
some higher, smaller cymbal with round-headed sticks, or circular swish close to the edge of the bigger cymbal with this funny big brush, if you manage to have it in the hand

Pano.
with this roll, go up the longer way - make a slight turn "left" to black keys, go back with whites, sempre simile, you can use a little pedal maybe for the upper part

E. Gtr.

Vln.

Vc.

staccato notes very percussive, with strong "v" and "k" in general.

10

B. Fl.

B. Cl.

Vln.

Pno.

E. Gt.

Vln.

Vc.

5

EXclap or slap

slap

Not sure if with or without distortion, but surely some amp, like overdrive or something, otherwise the effect won't be hearable

strings dampened - no hearable pitches, scratching and tapping

the strings to get into percussive modes (like in L.O.U.P. 4 or 10 mins), maybe more

ord. → MSP

pizz. gliss

ord. → MSP

pizz.

ord. → MSP