

# Música y deconstrucción

Alberto C. Bernal<sup>1</sup>

alberto-bernal@gmx.de

www.albertocbernal.net

---

## Resumen

Música y, con ella, una serie de presupuestos asociados, sin los cuales el acto musical entendido como tal no puede llevarse a cabo:

1. Delimitación de lo musical dentro de una esfera previamente definida, cerrando una posible permeabilidad político-social de su discurso.
2. Ordenación de su material de acuerdo con unos modelos jerárquicos impuestos.
3. Separación categorial de los elementos musicales, que niegan la posibilidad de existencia de fenómenos intercategoriales que cuestionen la arbitrariedad de las categorías fijadas.
4. Y como último y quizá también primer presupuesto: continuismo en la definición de lo que la música debe y no debe ser.

Tomando como referencia conceptual —pero, en ningún caso, operativa— la deconstrucción iniciada por Derrida a la que son sometidos presupuestos filosófico-textuales de origen similar a los musicales, el presente texto trata de abordar si y, en caso afirmativo, cómo diversos dogmas, estrategias de poder e invisibilidades pueden hacerse visibles a través de la deconstrucción de los presupuestos musicales en los que se inscriben; todo ello, tratando de evitar la imposible y contradictoria extrapolación de constructos filosóficos al ámbito de lo artístico, en aras de una observación y deconstrucción de la problemática musical desde dentro de su propia realidad, si es que realmente podemos hablar de «una».

**Palabras clave:** música, deconstrucción, Derrida, categoría, jerarquía.

---

## Abstract. *Music and Deconstruction*

Music: here, a set of presupposed characteristics is intended, without which the «Musical Act» cannot exist:

1. Delimitation of the musical act within a pre-defined realm, aborting the potential socio-political permeation of its discourse.
2. Arrangement of the musical material according to imposed hierarchical models.

1. Alberto C. Bernal. Compositor y ensayista estético-musical. Este artículo es la transcripción y traducción de una ponencia ofrecida el 11 de agosto de 2006 en los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt.

3. Categorical separation of differing elements, thereby preventing the existence of in-between phenomena which might otherwise call into question the arbitrary nature of the fixed categories.
4. And last, but not least, continuity in the definition of what music should and should not be.

Taking Derrida's deconstructive procedures as a conceptual —but nonetheless operative— reference, to which philosophical and textual assumptions sharing similar origins with the musical assumptions are exposed, the present article contemplates if and how dogmas, power strategies, and indiscernable elements can be made apparent through the deconstruction of musical assumptions to which they subscribe; everything avoiding the impossible and contradictory extrapolation of philosophical constructs into the realm of the art, in pro of an observation and deconstruction of the musical problematic within its own reality, if we really can speak about «one».

**Key words:** music, deconstruction, Derrida, category, hierarchy.

---

— **Música:** con esta palabra aludo a una serie de presupuestos sin los cuales «lo musical» no puede llevarse a cabo:

1. *Delimitación:* la impenetrabilidad de la sala de conciertos, la interpretación de lo musical como una huida del exterior, la dualidad formada por el mundo y la música..., todo ello trata de encerrar al acto musical dentro de un ámbito tildado de musical; el resto, es correspondientemente tratado como «extramusical».
2. *Jerarquía.* Ya mismamente la comentada delimitación presupone una jerarquía: la ordenación de cualesquiera elementos de acuerdo con su posición dentro del círculo delimitado trae consigo una división jerárquica entre lo central y lo marginal, ambos también equiparados con «lo primario» y «lo secundario». A esta primera jerarquía resultante, se añaden otras muchas, pues el discurso musical entendido como tal se sirve de otras tantas para su conformación: además del (aparentemente) superado principio de la melodía y el acompañamiento o de los tonos principales y secundarios, también: sonido primario y sonido residual, texto y sonido, solo y *tutti*...
3. *Separación categorial:* Alturas, divisiones métricas, secciones formales, parámetros... Todo elemento se encuentra encapsulado dentro de categorías preestablecidas, siendo presentado y ofrecido como tal a la percepción. Todo se comporta de manera discreta, «o lo uno o lo otro», sin espacio para fenómenos intercategoriales o para la puesta en tela de juicio de las clasificaciones categoriales existentes de antemano.
4. *La música es música y no debe tener otras implicaciones:* Continuum en la definición de lo que la música debe y no debe ser. Esto asegura el hecho de que podamos hablar separadamente de «música misma» y de «fuera de la música».

Que el continuismo en la definición de lo musical y sus correspondientes presupuestos asegure su falta de repercusiones externas es, en realidad, una paradoja, pues la falta de repercusiones es a la vez una repercusión; el continuismo en música repercute en continuismo allí donde la música tiene lugar.

- **Deconstrucción:** acuñada por el filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004) hacia los años 60-70, alude a una especie de trastorno «de aquel discurso y lectura que quieren el dominio sin reservas del sentido y de la significación, el dominio de lo que sucede al pensamiento»<sup>2</sup>. A través de sus lecturas, la deconstrucción pone en entredicho la validez de determinados conceptos asumidos como verdades universales: dualidad, separación entre texto y con-texto, jerarquía de lo central sobre lo marginal, dependencia del autor con respecto a su obra, la organicidad y búsqueda de lo formalmente unitario, coherente y homogéneo, de lo funcional. La deconstrucción no trata de establecer un nuevo orden o dogma, sino, precisamente, hacer visible la presencia de dogmas, invisibilidades y opresiones preexistentes. Es, a la vez, destrucción y construcción, desmontaje y montaje; a través de la puesta en tela de juicio de aquellos textos y conceptos sobre los que se inscribe, se define a sí misma como tal, sin que tal definición pueda ser formulada de forma positiva e independiente de aquellos textos que «parasita», pues en el mismo momento en que tal definición se materializa, pasaría a ser automáticamente un nuevo blanco de sí misma.

En una de las introducciones más relevantes al pensamiento de Derrida, su autor, Marc Goldschmit, escribe:

Es preciso afirmar, entonces, que una introducción al pensamiento de Jacques Derrida es verdaderamente imposible [...] Sin embargo, de hecho, esta introducción imposible al pensamiento de Derrida acaba de comenzar. Aquí hay pues una «contradicción performativa» (lo que se dice es lo contrario de lo que es dicho; lo que es dicho muestra, sin que el texto que escribimos lo sepa, lo contrario de lo que es dicho) [una contradicción performativa] entre la imposibilidad de introducir el pensamiento de Jacques Derrida y la necesidad de hacerlo<sup>3</sup>.

Sin embargo, de hecho, esta ponencia acerca de la relación imposible entre música y deconstrucción acaba de comenzar, pues si asumimos un discurso deconstructivo en la ponencia, la precedente introducción sería lo primero que deberíamos someter a una deconstrucción. La asunción de que a todo discurso musical, sea el que sea, debe precederle uno teórico o filosófico, es uno de los primeros aspectos sobre los que podría fundamentarse una primera deconstrucción de lo musical. Esto estaría justificado tímidamente por mí con el único argumento de querer realizar una

2. Marc GOLDSCHMIT (2003). *Jacques Derrida, une introduction*. París.

3. Marc GOLDSCHMIT (2003). *Jacques Derrida, une introduction*. París: Pocket. Col. Agora.

pequeña introducción de algo que encuentra su origen etimológico y conceptual en la filosofía.

Podrá parecer paradójico, pero es precisamente la relación entre música y deconstrucción aquello que hace imposible su relación: la conversión de la tesis deconstructiva «no hay fuera-de-texto» en forma de un musical «no hay fuera-de-la-música» invalida, a su vez, la posibilidad de tal conversión.

Negar que algunos de los aspectos en los que una deconstrucción de lo musical se manifiesta están presentes de forma más o menos paralela en un deconstructivismo filosófico-textual sería una falacia por mi parte; sin embargo, no lo es el hecho de que tales aspectos han sido accedidos desde un pensamiento exclusivamente musical desligado de todo intento por transplantar musicalmente conceptos meramente filosóficos.

## I

«Pensamiento exclusivamente musical», acabamos de decir. Pero, ¿podemos realmente hablar de la existencia de un «pensamiento exclusivamente musical»? ¿Es posible acotar aquello que es música y aquello que no lo es? ¿Es música lo que suena, o quizá únicamente lo que «oímos»? Tratemos de representarnos mentalmente los primeros compases de la quinta sinfonía de Beethoven... ¿es esto ya música?

Uno de los prejuicios más extendidos en el mundo de la música es el de dar por sentado que aquello que es música está claramente delimitado dentro de ciertos cánones como los ya comentados: impenetrabilidad de la sala de conciertos, interpretación del acto musical como evasión de «lo exterior», la dualidad formada por el mundo y la música o los propios límites de aquello que puede ser considerado como «propio» e «impropio» de la música.

La deconstrucción se manifiesta aquí como una transgresión de los límites impuestos a la música y de la separación categórica entre lo que está dentro y lo que está fuera, fundamentando un posible discurso «musical» en una desintegración tautológica de lo «propiamente» musical.

A la cuestión formulada anteriormente de si el sonido es aquello que suena o lo que oímos, responde el compositor Dieter Schnebel por medio de una serie de obras llamada «mo-no, música para leer», en las que cuestiona la necesidad de la fisicalidad del «sonido» para crear un acto musical; la música ya no es «la música» (figura 1).

Tales obras muestran una clara influencia del llamado *grupo de viena* —Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm y Oswald Wiener—, segunda generación de dadaístas que pusieron en tela de juicio los límites impuestos hasta entonces a la poesía por medio de la exploración de una serie de «géneros» como la poesía fonética, la poesía visual, etc. (figura 2).

La imposibilidad de escribir «sólo música» dentro de determinados «climas políticos», es también un factor debido al cual varios compositores, en lugar de tratar de concentrarse en lo «puramente musical», no pusieron nin-



gún impedimento en que lo extramusical contaminase de manera explícita lo propiamente musical, deconstruyendo así en parte la dualidad formada por el mundo y la música. Ésta es, probablemente, una de las formas más antiguas de permeabilidad entre el fuera y el dentro, con numerosos ejemplos dentro de las obras de compositores como Luigi Nono, Nicolaus A. Huber o Mathias Spahlinger. Mucho menos conocida es cierta práctica realizada a menudo por el compositor y director cinematográfico Phil Niblock, mediante la que conviven en el mismo espacio la ejecución de su música y la proyección de filmaciones de gente trabajando grabados en distintos lugares del Tercer Mundo. ¿Es aquí la música todavía «música» o simplemente una banda sonora del mundo exterior?

Peter Ablinger, piezas para sillas *Sitzen und Hören* («Siéntense y escuchan» o «Sentarse y escuchar»), en lugar de deconstruir la comentada dualidad dentro/fuera por medio de una introducción de lo extramusical en lo musical, Ablinger procede de forma inversa: sacando el acto musical al exterior; las obras consisten únicamente en lugares escogidos por el compositor en los que coloca una serie de sillas, invitando al posible público a sentarse para escuchar musicalmente los sonidos de ambiente que circundan el lugar escogido (figura 3).



Peter Ablinger. *Sitzen und Hören* (1995-2003)

Figura 3.

## II

La presuposición categórica de la existencia de un dentro y un fuera, no solamente trae consigo una delimitación, sino, como apuntábamos al principio, también una jerarquía implícita. Para que exista «dentro» y «fuera» es necesaria la existencia de un límite. La existencia del límite posibilita a su vez una ordenación de todo lo que está dentro de acuerdo con su supuesta posición, que calificaría lo que está cerca del límite como marginal, y lo que está lejos, como central. Central y marginal son dos conceptos que traen asociados una jerarquía, que puede comprobarse fácilmente con la equiparación semántica que suele hacerse de ambos con «primario» y «secundario».

El hecho de que, con el principio de la atonalidad introducido con la Nueva Música a principios del siglo XX, haya sido neutralizada esta jerarquía, no es completamente cierto. Por una parte, la atonalidad no es más que una descentralización dentro de otro principio todavía central: aquél que asume la altura, las alturas, como principales conductores del discurso. No se piense que me olvidé del serialismo y su perseguido tratamiento igualitario de parámetros, pues la consideración igualitaria de algo que no es igual —ni fenomenológicamente ni en la percepción históricamente configurada de aquéllos que escuchan—, no es en absoluto ningún tratamiento igualitario. No antes de la renuncia explícita al «superhábit de alturas» heredado, es posible hablar de una anulación de la jerarquía de las alturas, como puede verse en algunas de las últimas obras de Luigi Nono.

Por otra parte, y mucho más relevante, está la imposibilidad de definir estáticamente aquello que es considerado como central y como marginal en música, pues esto depende en primera instancia de las diferentes y cambiantes praxis musicales de cada tiempo y lugar. Según esta última afirmación, una deconstrucción de esta jerarquía adquiriría siempre una nueva forma, apuntando siempre a algo diferente e, incluso, siendo con frecuencia una deconstrucción de otra deconstrucción ya realizada anteriormente.

Uno de mis ejemplos favoritos en este aspecto son las *Variaciones Diabelli* de Beethoven. El procedimiento habitual en los ciclos de variaciones de la época era el de asumir ciertas características principales del tema como centrales, mientras que otras características secundarias eran expuestas a principios de variación. Las características principales en la música tonal de aquella época eran la estructura y la funcionalidad armónicas, el contenido motivico y la métrica. Lejos de asumir la centralidad de estas características principales y hacer variaciones de las secundarias, Beethoven realiza continuamente lo contrario: variación y distorsión de características principales y ensalzamiento de lo secundario. Una y otra vez a lo largo de todo el ciclo, la estructura armónica, métrica y motivica es distorsionada drásticamente, a la vez que es cuestionada su centralidad.

De manera recíproca, la neutralización de la marginalidad de varias características secundarias pasa a convertirse en elemento discursivo principal. En la variación 27 aparecen 6 *sforzati* consecutivos, como por accidente, 2 compases de tregua y de nuevo 6 *sforzati* (figura 4).

Figure 4 is a musical score for piano, consisting of two systems. The first system includes two endings, labeled '1.' and '2.', with dynamic markings *p* and *f*. The second system continues the piece with various dynamics including *f*, *p*, and *pp*, and features several circular markings around notes.

Figura 4.

Figure 5 is a musical score for piano, titled 'Allegro.' and 'VAR. XXVIII.'. It consists of two systems of music. The first system shows a dense texture with many notes and circular markings around them. The second system continues this texture, also featuring circular markings.

Figura 5.

En la variación de la figura 5, nos encontramos de repente con 32 *sforzati*, uno detrás del otro...

El ensalzamiento de un elemento del tema a priori tan marginal como un *sforzato*, adquiere implicaciones directas en el desarrollo formal del ciclo y, junto con otras distorsiones de características principales, podemos considerarlo como un ejemplo increíblemente temprano de una deconstrucción de la jerarquía central/marginal establecida en la época. Uno podría pensar que Beethoven tuviera presentes las siguientes palabras del escrito «Limited Inc. Glyph 2» de Derrida: «Yo no me “concentro” en mi lectura ni exclusiva ni primariamente en aquellos puntos que parecen ser los más “importantes”, “centrales”, “cruciales”. Por el contrario, yo me desconcentro, siendo los casos secunda-



rios, excéntricos, laterales, marginales, parasitarios o fronterizos, lo que es “importante” para mí, siendo la fuente de muchas cosas [...] y constituyendo una profundización dentro del funcionamiento general de un sistema textual»<sup>4</sup>.

### III

Otro aspecto tradicionalmente asumido por la música (y no solamente por la música...), es la necesidad de encapsular todo dentro de categorías estancas preestablecidas. Los diferentes elementos musicales son ofrecidos de esta manera a la percepción; todo se comporta de forma discreta: las alturas, las divisiones métricas, los procedimientos formales...

La deconstrucción de esta percepción categorial permite la aparición de la llamada «percepción paradójica». Frente a la percepción categorial, fundamentada en una manifiesta separación entre categorías, la percepción paradójica viene a sustentarse precisamente en la neutralización de tal separación. Frente a la afirmación de tales categorías como estancas e impenetrables que ejerce la percepción categorial, es tarea de la percepción paradójica el cuestionar tal estanqueidad e impenetrabilidad. A los medios expresivos resultantes de la percepción categorial, 1) *dramaturgia de la permanencia* y 2) *dramaturgia del cambio*, contrapone la percepción paradójica una especie de *dramaturgia de la incertidumbre*, que encuentra su potencial expresivo precisamente en el ámbito donde la separación categorial pierde su estabilidad, en la superficie colindante entre dos categorías preestablecidas.

Entre estado y proceso, entre repetición y cambio, entre discreto y continuo, entre estatismo y movimiento..., la deconstrucción de categorías musicales cerradas sobre sí mismas hace posible un «más allá de lo categorial», un discurso basado sobre lo interfronterizo, que a su vez deroga la centralidad de diferentes elementos categoriales, haciendo de esta manera posible la existencia de otros elementos, la aparición de «lo Otro».

En relación con la dualidad formada por estado y proceso, uno de los ejemplos más tempranos e interesantes es el comienzo del concierto para violonchelo de Ligeti: un *crescendo* extremadamente lento sobre una única nota, sin ninguna otra acción.

4 ♩ = 40  
 4  
 vsul II.  
 sol. teste.  
 Solo zu Violino  
 Bogenwechsel stets unmerklich  
 sehr allmählich in Erscheinung treten mit im Einzelnen kaum bemerkbarem crescendo  
 sehr allmählich in Erscheinung treten mit im Einzelnen kaum bemerkbarem crescendo  
 (Ersatz unhörbar, sorg, wie aus dem Nichts kommend)

La paradoja de percibir un fenómeno cambiante sin percibir de manera explícita tal cambio —debido a su extrema lentitud—, posibilita la escucha de todo aquello que se esconde tras lo categorial, de todo aquello que queda excluido por el binomio categorial «igual/diferente». ¿Es el sonido del chelo

4. Jacques DERRIDA (1977). *Limited Inc*, Glyph 2. Baltimore: The John Hopkins Press, 1977.

ya un sonido, o todavía un silencio que se manifiesta como sonido a través de lo visual? ¿Es el sonido una altura periódica? ¿Se trata de una acción mantenida, o bien de un cambio gradual?

También hacia la deconstrucción de este principio apuntan las primeras piezas de la serie *Differenz-Wiederholung* ('diferencia y repetición', basadas en el homónimo de Deleuze) de Bernhard Lang; concretamente, a través de la repetición mecánica de pequeños fragmentos, *samples*; una especie de instrumentación de la técnica del *loop*. En este caso, no es el movimiento extremadamente lento, como en Ligeti, aquello que crea un espacio para fenómenos intercategoriales, sino más bien la extrema iteración. La iteración, la redundancia, hace tambalearse los cimientos de un contexto, abriendo al mismo tiempo la posibilidad de la percepción de aquello que normalmente queda excluido dentro de tal contexto.

#### IV

Estamos llegando ya al final de la conferencia y, si bien musicalmente evitaría tal desarrollo formal, parece que volvemos de alguna manera al punto de partida: aquél de la dualidad entre el dentro y el fuera de la música; no obstante, no para quedarnos ahí, sino para apuntar hacia otro lado.

Y, precisamente, de «apuntar hacia otro lado» es de lo que trata este último aspecto que me gustaría brevemente comentar. La deconstrucción de una concepción musical que excluye a la música de lo extramusical, asignándole un mero papel escapístico o de entretenimiento de jueves por la noche, introduce inevitablemente una concepción de lo musical como portador de realidades «externas». Si «no hay un fuera-del-texto», un fuera-de-la-música, entonces «todo» es música.

A partir del momento en que la separación categórica entre música y mundo es deconstruida, todo acto musical y su deconstrucción no es ya mera y únicamente musical, sino «más que» musical. Más que un reflejo de lo ya no existente «externo», la deconstrucción de lo musical —a pesar de y debido a su ya anunciada imposibilidad— es, entonces, precisamente la posibilidad de que algo más pueda convertirse en música, así como, respectivamente, la música pueda convertirse en algo más.