

JUAN FRANCISCO
SANS MOREIRA
(Venezuela)

Magíster Scientiarum en Musicología Latinoamericana (1997) por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Licenciatura en Artes (1984), Mención Música de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Maestro Compositor (1987) Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta (Consejo Nacional de la Cultura), Caracas y musicólogo; concertista (pianista, flautista, director), con conciertos, publicaciones y grabaciones en Venezuela y el exterior. Coordinador del área de Artes, Comisión de Estudios de Postgrado, FHE-UCV. Coordinador de la Maestría en «Musicología Latinoamericana», Comisión de Estudios de Postgrado, FHE-UCV. Coordinador del Diploma de Perfeccionamiento Profesional en Composición Musical, Comisión de Estudios de Postgrado, FHE-UCV. Profesor agregado a tiempo completo. Profesor de postgrado de la Maestría en Musicología Latinoamericana, Coordinación de Postgrados, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
Correo electrónico:
jfsans@gmail.com



La intermediación entre el compositor y el público en la música de conciertos

The intermediation between
the composer and the public
in the concert music

Recibido: 21/ 04/ 2007
Aceptado: 08/ 05/ 2007

RESUMEN

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

La intermediación entre el compositor y el público en la música de conciertos

La comunicación entre el compositor de música y su audiencia no es en modo alguno directa. Está fuertemente intervenida por agentes que controlan aspectos críticos del proceso. Se produce así una compleja intermediación entre los interlocutores, que exige de la negociación y el diálogo a diferentes niveles para que la comunicación pueda consumarse efectivamente. Los nuevos significados que se generan por la intermediación no han sido tomados en cuenta en los estudios musicológicos tradicionales, que tienden a ver la interacción musical como algo dual, unívoco, lineal y simple. Proponemos en este trabajo acercarnos a este problema en el caso particular de la música de conciertos, a partir de las categorías de DISCURSO, DISEÑO, PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN que ofrecen Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2001) para el análisis de los discursos multimodales.

Descriptores: Composición musical / Audiencias / Intermediación / Discurso multimodal.

ABSTRACT

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

The intermediation between the composer and the public in the concert music

Communication between composer and audience is not straight. This communication is strongly biased by agents who control critic aspects of the process. This produces a complex intermediation among the interlocutors, which requires of negotiation and dialog in different levels so that communication is effectively completed. The new significations generated by this process have not been taken in consideration by the traditional musicological studies, who considered the musical interaction as dual, univocal, lineal and simple. We propose in this paper to study the particular case of the concert music starting from the categories of DISCOURSE, DESIGN, PRODUCTION and DISTRIBUTION created by Gunther Kress and Theo van Leeuwen (2001) in order to analyze the multimodal discourses.

Key Words: musical composition / Public / Intermediation / multimodal discourse.

RÉSUMÉ

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

La médiation entre le compositeur et le public dans la musique de concerts

La communication entre le compositeur de musique et son audition n'est pas en aucune façon directe. Elle est fortement intervenue par des agents qui contrôlent des aspects critiques du processus. Se produit ainsi une médiation complexe entre les interlocuteurs, qui exige de la négociation et le dialogue de différents niveaux pour que la communication puisse effectivement être consommée. Les nouvelles sens qui sont produites par la médiation n'ont pas été prises en considération dans les études musicologiques traditionnelles, qu'elles tendent à voir l'interaction musicale comme quelque chose double, univoque, linéaire et simple. Nous proposons dans ce travail de s'approcher à ce problème dans le cas particulier de la musique de concerts, à partir des catégories de DISCOURS, CONCEPTION, PRODUCTION et DISTRIBUTION qui offrent Gunther Kress et Theo van Leeuwen (2001) pour l'analyse des discours plurimodaux.

Mots clés: Composition musicale / Auditions / Médiation / Discours plurimodal.

RESUMO

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

A mediação entre o compositor e o público na música dos concertos

Uma comunicação entre o compositor e a audiência não é direta. Esta comunicação é inclinada fortemente pelos agentes que controlam aspectos críticos do processo. Isto produz uma mediação complexa entre os interlocutores que exija da negociação e do diálogo em diferentes níveis para ter uma comunicação eficazmente terminada. Os significados novos gerados por este processo não foram consideração recolhida pelos estudos musicológicos tradicionais, que consideraram a interação musical como dupla, unívoca, lineal e simples. Nós propomos neste papel estudar o exemplo particular da música de concerto que parte das categorias de DISCURSO, PROJETO, PRODUÇÃO e de DISTRIBUIÇÃO criados por Gunther Kress e por Theo van Leeuwen (2001) a fim de analisar os discursos multimodais.

Palavras chaves: composição musical / público / mediação / discurso multimodal.

Cuando encendemos la radio para escuchar música, cuando disfrutamos de un concierto en vivo, cuando hacemos sonar un disco compacto en el solaz de nuestro hogar, cuando bailamos en una fiesta al son de un ritmo que nos entusiasma o cuando



vemos una secuencia cinematográfica con una emocionante banda sonora de fondo, no somos conscientes de la complejidad de los procesos que se requieren para que esa música pueda llegar hasta nosotros. A menudo pensamos que el compositor –en tanto productor de textos musicales– escribe su música para una **audiencia**, llegando sin intermediación alguna a su destinatario. La realidad es que la comunicación entre el compositor y su audiencia no es directa en modo alguno, sino un proceso sumamente complejo en el cual intervienen los más diversos factores. Antes de alcanzar a su destinatario final –el público– el texto musical debe sortear toda clase de avatares a fin de que la comunicación pueda consumarse, sobre los cuales el compositor no posee, por lo general, ningún control. Y aunque este proceso no es en absoluto de naturaleza musical, sino que tiene que ver con las condiciones necesarias para hacer efectivo su mensaje, influye de manera directa en el sentido definitivo que adquiere el texto. Es así como los eventos musicales están fuertemente intervenidos por **agentes de intermediación**, tal como suele ocurrir con el resto de las expresiones artísticas, afectando aspectos críticos y decisivos de la **comunicación musical**, y por ende, la fluidez del diálogo que presuntamente se entabla entre el compositor y su público. Estos agentes controlan en gran medida el acceso a la comunicación; y le insuflan nuevos significados al texto durante las distintas y complejas fases del proceso, significados que pueden incluso llegar a ser muy diferentes de aquellos que el compositor tenía inicialmente en mente al momento de crear la obra, en la mayoría de las ocasiones sin contar con su anuencia expresa.

Un caso ilustrativo de esto fue la utilización que hizo Walt Disney de la música de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky en su celebrado

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

film *Fantasia*. Estrenada en 1913 por la legendaria compañía de ballets ruso de Sergéi Diaghilev en París, *La consagración de la primavera* describe musicalmente un rito ancestral de la Rusia pagana, donde el sacrificio de una virgen invoca a la fertilidad en el comienzo del ciclo de las estaciones anuales. Para ello, el material musical utilizado por Stravinsky hace uso de citas y evocaciones de temas folklóricos rusos. Ignorando por completo esta trama original de la obra, Disney la utilizó para musicalizar en *Fantasia* la secuencia de la extinción de los dinosaurios de la faz de la Tierra a causa de la caída de un meteorito. Como es evidente, la concepción dramática de Disney no tiene nada que ver con la de Stravinsky, pero la concordancia que aquél logra entre imagen y música es perfecta, y le otorga un significado por completo diferente al que tenía la obra musical original. Lo más importante: el público compró la idea de Disney, aunque Stravinsky manifestó más de una vez su desacuerdo con esta «errónea» lectura de su obra (aunque no dejó de cobrar las pingües ganancias que le daban las regalías del exitoso *film*).

Como podemos advertir en este sencillo ejemplo, la **intermediación** que se produce en el proceso de comunicación musical puede ser de naturaleza compleja y diversa. Precisamente por ello, y a objeto de delimitar nuestra área de estudio, nos restringiremos a un universo donde esta intermediación opera de manera relativamente sencilla: la llamada **música de conciertos**. Pese a lo polémico que pueda resultar esta denominación, por razones prácticas nos remitiremos a lo que el común de la gente suele entender por ese término. **Se trata de aquella música hecha originalmente para la audición atenta por parte del público**. Descartamos así la música de baile, las bandas sonoras de obras teatrales o cinematográficas, la música de fondo para espacios públicos (la llamada música *ligera* que se utiliza en restaurantes, aeropuertos, clínicas, etc.), la música militar, y la música utilitaria (por ejemplo, la que usan los chamanes para curar enfermos). En la música de conciertos se forja una relación muy particular entre el público y los intérpretes. Las pautas que regulan este tipo de evento comunicativo suelen ser muy formales, y están claramente establecidas (aunque no hay un código escrito que las regule). Por ejemplo, la participación del público es relativamente pasiva con respecto a otro tipo de espectáculo en vivo. Por lo general, se espera que la audiencia permanezca en el más estricto silen-

cio durante toda la ejecución, e incluso cualquier detalle, como una tos involuntaria, el ruido que hace el papel de un caramelo destapándose, una conversación en voz baja, un espectador inquieto que hace crujir la silla o el impertinente sonido de las alarmas de los relojes digitales (¡ni hablemos de los celulares, que se han constituido en el terror de los conciertos!) pueden romper la comunicación.

En este tipo de eventos, el público sólo puede manifestar su agrado al finalizar las interpretaciones mediante el aplauso. Por lo general, no se rechifla ni se grita (sólo para decir «bravo» o para pedir un «bis» al final del concierto). Tampoco se interrumpe la interpretación en la mitad de la obra con aplausos, ni entre movimientos de una misma obra. El disgusto por la interpretación jamás se manifiesta con un abucheo, sino con aplauso escaso y por compromiso. Toca a la crítica de prensa un papel muy importante en la evaluación que se hace de estos conciertos. Se suele considerar a **la crítica** el termómetro de la recepción que ha tenido la obra y su ejecución. Por eso juega un papel muy importante en la interacción en la música de conciertos, ya que hasta cierto punto el crítico asume la representación del público. El hecho de que en estos conciertos se apaguen las luces de la sala y se ilumine de manera especial el escenario ilustra la gran formalidad de esta relación. Baste comparar este panorama con el comportamiento que puede tener el público en cualquier otro tipo de evento musical, como un concierto de salsa o de rock, para entender cómo varía dramáticamente el registro en la interacción entre público e intérprete de acuerdo con los tipos de música ejecutada.

El repertorio habitual de la música de conciertos está constituido por lo general por obras diseñadas para ser escuchadas de manera relativamente pasiva (al menos durante el concierto mismo), aunque en la mayoría de los casos los compositores aspiran a que sus oyentes sean críticos respecto de lo que oyen, es decir, que no sólo se solacen en el disfrute estético, sino que a raíz de la audición se genere una reflexión de su parte. El repertorio de este tipo de música está conformado principalmente por lo que Nicholas Cook (2001) ha denominado el *museo musical*, constituido mayormente por obras maestras consagradas por una tradición que se remonta al repertorio llamado clásico, escrito en Europa entre finales del siglo

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

XVIII y comienzos del XX. Fuera de eso, en el museo musical no tienen usualmente cabida expresiones distintas a éstas (es decir, los compositores contemporáneos), y si la tienen, se trata de excepciones toleradas ocasionalmente por la condescendencia del público, cuyas expectativas suelen estar muy claras con respecto a qué esperar de esta clase de eventos.



El público de la música de conciertos suele ser en este sentido muy conservador, elitista y reacio a los cambios. Podemos así entender que es en el contexto de la música de conciertos donde resulta más o menos clara y evidente la contribución que los agentes de intermediación pueden hacer a la producción de nuevos significados en los eventos musicales. Si esta relación se complejiza –como en efecto ocurre con la grabación sonora, los video-clips, las presentaciones en radio y televisión, y todo lo que acompaña al mercadeo de estos productos musicales– se puede comprender bien lo difícil que puede resultar el análisis de estas relaciones.

Los cambios de nombre que han sufrido algunas de las obras del museo musical en su proceso de consolidación como textos canónicos del repertorio clásico –cambios que suelen venir acompañados de una profunda transformación en el significado original de la música y de la idea que el público ha podido hacerse de ella– pueden ilustrarnos muy bien esta situación. Estos cambios obedecen a menudo a sugerencias, e incluso a peticiones o exigencias expresadas de editores de música, crítico, o el propio público, y no tienen que ver con el contenido musical de la obra. Es el caso de algu-

nos de los títulos con los que conocemos algunas de las más populares sonatas y sinfonías de Ludwig van Beethoven: la «Patética» o *Sonata* opus 13, la «Claro de luna» o *Sonata quasi una fantasia* opus 27 n° 2, la «Appassionata» o *Sonata* opus 57, o la «Heroica» o *Sinfonía n° 3*, por hablar sólo de algunas. Beethoven ni inventó estos títulos ni los colocó como nombre de sus obras en los textos musicales, pero éstos han contribuido como ningún otro elemento a darle un nuevo significado a sus obras –significados ni siquiera imaginados por el compositor– que le han garantizado su éxito y trascendencia histórica.

Con el compositor polaco contemporáneo Krzysztof Penderecki ocurrió un caso parecido, pero quizás más elocuente que el anterior por ubicarse temporalmente más cerca de nuestra época. Penderecki escribió un *Estudio para cincuenta y dos instrumentos de arco*, que con ese título seguramente hubiera pasado a engrosar las filas de una inmensa cantidad de obras desconocidas con un nombre similar. Penderecki decidió, a instancias de su editor, cambiarle el título por uno mucho más «comercial», *Treno para las víctimas de Hiroshima*, con el cual causó furor en una época marcada por el antibelicismo. Lo más interesante de este caso es que la audiencia comenzó a escuchar allí donde antes había sólo notas musicales, los gritos atormentados y desgarradores de las víctimas de la bomba, las sirenas de las ambulancias y carros de bomberos en su urgencia por salvar a los heridos, la muchedumbre huyendo despavorida del infierno atómico, y toda una serie de imágenes similares en las cuales el autor jamás pensó mientras creó la obra. Lo más importante es que en casos como éste, los significados por los cuales la obra se ha vuelto popular no los ha puesto necesariamente el compositor.

Ilustremos con casos similares de la música venezolana de conciertos este mismo fenómeno. Podríamos hablar de lo que ocurrió con un *Preludio y fuga* para orquesta de Gonzalo Castellanos Yumar. Castellanos presentó el texto a la consideración de su maestro Vicente Emilio Sojo. Éste, sabiendo que con ese título la obra no llegaría muy lejos (sería un preludio y fuga más entre las miles de obras que ostentan ese título), buscó un nuevo nombre para la composición, llamándola *Antelación e imitación fugaz* (que a la postre significa algo parecido, pero con un estilo mucho más rimbombante). La

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

obra trascendió gracias a ese título, ganándose un puesto privilegiado en la composición sinfónica nacional. Otro tanto pasó con la muy conocida *Cantata criolla* de Antonio Estévez. En un principio, Estévez había pensado en llamarla *Creole cantate*. Años más tarde confesó públicamente su «pitiyanquismo» (según sus propias palabras), admitiendo que muy probablemente la obra no hubiese alcanzado la popularidad que logró de haberse llamado así en inglés.

Como podemos observar en estos ejemplos, la intermediación juega un papel fundamental en los procesos de comunicación musical, y puede ser el fundamento del éxito o el fracaso de una obra, independientemente de sus valores musicales intrínsecos o de su contenido puramente musical. Con esto queremos decir que una obra puede ser muy buena desde el punto de vista musical, pero no ganará jamás el favor del público si el resto de los agentes de intermediación no interactúan adecuadamente con ella. Estos agentes de intermediación **son los que negocian el texto entre el compositor y el público, y se encargan de establecer las premisas del diálogo que se produce entre estos interlocutores.**

Entre estos agentes encontramos en un lugar privilegiado a los intérpretes. Compositor e intérprete no son generalmente la misma persona en la música de conciertos (aunque podrían eventualmente serlo). También existen intérpretes colectivos como bandas, coros, orquestas o grupos de música de cámara, que difícilmente pueden abrogarse la autoría de una composición (aunque ello no es tampoco imposible). Los intérpretes son quienes ejecutan el texto escrito por el compositor, bien sea ante un público, grabándolo en disco o transmitiéndolo por televisión o radio. Hay que tener claro que lo que los intérpretes o ejecutantes ofrecen no es el texto en sí, sino la lectura que ellos hacen del mismo, es decir, una versión más de ese texto, entre las múltiples versiones posibles. Hay tantas versiones como intérpretes, e incluso un mismo intérprete puede ofrecer distintas versiones de una misma obra¹. El intérprete modifica el texto a través de su lectura, creando un nuevo texto, que es su interpretación del «original».

¹ El mercado de la música clásica se fundamenta precisamente en la venta de versiones diferentes de un mismo repertorio. Así, lo que importa no es la novedad de la obra, que suelen ser siempre las mismas, sino la «novedad», «pureza» o «autenticidad» con la que los intérpretes la ejecutan.

Una de las potestades con las que cuenta el intérprete es el albedrío para decidir cuál texto hacer y cuál no, de modo que queda relativamente a su arbitrio el escoger una obra musical determinada e incluirla en su repertorio habitual. Este poder de decisión deja por fuera al compositor, quien requiere necesariamente del intérprete para que su obra alcance a la audiencia. El diálogo, pareciera, debe comenzar aquí, porque al primero que tiene que convencer al compositor con su obra es al intérprete, y no al público. El éxito alcanzado durante el siglo XIX por Edward MacDowell –uno de los grandes creadores románticos estadounidenses– se debe precisamente a una de estas felices conjunciones entre un compositor y una intérprete excepcional. Habiendo sido alumno de la pianista Teresa Carreño, ésta consideró que la obra del joven norteamericano era de valía suficiente como para incluirla en su repertorio habitual. A lo largo de su prolongada carrera como ejecutante por más de cincuenta años en los más destacados escenarios mundiales, Teresa Carreño incluyó sistemáticamente la música de MacDowell en sus programas de conciertos, lo cual le garantizó al compositor la difusión de su obra en los centros de poder y decisión, de la que jamás hubiese gozado de no haber contado con este definitivo espaldarazo que le brindó la artista venezolana. Teresa Carreño tuvo a menudo que imponer a los empresarios, teatros y orquestas con las que tocaba las obras de este compositor, al punto que en una ocasión, cuando le pidieron que tocara un concierto diferente al de MacDowell que ella había propuesto, la artista respondió tajantemente: «si no hay MacDowell, no hay Carreño». De no haber sido por este empeño, muy probablemente MacDowell no habría alcanzado jamás fama como el primer compositor estadounidense de música de conciertos, y se habría desencantado muy pronto de su carrera y de su profesión. Aquí vemos de manera patente cómo el papel del intérprete puede ser crucial para la carrera de un compositor, y hasta qué punto puede incidir en que su obra tenga acceso a las audiencias.

El problema radica en que tampoco la comunicación entre el compositor y el intérprete es directa. Para que una obra llegue al intérprete se requiere que el texto del compositor haya sido reproducido del manuscrito por algún medio tipográfico, esto es, que haya sido publicado de alguna manera, y que los diferentes intérpretes tengan acceso al mismo. Lo más

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

usual es que se requiera imprimir la partitura que contiene el texto de la música (que en el caso de intérpretes colectivos como las orquestas sinfónicas incluye las partes correspondientes a cada uno de los instrumentistas). Este es un paso imprescindible, especialmente cuando se trata de conjuntos instrumentales y corales. En muchos países sólo se puede ejecutar legalmente repertorio publicado. Este rol lo suelen cumplir los editores de música. Como está obviamente en su poder el decidir qué se publica y qué no, el intérprete usualmente sólo tiene acceso al material que los editores dan a la imprenta, y no directamente al que produce el compositor. Para ser publicado, el compositor debe firmar contratos de exclusividad que le dan al editor un poder suficientemente grande sobre la obra, a veces incluso omnímodo. Aquí entran en juego asuntos como los derechos autorales y conexos que genera la obra, y que cada quien cobra por aparte. Hay inclusive casos en los cuales el autor vendió de por vida los derechos sobre una obra que luego resultó un éxito absoluto, privándose así de recibir regalías. Así le ocurrió a Manuel Ponce, compositor mexicano cuya canción «Estrellita» le dio la vuelta al mundo, pero como él había cedido todos sus derechos sobre la pieza, no pudo beneficiarse —económicamente hablando— del éxito alcanzado por ella.

También le ocurrió a Teresa Carreño, quien en agradecimiento por unos favores recibidos regaló los derechos de su célebre vals «Mi Teresita» a sus editores en Alemania, quienes hicieron una fortuna a costa del inesperado éxito alcanzado por esta obrita, la cual llegó a competir muy seriamente en popularidad con el «Minuetto» de Ignaz Paderewski, lo que ya es mucho decir. Un último ejemplo es el de *Alma llanera*, de Pedro Elías Gutiérrez, vendida en su buena época a una editorial norteamericana, por lo que los derechos sobre esta obra no son del autor ni de su sucesión.

Ya parecen suficientes los obstáculos que pueden darse en la comunicación entre compositor y público. No obstante, para que el editor pueda hacer su trabajo, requiere de un financista que pague la edición. Este financista —llamémoslo **impresor**, a falta de un mejor término en español—² sólo arries-

² En la cultura inglesa existe una diferencia muy clara entre el *editor* (que es quien fija o establece el texto), y el *publisher* (que es quien financia la edición, a menudo, una firma comercial o casa editora).

ga su dinero si está seguro de obtener algún beneficio de todo esto. Por lo tanto, el editor debe convencer al impresor de que lo que él está decidiendo publicar es un buen negocio, o por lo menos, que no produce pérdidas.

Como si esto fuera poco, a toda esta cadena se suma el **productor o empresario**, quien conecta al intérprete con el público, organizándole sus giras de conciertos y presentaciones. A menudo el productor tiene también exigencias con el intérprete, ya que su objetivo es satisfacer la demanda de las audiencias, y el repertorio de éste debe adecuarse al gusto imperante.

Una vez que se ha cumplido con todas estas etapas, llegamos –¡finalmente!– al destinatario del texto: **el público**. Hemos mencionado todas estas instancias de manera muy esquemática y sucinta, pero ello permite hacernos una idea de lo tortuoso que puede resultar el diálogo de un compositor con el público. Y eso que no hemos descrito en la cadena otras operaciones que resultan hoy vitales en la difusión de una obra musical y que complican tremendamente este panorama, como son la grabación sonora o la radiodifusión, recursos ineludibles en la comercialización de un artista actual. Si se llega a sortear todos los obstáculos para llegar al público mismo, teóricamente se pone de nuevo en funcionamiento este complicado aparataje para adecuarse a sus necesidades, gustos y exigencias. Sin embargo, ¿cómo puede el compositor evaluar de una manera más o menos adecuada la respuesta que el público le da a su texto? Lo único que garantizaría hasta cierto punto conocer el juicio que se hace de la obra, sería saber qué piensa cada uno de los asistentes al concierto, cosa que resulta prácticamente imposible.

Sólo a través de encuestas informales, como medir la intensidad y duración relativa del aplauso, la cantidad de veces que se hace al artista salir a escena para saludar al público, la atención o distracción (incluso hasta el sueño) que mantiene el público durante la ejecución, o los comentarios recogidos al azar durante el intermedio o al terminar el concierto, permiten hacerse una somera idea de si la obra gustó o no³. No existe un «aplausómetro» ni nada que se le parezca, de modo que hay que confor-

³ En otro tipo de eventos musicales más industrializados, como ocurre en el registro fonográfico, la medición tiene cierto carácter más «objetivo». Por ejemplo, se pueden contabilizar parámetros como el número de unidades vendidas en un lapso determinado, o el que

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

marse con estos elementos altamente subjetivos para la evaluación de la respuesta: si la propuesta textual ha sido o no aceptada. Como dijimos antes, la crítica de prensa ayuda en este sentido, ya que permite recoger hasta cierto punto la respuesta dada por el público en un escrito (el crítico es público especializado, pero público al fin). Con todo, son innumerables las historias en el mundo clásico de obras cuya primera audición ha sido un rotundo fracaso (precisamente, el estreno de *La consagración de la primavera* ha sido uno de los más grandes escándalos artísticos del siglo XX), pero que luego han ido gozando de creciente popularidad hasta convertirse en íconos de la música. También son incontables los casos de críticos demoledores que han tenido que tragarse sus palabras debido al éxito alcanzado por una obra al pasar el tiempo, que había sido puesta por ellos en cuestión.

Sólo entonces es que el compositor puede saber cómo replicar, si es que puede, ya que obtener una respuesta sólo es posible cuando se han cumplido cabalmente todos estos pasos. Como podemos observar, el discurso musical se produce dentro de una madeja de relaciones muy complejas que lo condicionan. Si a primera vista parece indudable que existe un diálogo entre el público y el compositor, a través de un examen entendemos que estos interlocutores son apenas los extremos en la cadena de la comunicación, donde la función de los eslabones que los unen queda a menudo oculta para el lego en estas lides, pero que resulta determinante. Se produce así lo que hemos llamado la intermediación entre la obra musical y el acceso que las audiencias tienen a ella, que requiere de la negociación y el diálogo entre todas las partes involucradas para que la comunicación pueda llegar a feliz término, y eventualmente pueda prolongarse en el tiempo. El problema radica en que esta intermediación es ignorada en gran medida por los estudiosos del fenómeno, quienes dan por hecho que el discurso musical es un fenómeno lineal, simple, automático y esencialmente unívoco: creación-recepción. La realidad es muy diferente, e involucra, en el caso de la música de conciertos, a numerosos actores en una complicada interacción mutua, que puede resumirse de manera muy abreviada así:

la demanda se sostenga a través del tiempo. Sabemos, no obstante, que la industria cultural puede «forzar» este tipo de fenómenos mediante un bombardeo publicitario adecuado u otros elementos que induzcan este tipo de conducta, sin que necesariamente sea una respuesta genuina del público.

compositor → editor → impresor → intérprete → productor → **público**
 crítica → **compositor**

siendo el compositor y el público los interlocutores principales, mas no los únicos, de este diálogo.

Nuestra propuesta consiste precisamente en un acercamiento a este fenómeno a partir de las herramientas teóricas que nos ofrecen Gunther Kress y Theo van Leeuwen en sus trabajos acerca del **discurso multimodal**. Partiendo de la lingüística funcional –en particular de la de Halliday–, Kress y van Leeuwen (2001) han erigido una teoría de la comunicación multimodal con el objeto de liberar a la semiótica del tratamiento convencional que la lingüística le da al significado: «Vemos los recursos multimodales que están disponibles en una cultura usados para generar significados en todos y cada uno de los signos, en cada nivel, y en cualquier modo. Allí donde la lingüística tradicional ha definido el lenguaje como un sistema que trabaja a través de una *dobles articulación* donde un mensaje se articula como forma y como significado, nosotros vemos los textos multimodales como generadores de significados en múltiples articulaciones». (Kress y Van Leeuwen, 2001:4). Estos autores se proponen abordar los problemas que presentan los sistemas semióticos diferentes a las lenguas naturales, particularmente aquellos que involucran a las imágenes y al sonido no verbal, tratando de entender cómo se articulan entre sí los medios y los modos en el proceso de comunicación. Para ello plantean estudiar el fenómeno a partir de cuatro estratos no jerárquicos: **DISCURSO, DISEÑO, PRODUCCIÓN y DISTRIBUCIÓN**. Estas categorías pueden ayudar a plantear desde una óptica más coherente el problema de la comunicación musical, tomando en cuenta la cantidad de factores que hemos examinado anteriormente y que la semiótica tradicional ha ignorado hasta ahora.

Hagamos una descripción sucinta de cada uno de estos estratos, a los fines de ver cómo funciona el modelo en el campo musical. La definición que hacen Kress y Van Leeuwen de **discurso** es sencilla pero efectiva: es el conocimiento socialmente construido de la realidad o de algún aspecto de ella. El discurso es en sí el conocimiento que se transmite (el contenido), tomado de manera relativamente autónoma con respecto a su concreción

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

material. Este contenido es algo relativamente abstracto en tanto y en cuanto puede ser reproducido en diferentes soportes materiales sin alterar sustancialmente la idea que se propone transmitir: una publicación, un encuentro cara a cara, un documental, una serie de televisión o un anuncio publicitario, siempre y cuando el contenido permanezca relativamente independiente del medio. En el caso de la música podríamos identificar como discurso a aquella propiedad que nos permite reconocer una misma obra independientemente de los formatos y orquestaciones en que se nos presenta. Ya mencionamos al vals «Mi Teresita», original para piano de Teresa Carreño, cuyo éxito hizo que la editorial difundiera una infinidad de versiones de la obra en cualquier arreglo imaginable: versión facilitada para piano; arreglo para mandolina y guitarra; arreglo para piano a cuatro manos; arreglo para piano y violín; arreglo para trío con piano (violín, violoncello y piano); arreglo para acordeón; arreglo para orquesta de salón; y arreglos para gran orquesta, pequeña orquesta y orquesta de cuerdas. Se trata en todos los casos del mismo contenido, de la misma obra, de las mismas notas. Pero el formato es diferente. Con este ejemplo puede quedar claro cómo el discurso, según lo entienden Kress y Van Leeuwen, es un elemento hasta cierto punto independiente de su concreción material.

Habría que considerar el discurso como aquello que es susceptible de ser «traducido» en una obra musical. Hay quienes pudieran considerar que dado el dramatismo de una obra como la *Quinta sinfonía* de Ludwig van Beethoven, resulta intraducible al formato de una estudiantina o una orquesta de acordeones, es decir, que su discurso quedaría desvirtuado de algún modo por el producto. Lo que sucede en realidad es que la traducción crea un nuevo texto, que lleva consigo una carga de significados que no existen en el texto fuente. El mensaje queda indefectiblemente cambiado por la traducción, en este caso, al nuevo medio.

En segundo término encontramos **el diseño**, que es una propiedad ubicada entre el discurso y su expresión: «El diseño está separado de la producción material concreta del producto semiótico o de la articulación material concreta del evento semiótico» (Kress y Van Leeuwen, 2001:6). El diseño es muy claro en la arquitectura, y se materializa esencialmente en los planos de una obra arquitectónica. En otras artes, podemos identificar el guión cinematográfico con el diseño del *film*, el borrador en las artes

plásticas con diseño del cuadro o la escultura, y el texto dramático con el diseño del teatro. Haciendo una analogía con estos casos, algunos han sugerido no sin razón que obra y partitura no son una sola y misma cosa. En tal sentido, resulta preferible pensar la partitura como si fuera un *script* o guión, que eso es lo que es en resumidas cuentas. En otras palabras, en la música de conciertos el diseño musical se concreta en la partitura, de manera independiente de la obra. No obstante, hay que aclarar que discurso y diseño no están siempre separados de manera tan nítida en los procesos comunicativos musicales, como ocurre en los géneros folklóricos, donde la música se transmite de forma oral. Por eso se suele aseverar que no se puede hablar de diseño propiamente dicho sino a partir de la invención de la escritura.

De cómo la partitura no es la obra, se demuestra en los montajes de la ópera decimonónica. Compositores como Verdi, Rossini, Donizetti o Bellini «diseñaron» su obra sobre un escritorio, es decir, confeccionaron una partitura de la ópera. Pero sólo se puede saber cómo funciona efectivamente cuando es realizada con todos los dispositivos escénicos requeridos (escenario, escenografía, cantantes, figurantes, efectos, etc.). Es muy frecuente que los tiempos musicales no sean coincidentes con los tiempos escénicos. En el transcurso del montaje, es decir, durante la producción, generalmente se detectaba que había música de más, «sobrante» si se quiere, en la partitura. La música ya escrita debía adaptarse a las necesidades escénicas. Estos pasajes sobrantes dejaban de tocarse, y aun cuando generalmente se incluían en la edición de la partitura, se imprimían tachados para aclarar que no eran parte del montaje original. Esto creó una tradición interpretativa, lo que en el argot operístico se llaman los «cortes tradicionales», conformados por un texto cercenado adrede por la tradición de la puesta en escena de la ópera. Hasta hoy, estos cortes son respetados como el texto definitivo de la obra. Y aunque en la actualidad observamos una tendencia a «abrir» estos cortes, es decir, a hacer la ópera íntegra tal y como la escribió originalmente el autor, las dificultades que ello genera y los resultados no muy felices han demostrado lo razonable de esta antigua práctica. Como queda claro en este caso, la obra y su diseño son propiedades independientes en los textos.

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

En el ejemplo anterior encontramos, sin embargo, otra propiedad de los textos multimodales. Se trata de **la producción**, que se refiere precisamente a la «(...) organización de la expresión, a la articulación material concreta del evento semiótico o a la producción material concreta del artefacto semiótico». (Kress y Van Leeuwen, 2001:6). La producción es lo que en cine se llama la *realización*, es decir, la factura misma del *film*. En el caso de la música, el producto de la comunicación musical no es la partitura, como a menudo suele pensarse de manera errónea, sino la obra musical en su realización lineal en el tiempo. La música es como el discurso oral, inasible, y sólo se la puede percibir de manera cabal en su expresión temporal. La producción puede variar, como vimos antes, de acuerdo a como se exprese el contenido de la música.

Por último encontramos **la distribución**, «(...) que tiende a verse como no semiótica, como si no añadiera significado, como si meramente facilitara la función pragmática de preservación y distribución» (*Ibid*: 7). Un buen ejemplo de distribución es lo que ocurre con la masificación que ha venido ocurriendo de los conciertos clásicos para audiencias que sobrepasan con creces las salas tradicionales. Pensemos en el espectáculo que ofrecen los tres tenores: Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y José Carreras. Se trata de cantantes de ópera, que como tales lograron su bien merecida fama con la proyección de sus voces en grandes salas de ópera sin necesidad de artilugios tecnológicos de ninguna especie. Pero cuando aumenta el público más allá de lo razonable, cuando hay que hacerse oír no ya por las tres mil personas que caben en una sala convencional de ópera o de conciertos, sino por las quince mil que abarrotan un estadio de fútbol, no hay voz natural que valga. Se impone entonces el uso de micrófonos y altavoces. Este solo hecho cambia por completo el significado de lo que es un cantante de ópera para las audiencias tradicionales: un atleta de la voz que debe lograr sus marcas sin esteroides de ninguna especie. Para el público aficionado a la ópera –para los conocedores– se pierde todo el encanto que podían haber tenido estos artistas, ya que el cantar frente a un micrófono desvirtúa la esencia misma del arte lírico. Pero por otra parte, con esta acción, se gana este espectáculo para otro público. Si nos ponemos a ver, se trata del mismo producto (voces acompañadas por orquesta sinfónica), el mismo diseño (las partituras), el mismo discurso (arias de ópera), pero el medio

LA INTERMEDIACIÓN ENTRE EL COMPOSITOR Y EL PÚBLICO EN LA MÚSICA DE CONCIERTOS

prácticamente ha cambiado el sentido del mensaje, lo que ha ocasionado a su vez un cambio sustantivo en el tipo de audiencia a la cual usualmente está dirigida esta manifestación musical.

Puede resultar que estos cuatro estratos –discurso, diseño, producto y distribución– sean muy difíciles de separar en determinados casos, o por el contrario, que resalten de manera evidente sus diferencias. No obstante, lo más importante de esta teoría es que nos permite comprender que en cada uno de estos estratos se produce significación, y que esta significación no es atributo exclusivo de ninguno de ellos. Es decir, el discurso nace con determinada significación, que puede ser modificada –y en efecto lo es– por el diseño, la producción y la distribución. Aquí está el meollo del asunto, y es lo que nos ha interesado demostrar a lo largo de este trabajo: cómo en cada una de las etapas del proceso comunicativo se producen significados independientes del texto. Esta estratificación nos permite explicar plausiblemente cómo funciona la comunicación en el caso de la música, y en particular, en el caso de la música de conciertos. Entendemos así que el hecho de que «(...) entre el texto y el auditorio se constituye una relación que no se caracteriza por una recepción pasiva, sino que tiene naturaleza de diálogo» (Lotman, 1996:110). Y pareciera ser que es precisamente en el proceso de intermediación –en el que se añaden indefectiblemente nuevos significados al texto que no tenía originalmente al ser creado por el autor– donde radica la naturaleza dialógica que se establece entre los interlocutores.

JUAN FRANCISCO SANS MOREIRA

REFERENCIAS

COOK, Nicholas

2001 *De Madonna al canto gregoriano / Una muy breve introducción a la música*. Madrid, Alianza Editorial.

KRESS, Gunther y Theo van Leeuwen

2001 *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London, Oxford University Press.

LOTMAN, Iuri

1996 «El texto y la estructura del auditorio», en Iuri Lotean, *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Ediciones Cátedra, I: 110 – 117.