

Rubén LÓPEZ CANO

(Universidad de Valladolid) (UNAM) (Universidad de Helsinki)

MÚSICA DE LA POSTHISTORIA:
APUNTES PARA UNA SEMIOSTÉTICA COGNITIVA DE LOS
NUEVOS COMPORTAMIENTOS MUSICALES

1. PRELIMINARES.

1.1. Sobre la *semioestética cognitivista*

Lo que aquí denomino *semioestética cognitivista* se refiere al estudio de algunos problemas relacionados con la actividad artística en general reformulados en términos de *procesos especiales de significación y comprensión*. La *semioestética* retoma algunos problemas tradicionales de la *estética filosófica*, así como temas derivados de la aplicación de conceptos *semióticos* y *cognitivos* al estudio de *emplazamientos estético/artísticos*. Pero también atiende y modela problemas nuevos e inéditos, temas que emergen directamente de los *nuevos comportamientos* de los propios artistas, pero también del desplazamiento epistemológico de los teóricos.

Se interesa particularmente por el modo peculiar en que se perciben, reconocen, comprenden y reproducen procesos y artefactos artísticos, a la luz de las operaciones cognitivas y movimientos que realiza una competencia determinada durante aquellos procesos de percepción/acción/cognición que tienden a estabilizarse (con certeza o duda) en aquella experiencia compleja que denominamos “arte”.

1.2. Sobre las características de la semiosis estética.

La semiosis producida entorno a los artefactos que distinguimos como artísticos, se distingue por la *hiperproducción* de significación. Genera una conglomeración de *interpretantes* encontrados y contradictorios. Los interpretantes *emotivos* y *kinéticos* sobresalen sobre los *lógico-rationales*. Produce lecturas complejas, no unívocas ni unidireccionales. Gran parte de sus propiedades son emergentes: se producen a partir de la interacción de un número indeterminado de variables cuya acción genera las constricciones en las que se enmarca la semiosis, pero ninguna de ellas puede reducirse a ninguna variable específica simple o compuesta. Su comprensión en términos de causalidad simple no es posible: se trata de un fenómeno *no lineal*.

2. DE LA COGNICIÓN DE LA OBRA DE ARTE.

Desde el punto de vista de la percepción y la cognición, los objetos reconocidos institucionalmente como “arte” presentan características muy singulares. Según los recientes aportes de la fenomenología aplicada a la reflexión estética, las obras de arte, o los objetos que son percibidos como tales, poseen una dimensión perceptiva *intermitente* o *parpadeante*. Esto significa que por momentos nos permiten percibirlos como cualquier otro objeto del mundo. Desde una perspectiva objetual, puedo mirar las *Meninas* de Velázquez con la misma intencionalidad con que observo una silla y puedo describirlas en los mismos términos.

Sin embargo, cuando percibo algo como arte, el continuo objetual se interrumpe intermitentemente de tal suerte que soy lanzado de forma retroactiva a derroteros privados de fantasía y subjetividad personal. Dejo de contemplar el objeto para, de algún modo, apreciar los límites de mi propia percepción. En este sentido, los artefactos artísticos se comportan como *antiobjetos* o *hiperobjetos* (Sánchez Ortiz de Urbina 2001 y 2001).

Del mismo modo, cuando en el proceso de percepción entro en la dimensión artística, gran parte de los saberes públicos que mi cultura prescribe con respecto a lo que es el arte y lo que éste significa, comienzan a dominar mi cognición. Este saber

(que podemos definir como *competencia estético-artística*) se articula en *frames*, *scripts* o esquemas cognitivos,¹ o en *types* semióticos que regulan mi proceso de exploración perceptiva del objeto y posterior reconocimiento de *tokens*,² organizan mis estrategias de recepción-comprensión, despliegan expectativas, me inducen a buscar determinadas *affordances* o modos de hacer/actuar perceptivamente con el objeto que percibo,³ me orillan a constituirme en una suerte de *lector modelo* adecuado a la obra que estoy cogitando, etc.⁴

Orto aspecto importante que la fenomenología estética intenta explicar es el fenómeno denominado *doble ruptura*: un objeto cuando se percibe como obra de arte se emancipa de su contexto histórico no pudiéndose reducir a él. Una obra del pasado en el momento de su actualización estético-artística adquiere una dimensión significativa que excede con mucho la del discurso histórico: éste no puede dar cuenta de ella. Al mismo tiempo, su potencial de significación se resiste a domesticarse ante las competencias simples de los sujetos (Sánchez Ortiz de Urbina 2001 y 2001).⁵ De este modo, su comprensión será siempre dinámica y cambiante, no se agotará jamás. Ninguna crítica, ningún análisis, ninguna fruición, por intensa, lúcida o profunda que ésta pueda ser, dirá la última palabra con respecto a esa obra.

¹ El concepto de esquema proviene de la psicología cognitiva y es empleado frecuentemente en los estudios de inteligencia artificial, aunque su origen puede remontarse a la filosofía de Kant. Se trata de una especie de *mapa* creado en la mente para orientar la comprensión de determinadas situaciones. Se trata de una estructura de datos que representa conceptos genéricos en la memoria. Es la articulación de la información previa que posee un individuo que se actualiza durante los procesos de percepción. Nos permite hacer previsiones e inferencias de otras propiedades del fenómeno aunque no estén presentes durante la percepción efectiva. Cuando adopta la forma de un *mapa situacional* se le llama *marco* o *frame*; cuando se articula en secuencias temporales se llama *guión* o *script* (cf. Minsky 1975 y 1985 y Schank y Abelson 1988). Para una aplicación de los esquemas a la música cf. López Cano (2001c).

² Las nociones de *type* (tipo) y *token* (ocurrencia) han sido introducidas por la filosofía pragmatista C. S. Peirce. *Type* es una categoría ideal o conceptual que define un amplio rango de características que son esenciales para determinar la identidad de algo. Se presume que un *type* se mueve en el nivel de la cognición y no en el de la percepción. Se produce por medio de una inferencia a partir de algo que se percibe. El *token*, en cambio, es una entidad perceptible, con arraigo en la realidad física que encarna o manifiesta las características prescritas por el *type*. No se trata de la correlación de imágenes mentales con los objetos del mundo externo toda vez que entre ambos no siempre media una relación semiótica: se trata de fases alternadas del mismo proceso cognitivo (Lidov 1999: 118).

³ El concepto de *affordance* proviene de la *teoría ecológica de la percepción visual* de Gibson (1979). Literalmente significa “invitaciones al uso presentes en la morfología de cada objeto y que comunican su función... anticipa la postura o la intervención del cuerpo sobre el objeto mismo” (Valli 200: 200). Este concepto se ha convertido en un instrumento semiocognitivo muy eficaz para el estudio de ciertos aspectos de la relación de los sujetos con la música (cf. López Cano 2001c y 2002 y Windsor 1995)

⁴ Para una discusión sobre la manera en que la música produce marcos temporales propios cf. López Cano (2001b)

⁵ Para una aproximación diferente a la estética fenomenológica cf. Rodríguez Rial (2000).

3. EL ARTE YA NO ES LO QUE ERA O LA DISFUNCIONALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Sin embargo, pese a la complejidad intrínseca de la cognición de los artefactos que denominamos arte, casi siempre somos capaces de distinguir qué es arte de lo que no lo es. Más allá de un elenco de objetos institucionalmente designados como obras de arte, tenemos interiorizada una *competencia* que nos permite identificar que objetos funcionan mejor que otros como “obras de arte”.

Sin embargo, los artefactos que producen los artistas de nuestros días, los artistas de la *posthistoria* como los denomina el filósofo Arthur Danto (1999), no funcionan del mismo modo. Los dispositivos semiocognitivos que echamos andar con ellos o a partir de ellos, no permiten que los aprendamos con las mismas estrategias del arte “histórico”. La mayoría de las veces, estos objetos-eventos no alcanzan a constituirse en *obras de arte*; al menos no del todo: Su polidimensionalidad semiótica nos impide cerrarlos definitivamente. Esto no quiere decir que no pertenezcan de algún modo a ese mundo artístico. La *categorización cognitiva*⁶ que hacemos con ellos es ubicua: son arte y no lo son. Su funcionamiento no es uniforme.

Su comportamiento responde a *momentos múltiples* que no se reducen a una entidad única. Este reticulado complejo de momentos incluye *momentos estéticos* (cuando un artefacto se convierte en expresión de belleza o buen gusto), *momentos artísticos* (cuando un artefacto se puede considerar obra de arte), pero también momentos de crítica social y cultural, ética, de género y, sobre todo, momentos de *reflexión filosófica sobre el arte mismo*. Para que yo considere esas producciones como arte, debo replantearme por entero mis nociones básicas de lo que es el arte y de *cómo soy yo* cuando percibo arte.

⁶ La categorización es el proceso cognitivo por medio del cual abstraemos la experiencia individual para subsumirla a conceptos generales pues “el sistema cognitivo reduce la complejidad y variabilidad del universo a una estructura de conceptos limitada, que permite categorizar como equivalentes amplios conjuntos de objetos o eventos particulares” (Vega 1984: 317). Para una introducción a los estudios de los procesos de categorización en las ciencias cognitivas cf. Gardner (1987). El compendio más completo donde se reseñan los resultados de las investigaciones experimentales sobre la categorización es Lakoff (1987). En Lakoff y Johnson (1999) se desarrollan reflexiones filosóficas a partir de estas investigaciones. Eco (1999) discute el tema en términos de la semiótica de la percepción. Para un estudio sobre la categorización en música cf. Zbikowski (1995, 1997 y 2002). Para una aplicación al estudio de los géneros musicales cf. López Cano (2002).

Observemos la figura 1. Se trata de una fotografía de Rineke Dijkstra titulada ***Julie; Den Haag, The Netherlands, February 29, 1994.***



Figura 1. *Julie; Den Haag, The Netherlands, February 29, 1994*

Podemos observar que el objeto nos propone diferentes dimensiones de lectura-comprensión. Es posible categorizar este objeto de diverso modo. En efecto, podría considerársele como perteneciente a distintas clases de objetos, entre ellos:

- el retrato causal o periodístico,
- la foto de documentación familiar en la que la imagen vale más por el acto que recuerda que por sus valores *artísticos* intrínsecos,
- la imagen estetizada de la maternidad que ha sido difundida ampliamente por los media y que desprovisto al parto de sus dimensiones de dolor y violencia,
- la tradición de las *Madonnas* del arte occidental,
- imagen cruda de documentación oficial como de archivo hospitalario o policial, etc.

La imagen nos invita a pensar en estas clases de objetos y, mas aún, a reflexionar sobre ellos y mi relación con todos esos mundos. A través de esta foto, cuestiono mi concepto estetizado de maternidad, la tradición de las *Madonnas* en el arte occidental, la violencia de un parto e implícita en el nacimiento, la identidad de la protagonista, sobre la técnica de la fotógrafa, etc.

Podemos afirmar que durante los procesos de comprensión de esta imagen, se tejen una serie de redes intertextuales (al menos potencialmente) como las que se exponen en la figura 2. Dependiendo de la red que se elija, emergerán unas u otras características de la imagen. Dependiendo de lo que queramos o podamos hacer perceptivamente con ella, se activarán una u otra *affordances*.⁷ Si tuviera que realizar una reseña crítica escrita o verbal, seguramente ordenaría sucesivamente mis recorridos de lectura por una u otra red. Pero como se trata de un artefacto que coquetea con lo artístico, y por lo tanto trastoca los modos habituales de percepción, puedo recorrer más de una red de forma simultánea guiado por una superabundancia de interpretantes heterogéneos y distintos que yo mismo contribuyo a formar con mi cognición errática.

⁷ Para las corrientes cognitivistas recientes, no existe distinción relevante entre *percepción* y *cognición*, pues ambos procesos son codeterminantes (cf. Gibson 1979 y Varela, Thompson y Rosch 1992).

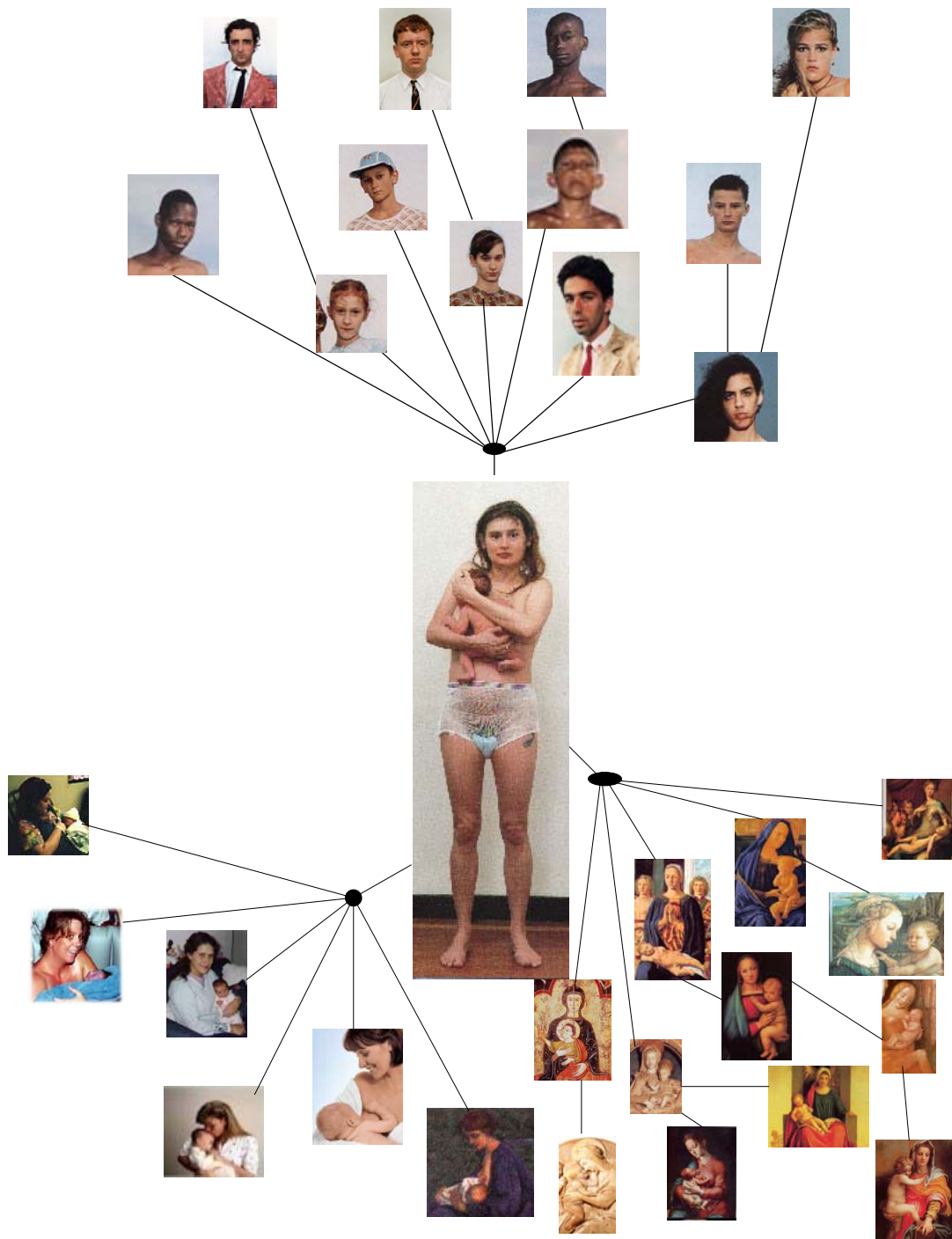


Figura 2. Posibles redes intertextuales para la lectura de la imagen

En términos semióticos, el *ground* (entendido aquí como la perspectiva o aspectos desde los cuales el signo representa su objeto) es móvil, dinámico e inquieto. Según Eco (1999), para saber qué estoy viendo necesito universalizar la ocurrencia o

token que percibo para reconducirla a un *type* que oriente mi cognición. A su vez el *type* se singulariza en la percepción, se articula para permitirme llegar a estabilizar un *Objeto Inmediato* (y como no puedo hablar de la realidad como algo ajeno al mismo ejercicio perceptivo, no puedo decir que cosa es el *Objeto Dinámico*).⁸ Pero en ejemplos como éste, los diversos *grounds* se solapan, se superponen unos sobre otros y me hacen conducir lecturas simultáneas en varios sentidos a partir del mismo objeto: mi semiosis es ubicua, indecisa y sólo por medio de un *principio de caridad* extremo o a través de un ejercicio reflexivo-evaluativo de mis experiencias artísticas, soy capaz de entender este proceso como arte.

¿Pero a que tipo reconduzco este *token*? También según Eco (1999), los *tipos cognitivos de identidades formales* (como algunos de los aspectos de las obras de arte) son *tipos fisonómicos truncos*. Generalmente no podemos articular tipos cognitivos bien formados de obras de arte individuales. Lo que tenemos son *momentos* de ellas y el resto es pura competencia que permite completarlos *in situ*, cuando las percibimos/cogitamos. En el arte de nuestros días los *tipos truncos* se complementan frecuentemente con *tipos* de campos extrartísticos provenientes de las categorías de los discursos sociales, de crítica cultural, de análisis político, etc.

4. LA MÚSICA DE LA POSTHISTORIA

Considero que la producción musical de nuestros días que adopta las características del *arte posthistórico* (Danto, 1999), se mueve entre tres polos de atracción (Figura 3): la *música “cultura” académica*; el *pop sofisticado* y aquello que se ha dado llamar los *Nuevos comportamientos musicales* y que incluyen el *Ars sonora*, el arte radiofónico, la experimentación, la improvisación, algunas de las formas de electroacústica, la biomúsica, zoomúsica y música interespecies; las instalaciones sonoras, la *body music*, los *soundcapes*, *land music* y *environment music*; los etnominimalismos y otros minimalismos (pero no todos), las derivas, el *performance*, algunos casos de hibridación cultural y transculturalización musical, la polipoesía y ciertas manifestaciones de poesía fonética, etc.

⁸ Este punto es defendido por las teorías cognitivas *enactivas* (cf. Varela, Thompson y Rosch 1992).

Nuevos comportamientos

Ars sonora, arte radiofónico, experimentación, improvisación, alguna electroacústica, biomúsica, zoomúsica y música interespecies; instalaciones sonoras, *body music*, *soundcapes*, *land music* y *environment music*; etnominimalismos y otros minimalismos (pero no todos), derivas, *performance*, hibridación cultural y transculturalización musical, polipoesía y ciertas poesías fonéticas, etc.

Música académica

Compositores especialistas con profesional e instalados en la música "cultura" occidental que trabajan para producir *obras de arte*. Poéticas posmodernistas, ciertos minimalismos, técnicas de cita alguna electroacústica, etc.

Música de la posthistoria

Pop Sofisticado

Algunos minimalismos, (x)-progresivos, post-(x), *world music*, cierta electroacústica, etc.

Figura 3. Marco de acción de la actividad musical posthistórica

Los así llamados *Nuevos comportamientos* son un conjunto de manifestaciones emergentes, no institucionalizadas, promovidas y gestionadas por músicos y artistas cuyo producto de su trabajo creativo, sin embargo, no siempre se reconoce, sin dificultad, discusión o reflexión teórica de por medio, como “música” y aún como “arte”.

Por falta de espacio no abordaré aquí las características del arte posthistórico, ni de los *nuevos comportamientos musicales*.⁹ Me limitaré únicamente a ofrecer una serie de hipótesis de cómo ha sido la relación entre música, filosofía y teoría desde la modernidad hasta nuestros días, toda vez que la inflexión teórico-filosófica sobre el arte es una *competencia* que requieren las producciones de los artistas posthistóricos para funcionar como arte.

5. MÚSICA, FILOSOFÍA Y TEORÍA

Que la relación entre estética y arte era contingente nos lo ha mostrado mucho de arte del primer siglo XX.¹⁰ Sin embargo, la relación de las obras musicales con el discurso teórico, y más precisamente con la *poética*,¹¹ es distinta. Hasta mediados del siglo XVI, la teoría fue asunto de teóricos especuladores profesionales. Sus temas favoritos iban desde la producción de sistemas musicales por medio de construcciones poderosas y cerradas, dotadas de una lógica que las propias obras musicales no tienen (sistemas de modos y escalas, patrones rítmicos, valores y duraciones), hasta especulaciones teóricas sobre la ética y moral de la música en la sociedad y de su relación con el cosmos.

⁹ Para una aproximación a una de estas manifestaciones, en concreto los Conciertos para campanarios y espacios urbanos de Llorenç Barber cf. López Cano (1996, 1997a, 1997b, 1999 y 2001a). Consúltese también la página web www.geocities.com/mplurifocal.

¹⁰ Danto remite al *Urinario* de Marcel Duchamp como síntoma de un arte que no pretende en absoluto nada con la estética (Danto 1999).

¹¹ Entiendo por *poética* al discurso del compositor/creador con respecto a su propia obra o proyecto creativo en algún momento de su carrera. Teóricamente la poética puede ser *explícita* o *implícita*. Es explícita cuando el compositor ha dejado escritos, conversaciones o discusiones de su proyecto creador. Es implícita cuando el teórico intenta reconstruirla a partir del estudio de las obras mismas. Para el semiólogo musical Jean Jacques Nattiez (1989), la reconstrucción de la poética implícita es un trabajo teórico que procede por medio de inferencias inductivas. Sin embargo, a estas alturas del desarrollo de la semiótica y de sus aplicaciones a la música y otras artes y disciplinas, ya deberíamos tener claro que nuestra empresa es esencialmente *abductiva*.

Pero a mediados del siglo XVI las cosas cambiaron. Aparece por entonces el tratado *Musica poetica* de Nikolaus Listenius (1537). Con este libro, se inaugura una nueva tradición de teoría musical inédita en occidente. A partir de ahora, el discurso del compositor sobre su propia obra dominará sobre todos los discursos acerca de la música. Este impulso se desarrolló notablemente en la era de la ilustración. Esta “descarga” en el trabajo teórico, permitió la emergencia de campos alternativos de estudio musical como la historia o el análisis musicales. La poética, como discurso privilegiado de teorización musical, alcanzó su punto culminante con las vanguardias monolíticas de mediados del Siglo XX. Para éstas, un compositor *debía* ser necesariamente también un teórico innovador. Desde las últimas décadas del siglo pasado, la poética musical ha cedido terreno a la teoría que proviene de campos disciplinares formados o en formación como la neurología, psicología, sociología o semiótica de la música, la musicología cognitiva, la Inteligencia artificial, la filosofía musical, etc.

6. DESPLAZAMIENTO EN LAS RELACIONES ENTRE LOS DISCURSOS TEÓRICOS Y LAS OBRAS DEL MODERNISMO A NUESTROS DÍAS

Veamos brevemente cómo ha sido la relación entre el nivel del discurso teórico y el nivel de las obras musicales y observemos cómo se ha desplazado ésta a lo largo del tiempo.

Música poética del siglo XVII. Se trata de las teorías de la retórica musical (cf. López Cano 2000). Consideremos la teoría que Christoph Bernhard, alumno de Heinrich Schütz, propuso para explicar las disonancias que su maestro importó a principios de siglo XVII desde Italia (Müller-Blattau 1926 y Hilse 1973). El teórico les daba a éstas la categoría de *figuras retóricas* que violaban, con procedimientos que el mismo explicaba, las reglas del contrapunto clásico. En este tipo de teoría existen dos niveles bien diferenciados. Por un lado, el nivel *metalingüístico* y por el otro el del *lenguaje objeto*. Entre los productos de ambos existe una relación, pero ésta no es directa pues está mediada por el *metalenguaje*. Nunca se puede asimilar un nivel al otro pues son epistémicamente asimétricos (Figura 4).

Christoph Bernhard (La poética en la teoría musical S. XVII)

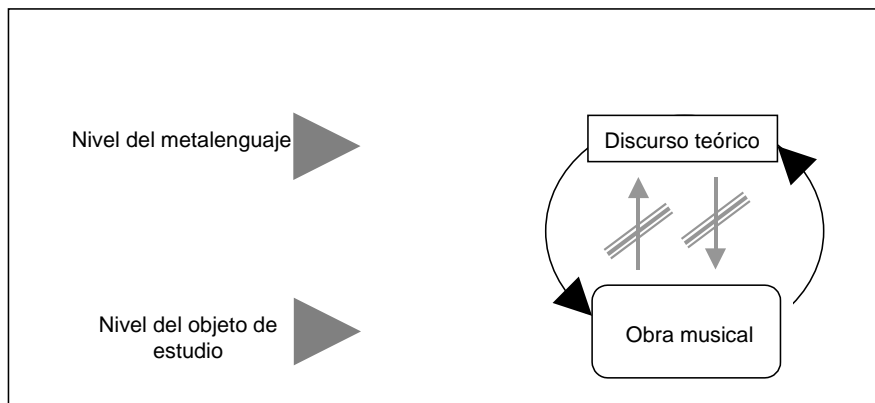


Figura 4. Relación entre discurso teórico y obras en la *Musica poetica*

Para comprender mejor esto, consideremos una anécdota de particular ingratitud teórica. El musicólogo alemán Martin Ruhnke dedicó varios años al estudio de la aplicación de las teorías de Bernhard a la relativamente poca música que del propio compositor alemán se conserva. Sus conclusiones fueron un tanto desconcertantes. Resulta que este aparato teórico explicaba satisfactoriamente algunos de los recursos expresivos alcanzados por medio de disonancias en la música de su maestro, Heinrich Schütz, y aún del italiano Claudio Monteverdi, epígono de la nueva música italiana del primer Barroco (cf. Federhofer 1989). Sin embargo, su eficacia menguaba considerablemente cuando era aplicado a la obra del propio Bernhard.

Pero eso no quiere decir que su música sea menos expresiva. Las composiciones vocales-litúrgicas de Bernhard están repletas de recursos retóricos y disonancias aventajadas. Lo que sucede es que éstos no se ajustan a las prescripciones que hace en su propia teoría, para comprenderlos, es necesario explicarlos con categorías distintas. Para este período, músico y teórico, aunque sean una misma persona, implican dos *autores modelos* distintos.¹²

En autores serialistas como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Milton Babbitt, pero también por postserialistas como Iannis Xenakis, etc. Aquí existen también dos niveles perfectamente diferenciados entre discurso y obra. Sin embargo, el nivel teórico no se limita ni funciona plenamente como metalenguaje sino que es

¹² Para el concepto de *autor modelo* cf. Eco 1981 y 1997.

especulativo en sí mismo. Es decir: no sólo pretende *explicar* lo que acontece en el mundo de la obra (de hecho, muchas de estas teorías no alcanzan a explicar satisfactoriamente muchos perfiles de las obras que se han producido supuestamente a partir de ellas), sino que es un modo de *explorar* (con instrumentos verbales-racionales) los nuevos mundos musicales que el autor propone desde sus competencias netamente musicales (Figura 5).

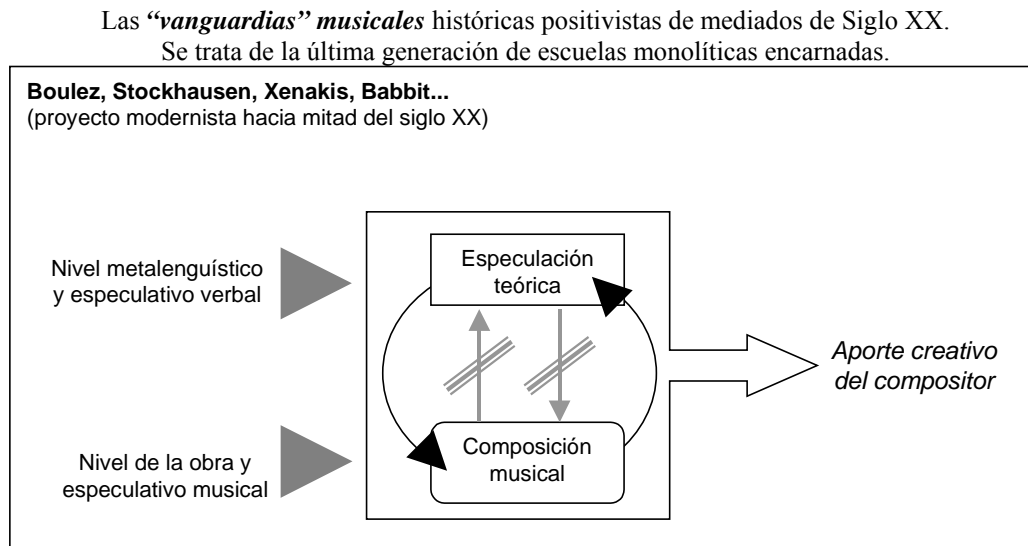


Figura 5. Relación entre teoría y obra en las vanguardias de mediados del Siglo XX

La relación entre ambos niveles también es asimétrica porque tampoco se puede reducir uno al otro. Sin embargo, en la era culminante del modernismo musical, ambas dimensiones de trabajo creativo/especulador solían considerarse como parte integral del aporte creativo del compositor. Un *verdadero compositor* debía producir obras musicales aventajadas e innovadoras y al mismo tiempo, debía formular teorías inéditas que, junto con su obra, tendiesen a desarrollar un concepto y práctica *originales* de música.

En este caso la relación entre *autor-teórico modelo* y *autor-compositor modelo* es más compleja. En un principio se consideraba que coincidían. Sólo competencias muy especializadas comenzaron a dudar de ello. Con el paso del tiempo, se ha revelado la distancia que priva entre ambos. Afortunadamente, las obras de este período comienzan a escucharse desataviadas del pesado dogma teórico que supuestamente las sustentaba. Ahora podemos distinguir entre los *autores modelo* teórico y compositor.

Con **Cage** y la “vanguardia artística” como *fluxus*, el proyecto modernista alcanza el objetivo de aislar la sustancia esencial de la música: el tiempo y el sonido (vía el silencio). El pensamiento musical modernista se culmina en su contradicción. Aquí los niveles de la obra y discurso teórico tienden a aproximarse tanto, que en ocasiones no se puede distinguir una de la otra: ya no existen límites bien diferenciados entre ambos. Muchos músicos suelen decir que las teorías de Cage les parecen más interesantes que su música ¿pero es posible distinguir eficazmente donde acaba uno y empieza el otro? Aquí el *autor modelo* tanto teórico como compositor, coinciden. Es más: se confunden con el *autor biológico*, extra-semiótico por definición (Figura 6).

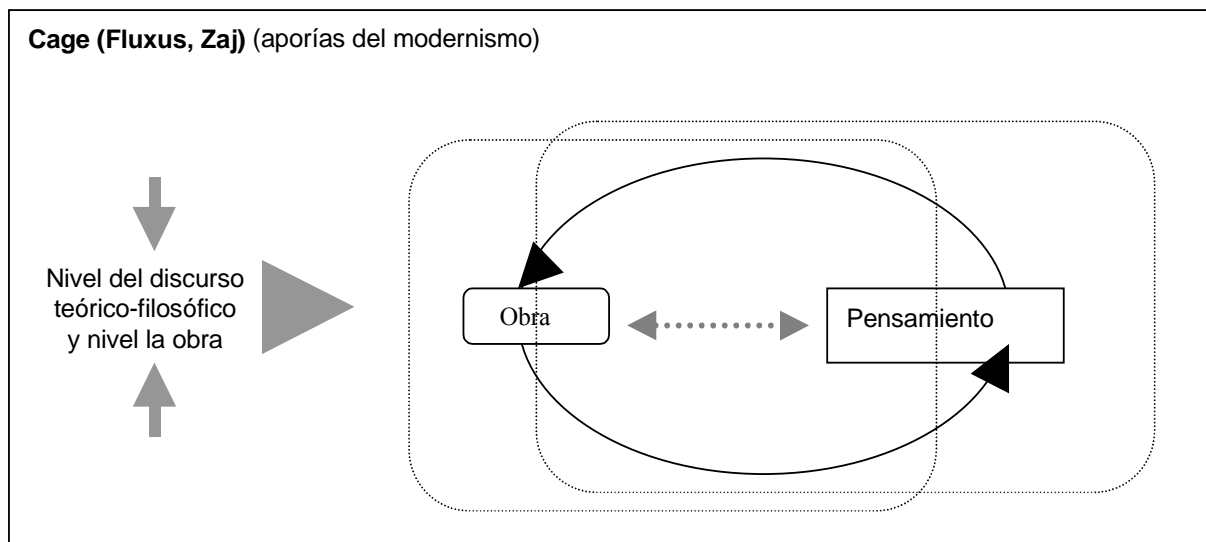


Figura 6. Fusión de niveles teórico y de la obra al borde del modernismo

Los compositores de la *música posmoderna “cultura académica”* (Schnittke, Arvo Pärt, Glass, Gorcky, etc.) se han desentendido, en general, de producir discurso teórico por lo que entre éste y la composición se verifica una fractura. Sin embargo, la teoría existe, pero vuelve a ser exclusivamente metalingüística y con objetivos explicativos. Se desarrolla por lo general por musicólogos especializados que estudian tanto los procesos de producción como las obras generadas por los compositores. Las relaciones son más unívocas y tienden a retomar la distancia que separan la “obra de arte” del “crítico” (Figura 7). Aquí, tanto *autores modelos* como *biológicos* se distinguen perfectamente.

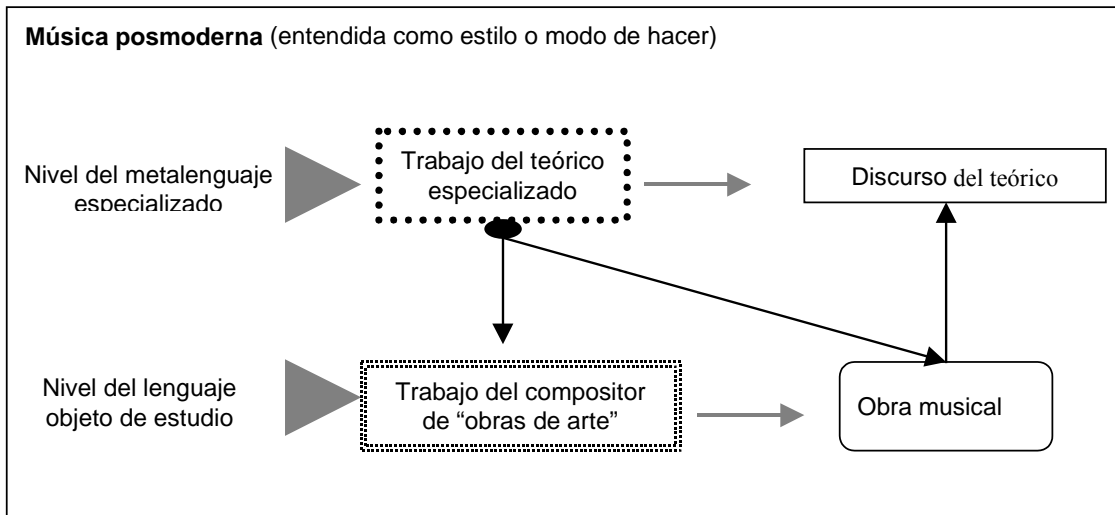


Figura 7. Reorganización de los niveles metalingüístico y de la obra en la música académica posmoderna

Si con las vanguardias artísticas de Cage o Fluxus los niveles del discurso teórico y de la obra tendían a fusionarse, en los *nuevos comportamientos* esa fusión tiende a expandirse por terrenos que ya no son exclusivos del arte. La especulación intramusical cede su sitio a la crítica social, de género o ecológica, a las reflexiones sobre la violencia, al análisis antropológico o político, al panfleto militante, al pacifismo y como no, aunque no necesariamente, al arte y la estética (Figura 8).

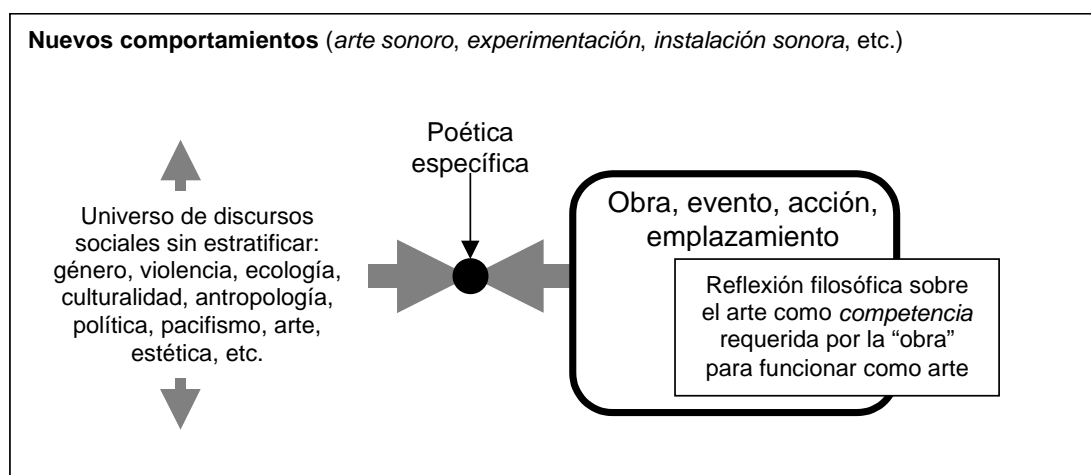


Figura 8. Discurso teórico y obra en la música de la posthistoria

Se reorganiza por completo la relación de estos discursos con los productos de la creación ya sean éstos obras, eventos, acciones o desplazamientos (recordemos

que estas manifestaciones no siempre pretenden producir “obras de arte”). Se puede asimilar uno en el otro pero en virtud de una serie de relaciones complejas no lineales.

En primer lugar hay un punto de encuentro entre las “obras” y el o los discursos. Se puede decir que una poética específica *emerge* del encuentro de ambos. Por otro lado, como vimos anteriormente, el producto del artista exige de su espectador por lo menos un *momento* de lectura teórica (o pseudoteórica). Por un lado, el receptor o escucha es conminado a criticar sus nociones generales de arte y música al tiempo que debe refundar un marco conceptual del mismo para poder comprender esa propuesta en términos artísticos. Pero tan pronto llega a este punto, la “obra” o mejor dicho, la *dimensión artística* de su cognición, lo devuelven a la realidad extrartística, diluida en lo cotidiano, en la nota de prensa, en la angustia vital. Sólo queda la sensación de haber participado en una ceremonia, rito, perorata, juego o broma sin sentido.

Aquí los *autores modelos y biológicos* se difuminan en la transitada atmósfera intertextual e interdiscursiva.

Por estos derroteros ha de moverse la reflexión semioestética-cognitivista.

Valladolid, octubre 2002

Referencias bibliográficas

- DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- ECO, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- _____(1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- _____(1997). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- FEDERHOFER, H. (1989). «Christoph Bernhard's Figurenlehre und die Dissonanz»; *Die Musikforschung* 2, 110-25.
- GARDNER, H. (1987). *La nueva ciencia de la mente*. Buenos Aires: Paidós.
- GIBSON, J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- HILSE, W. (1973). «The Treatises of Christoph Bernhard»; *Music Forum* 3, 1-196.
- LAKOFF, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: Chicago University Press.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- LIDOV, D. (1999). *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press.
- LOPEZ CANO, R. (1996) «Llorenç Barbers Glocken Konzerte: Stimmen der Städte», *Positionem, Beitrage Zur Neuen Musik* 27, 45-8.
- _____(1997a) «Plurifocalidad y Transgresión: la estructuración musical del espacio urbano en los conciertos de campanas de Llorenç Barber». En *Arte y Espacio*; XIX Coloquio de Historia del Arte. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 559-584.
- _____(1997b). *Música Plurifocal; Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*. México: JGH-Ciencia y Cultura Latinoamericana.
- _____(1999). «El compositor *in fabula*, el receptor confús i el músic vertader». *Transversal* 8; 7-14. Una versión en castellano *on line* se puede consultar en <http://www.geocities.com/lopezcano/Compositor.html>
- _____(2000) *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- _____(2001a). «Del *cronos* al *topos*: tiempo y espacio en la música contemporánea». En *El Tiempo en las músicas del siglo XX*, 101-122, Marga Vega y Carlos Villar-Taboada (eds.). Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid-SITEM.

- ___ (2001b). «*Cronoesthética: tiempo y estrategias de recepción en música*». En *El Tiempo en las músicas del siglo XX*; Marga Vega y Carlos Villar-Taboada (eds.), 177-193. Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid-SITEM.
- ___ (2001c). «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual»; *Revista Cuicuilco*. Número especial: *semiótica de la cultura* (en prensa) versión *on line*
<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html>.
- ___ (2002). «Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual», *Actas del VII Congreso de la SibE* (Museo Nacional de Antropología, Madrid, 27-29 de junio de 2002), Barcelona: SibE (en prensa) versión *on line*
<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/Favor.htm>
- MINSKY, M. (1975). «A framework for representing knowledge». En *The Psychology of computer vision*, Patrick Winston (ed.). Nueva York: Mc Graw-Hill.
- ___ (1985). *The society of mind*. Nueva York: Simon & Schuster.
- MÜLLER-BLATTAU, J. M. (1926). *Die Kompositionslehre Heinrich Schutzens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Leipzig.
- NATTIEZ, J.J. (1989). «Reflections on The Development of Semiology in Music», *Music Analysis* 8, 1-2, 21-75.
- RODRIGUEZ RIAL, N. (2000). *Curso de estética Fenomenológica*, 2 Vols. A Coruña: Publicacións do Seminario de Estudos Galegos (Universidad de Santiago de Compostela).
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R. (2001). *La identidad de la obra de arte*. Seminario doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.
- ___ (2002). *Fenomenología y estética*, seminario doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.
- SCHANK, R. y ABELSON, R. P. (1988). *Guiones, planes, metas y entendimiento*. Barcelona: Gedisa.
- VARELA, F., THOMPSON, E. y ROSCH, E. (1992). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.
- VEGA, M. (1984) *Introducción a la psicología cognitiva*. Madrid: Alianza.
- VOLLI, U. (2000). *Manuale di Semiotica*. Roma: GLF.

WINDSOR, W. L. (1995). *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*. Ph. D. Thesis, City University Department of Music.

ZBIKOWSKI, L. (1995). «Theories of Categorization and Theories of Music», *Music theory on line* 1, 4.

___ (1997). «Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy», *Journal of Music Theory* 41, 2, 193-225.

___ (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford University Press