

## Laberinto y códigos sonoros

Javier Parrado

Existen diversos tipos de señales musicales latentes tanto en los variados géneros y subgéneros de la música popular como en aquellas expresiones musicales pertenecientes a otros estratos. Podemos concebirlos como partículas o instantes sonoros con los cuales somos capaces de identificarnos intelectual o afectivamente y, por ende, establecer un conjunto de señales familiares —de tipo formal,<sup>1</sup> tímbrico, pictórico, etc.— que guían o al menos modulan nuestras percepciones de la continua y cambiante algarabía de estilos, géneros y productos musicales hoy existentes.

Si prestamos atención a la funcionalización de la música<sup>2</sup> que acompaña a los diversos estratos sociales que coexisten en el centro de la ciudad de La Paz: tiendas, oficinas, minibuses, taxis, etc., descubriremos una heterogénea y continua mezcla, auto-proclamación y enfrentamiento de elecciones sonoras en el interior de la música. Los sonidos, que los grupos y comunidades del transporte público han escogido como propios, son resultado de la selección de un rango muy particular de estructuras musicales creadas, apropiadas y transformadas por un tipo característico de músico y, por lo mismo, conforman un capital de señales. Movámonos ahora hacia algún sector del comercio para constatar que también se ha legitimado un conjunto similar de rasgos sonoros “mercantiles”, cuya música despierta inclusive un sentido de ubicación espacial porque los conocimientos del lugar son sensoriales y fruto de la experiencia.<sup>3</sup> En efecto, podemos realizar una cartografía urbana reduciendo su cacofonía por medio de señales: vivimos en, pasamos por, somos agobiados o fascinados por y, por supuesto, también evitamos zonas por sus sonoridades o falta de ellas.

El sentido del oído desde el punto de vista biológico no puede desconectarse voluntariamente; sin embargo, la comprensión, familiaridad o tolerancia a la música están fuertemente condicionadas por varios factores: el tiempo de percepción (la duración típica de una canción, su permanencia en los medios, etc.), el tipo de atención, la densidad del hecho sonoro, el contexto social del receptor, el conocimiento musical previo del receptor y la capacidad de elaborar internamente la información musical recibida. La escucha y

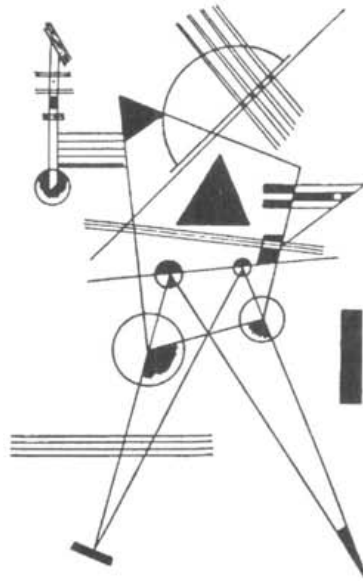
concentración discontinua rehuye el seguimiento formal y se apega más al fragmento sonoro memorable que al disfrute o contemplación del grado de elaboración de los procesos musicales, de hecho es una forma de audición común a los individuos, grupos o comunidades contemporáneas, paralela a la búsqueda de un acompañante: el rumor de fondo que no exige atención para sí.

Esta es pues una práctica diferenciadora, potencialmente encapsuladora: *los sonidos que me acompañan, los sonidos que me protegen*. La música es utilizada como un muro sonoro, que veces nos identifica y acompaña, une o diferencia, y sutilmente afecta nuestras habilidades de percepción, tolerancia y elaboración interna musical frente a modelos de pensamientos sonoros diferentes o, al menos, poco familiares. Citemos solamente algunos cambios negativos en la percepción musical: los umbrales de discriminación de la dinámica (cambios de volumen) se reducen a una gama muy limitada y la capacidad de discriminación formal (disfrutar el cambio, reaparición, contraste, diversidad y la transformación de partes dentro una obra musical) se ve limitada frente a la constante presencia —en los medios de comunicación— de productos musicales caracterizados por una duración breve y construcción muy sencilla de sus partes internas.

Existen códigos de invención sonora y creación musical que engloban filtros dinámicos de sorprendente automatismo, capaces de reorganizar eficazmente productos musicales previos. Seleccionan en el estrato popular por ejemplo: enlaces de acordes, micro-estructuras melódicas y figuraciones rítmicas previamente vigentes en los medios y en muchos casos para hacer más incisivo el resultado: textos relativos a los arquetipos formales y temáticos comunes al área de influencia que ejercen los medios radiales y televisivos. Los códigos de composición se hacen así rápidamente parte del imaginario colectivo, funcionando dentro de procedimientos estructuradores armónicos-tonales adaptados a la moda y supeditados a conceptos iterativos donde la repetición circular y re-exposición operan en varios planos del hecho sonoro y sostienen así la inserción de lo exótico con lo familiar. Por ejemplo, en la superficie de la textura (que requiere un nivel muy primario de percepción: seguir el ritmo, por ejemplo) se manifiestan diversos referentes culturales basados en la presentación de figuraciones rítmicas, métricas y melódicas de relativa complejidad que van desde una mera pulsación en el registro grave hasta la iteración de patrones más elaborados en la combinación de instrumentos o la dosificación de clichés.

Antes de ampliar este breve análisis a la música fuera del ámbito popular es preciso intentar una definición del pensamiento armónico-tonal, porque está parcialmente vigente en la música popular de hoy en día. Dicha forma de pensamiento musical es una creación de la cultura occidental que surge y florece en el así llamado "periodo de práctica común", que abarca desde el barroco hasta el post-romanticismo europeos y concibe un juego de

polarizaciones, jerarquías y luchas hegemónicas de acordes triádicos —o grupos de ellos— entorno a un acorde denominado *tónica*: centro de gravedad de retorno y relajación de las tensiones expresivas. Juego indisolublemente ligado a unos códigos de construcción armónica, melódica, rítmica y métrica que además generan arquetipos formales (*scherzo*, fuga, sonata, canción, etc.) caracterizados por visiones estilísticamente distintas de los conceptos de claridad y unidad. Conceptos sustentados por la aplicación diversa de algunos principios como el de la repetición textual o variada (inmediata o diferida), el contraste y la elaboración motivico-temática.



Wassily Kandinsky, *Triángulo negro*, 1925.

A partir de la ruptura radical en el estrato culto (académico, impopular o como quiera llamársele) generada por las corrientes electroacústica e indeterminista a mitad del siglo XX y las posteriores, numerosísimas propuestas<sup>4</sup>, y la pluralidad de lenguajes y estilos —las fronteras de los estratos musicales se borran, funden y distorsionan continuamente tornándose ambiguas y difusas, a pesar de existir barreras consideradas como infranqueables para algunos músicos populares y cultos.

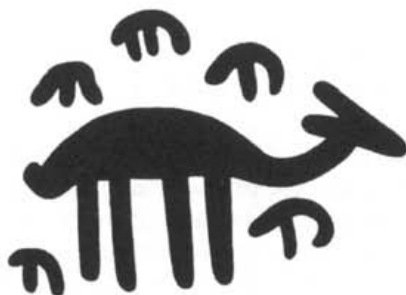
Así lo propio y lo ajeno, las incompatibilidades, las hibridaciones coexisten vitalmente en un cóctel inagotable de estilos caracterizados por una calidad musical variable y a veces discutible. Los productos sonoros están en continua interacción y conflicto, creando y modificando aquellos códigos que permiten la organización de sus sonidos y la funcionalización parcial de sus estructuras. Queda, pues, preguntarnos cómo son incorporadas por los creadores e interpretadas por el oyente las señales sonoras.

El compositor como ente individual o colectivo tiene la opción de utilizar o rechazar estrategias de contacto y apropiación creativa. Los arquetipos<sup>5</sup>, señales formales, fuentes sonoras y modelos de composición conforman un campo intercultural muy conflictivo de selección, que además incluye a la temática del texto y a los clichés armónicos, melódicos y rítmico-métricos.

En el ámbito musical boliviano desde hace mucho tiempo ya se considera una opción estética legítima el usar procesos de diferenciación u homogeneización basados en incorporación, recombinación, mezcla, intercambio, yuxtaposición, etc., de modelos locales y foráneos. Estas

acciones hablan de una aparente libertad en la elección de los lenguajes o prácticas musicales; no obstante, dicha práctica conlleva graves contrapartidas que Julio López reseña de la siguiente manera: "...nos hemos quedado sin estilos de época; ni las artes ni la literatura obedecen ya a esa categorización propia del siglo pasado: la fragmentación de los saberes, y su utilización (...) nos limita a la búsqueda incesante de procederes..."<sup>6</sup>

El silencio casi inexistente y la dificultad de lectura inherente a las nuevas expresiones sonoras es producto de la tremenda proliferación de las propuestas musicales. Qué queda en el oyente sino una concentración limitada, una escucha probablemente indiferente del cotidiano y continuo acontecer sonoro, modelado por fuerzas ajenas al individuo. Pero la necesidad de renovar el mercado musical tiene un cariz positivo: la posibilidad de escuchar lo exótico, lo étnico lo diferente en medios y formatos alternativos permite la mirada y la revitalización de lo propio. Parafraseando a Edgar Alandía: lo positivo de la globalización está en haber creado una conciencia de la no-globalización.



<sup>1</sup> Conformaciones sonoras que demarcan los cambios de estructuras. La cadencia dominante dentro de una codificación armónico-tonal europea y sus variantes en la música popular, por ejemplo.

<sup>2</sup> Asignación de uso que puede variar por diferentes estratos sociales de acuerdo a sus metas y objetivos.

<sup>3</sup> Coplan, David, *Músicas*, [www.unesco.org/issj/ries154/](http://www.unesco.org/issj/ries154/)

<sup>4</sup> La acusmática, nueva simplicidad, nueva complejidad, los diversos minimalismos, el espectralismo, etc.

<sup>5</sup> Los arquetipos de tipo formal como la cueca o la sonata funcionan como tales en tanto y cuanto el tipo de repetición, alternación y modificación de sus secciones o partes son respetados, permitiendo un proceso de introducción selectiva de conformaciones melódicas, armónicas o rítmicas correspondientes a géneros diversos (huayño, cumbia, rap, etc.). Es importante precisar además que los arquetipos como la cueca implican un modelo de composición fuertemente restrictivo al cambio de tipo de desarrollo del material melódico y armónico cercano al modelo armónico tonal.

<sup>6</sup> *La Música de la Postmodernidad*, Anthropos, 1988.