

UMBERTO ECO
Obra abierta
(1962)

Umberto Eco. *Obra Abierta*. Barcelona: Ed. Planeta Agostini, 1992, ps. 71-90

Entre las recientes producciones de música instrumental podemos notar algunas composiciones marcadas por una característica común: la particular autonomía ejecutiva concedida al intérprete, el cual no sólo es libre de entender según su propia sensibilidad las indicaciones del compositor (como ocurre en la música tradicional), sino que debe intervenir francamente en la forma de la composición, determinando a mentado la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en un acto de improvisación creadora. Citamos algunos ejemplos entre los más conocidos:

1) En el *Klavierstück XI* de Kariheinz Stockhausen, el autor propone al ejecutante, en una grande y única hola, una serie de grupos entre los cuales éste escogerá primero aquel con que empezará, y des es, de manera sucesiva, el que se vincule al grupo precedente; en esta ejecución, la libertad del intérprete actúa sobre la estructura "combinatoria" de la pieza, "montando" autónomamente la sucesión de las frases musicales.

2) En la *Sequenza per flauto* solo de Luciano Berio, el intérprete tiene ante sí tina parte que le propone un tejido musical donde se dan la sucesión de los sonidos y su intensidad, mientras que la duración de cada una de las notas depende del valor que el ejecutante quiera conferirles en el contexto de las constantes cantidades de espacio, correspondientes a constantes pulsaciones de metrónomo.

3) A propósito de su composición *Scambi*, Henri Pousseur se expresa así: *"Scambiono constituyen tanto una pieza cuanto un campo de posibilidades, una invitación a escoger. Están constituidos por dieciséis secciones. Cada una de éstas puede estar concatenada a otras dos, sin que la continuidad lógica del devenir sonoro se comprometa: dos secciones, en efecto, son introducidas por caracteres semejantes (a partir de los cuales se desarrollan sucesivamente de manera divergente); otras dos secciones pueden, en cambio, conducir al mismo punto. Puesto que se puede empezar y terminar con cualquier sección, se hace posible un gran número de resultados cronológicos. Por último, las dos secciones que comienzan en un mismo punto pueden estar sincronizadas, dando así lugar a una polifonía estructura más compleja... No resulta imposible imaginar estas proposiciones formales registradas en cinta magnética, puestas tal cual en circulación. Disponiendo de una instalación acústica relativamente costosa, el público mismo podrá ejercitar con ellas, a domicilio, una imaginación musical inédita, una nueva sensibilidad colectiva de la materia sonora y del tiempo."*

4) En la *Terza sonata per Plangforie*, Pierre Boulez prevé una primera parte (Anliphonie, Formant 1) constituida por diez secciones en diez hojas separadas combinables como otras tantas tarjetas (si bien no se permiten todas las combinaciones); la segunda parte (Formant 2, Thrope) se compone de cuatro secciones de estructura circular, por lo que se puede empezar por cada una de ellas vinculándola a las demás hasta cerrar el círculo. No hay posibilidad de grandes variaciones interpretativas en el interior de las secciones, pero una de ellas, por ejemplo *Parenthèse*, se inicia con un compás de tiempo especificado y prosigue con amplios paréntesis en los cuales el tiempo es libre. Una especie de regla viene dada por las indicaciones de unión entre fragmento y fragmento (*sans retenir, enchaîner sans interruption*, etc.).

En todos estos casos (y son cuatro entre los muchos posibles) llama la atención de inmediato una macroscópica diferencia entre tales géneros de comunicación musical, aquellos a los que nos tenía acostumbrados la tradición clásica. En términos elementales, esta diferencia puede formularse así: una obra musical clásica, una fuga de Bach, Aida o la *Sacre du Printemps*, consistían en un conjunto de realidades sonoras que el autor organizaba de modo definido y concluso, ofreciéndolo al oyente, o bien traducía en signos convencionales aptos para guiar al ejecutante de manera que éste reprodujese sustancialmente la forma imaginada por el compositor. Estas nuevas obras musicales consisten, en cambio, no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.

Es menester observar, para salvar equívocos terminológicos, que la definición de "abierta" dada a estas obras, si bien sirve magníficamente para delinear una nueva dialéctica entre obra e intérprete, debe asumirse como tal en virtud de una convención que nos permita abstraerla de otros posibles y legítimos significados de esta expresión. En estética, en efecto, se ha discutido sobre la "definitividad" y sobre la "apertura" de una obra de arte; y estos dos términos se refieren a una dialéctica que todos esperamos y que a menudo estamos dispuestos a definir: es decir, una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión

de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (un cartel que indica una calle, en cambio, puede ser visto sin posibilidad de duda en un solo sentido; y, si se transfigura en cualquier fantástica interpretación, deja de ser aquel cartel indicador con ese particular significado). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.

Pero está claro que obras como las de Berio o de Stockhausen son "abiertas" en un sentido menos metafórico y mucho más tangible; para decirlo vulgarmente, son obras "no acabadas", que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas. Esta interpretación de los hechos es paradójica e inexacta, pero el aspecto más exterior de estas experiencias musicales da, efectivamente, ocasión a un equívoco semejante. Equívoco, por lo demás, productivo, porque este lado desconcertante de tales experiencias nos debe inducir a ver por qué hoy un artista advierte la exigencia de trabajar en tal dirección, en resolución de qué evolución histórica de la sensibilidad estética, en concomitancia con qué factores culturales de nuestro tiempo y cómo estas experiencias deben verse a la luz de una estética teórica.

* * *

En todos los fenómenos examinados, la categoría de la "apertura" se empleaba para definir situaciones a menudo distintas, pero en conjunto los tipos de obra escogidos se diferenciaban todos de las obras de los músicos postwebernianos que habíamos examinado al principio. Indudablemente, del barroco a la actual poética del símbolo, se ha ido precisando cada vez más un concepto de obra de resultado no unívoco, pero los ejemplos examinados en el párrafo precedente nos proponían una "apertura" basada en una colaboración teórica, mental del usuario, el cual debe interpretar libremente un hecho de arte ya producido, ya organizado según una plenitud estructural propia (aun cuando esté estructurado de modo que sea indefinidamente interpretable). En cambio, una composición como *Scambi*, de Pousseur, representa algo ulterior: mientras que, escuchando una obra de Webern, el que escucha reorganiza libremente y goza de una serie de relaciones en el ámbito del universo sonoro que se le ofrece (y ya completamente producido), en *Scambi* el usuario organiza y estructura, por el lado mismo de la producción y de la manualidad, el discurso musical. Colabora a hacer la obra.

No se pretende afirmar que esta sucesiva diferencia califique la obra como más o menos válida respecto de aquellas ' ya hechas: en toda la presente disertación, se

trata de distintos tipos de poética que se valoran por la situación cultural; que reflejan y constituyen, independientemente de cualquier juicio de validez estética de los productos; pero es evidente que una composición como *Scambi* (u otras composiciones antes citadas) supone un problema nuevo y nos induce a reconocer, en el ámbito de las obras "abiertas", una más restringida categoría de obras que, por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas, podríamos definir como "obras en movimiento".

El fenómeno de la obra en movimiento, en la presente situación cultural, no se limita en absoluto al ámbito musical, sino que encuentra interesantes manifestaciones en el campo de las artes plásticas, donde hoy encontramos objetos artísticos que en sí mismos tienen como una movilidad, una capacidad de replantearse calidoscópicamente a los ojos del usuario como permanentemente nuevos. Al nivel mínimo, podemos recordar los móviles de Calder o de otros autores, estructuras elementales que poseen precisamente la capacidad de moverse en el aire, asumiendo disposiciones espaciales diversas, creando continuamente el propio espacio y las propias dimensiones. En un nivel más vasto, recordamos la nueva facultad de arquitectura de la Universidad de Caracas, definida como "la escuela que se inventa cada día": las aulas de esta escuela están construidas con paneles móviles, de modo que profesores y alumnos, según el problema arquitectónico y urbanístico que se examina, se construyen un ambiente de estudio apropiado modificando de continuo la estructura interna del edificio. 10 Además, Bruno Munari ha ideado un nuevo y original género de pintura en movimiento de efectos verdaderamente sorprendentes: proyectando mediante una simple linterna mágica un collage de elementos plásticos (una especie de composición abstracta obtenida superponiendo o arrugando hojas muy delgadas de 'material incoloro al que se ha dado diversas formas) y haciendo pasar los rayos luminosos a través de una lente polaroid, se obtiene sobre la pantalla una composición de intensa belleza cromática; haciendo luego rodar lentamente la lente polaroid, la figura proyectada empieza a cambiar gradualmente sus propios colores pasando a través de toda la gama del arco iris y realizando, a través de la reacción cromática de los diversos materiales plásticos y de los diversos estratos en los que se componen, una serie de metamorfosis que inciden incluso en la misma estructura plástica de la forma. Regulando a su gusto la lente que gira, el usuario colabora efectivamente en una creación del objeto estético, por lo menos en el ámbito del campo de posibilidades que le permiten la existencia de una gama de colores y la predisposición plástica de las diapositivas.

Por su parte, el dibujo industrial nos ofrece ejemplos mínimos, pero evidentes, de obras en movimiento, con objetos de decoración, lámparas plegables o librerías que pueden armarse en formas distintas, o sillones capaces de metamorfosis de indudable dignidad estilística, que permiten al hombre de hoy hacerse y disponer las formas entre las cuales vive de acuerdo con su propio gusto y sus propias exigencias de uso.