

Sonia Díaz
Salas

*La obra de arte como
obra abierta y su
concreción en la música
contemporánea de
concierto*

Existen criterios de que la obra de arte es indefinible, lo que conlleva a un relativismo teórico que nada tiene que ver con la concepción de la relatividad, pues todo concepto en condiciones histórico-concretas es la unidad de lo relativo y lo absoluto, de lo particular y lo universal, así como su predicado lógico puede ser ampliado. De *facto*, todo concepto bien construido tiene una capacidad heurística, su generalidad contiene posibles predicciones y se valida en campos particulares. De aquí la necesidad de definiciones en la estética y el arte.¹

Un enfoque actual de re-construcción teórica de la obra de arte, sin omisión de los principales aportes al respecto, permite definir la misma como un sistema abierto a partir de la *creación* de un *objeto* por un sujeto, que incluye tanto al artista como al receptor-participante como co-creador; una composición en tan-

¹ Umberto Eco: *La definición del arte*, trad. del italiano de R. de la Iglesia, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1980. Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid: Ediciones Visor, 1996, pp. 79-82, 259-263. Jacques Aumont: *La imagen*, trad. del francés de Antonio López Ruiz, Barcelona: Ediciones Paidós, 1992, p. 315. Adolfo Sánchez Vázquez: «Socialización de la creación o muerte del arte», en Adolfo Sánchez Vázquez. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México D. F.: UNAM, 2005, pp. 109-128.

to *estructura* que contiene una organización de elementos en sus relaciones y nexos inherentes a un *texto* sígnico situado en un contexto o entorno histórico; siendo portadora de valores que permiten una valoración expresiva capaz de proporcionar en la *comunicación* placer subjetivo emocional, desagrado, conmociones, crítica y reflexiones dentro de la multifuncionalidad o polifuncionalidad de significados que posee.

La pertinencia de esta conceptualización permite discrepar del criterio de Adorno —que también comparten otros— al afirmar que «tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas» (Adorno 25). Ya Goethe hubo de esclarecer esta problemática al subrayar: «Hay tres tipos de lectores [de la obra de arte], el que disfruta sin juicio; el que, sin disfrutar, enjuicia, y otro intermedio, que *enjuicia disfrutando* y *disfruta enjuiciando*; este es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo» (Goethe ctd en Jauss 78). Criterio que adelantó una de las tesis de la estética de la recepción,² también compartida por Umberto Eco al señalar que el arte produce un «disfrute activo» (Eco 39). En esta misma dirección Jan Mukarovsky en la primera mitad del siglo xx realizó un importante aporte cuando puntualizó que «es necesario recordar que el requisito de la supremacía de la función estética [en el arte], alcanza su plena importancia solo al realizarse la diferenciación mutua de las demás funciones» (Mukarovsky 75), aclaración capital para abordar la interacción de la función estética con las demás funciones del arte en un sistema multifuncional. Siempre teniendo en cuenta que la función estética es creadora

² La definición de placer estético como autosatisfacción en la satisfacción ajena presupone, pues, la unidad primaria entre placer que entiende y entendimiento que disfruta y restituye la significación de la “participación” y de la apropiación que tenía, en su origen, el término alemán (*genus*). En el acto estético el sujeto disfruta siempre algo más que de sí mismo; se siente en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo, que puede describirle tanto su propia actividad productora como la relación de la experiencia ajena, y que puede confirmarle la apropiación de un tercero. El placer estético, que se desarrolla en el movimiento pendular existente entre contemplación no interesada y participación experimentadora, es una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro, que el comportamiento estético nos ofrece» (Hans Robert Jauss. Ob. cit., 6. p. 73).

y que se realiza mediante la función comunicativa, función no tenida en cuenta por el esteta checo.

El problema de la creación lleva, inevitablemente, a la distinción entre obra *canónica* y *obra libre*, *obra cerrada* y *obra abierta*, también llamadas *estructuras cerradas* y *estructuras abiertas*. Todo indica que el primero que realizó tal diferenciación morfológica conceptual fue el teórico del arte alemán Henrich Wölfflin en su libro *Conceptos fundamentales en la historia del arte* a inicios de la década de los treinta del pasado siglo. Denominó *forma cerrada* a «la representación que, con medios más o menos tectónicos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo» (Wölfflin 168), en tanto el estilo de la *forma abierta* «alude a lo externo a él mismo y tiene la apariencia desprovista de límites, aunque claro está, siempre lleve en sí una tácita limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en sentido estético» (168).

Tipología asumida por el profesor de arte cubano Luis de Soto en la década de los cuarenta, quien en el tomo I de su *Filosofía de la historia del arte*, de 1943, especificó que la «forma cerrada» «constituye algo tectónico, definitivo y permanente» (De Soto 111), (simetría, disposición de elementos, equilibrio), mientras «en la forma abierta», por el contrario, «impera lo asimétrico, el equilibrio inestable, el contraste en los colores, la distribución arbitraria de la luz; el marco no encuadra, sino que corta, interrumpe la composición en él contenida: el cuadro, en suma, da la sensación de algo transitorio, un instante fugaz» (111 y 112). Asimismo se aprecia en la «irregularidad, el aparente desorden, sentido de lo ilimitado o inconcluso» (115), ilustrando tal diferenciación con las artes plásticas, principalmente.

Como se puede apreciar, el cubano amplió la concepción de la obra abierta respecto al criterio del alemán —donde lo abierto queda cerrado por lo estético—. Luis de Soto se acercó más a la concepción de la obra abierta como «*inacabada*», teorizada y analizada por los estetas y artistas más contemporáneos. No obstante, el análisis de Wölfflin y De Soto se centra en la obra y no en el receptor como productor de significados que puede producir creadoramente una imagen que amplía la significación de la obra y expresar algo no previsto por la intencionalidad del artista, es decir, no se subraya el diálogo artista-obra-espectador activo. Sin embargo, el hecho de la tipologización constituye una importante contribución para el análisis de la obra de arte

abierta, tema en el que fueron haciendo aportaciones (Sánchez 19-38) Paul Valéry, Walter Benjamín, John Dewey (Dewey) y Jean-Paul Sartre.

Precisamente, Benjamín al abordar el proceso de la recepción fundamentó que la obra de arte se ve enriquecida por las «huellas» que dejan las percepciones sobre las pinturas, es decir, por los innumerables ojos que las miraron, tesis validada para todas las artes, incluida la música, porque la percepción de varias obras musicales se ha enriquecido con los oídos perceptivos de concertistas, críticos y el público receptor. Constituye un ejemplo fehaciente de lo antes planteado en la música la obra del francés Oliver Messiaen: *Veinte miradas sobre el niño Jesús*, de 1945, que testimonia a nivel expresivo las diferentes percepciones en torno al niño Jesús y el Hombre-Dios Jesucristo. Así como también otras obras suyas como *Modos de valores e intensidades*, cuyo serialismo integral revela aquí creadoramente las influencias del canto llano, la música de Igor Stravinsky y la rítmica hindú.

La contraposición «obra cerrada»/«obra abierta», o mejor su distinción, tiene un importante valor heurístico y metodológico, pero como toda clasificación tiene un valor relativo. Si bien la obra abierta posee una mayor apertura, tanto compositiva como interpretativa en orden de la *poiesis/aisthesis/catharsis*³ no significa que la obra tradicional llamada «cerrada» no tenga alguna apertura semántica. Umberto Eco esclareció –en la «Introducción a la segunda edición de 1967» de *Opera aperta*– que «la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en el tiempo» (Eco 33), porque el destinatario hace una u otra lectura del texto. Así, «una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posi-

³ Según Hans Robert Jauss la experiencia estética implica: 1. la *poiesis*, la técnica de hacer, producir, crear; 2. la *aisthesis*, percepción sensible en unidad con la comprensión, es decir, imagen de idea sensible; 3. la *katharsis* como comunicación y tipos de placeres diversos proporcionados por los valores estéticos en el acto valorativo. Al subrayar la unidad de estos tres conceptos componentes de la experiencia estética puntualizó que «el comportamiento placentero, que el arte provoca, y posibilita, constituye la experiencia estética *par excellence*, que caracteriza tanto al arte preautonómico como al autónomo. Y, por eso, a la hora de poner de relieve la praxis estética del comportamiento productivo, receptivo y comunicativo, el comportamiento placentero se convierte, una vez más, en objeto de la reflexión estética» (Hans Robert Jauss. Ob. cit., p. 56).

bilidad 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» (65).

En la estética de Adorno aunque no se tematiza explícitamente el problema de la obra abierta y la obra cerrada se dan explicaciones a tener en cuenta. Refiere que el arte es un enigma porque las obras dicen algo y a la vez lo ocultan, añadiendo que «en potencia contienen la solución, pero no es dato de su objetividad» (163), sino de la subjetividad del que percibe. Subrayó:

cuanto más aporta quien percibe una obra de arte, tanto mayor es la energía con la que penetra en ella y guarda así internamente su objetividad. Participa de la objetividad cuando su energía le hace penetrar en la obra, aunque su energía sea su “proyección subjetiva” y aberrante, y esta *desviación subjetiva* le impida acertar con la obra, sin desviación no hay objetividad posible (231).

En realidad la desviación subjetiva no es aberrante, porque ella no es más que la ambigüedad contenida por el texto estético de la obra de arte que potencialmente posibilita una desviación de la intencionalidad pensada y concreta por el autor en la obra. Un testimonio de esto puede apreciarse en una obra tradicional, canónica o «cerrada» como una catedral románica medieval, en cuyos capiteles aparece representada de manera simbólica la naturaleza para patentizar sógnicamente la grandeza del Creador, y de este modo reforzar la imagen de la grandeza divina, y por consiguiente despertar la beatitud y la fe en Dios. Sin embargo, uno de los escolastas más tradicionalistas de la época, con una rígida ortodoxia como el francés Bernardo de Claraval, se quejaba de que en dichas catedrales y monasterios los feligreses leían más *in marmoribus* que *in codicibus*, por lo que se dedicaban más a admirar la variedad de animales y seres extraordinarios representados, en lugar de meditar sobre el auténtico y verdadero texto de Dios, la *Biblia*. Esto mismo ocurrió con la música sacra.

Por tanto, la objetividad de la «obra de arte cerrada» siempre tiene una «fisura» para una apertura estética y un modo de catarsis placentera. Esta la entrevió un teórico y compositor de la música como Igor Stravinsky, al decir que:

el compositor corre una peligrosa aventura cada vez que hace oír su música, puesto que la buena *presentación de su obra depende cada vez más de esos factores que no pueden ser previstos, que son imponderables*, que entran en la composición de las *virtudes de fidelidad y de simpatía*, sin las cuales la *obra* será unas veces *desfigurada*, de otras *inerte*, y en todos los casos *traicionada* (147) (La cursiva es nuestra).

Desde el objetivismo estructuralista del neoclasicismo tuvo que reconocer que en la interpretación de una composición, partitura, no todo es previsible, hay *azar*, pero se equivocó en considerar que tal desviación interpretativa constituía una desfiguración y traición por parte del intérprete, que él reducía en la teoría a mero ejecutante, por lo que afirmó que «la libertad es una estrecha sumisión al objeto» (98), la composición, a la lectura de la estricta regla codificada. Como contrapartida a lo dicho por él, la experiencia estética musical es la expresión entre la norma y la libertad, entre el condicionamiento (relativo) y la elección.

Mucho más avanzado en el campo de la teoría y la estética de la música fue Ferruccio Busoni, italiano de madre de origen alemán, quien se educó musicalmente en Alemania. Busoni escribió el libro *Apuntes sobre una nueva estética de la música*, de 1907. Y como compositor escribió obras como *Seis sonatinas para piano*, 1910-1920; *Turandot*; y el *Doctor Fausto*, terminada por un amigo suyo hispano-alemán llamado Philipp Jarnach.

Apuntes sobre una nueva estética de la música, es un libro profético porque anunció el nuevo cambio de actitud de transición musical, tanto técnica como estética, al establecer las nuevas bases para lo que se ha denominado «obra abierta». Criticó el agotamiento de la música anterior, llamándola composiciones obsoletas y estereotipadas. Entre sus principios estéticos está aquel que señala que la nueva música debía ser infinita y libre. Ante la «tiranía» del sistema mayor y menor, con su rígida consonancia y disonancia, propuso utilizar nuevas posibilidades de las escalas que habían sido comenzadas a utilizar por Richard Strauss y Claude Debussy. Llegó incluso a idear un sistema de divisiones microtonales de la octava y estudió la potencialidad de los instrumentos electrónicos.

Este análisis teórico y de la praxis de la música, en cuanto a la «obra cerrada» y la «obra abierta», tiene continuidad en el con-

junto de artículos y ensayos de diferentes años de Pierre Boulez, los cuales conforman *Hacia una estética musical*, de 1966.

Boulez, con una experiencia compositiva y orquestal, representante junto con Oliver Messiaen y Karlheinz Stockhausen de la tendencia del *serialismo integral*, comenzó por señalar que la concepción de la «obra cerrada» o de «ciclo cerrado» era una concepción occidental, porque la música oriental tenía una representación de estructura abierta. Así acotó: «Hemos respetado el “fin” de la obra occidental, su ciclo cerrado, pero hemos introducido la “posibilidad” de la obra oriental, su desenvolvimiento abierto» (Boulez 46). Reveló, de este modo un proceso de *transculturación* al recrear al modo occidental la influencia de la música oriental apreciable ya en composiciones como *La natividad del Señor*, de 1935, contribuyendo a un nuevo tipo de aumento o disminución del ritmo de cada unidad.

Una de sus tesis es la «*objetividad abierta*» (41) en la música, *subjetivación de la objetividad*. Por eso demandó: «Reclamamos para la música el derecho al paréntesis y a la curva...; una noción de tiempo discontinuo gracias a estructuras entrecruzadas en lugar de permanecer clausuradas y estancas; en fin, una especie de desarrollo en el cual el circuito cerrado no sea la única solución» (29). Subrayó que «el sentido de la obra se ha modificado a un punto tal que las estructuras cerradas o las estructuras abiertas, el automatismo en su juego, o el libre albedrío que allí se introduce, crean nuevas dimensiones, casi una nueva manera de percibir la obra musical, de experimentar su necesidad» (178). La obra, la partitura como composición, «impone» la elección de los medios, los instrumentos; la elección modifica creadoramente la sonoridad, el color, la intensidad, el ataque, el tempo, etcétera. Es el juego dialéctico de *subjetividad-objetivada* y *objetividad-subjetivadora*, la dinámica *cosificación-descosificación*, *apropiación-propiación*.

La concepción teórica de la tendencia hacia la obra abierta se fue concretando cada vez más en Boulez. Dan crédito obras suyas como *Le Marteau sans maître*, de 1954, *Sonata para piano No. 3*, de 1957, *Structures II*, igualmente para piano, de 1956-1961 y *Pli selon pli* para orquesta, de 1957-1962; en estas dos últimas existe aleatorismo al igual que en *Le Marteau sans maître*. Afirmó que sus obras «incompletas» eran «obras en desarrollo».

Al valorar la trayectoria de Boulez, Robert Morgan puntualizó que:

algunos de los serialistas más jóvenes reconocieron una afinidad [con John Cage] respecto a lo que ellos estaban llevando a cabo en aquel momento. Stockhausen, Boulez y sus colegas serialistas habían llegado a ser conscientes de que cuanto más precisa fuera la predeterminación de los elementos musicales más casuales y producto del azar tenderían a sonar. Debido a que la naturaleza del serialismo europeo trataba a todos los elementos musicales por igual, el resultado parecía ser, a menudo, una colección de elementos disparatados sin ninguna conexión ni efectividad perceptible entre ellos. Todos los elementos individuales tendieron a sonar como algo “arbitrario” y, por lo tanto, también pudieron ser reemplazados por otros (Morgan 391).

Con esta valoración se ratifica el trabajo *en y hacia* la obra abierta por Boulez y Stockhausen, entre otros.

Umberto Eco, uno de los principales teóricos en torno al concepto de la obra abierta — con énfasis analítico en la música —, ha subrayado que «*el modelo de una obra abierta no reproduce una presunta estructura objetiva de las obras, sino la estructura de una relación de disfrute; cabe decir un forma solo en cuanto genera el orden de sus propias interpretaciones*» (*Obra abierta* 36), no un orden de una regularidad preestablecida que el intérprete debía seguir. Asimismo distinguió dentro del espectro de las obras abiertas en la música lo que denominó *obra en movimiento*.

Al caracterizar la modalidad de la obra en movimiento como tipo de obra abierta esclareció que es: (25, 26, 63-65, 89)

- Una invitación a la *libertad interpretativa*, asumir diversas *estructuras imprevistas, indeterminación de los resultados, a la discontinua imprevisión de las elecciones sustraídas a la necesidad*. Pero negar que haya una *única experiencia privilegiada* no implica el *caos* de las relaciones, sino la *regla* que permite la *organización* de estas.
- Posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales del intérprete, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca

- a la intervención orientada, la inserción libre en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor.
- Una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra del autor podrá ser llevada a su término. Mas, se sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en la composición había sugerido posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo. Es un toma y daca como se dice en castellano.
 - Aquí la *poética* establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva dinámica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad. En fin, abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, estableciendo un muy fluido proceso relacional entre autor-obra de arte-público preceptor.

Los antecedentes de la indeterminación están en Charles Ives y Henry Cowell, que usaron ocasional y limitadamente elementos indeterminados en sus obras. Pero como tendencia surgió a partir de la década de 1950, sobre todo por influjo de John Cage, quien creó el método de la improvisación. A las unidades le dio una autonomía por sí misma. Al abandonar el control del sonido, dio lugar a las operaciones casuales en la composición. Comenzó con *Music of Changes*, de 1951. También en *Music of piano*, estructura donde igualmente introdujo el azar, al conceder decisiones al intérprete. En tanto los valores de las notas (anotaciones arbitrariamente como corcheas sin plica) y los niveles dinámicos se dejan a los impulsos de los intérpretes.

La obra de Cage más polémica de la indeterminación de este período fue *4'33*, aquí condujo la indeterminación y la «desintencionalidad» hasta sus últimas consecuencias. La partitura solo está formada por 3 números arábigos, cada uno seguido por una duración numérica específica (4 minutos y 33 segundos que dan nombre a la obra). El intérprete o los intérpretes pueden usar cualquier número de instrumentos. Introdujo el silencio, y se basa en él. Puede existir presencia o no de materiales musicales.

Asimismo valida los sonidos inherentes a la composición como aquellos otros generados por voluntad expresa del intérprete. Consideró, igualmente, los sonidos ambientales como los zumbidos del aire acondicionado, el crujir de los programas de las manos, el pateo de los pies, la risa del público, etc. Él mismo consideró esta obra como su principal composición.

En la música instrumental contemporánea hay varias expresiones de la modalidad de la *obra abierta en movimiento* donde la indeterminación, la libertad de interpretación, hacen de esta obra inacabada intencionalmente una experiencia estética única. Así en la *Pieza para piano XI*, primera obra aleatoria, Stockhausen colocó diecinueve segmentos musicales separados de forma espacial en una única hoja y dio instrucciones al intérprete de moverse de un segmento al siguiente, debiendo seguir su impulso momentáneo. Al final de cada segmento aparece otra serie de indicaciones acerca de la interpretación del siguiente fragmento que aseguran que los segmentos repetidos raramente tienen un sonido idéntico. En síntesis, el autor propuso al intérprete, en una grande y única hoja, una serie de grupos entre los cuales este escogería primero aquel con que empezaría, y seguidamente, 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. Del mismo autor, *Zyklus* para instrumentos de percusión solista, tiene una concepción diferente en cuanto a la libertad del intérprete, porque la partitura unida en espiral, está escrita de modo que puede ser leída tanto hacia delante como hacia atrás, el intérprete puede comenzar en cualquier punto de la página del texto (Véase la partitura que se adjunta al final del ensayo [N.d.E.]). *Zyklus* combina la idea del serialismo integral, con la indeterminación, lo que permite al intérprete una cierta «cantidad» de libertad dentro de los parámetros musicales cuidadosamente controlados.

Otra concreción de obra en movimiento es *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio. Aquí el intérprete tiene ante sí una parte que le propone un tejido musical donde se da la sucesión de los sonidos y su intensidad, mientras que la duración de cada una de las notas depende del valor que el ejecutante-intérprete quiera otorgarles en el contexto de las constantes cantidades de espacio, correspondientes a constantes pulsaciones de metrónomo.

Ilustra también esta concepción *Scarnbi*, de Henri Pousseur, la cual no constituye tanto una pieza cuanto un *campo de posibilidades*, una invitación a escoger. Está constituida por dieciséis secciones, cada una de estas 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 comenzar 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 estructural 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 ejercitarse con ellas a domicilio, una imaginación musical inédita, una nueva sensibilidad colectiva de la materia sonora y del tiempo.

Al referirse a este tipo de obra Leo Brouwer planteó que «el compositor encuentra en las “formas abiertas” (*open forms*) un camino a estas necesidades. La improvisación, como parámetro elemental de esas estructuras, es (...), suficientemente importante como para exigir un análisis que se le ha negado, que no existe» (Brouwer 58). Tal consideración teórica encuentra una confirmación práctica en la mayoría de sus creaciones, pudiendo señalarse *Sonograma I*, de 1963, *Conmutaciones*, de 1966, *Tropos*, de 1967, para orquesta sinfónica. *Sonograma III*, de 1968, para dos pianos, *Epigramas*, de 1968. Y entre las más significativas para guitarra están: *Canticum*, 1968, *La espiral eterna*, 1970, *Parábola*, 1973, *El Decamerón negro*, 1981. También *La vida misma*, de 1999, para violín, cello, piano y percusión. La componen: *Homo faber*, *Homo sapiens* y *Homo ludens*. *Homo faber* tiene la serenidad del hombre que piensa, con la línea melódica de grandes saltos interválicos se conjuga una sobria armonía; en tanto en *Homo ludens*, el juego y la alegría. Como «música de estructura abierta» – *La vida misma* – tiene dos aspectos indisolubles:

El primero es la estructuración o el concepto de improvisación latente en cada una de sus partituras, como algo que

subyace, donde, incluso, no descarta jamás la posibilidad de que un intérprete realice cambios a lo que escribió. Ese margen Brouwer lo brinda de una manera implícita en cada obra, sobre todo en la música para guitarra. Como gran compositor que es, nunca cierra al ejecutante a la ampliación o a otra propuesta de su música, siempre que sea coherente (Hernández 355).

Sin duda, la obra abierta con las características reveladas produjo una importante modificación en la percepción y en la experiencia estética en general. Una relación semiótica entre el texto, la indeterminación-condicionamiento, norma y libertad, un diálogo *sui generis* entre autor-composición-intérprete-perceptor, teniendo lugar una creatividad en diferentes niveles, una *poiesis* que los implica a todos.

En cuanto a lo antes señalado Eco puntualiza que:

(...) la comprensión del texto se basa en una dialéctica de *aceptación y rechazo de los códigos del emisor y de propuesta y control de los códigos del destinatario*. Si la forma más usual de abducción [poner a pruebas nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas] consiste en proponer códigos hipotéticos para acabar con la ambigüedad de situaciones no suficientemente codificadas, en ese caso la abducción estética representa una propuesta de códigos que vuelven auto comprensible el texto. El destinatario no sabe cuál era la regla del emisor e intenta extrapolarla a partir de los datos desconexos de la experiencia estética que está teniendo. Puede creer que está interpretando correctamente lo que el autor quería decir o puede decidir introducir estrictamente nuevas posibilidades interpretativas. Pero, aun haciendo esto, no traiciona nunca completamente las intenciones del autor, y establece una dialéctica entre *fidelidad y libertad*. Por un lado se ve desafiado por la ambigüedad del objeto y, por el otro, regulado por la organización contextual. En ese movimiento el destinatario elabora y fortalece dos tipos de conocimiento, uno sobre las posibilidades combinatorias de los códigos a que se refiere, otro sobre las circunstancias y los códigos de períodos artísticos que ignoraba. Así, una definición semiótica de la obra de arte explica por qué durante la comunicación estética se produce una experiencia que no puede ni

preverse ni determinarse completamente, y por qué llega a ser posible esa experiencia «abierta» gracias a algo que debe estructurarse a cada uno de los niveles (*Tratado de...* 384).

La obra de arte abierta como texto estético proporciona *el modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa*, que pese a la máxima libertad creadora e indeterminación implica cierto condicionamiento — como contrapartida a lo que piensa Wolfgang Iser (Iser 228-252, 277-324), que en el caso de la música instrumental está dado por la partitura. Por tanto, la experiencia estética abierta que tiene en su centro la producción o creación se concreta en el orden explicativo, en la ambigüedad, la autorreflexibilidad, idiolectos de corriente o estilo epocal e idiolecto de *corpus*, identificación y distanciamiento, *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*.

Bibliografía

- ADORNO, TEODORO W.: *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. Barcelona: Orbis, 1993. Impreso.
- BENJAMÍN, WALTER: «Historia y coleccionismo» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973. Impreso.
- BOULEZ, PIERRE: *Hacia una estética musical*. Trad. Jorge Musto y Hugo García Robles. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990. Impreso.
- BROUWER, LEO: *Gajes del oficio*. Prólogo Isabelle Hernández. La Habana: Letras Cubanas, 2004. Impreso.
- DEWEY, JOHN: *El arte como experiencia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1949. Impreso.
- ECO, UMBERTO: *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta/De Agostini, 1984. Impreso.
- _____: *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano. México, D. F.: Debolsillo Random House Mondadori. Impreso.
- GOETHE, J.: «Carta a J. F. Rochlitz, 13 de junio de 1819». En Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experimentación estética*. Trad. Jaime Siles y Elena María Fernández. Madrid: Taurus Ediciones, 1886. Impreso.

- HERNÁNDEZ, ISABELLE: *Leo Brouwer*. La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000. Impreso.
- ISER, WOLFGANG. *El acto de leer*. Int. Rainer Warning. Madrid: Taurus, 1887. Impreso.
- _____: *Estética de la recepción*. Madrid: Editorial Visor, 1989. Impreso.
- MORGAN, ROBERT P.: *La música del siglo xx. Una historia del estilo musical en Europa y la América Modernas*. Trad. Patricia Sojo. Madrid: Akal, 1995. Impreso.
- MUKAROVSKY, JAN: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Prólogo Jordi Llovet. Trad. Anna Anthony-Visová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Impreso.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, RICARDO: «La recepción de la obra de arte». En Valeriano Bozal. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Ed. Antonio Machado, 1996.
- SOTO Y SAGARRA, LUIS DE. *Filosofía de la historia del arte* (apuntes). Prólogo Luz Merino y Pilar Fernández. La Habana: Editorial UH, 2013. Impreso.
- STRAVINSKY, IGOR. *Poética musical*. Trad. Eduardo Grau. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946. Impreso.
- WÖLFFLIN, HENRICH. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Trad. J. Moreno Villa. Barcelona: Espasa Calpe, 1936. Impreso.



Marimbaphone
 Sounding:  = Marimbaphone



Güero
 = Güero, fixed to a stand, deep sound (if possible use several güeros).




Wood-drums
 = 2 wood-drums (African tree-drums) (each gives 2 pitches).


Bells
 = a suspended bunch of bells (if possible Indian ones of various sizes) and/or tambourine fixed to a stand, struck with a stick or with the hand.



Side-drum
 = Side-drum, very high in pitch, with snares; if the snares rattle too much when other instruments are struck, they may be disengaged.


Tom-toms
 = 4 Tom-toms.
 = rimshot



Striking-point symbols
 = 2 symbols. The striking-point (nearer the edge or nearer the centre) should be varied continually.
 = strike the centre (also applies to gong).


Hi-hat
 = Hi-hat = closed, struck with a stick (or close it with the pedal).
 = open, struck with a stick.
 = open, struck at the centre.

Triangle
 = Triangle: continual change-over between at least 2 very high-pitched triangles. Single strokes with the heavier sticks, Tremoli with very thin metal sticks.

Vibraphone
 = Vibraphone (without vibreto). Sounding: 

Duration symbols
 = durations free.
 = where possible hold pedal for a long time.

Cow-bells
 = 4 cow-bells, suspended without the beaters; "frog mouthed" and flat bells.
 = Gong with a raised centre. Where possible struck with a soft stick, if nothing specific is indicated.
 Vary the striking-point continually.

Tam-tam
 = Tam-tam, where possible struck with a hard stick, if nothing specific is indicated. Vary the striking-point continually.

