



RUBÉN FIGAREDO

*Doctor en Historia y Ciencias de la Música*

# La disonancia de hoy consonancia de mañana. Un nuevo pacto entre compositor y público por el bien de la música

---

La aceptación de las novedades artísticas por parte del gran público es uno de los campos de fricción entre los creadores, los consumidores potenciales de sus creaciones, y quienes asistimos al proceso teniendo que ejercer a menudo de intermediarios o testigos del intercambio, no siempre fluido, entre compositor y auditorio.

Entre el nihilismo recalcitrante de quienes contemplan con desdén los gustos de la masa, y el manierismo comercial de quienes no piensan en otra cosa que en agradar a todos, debería existir un campo para nuevas propuestas que se opongan al actual arte monitorizado, antítesis de una civilización eufórica y pujante capaz de vivir con entusiasmo la experiencia artística.

Contra la autocensura inconfesable y la tiranía de la novedad que rumia sobre lo ya masticado, el artículo propone un nuevo pacto entre el compositor y el público por el bien de la música, ese arte del tiempo que asesina al tiempo o lo suspende, haciéndonos, de alguna manera, inmortales.

*The general public's acceptance of artistic novelties is one of the sources of friction between creators, the potential consumers of their creations and those who participate in the process, often having to act as intermediaries or witnesses of the (not always fluent) dialogue between composer and audience.*

*Between the recalcitrant nihilism of those who scorn the taste of the masses, and the commercial mannerism of those who merely seek to please all, there ought to be a field for new proposals opposing present-day monitored art: the antithesis of an euphoric and booming society, capable of living the artistic experience with enthusiasm.*

*Against unspoken self-censorship and the tyranny of novelty that ruminates what has already been masticated, this article proposes a new pact between composer and public for the benefit of music, that Art of Time that exterminates or suspends time, and in some way makes us immortal.*

---

“Nombramos moderno a todo aquello  
que halaga nuestro snobismo”<sup>1</sup>.

*Igor Stravinski*

“Es preciso saber gestionar una institución de modo que,  
sin maltratar al público, podamos hacer que cobre conciencia  
de la evolución ineludible del lenguaje y de la sensibilidad”<sup>2</sup>.

*Pierre Boulez*

---

<sup>1</sup> Igor Stravinski: *Crónicas de mi vida*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1935, p. 105

<sup>2</sup> Pierre Boulez: *La Escritura del Gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 25.

La tonalidad tiene dos apoyos, uno de ciencia pura matemática, nacida de Pitágoras, y otro de ciencia aplicada que se origina en 1722 con la adopción del sistema temperado, que pasa a ser el marco convencional de la creación musical.

Los tonales creían que la consonancia era una ley natural, cerrando los oídos al sonido previo a su clasificación cultural, a su domesticación, al afán por vestir su desnudez con el traje de la tonalidad, que es a la figura lo que la mancha a la disonancia. La pretensión de atrapar la realidad sonora en una octava es como la de encarcelar la realidad en la pura mimesis.

Parece como si la preparación del oído para nuevas escuchas más exigentes fuera más difícil que la educación de la mirada para degustar estéticamente nuevas formas. Es como si la nueva música en vez de aunar disgregase. El oyente, acostumbrado a las obras programáticas con un sentido y un mensaje que es posible decodificar, se cree en la obligación de utilizar las mismas herramientas de entendimiento que le resultan ineficaces a la hora de extraer un contenido a un arte de disolución, de descomposición de significantes en pro de una pureza ajena a la razón, que busca la autonomía de los sonidos sin atezar por las formas musicales convencionales. Parece aún más complicado que el oyente se acostumbre a la disonancia que a la ausencia de consonancia en la poesía, o de figuras reconocibles en las artes plásticas.

Esa música que busca la seguridad de la tradición será, a través del tiempo, la oponente a una nueva música estimulante. Pero esta dialéctica que juega con polaridades disonantes y consonantes también tiene su envés. Para Stravinski “La disonancia estimula la necesidad de una resolución. Pero nada nos obliga a buscar constantemente la satisfacción en el reposo [...] La disonancia no es ya un factor de desorden, como la consonancia no es, tampoco, una garantía de seguridad”<sup>3</sup>.

Ortega escribió que: “Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial”<sup>4</sup>. Habría que definir ahora qué consideramos popular e impopular, y según para quién las artes son acreedoras a estos adjetivos. Es notorio que nuevos estilos musicales “jóvenes” como el rap, el scrach o el hip-hop son impopulares para los oyentes de una cierta edad, y para la mayoría de estamentos académicos no pueden ser considerados como arte, esgrimiendo –además de su disparidad estética con las formas establecidas– su juventud, su ausencia de

<sup>3</sup> Igor Stravinski: *Crónicas...* p. 56.

<sup>4</sup> José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 48.

poso y tradición. Esta interpretación chocaría con la consideración de miles de jóvenes que tienen en estos estilos su principal cauce de expresión, de comunicación y ligazón con los otros miembros de su generación. Si, como destino esencial, el camino de un arte es la impopularidad quizás debiéramos aceptarlo. Lo dramático tal vez es comprobar cómo a pesar de que las cosas se rompen, el edificio general mantiene su estructura gracias a su inmensa capacidad para la asimilación de quiebras, vibraciones y fluctuaciones.

El artista trabaja, entre otras cosas, para luchar contra su propio anonimato, por y para distinguirse de una masa con la que no se siente identificado, y posteriormente, y casi por decantación, provoca el desgajamiento de otros individuos de esa masa, imbuidos por el mismo deseo de escapar de esa totalidad impuesta. El artista, por minoritario que sea, aspira a ser un nodo, a atraer a unos y repeler a otros, a colonizar con los suyos o en solitario, territorios desconocidos.

Podríamos acusar a un cierto historicismo musical de ser causante en parte del alejamiento entre el público presente y el repertorio actual. De alguna manera se creó en los melómanos una ilusión de novedad falsa, a cuenta de lo que sólo era una revisión, más o menos brillante, de las músicas del pasado, que además contaban con el aliciente de implicar emocionalmente al público, por su verdadera o supuesta conexión con sus raíces culturales.

El compositor Ramón Barce denuncia el maniqueísmo que se establece al otorgar a las obras una calificación determinada, no atendiendo a su calidad sino a su cronología:

Una corriente sociológica e historicista muy difundida da por descontado que existe un arte progresista y un arte reaccionario. El primero lucharía constantemente por encontrar nuevos medios expresivos, nuevas materias disponibles, nuevos enfoques del hecho estético; el segundo se mantendría sólida y cerrilmente anclado en la tradición. De suyo se entiende que el primero pasa a ser considerado como intrínsecamente bueno, y el segundo como intrínsecamente malo. Quiere decirse: el primero producirá 'necesariamente' obras dignas de atención y de seguimiento; el segundo producirá, también necesariamente, obras muertas antes de nacer y sin interés alguno<sup>5</sup>.

Barce concluye aventurando que las resistencias en contra de la novedad por parte de los estamentos propiamente musicales no tienen sentido, porque lo nuevo, en este momento de la historia no precisa la destrucción de lo viejo para autoafirmarse:

---

<sup>5</sup> Ramón Barce: "Doce advertencias para una sociología de la música", *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, marzo 1987, 72, p. 6.

La obra agresiva ya no escandaliza al público, ni siquiera a los viejos conservadores (que han visto, tranquilizados, que nadie quita el puesto a nadie —estéticamente hablando—, que ellos están donde estaban y que la ‘nueva música’ es solamente una opción más); y por lo tanto tampoco molesta al gobierno. Se descubre entonces ‘de facto’ que la música de vanguardia estaba politizada solo coyunturalmente; que nada hay en ella que pueda calificarse intrínsecamente de ‘progresista’<sup>6</sup>.

Tuvo que ser un escritor que no creía en la literatura, el “zajista” José Luis Castillejo quien elaborara uno de los más diáfanos diagnósticos, refiriéndose en este caso a la frescura musical de Walter Marchetti, sobre la disolución de las formas musicales y de cómo unas jaulas fueron sustituidas por otras “El aire fresco de su música frente a los esfuerzos apocalípticos de la música germánica de restaurar la credibilidad llevando al sujeto, al objeto y al lenguaje musical al paroxismo y la descomposición que el serialismo convierte en académicos y la música repetitiva en pulsión neurótica”<sup>7</sup>. Y continúa Castillejo con su lúcido epitafio: “Es inútil saber componer o descomponer bien si permanecen los significados convencionales impuestos por el vocabulario y la composición, ya sea serial, aleatoria, concreta o repetitiva”<sup>8</sup>.

La música recordada, que busca un escuchante medio, tiene sus leyes y correspondencias, un equilibrio que oscila entre el movimiento y el reposo certeramente descrito por Stravinski: “El contraste produce un efecto inmediato. La similitud, en cambio, no nos satisface sino a la larga. El contraste es un elemento de variedad, pero dispersa la atención. La similitud nace de una tendencia a la unidad. La necesidad de variación es perfectamente legítima, pero no hay que olvidar que lo uno nace de lo múltiple”<sup>9</sup>.

Para Adorno “Lo que se comprende y se asimila, ni desconcierta ni produce ya impacto alguno”<sup>10</sup>, y Fubini añade que “en la nueva música los impactos son esenciales y, al mismo tiempo, efímeros, por no tratarse de valores eternos”<sup>11</sup>.

Una forma activa de escucha debería pasar por una apertura del oyente, que usualmente acude a un concierto a vivir una confirmación. Porque, como dice Albert Llanas: “si el concepto de escuchar música es el de reconocer, casi como una especie de maniobra idólatra, de idolatrar al yo (oh, qué bueno soy porque reconozco aquella melodía...) entonces ya

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>7</sup> Walter Marchetti: *Música visible*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004, p. 36.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>9</sup> Igor Stravinski: *Crónicas...* p. 53.

<sup>10</sup> Enrico Fubini: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 159.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 160.

podemos dejarlo [...] En sentido negativo, la cultura es un conjunto de prejuicios, que muchas veces te limitan y actúan de filtro”<sup>12</sup>.

Efectivamente, parece ser que el oyente medio busca en la música actual la coincidencia con la música recordada, como un eterno *loop* en el que cualquier novedad sustancial está proscrita. Tal vez por esa pelea en contra de la memoria, las obras se abren a la interpretación, de forma que cada ejecución produce una reencarnación formal en la que sólo quedan algunos elementos reconocibles. La casualidad se convierte en operador de la génesis del material sonoro, las partituras demarcan una especie de campo de juego, con un reglamento sucinto para que el intérprete tenga unas mínimas indicaciones.

La reflexión del músico Albert Llanas con respecto a los compositores que formaron parte de la denominada escuela de Darmstadt nos ilustra acerca de la relación de cierto autismo entre compositores y público:

[...] era un tipo de música más o menos atrevida, en el sentido de que buscaba un cierto grado de investigación y de nuevos recursos instrumentales, sonoros, etc., y no olvidemos que un cierto rechazo al público, es decir, a muchos artistas de aquella época les importaba un pepino el público, o al menos eso decían, porque luego en el fondo no era así, ya que tenían una casa discográfica detrás o una editorial, sobre todo, que hacía la parte de prensa o de marketing que ellos no hacían. En aquel momento la propia ideología vanguardista sí implicaba, en principio, un rechazo al público, aunque era una cierta hipocresía, porque en el fondo yo creo que no hay ningún artista que haga algo sin pensar en que a alguien pueda interesarle. Lo de la torre de marfil es, como mínimo, de psiquiátrico [...]”<sup>13</sup>.

Desmiente esta arriesgada afirmación psiquiátrica Bontempelli, cuando enumera axiomáticamente las señas de identidad que confirman un buen pedigrí vanguardista: “la vanguardia es por naturaleza solitaria y aristocrática, su predilecto es el iniciado y su aspiración la torre de marfil”<sup>14</sup>.

La asimilación global de un modelo capitalista, que lo traduce todo a términos crematísticos, bombardea la supervivencia de cualquier fenómeno artístico minoritario, de cualquier germen de cambio susceptible de ser aceptado por más gente, porque se trata de actividades deficitarias para el negocio de la cultura. A este respecto dice Llanas: “todos hacemos lo que dice E.E.U.U., y como los americanos siempre han querido tener una música que tenga éxito ya, esto es peligrosísimo y tiene consecuencias terribles para la música”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Op cit.* p. 87.

<sup>13</sup> Alejandro Baleta Guillén: *Causas de la disociación entre la música contemporánea y el público*, Zaragoza, Ed. del autor, 2003, p. 46.

<sup>14</sup> Renato Poggioli: *Teoría del Arte de Vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964. p. 54.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 55.

El aislamiento es un precio que a menudo han de pagar los artistas más puros y veraces. Adorno afirmaba que la única manera de sobrevivir que tiene la música, aunque sea a cambio de pagar un alto precio, es ser la antítesis de la sociedad. Sólo de esta manera podrá preservar su veracidad<sup>16</sup>. El mismo aislamiento que facilita la pureza de las comunidades humanas más aisladas, acentúa la soledad de una música que renuncia a la comunicación cuando esta se ha vuelto banal y prescindible, poco más que un ruido de fondo que no alcanza a amueblar nuestro hastío.

### **Un nuevo pacto entre compositor y público por el bien de la música**

Tal vez nos hemos acercado demasiado a la polémica y nuestro discurso, siguiendo la terminología de Eco, ha entrado en crisis: “La tonalidad crea una polaridad en torno a la cual gira toda la composición sin apartarse de ella a no ser por breves instantes; éstos son los momentos de crisis, pero la crisis se introduce para ayudar a la inercia auditiva llevándola de nuevo al polo de atracción”<sup>17</sup>.

Para Glenn Gould, la música de Schoenberg ha sido la responsable de que se haya arruinado el pacto entre público y compositor, separándose su vínculo de referencia común, creando ellos desconfianza y recelo. Hay gente que afirma que el nuevo lenguaje no se ha validado por el público porque carece de un sistema de referencia emocional popularmente aceptado<sup>18</sup>.

Este atinado diagnóstico nos puede provocar no pocas reflexiones de índole sociológica, musical y hasta psicoanalítica. ¿De qué pacto habla Glenn Gould?

Tal vez sea uno similar al pacto de ficción cinematográfico que hace que el público pase por alto las elipsis temporales y los saltos cronológicos, el acuerdo que ubica como soldado romano a la misma persona que en otra película hemos visto haciendo de astronauta, o que no reparamos en que los indios apaches estén perfectamente afeitados y sus mujeres luzcan piernas y axilas depiladas. En un concierto clásico todo busca el aroma de un estreno, el frac de los músicos y el director les procura una investidura casi sacerdotal, que los convierte en mediums que nos conectan con los genios del pasado a cambio de que el público abone su entrada, aplauda en los momentos precisos y vuelva a sentir una emoción parecida a la que nuestros antepasados sintieron cuando sus obras se estrenaron.

<sup>16</sup> Enrico Fubini: *Música y lenguaje...* p. 151.

<sup>17</sup> Umberto Eco: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 174.

<sup>18</sup> Glenn Gould: *Escritos críticos*, Madrid, Turner, 1989, p. 158.

Podríamos reflexionar sobre el porqué del divorcio entre el repertorio clásico y el actual. ¿Se revelaron los compositores contra un público que en realidad los ignoraba? Tal vez respondieron a la indiferencia con una nueva liturgia en un lenguaje renovado, provocando a los que les dan la espalda como los niños que hacen travesuras para llamar la atención y cumpliendo el destino inconsciente de matar al padre.

El hecho claro es que la música de concierto de hoy mismo ocupa un mísero papel en la vida del público melómano. No puede decirse que excite la curiosidad que suscitaban habitualmente cualquier estreno de un Richard Strauss, un Gustav Mahler, un Rimsky-Korsakov, o un Debussy. Aquellos eran acontecimientos importantes que trascendían el ámbito de los entendidos para influenciar a una audiencia más extensa<sup>19</sup>.

Precisamente Debussy, travestido en su alter-ego Sr. Corchea “crítico anti-diletante”, nos descubre con irónica crudeza el ambiente de una sala de conciertos de la época:

¿Se ha fijado usted alguna vez en la hostilidad de un público de sala de conciertos? ¿Contempló esos rostros grises de aburrimiento, de indiferencia, e incluso de estupidez? ¿Participan alguna vez del puro drama que se representa a través del conflicto sinfónico, donde se avista la posibilidad de alcanzar la cima del edificio sonoro y respirar en ella una atmósfera de completa belleza? Esta gente, señor, siempre tienen aspecto de invitados más o menos bien educados: sufren pacientemente el aburrimiento de su empleo y si no se marchan es porque es necesario que se les vea a la salida; ¿por qué habrían de venir si no es por eso? Reconozca que hay motivos para odiar eternamente a la música<sup>20</sup>.

El compositor francés consideraba que “la complicación extrema es lo contrario del arte. Es necesario que la belleza sea ‘sensible’, que nos procure un goce inmediato, que se imponga o se insinúe en nosotros sin que tengamos que hacer ningún esfuerzo para aprehenderla”<sup>21</sup>.

Podemos considerar el concierto clásico como una liturgia puesto que en él se combina la fe con el culto, podemos considerarlo una manera estética de rechazar valores ajenos afianzándose en los propios, encerrándolos en una burbuja que deje fuera toda novedad.

No hay que olvidar, como recoge Meyer, que el cambio de régimen influyó decisivamente en el estilo musical. El paso desde la reducida audiencia real y aristocrática –que ejercían el mecenazgo con los compositores– al gran público burgués, obligó a los músicos a una adaptación forzada de sus modos de componer:

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>20</sup> Claude Debussy: *El Sr. Corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 46.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 252.

La necesidad de llenar salas más amplias de sonido —especialmente el sonido necesario para la expresión de lo sublime— llevó no sólo al aumento en el número de artistas con relación a los presentes en una sinfonía clásica o representación operística normal (más cuerdas, maderas y metales; coros más grandes, etc.), sino a la utilización de instrumentos que ampliaban la escala del sonido orquestal (por ejemplo, contrafagotes y flautines...)²².

El magno escenario está servido, un gran proscenio con un enorme grupo de músicos plasmando grandes sentimientos para un gran público. Estamos pintando los rasgos de un dinosaurio, un ente que tiene que satisfacer demasiadas bocas para poder avanzar hacia lo nuevo. Los compositores de la nueva música quizás salieron en busca de un público reducido, una nueva aristocracia del gusto que no aceptara las mismas recetas de éxito una y otra vez. También compusieron para otros músicos, probablemente el auditorio más exigente y que, supuestamente, más suele agradecer la apertura de caminos distintos a los ya trillados.

Por otra parte, al crecer las obras en duración estas debían tener unos determinados momentos en los que el compositor debía poner en juego todo su talento a fin de crear frases que se distinguieran del resto, y que pudieran ser recordadas por el público. El resultado es que la longitud de las unidades de la estructura musical (por lo general frases) se tiene que adecuar a la capacidad memorística de un público concreto que sólo es capaz de digerir una determinada densidad de información²³.

Los compositores del siglo XIX parecen haber hecho un recorrido lógico, han recogido un arte sublime de los salones elitistas del XVIII y lo han socializado con destino a un público más amplio, fueron capaces de convertir la exquisitez sonora para unos pocos en una música igualitaria para muchos²⁴.

Siguiendo este razonamiento, cabe reprochar a los compositores del siglo XX que, a partir de sus cenáculos elitistas, no han podido o sabido atraer al gran público a las salas de concierto y únicamente han podido conmovier a la masa valiéndose de las imágenes cinematográficas como cómplice necesario.

Meyer establece una singular analogía entre la generalización de la música para un público amplio y la propia apertura que experimentan sus estructuras: “comenzando a principios del siglo XIX y siguiendo en el siglo XX, tuvo lugar una suerte de democratización de las relaciones tonales. Esto llevó (aunque no necesariamente) al serialismo y a la músi-

---

²² Leonard B. Meyer: *El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Pirámide, 2000, p. 314.

²³ *Ibidem*, p. 316.

²⁴ *Ibid.* p. 319.

ca aleatoria, que excluyen explícitamente incluso la dominación tonal local: todas las tonalidades, por así decirlo, son creadas iguales”<sup>25</sup>.

Refiriéndose a la música del romanticismo Gustav Schilling escribió que “toda la música, en su esencia más íntima, es romántica [...] El ámbito propio de la música verdadera sólo empieza allá donde acaba la palabra”<sup>26</sup>. Sin embargo la importancia de la literatura como bastidor programático de las composiciones románticas es innegable, y quizás por ello se explica su éxito masivo. La música era un formidable artefacto que buscaba una implicación emocional total por parte del público. En el siglo XX, con la desafección de una gran parte de sus ortopedias y fetiches embellecedores, la música sólo se ofrece despojada de adornos y afeites, y es por ello que su consumo se hace más costoso para los sentidos acostumbrados a las facilidades y a los lugares comunes, puesto que, como escribió Héctor Berlioz en sus memorias “los enemigos más mortíferos del genio son aquéllas almas perdidas que rinden culto en el templo de la Rutina”<sup>27</sup>. Como dice Mariano Peyrou, “aunque es difícil modificar la rutina, mucho más difícil es no tener miedo”<sup>28</sup>.

El tiempo actual parece ser un compás de espera, una búsqueda entre lo nuevo con la esperanza de reconocer una señal, la parusía de un salvador o salvadores del arte, que integre los elementos dispersos en un lenguaje transpersonal y multicultural. Lo más difícil es reconocer algo entre una masa inmensa de información que satura tanto al experto como al profano. Tal vez lo nuevo sólo renazca, como el fénix, de las cenizas de lo viejo, y haya que encender una hoguera en la que consumir la redundancia, y la retórica del arte inútil.

Para que una invención tenga lugar debe existir una acumulación de cultura previa que proporcione los elementos necesarios —materiales e ideas— para alcanzar la síntesis. El genio se limita a adelantar un tanto el logro. Según esto, el genio precisa un momento oportuno de floración, cuando la acumulación cultural ha alcanzado una masa crítica<sup>29</sup>.

El proceso de selección, la criba y poda de esta inflación de estímulos podría ser una ingente tarea, a la que nos podríamos dedicar aquellos que consideramos el arte como un artículo de primera necesidad.

El mecanismo de la innovación funciona en estrecha relación con los ideales vigentes en cada momento histórico. En los períodos de estabilidad los cánones musicales reposan sobre una firmeza estilística que se

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 446.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 322.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 335.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Luís Racionero: *Arte y ciencia. La dialéctica de la creatividad*, Barcelona, Laia, 1987, p. 15.

extraña cuando, como desde el siglo XX y hasta nuestros días, la convulsión y el cambio generan estilos que siempre parecen estar en tránsito, escapándose de la tradición o chocando violentamente contra ella.

El poco eco que tienen en nuestros días los estrenos musicales en comparación con los de otros tiempos sólo se ve compensado con la existencia de un último reducto para la nueva música, una especie de muletas o parihuelas que parecen sostenerla para que no perezca en un ostracismo casi absoluto. Este brazo protector es el cine y la televisión, que suministran imágenes sin parar a una multitud deseosa de estímulos visuales y que se ha acostumbrado a digerir las escenas más escabrosas acompañadas de un surtido atonal de lo más diverso. Es llamativo que, dejando aparte las atmósferas espaciales neutras y cargadas de vacío, la nueva música haya sido la encargada de ilustrar la perversión, el crimen y la maldad en general. Es como si los compositores, aliados con los cineastas, se hubieran puesto de acuerdo para hacernos pagar nuestra indiferencia recordándonos nuestro lado más oscuro. Por otra parte, el hecho de jugar ese papel subsidiario acaba acostumbrando al público a que la nueva música vaya acompañada de algo más. Es esta, tal vez, una de las razones por las que algunos compositores de acción como el español Juan Hidalgo y su grupo Zaj, se hayan inclinado por acompañar sus obras con otros sucesos de perfil artístico, como una justificación inconsciente para atrapar mejor la atención del público.

Tal vez la atonalidad sea, como de alguna manera el dadaísmo, una reacción contra la barbarie, un espejo frente a un mundo enfermo y un siglo que ha asistido a las guerras más crueles y a las masacres más despiadadas.

El carácter abstracto y no representativo de la música hace posible extraer con una gran pureza su función simbólica, ajena al lenguaje, puesto que carece de gramática, sintaxis y vocabulario, y no tiene elementos autónomos dotados de un significado separable que actúen como una referencia fija dentro de un sistema coordinado.

El trabajo de la filósofa Susanne Langer aborda la construcción de un pensamiento sobre la forma musical integrando una multiplicidad de corrientes que convergen en su discurso. Partiendo de la premisa de que toda la actividad humana se expresa mediante formas simbólicas y de que el lenguaje es la más específica manera de mostrar la capacidad de transformación simbólica del género humano. Langer abunda en el concepto de lo inefable, lo *unansprechliche*, según la definición de Wittgenstein.

Este mundo de emociones, imaginación y metafísica en el que podríamos englobar las manifestaciones del arte, ha estado en cierto modo marginado del pensamiento lógico y de la teoría semántica. Para Langer el

mundo de los sentimientos también se expresa de manera simbólica, para ella “el arte no pertenece a un hipotético mundo inefable, intuitivo, privado, incomunicable, sino que es un modo de expresión simbólica dotado de lógica, aunque de una lógica profundamente diferente a la del lenguaje discursivo, y que posee unas características perfectamente analizables”<sup>30</sup>.

Hofstadter reflexiona sobre la significación implícita y explícita del material sonoro: “¿qué es la música?, ¿una secuencia de vibraciones producidas en el aire, o una sucesión de reacciones emocionales producidas en el cerebro? Es ambas cosas, pero antes de ser respuesta emocional debe ser vibración [...] Obtenidas las vibraciones, el oído las convierte en excitación de neuronas auditivas dentro del cerebro”<sup>31</sup>.

Una de las condiciones de todo lenguaje es que sea posible su traducción a otro lenguaje con las menores mermas de sentido posibles. La música y el resto de las artes no pueden cumplir esta condición para ser consideradas un lenguaje: “Llamar a los sonidos de la escala sus palabras, a la armonía su gramática, al desarrollo temático su sintaxis, no es más que una alegoría inútil, puesto que los sonidos no poseen aquella cualidad que distingue una palabra de un simple vocablo: una referencia fija o un diccionario de significados”<sup>32</sup>.

La consideración de los sonidos como significantes no es para Susanne Langer, la expresión de una función sino la de una cualidad, un símbolo en sentido metafórico “que presenta una analogía directa con nuestra vida interior”<sup>33</sup>.

Otro de los aspectos del pensamiento de Langer que nos resulta útil es su clasificación de las distintas artes, que, según ella no se diferencian por el material empleado sino por “la ilusión primaria” que generan: “el movimiento de los sonidos es algo radicalmente diferente del movimiento físico; es una apariencia y nada más... algo virtual, como lo son todos los elementos artísticos”<sup>34</sup>.

Este carácter virtual y aparente entra en contradicción con otros dos factores “reales” que forman parte del hecho sonoro; el tiempo (la duración medible), y el ritmo.

Ambos factores forman parte de nuestra vida; el tiempo, que la música hace sonar, es la magnitud fundamental del mundo físico. El ritmo es algo indisolublemente ligado a la vida, nuestra propia respiración o nues-

<sup>30</sup> Enrico Fubini: *Música y lenguaje...* p. 89.

<sup>31</sup> Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Buclé*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 94.

<sup>32</sup> Enrico Fubini: *Música y lenguaje...* p. 90.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 93.

tros pasos nos marcan una frecuencia, el pulso cardíaco podría asimilarse al tic-tac del metrónomo, que es el instrumento medial entre ritmo y tiempo. “El carácter rítmico de nuestra vida orgánica empapa de lleno la música, motivo por el que el tiempo virtual se articula a través del ritmo; este estriba en la preparación de nuevas tensiones a través de la resolución de las precedentes”<sup>35</sup>.

Es por esto que cuando el ritmo es demasiado complejo y el oyente no está acostumbrado se produce un bloqueo. El que escucha se demora en un fragmento que no asimila y ello le impide prepararse para una nueva tensión ya que no ha resuelto la precedente.

Llegados a este punto de colapso no podemos hablar de gusto individual sin considerar a la otra parte, a los que necesitan ver para creer y entender para poder degustar. Ortega atribuye al arte nuevo el poder de dividir al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Para el filósofo español esto no quiere decir que los unos posean un órgano de comprensión del que los otros carecen, simplemente reconoce en ellos dos variedades distintas de la especie humana. Esto explica la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le agrada una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella, la irritación no tiene sentido. El disgusto que causa una obra nace de la incompreensión. Esto humilla al hombre que se siente inferior, compensando este sentimiento negativo mediante su indignación ante la obra<sup>36</sup>.

Cuando el filósofo Ortega escribe que “dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea”<sup>37</sup>, evoca un fenómeno que se ha producido en innumerables ocasiones, en las que un grupo se revela contra lo que ignora. En 1913, durante el estreno de *La Consagración de la Primavera*, Igor Stravinski, tuvo que soportar un pateo monumental motivado por las disonancias y polirrítmicos que contiene la obra, su tonalidad diatónica y la rompedora coreografía de Nijinski. El compositor ruso que consideraba que “el fin de la música es construir un orden entre la vida y el tiempo”, soñó con otra vida y otro tiempo y tuvo el talento de traducir sus sueños en una música genial sobre la que él mismo se refería con estas palabras:

El tono de una obra como ‘La consagración de la primavera’ pudo parecer arrogante; su lenguaje, rudo en su novedad; esto no implica en modo alguno que sea revolucionaria en el sentido subversivo del vocablo.[...] El arte es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos. No se

<sup>35</sup> Enrico Fubini: *Música y lenguaje...* p. 95.

<sup>36</sup> José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte...*, p. 50.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

abandona a él sin verse inmediatamente amenazado en sus obras vivas, en su misma existencia<sup>38</sup>.

Y continúa el genio ruso expresando la necesidad de un freno para la creatividad, dando razones a los que definen el conjunto de su obra como neoclásica: “La audacia es lo que mueve a las más bellas y grandes acciones; razón de más para no ponerla inconsideradamente al servicio del desorden y de los apetitos brutales, con la intención de un sensacionalismo a toda costa. Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario”<sup>39</sup>.

Parece ser que para Stravinski no existen los saltos en el vacío y sí un progreso “orgánico” de las formas, apoyándose siempre en lo pretérito. Los que prefieren la comodidad de los caminos ya abiertos y hollados previamente, niegan al creador la aventura y la travesía en el desierto con el mismo afán que quienes condenan los vicios privados, en nombre de una supuesta moralidad pública. Dejemos el edificio de la tradición en su belleza aparte, sin añadirle alas y ampliaciones que sólo lo deforman para aprovechar sus cimientos y la respetabilidad de su silueta protectora. El arte nuevo, criticado por desviado de la recta vía, puede, en el peor de los casos, aburrir a una parte del público, tal vez al que ya venía aburrido. Pero el aburrimiento es la llave del conocimiento y las musarañas, graciosa combinación léxica entre musas y arañas, los seres que atrapan en su tela la inspiración furtiva que pulula sin dueño.

Ortega se refiere a la música de Stravinski atribuyéndole la eficacia sociológica de servir de espejo al mundo que le ha tocado vivir, “de obligarle a reconocerse como lo que es, como ‘solo pueblo’, mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual [...] el arte joven contribuye también a que ‘los mejores’ se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y combatir contra los muchos”<sup>40</sup>.

El filósofo se atribuye el desagradable papel de desarmar uno de los supuestos fundamentales heredados de la Revolución Francesa, el ideal de la igualdad de todos los hombres. Identifica a aquellos que intervienen en el cambio de la vida, separándolos de quienes sólo se sientan a verla pasar. Los hombres del cielo contra los hombres del suelo. Los que tienen sueños e intentan cumplirlos frente a los que reconocen los límites y se detienen en seco ante las fronteras.

---

<sup>38</sup> Igor Stravinski: *Poética Musical*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1956, pp. 31-32

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>40</sup> José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte...* pp. 50-51.

Tal vez una de las taras del arte contemporáneo es la de haber servido como cómplice para el consumo conspicuo, fenómeno bien estudiado por Veblen.

Según la ley de la oferta y la demanda, cuantas más personas puedan acceder a las mercancías de lujo, más sencillo es que, por la lógica del mercado, aparezcan nuevos productos aún más costosos y escasos, en los que la calidad simplemente se da por supuesta ya que lo importante es el precio. El gusto y la búsqueda de nuevos valores, signo de los primitivos coleccionistas de las vanguardias, ha sido sustituido por la valoración del precio elevado, que garantiza la ostentación y su paralela traducción en prestigio.

Estamos de acuerdo con Edgar Morín cuando especula con la dificultad de cumplir los ideales en la esfera de lo práctico: “Es difícil establecer la estrategia correcta al servicio de un fin complejo. Veamos el trío de anhelos de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad... estos términos son complementarios y al mismo tiempo antagónicos; la libertad tiende a destruir la igualdad, la igualdad, si se impone, destruye la libertad y la fraternidad no puede imponerse pues por su propia esencia es un sentimiento voluntario de los individuos”<sup>41</sup>.

No se trata, como reconoce Ortega, que una clase de hombres valga más que la otra, son simplemente distintos y sus funciones son complementarias. Además actúan como nodos de atracción, siendo posible el paso de una categoría a la otra, la de “los que son” frente a la de “los que están”.

Siguiendo un razonamiento podríamos dividir estos dos tipos humanos entre los que diseñan los utensilios y quienes los utilizan. De esta forma, el arte que no es “práctico” será rechazado por aquellos que sólo lo utilizan y apreciado por los que buscan perfeccionar los mecanismos de su percepción. No se puede ver el arte con los mismos ojos que la realidad, y si se hace así, miraremos el dedo y no la luna que está señalando.

Entonces volvemos aquí al pensamiento de Susanne Langer, capaz de integrar a los dos tipos de hombres de los que hablamos, puesto que para ella existe una capacidad universal que puede hacer comunicable la obra de arte, que la trasmite a cualquier persona desde las manos y la imaginación del artífice: la intuición.

Es la intuición ese inter-lenguaje que sirve para traducir y transferir lo que el arte comunica.

...no sólo el proceso interpretativo es intuitivo, sino también el creativo, razón por la cual el único modo posible de hacer público el contenido emocio-

---

<sup>41</sup> Edgar Morín: *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Barcelona, Paidós Estudio, 2001, p. 110.

nal de un dibujo, de una melodía, de una poesía o de cualquier otro símbolo artístico, consiste en presentar su forma expresiva mediante una abstracción tan eficaz que cualquier persona dotada de una sensibilidad normal para la modalidad artística de que se trate pueda aprehender su forma y su cualidad emotiva<sup>42</sup>.

La intuición, que Bernstein definiría como “la inteligencia que comete un exceso de velocidad”<sup>43</sup>, aquello que Albert Einstein consideraría como “la única cosa realmente valiosa”, tiene un lugar diverso dentro de los sistemas filosóficos, como capacidad mental independiente de la experiencia o la razón. Existe como el instinto y como él tiene una difícil demostración matemática, aunque para Pitágoras y sus seguidores, de formación matemática, era un elemento importante. En su vertiente mística, su carácter de revelación fue invocada por los pensadores cristianos para justificar la fe. Para el holandés de origen español, Baruch Spinoza, la intuición es la única forma de unir y comprender el universo, llegando a formar parte de él.

Para Kant, conceptos como el espacio o el tiempo son percibidos únicamente gracias a una intuición pura que él define como *anschauung*.

El arte puede ser algo más que comunicación, puede llegar a ser una especie de revelación simbólica obtenida mediante el juego con la materia, la forma y el sonido, hasta producir una suerte de epifanía que une las mentes y los temperamentos en el punto en que el lenguaje les separa.

El lenguaje, que en algún momento nos puede separar, también nos puede unir. El lenguaje es antes habla que gramática, igual que el arte es antes inspiración o necesidad de expresarse que habilidad aprendida. No es infrecuente que los tutores de la lengua nos remitan al corpus gramático para reprocharnos supuestas violaciones a la regla. Pero la gramática no es un compendio de cómo se debe hablar, es una estructura razonada que nos informa de cómo se habla que se produce siempre a posteriori, a remolque de los usos y costumbres de los hablantes.

De lo que se trata, al parecer, es de someter a la realidad a una taxonomía, encerrar en un sistema aquello que no se abarca, y que fluye con la ilusión o el interés espurio de encerrar y embalsar el flujo incesante, diverso e inabarcable de la realidad.

Esta creación de sistemas define al pensamiento pre y post aristotélico. Es la inseguridad o el deseo de arbitrar e intervenir en los procesos, lo que invita a los filósofos a crear esos sistemas que proporcionan plantillas y paradigmas, que brindan al público una ilusión de movimiento, de progreso intelectual.

---

<sup>42</sup> Enrico Fubini: *Música y lenguaje...* p. 95.

<sup>43</sup> Paul Virilio: *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 23.

Volviendo a la taxonomía, aquí podríamos regresar a la teoría de la separación sugerida por Ortega, que divide a los que se acercan al arte entre los refractarios a las novedades, y aquellos que las buscan y aplauden. Podríamos añadir a estos dos grupos nuevos atributos. Los refractarios conciben el arte como un lenguaje, un canon que obedece a las leyes de causa-efecto, es por ello un discurso previsible en cuanto al nexo causal que existe entre sus partes y en su calidad de lenguaje, que para ser inteligible, ha de estar ordenado. Con tanto orden y estructura es fácil que muchos confundan esos cánones con realidades objetivas, ello tiene como consecuencia situar a las obras que trascienden el canon fuera de la realidad, como desatinos ilusorios, desestructurados y socavadores del progreso “ordenado” del verdadero arte eterno, aquel que, radiografiado, permitiría ver al trasluz su matriz concebida a base de siglos.

En opinión de Jean-Francoise Lyotard: “Se llama imaginario a todo procedimiento que tiende a hacer soportable lo que no lo es”<sup>44</sup>.

Tal vez lo más insoportable sea la incomunicación, o la incapacidad para comunicarse. No hay más que aventurarse como forastero solitario en un país cuya lengua ignoramos para que emerjan de nuestra imaginación un repertorio de gestos, de imágenes al fin y al cabo, que hacen que nos remontemos a nuestros antepasados primates. De la ausencia de las cosas surgen presencias y estructuras que brotan espontáneamente por propia necesidad. Jacques Derrida evoca la historia de la Torre de Babel como responsable del avance de la construcción y el lenguaje: “Si la Torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura, así como [que] muchos lenguajes tengan historia”<sup>45</sup>.

Se concibe el arte como una escuela de artistas: “Se pueden (re)producir técnicas y estilos, recrear sonidos, fabricar virtuosos capaces de interpretar nota por nota famosos solos que en origen fueron saltos en el vacío. Incluso se puede recurrir a una supuesta fusión que no deja de ser un artificio con vistas a la expansión del mercado. Pero la contradicción persiste: la creación solo se da en circunstancias idóneas de libertad”<sup>46</sup>.

### **La música es tiempo contra el tiempo.**

El redil de la academia retiene las innovaciones, modera el entusiasmo y la extravagancia, condena al artífice al virtuosismo o la mediocridad, con un esquema maniqueo más propio de la religión que del arte.

---

<sup>44</sup> Jean-Francoise Lyotard: *El imaginario posmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura*, San Sebastián, Arte-Leku, 1994, p. 23.

<sup>45</sup> Jacques Derrida: *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro. 1999, p. 139.

<sup>46</sup> Emilio Azcárate: *De estética musical*, inédita, p. 23.

Después de la espiral de creatividad desatada de los sesenta y setenta, y tras el apagón manierista y posmoderno de los ochenta y noventa, algunos miran de forma conmisericordiosa los tiempos pasados de vanguardia, provocación y novedad, situando sutilmente a la novedad como fuera del tiempo presente, además de marginarla de la realidad. “Eran otros tiempos, dicen, como si la música tuviera algo que ver con la Historia: ella que contradice el tiempo, que está en guerra con el tiempo, que lo disuelve, lo sustituye y desenmascara su pretensión de linealidad”<sup>47</sup>.

Como dice Schopenhauer: “las producciones más elevadas de todas las artes, las creaciones más sublimes del genio, permanecen siempre inaccesibles para la obtusa mayoría de los hombres: tan hondo es el abismo que las separa de ellas”<sup>48</sup>.

Aquellos tocados por la gracia del talento artístico, o por el genio, aunque este sea un concepto discutible, se sitúan, por su propia percepción, ajenos al sentir general de sus contemporáneos. El talento genera un carácter flotante, que se adelanta al tiempo histórico, y ocupa una especie de no-lugar que lo separa y margina de la gran masa social. Esta situación de aislamiento se compensa con una capacidad especial para sintonizar con otros talentos, con el arte y la creación ajena, hecho esto que le salva de la soledad y reaviva su fuego creador. El artista vive así conectado con el pasado y con el futuro y eso mitiga su ausencia de presente, o quizás lo que logra es que mediante el genio, el artista sea capaz de pergeñar su propio presente, un espacio ajeno al tiempo histórico, creado con fragmentos de pasado y futuro. Hay pues, un tiempo propio del creador, y a nadie puede escandalizar que el talento busque su propio espacio temporal, sin que lo llamen loco por querer medir aquello que no se ve. Antes de que Carlos II de Inglaterra patrocinara el observatorio de Greenwich, cada parte del mundo tenía sus horas locales y no pasaba nada. El tiempo global, como el sistema temperado es una convención, una gavilla en la que tener recogidas las horas perdidas y las notas bien templadas.

Decía Stravinski que “La música es el único dominio donde el hombre realiza el presente. Dada la imperfección de su naturaleza el hombre está abocado a sufrir la fuga del tiempo con sus categorías de pasado y de porvenir sin poder jamás hacer real y, por ende, estable, el presente”<sup>49</sup>.

Tal vez el artista crea su propio tiempo para que no se noten las ausencias. El tiempo es una fuerza implacable que nos mata para seguir vivo. El artista, como el filósofo, siempre está de viaje. Siempre está partiendo o llegando, quizás porque en tránsito, según afirma Paul Virilio, el tiempo se

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Folio, 2002, p. 64.

<sup>49</sup> Igor Stravinski: *Crónicas...* p. 113..

convierte en un paréntesis incierto, una realidad suspendida como el avión está suspendido de sus alas, entre fronteras y husos horarios, entre la vida del origen y la del destino, entre la seguridad de la técnica y la remota pero cierta posibilidad del accidente mortal:

La velocidad del transporte multiplica la ausencia, antaño se le aconsejaba al neurasténico viajar para olvidar, viajar paliaba la tentación el suicidio oponiéndole un sustituto: la pequeña muerte de las partidas, la rapidez del desplazamiento equivale ahora a la desaparición de la fiesta sin mañana del viaje y signi-  
fica, para cada uno, una suerte de repetición en diferido de su último día<sup>50</sup>.

Otra frontera convencional que sirve para catalogar el arte en general, y la música en particular, es el concepto de modernidad, un espacio temporal que Stravinski definía así:

Lo moderno es aquello que es de su tiempo y debe estar a la medida y en la posición de su tiempo. Se reprocha a menudo a los artistas por ser demasiado modernos o no serlo bastante. Se podría, con tal criterio, reprochar al tiempo no ser moderno o serlo en demasía. Una reciente encuesta popular ha demostrado que Beethoven es, según parece, el compositor más solicitado en los Estados Unidos. En este sentido se podría decir que Beethoven es muy moderno<sup>51</sup>.

Este tiempo, sin embargo, se hace eterno cuando lo que se busca es la comprensión del arte y el pensamiento porque como dice Schopenhauer: “El verdadero público de los verdaderos filósofos es tan limitado que se necesitan siglos para que se encuentren unos pocos discípulos que los comprendan”<sup>52</sup>.

El artista y el filósofo, como Diógenes de Sínope, buscan un hombre honesto, o lo que es lo mismo, un hombre (o una mujer) con los ojos y los oídos limpios, y la mente abierta, capaz de recibir el producto de ese tiempo flotante y hacerlo suyo.

El falso mito del igualitarismo, que se proclamó axioma, cuando debiera haberse enunciado como tendencia ideal hacia la que debería deslizarse la humanidad como especie, ha sido utilizado, como tantos otros mensajes de supuesta bondad, por todos los totalitarismos para querer igualar a las sociedades por abajo, y al comercio para que los cachivaches tecnológicos y demás juguetes de consumo nos igualen, cuando no nos sitúen por encima, de nuestro vecino.

No tenemos más remedio que recurrir de nuevo al pesimismo descarnado y clarividente de Schopenhauer que habla de las zancadillas que sufre el genio: “¿Qué es la modestia sino una humildad fingida con la

<sup>50</sup> Paul Virilio: *Estética...* p. 74.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>52</sup> Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad...* p. 13.

cual, en este bajo mundo, que rebosa de la envidia más detestable, se mendiga el perdón de las cualidades o de los méritos que se poseen, a las personas que carecen de ellos?”<sup>53</sup>.

El arte, en general, y la música en particular, es independiente de cualquier anhelo educativo o vocero de actitudes y sentimientos positivos para el cuerpo social. La herencia romántica es una pesada carga que subordina al creador y lastra su libertad. Quienes buscan la dignificación de la humanidad por medio del arte se conforman con una teatralización de esa dignidad, que sustituye la acción positiva en el mundo real, por su representación sobre las tablas del parnaso. Las emociones que supuestamente condensan las diferentes músicas son simples convenciones, y aquí podemos recurrir al socorrido lugar común que vincula al nazismo con la música de Wagner y cómo esta música ha estado proscrita de la ejecución pública en el Estado de Israel, hasta que Daniel Barenboim desafió al tabú.

La sensibilidad del oyente no tiene porqué prolongar los contenidos emocionales de las piezas tras el acto de la audición, y los buenos o malos sentimientos que supuestamente subyacen en las creaciones musicales no tienen porqué liberarse en el tiempo entre el público que las disfruta como una solución farmacológica se libera paulatinamente en el caudal sanguíneo del paciente. La emoción estética no puede ser una coartada que consuma en sí misma la sensibilidad del espectador que acude al concierto como a una simulación de carácter socio-artístico.

La frase que dice, con más o menos variantes, que “La música es un lenguaje universal que sirve para unir a la humanidad”, atesora, a mi juicio, tantas falsedades como afirmaciones. Yo creo que la música no es un lenguaje porque no se puede traducir; no es universal porque el universo es grande y nadie conoce todas sus músicas, por lo que la universalidad no puede ser un rasgo característico de la música. Por último, la música no sirve para nada, puesto que mientras que la misma melodía a unos les hace llorar, a otros les incita al odio racial. La sensibilidad, como el hecho de haber nacido en una sociedad occidental y próspera, es un azar, una suerte desigualmente repartida. Por tanto quienes se yerguen sobre el cuerpo social para hacer de su propia sensibilidad un rasgo común, son unos falaces.

Podríamos decir que tenemos la música que nos merecemos, sin embargo la relación entre música y sociedad ha dado lugar a multitud de opiniones. La música no tiene porqué ser un espejo de la sociedad. Sin embargo, según Adorno, la música mantiene una relación tanto más directa con la sociedad cuanto menos auténtica sea esta<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, pp. 64-65.

<sup>54</sup> Enrico Fubini: *Música y lenguaje...* pp. 171-172.

El caso es que es un hecho el divorcio entre la música y la cultura, tal vez a causa de la falta de capacidad de críticos e historiadores para conectar el lenguaje musical con el tejido social del que brotan dichos signos. Más bien se dedican a aislar la música de su entorno, ejercitándose en una crítica formalista o simplemente estética<sup>55</sup>.

Fubini responsabiliza a una víscera común, del hecho que habilitaría, por encima del lenguaje, una posible universalidad del hecho sonoro: “El corazón, como vía de acceso a lo inefable y a lo absoluto es, ni más ni menos, igual en todos los hombres, por cuanto que todos los corazones hablan una misma lengua en la que se prescinde de las categorías lógico-discursivas”<sup>56</sup>.

En el pasado siglo se ahondó el abismo entre quienes creían en la infalibilidad y vigencia eterna del sistema tonal, usando la disonancia como una nota de color, en los casos de Hindemith o Stravinski; y quienes creen que es un sistema que ya ha dado sus mejores frutos, y por lo tanto es obsoleto, como es el caso de Schoenberg. No hay conciliación entre ambas posturas en el campo lógico-discursivo; afortunadamente sí la hay en el corazón de quienes disfrutaban de la música compuesta desde los dos bordes del abismo. Es en este espíritu individual en el que la música demuestra su universalidad, puesto que empapa a las mil personalidades que caben en un solo ser.

El arte de la fuga y el canon bachiano son realidades aparentes. Es una cuestión de lógica proposicional que relaciona elementos encadenados. De él se pensaba que era un lenguaje perfecto que iba a dar cuenta de la realidad cuando, a fin de cuentas, la realidad es infinita, tan infinita como son las probabilidades de ver imágenes distintas en la mente de un oyente de cualquier pieza musical. El teorema de Gödel demuestra que toda proposición lógica es imposible, es un bucle, un eterno retorno que incluye un cierre que es la demostración de su falsedad.

El movimiento aparente que logra el arte de la fuga es sólo una ilusión de desplazamiento que siempre te lleva al mismo sitio. Lo que cuenta es la relación de intervalos no la tonalidad. En la época de Bach las escalas ascendentes tenían un sentido y las descendentes otro distinto siguiendo itinerarios fijados por la tradición.

El serialismo integral y la música aleatoria serían la demostración de la escasa firmeza del edificio tonal, sería el latigazo final de ese bucle que demostraría, si no la falsedad, sí al menos la no autosuficiencia del esquema clásico.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 182.

La sublimidad de Anton Webern consiste en que es capaz de trascender el sistema para hacer música. Podríamos decir, de forma esquemática, que Schönberg se queda en el proceso mientras que Webern consigue el producto. La música del primero entra por el cerebro y la del segundo por el oído.

Podemos decir que la música de vanguardia ha tenido, como mínimo, el mérito de haber llevado el hecho musical a un estado prelingüístico que lo hace universal, que nos permite comunicarnos y comprender las músicas de etnias muy diferentes a la nuestra y de las que ignoramos casi todo. No es preciso comprender sus melodías, armonías o su sentido rítmico porque las nuevas músicas ya han dinamitado las trabas lingüísticas que nos impedirían captarlos. Como contrapunto, la vanguardia hace del público refractario unos auténticos sordos que no entienden aquello que no está limitado en un lenguaje.

En la vertiente de la música más experimental, existe un agravio comparativo de los que alaban o cultivan el lado más “científico” de la música clásica, que reposa en la armonía, la fuga y el contrapunto, y sin embargo no toleran titubeos ni falta de resultados entre aquellos compositores que buscan otras estructuras ajenas al cuerpo tonal. La investigación pura suele dar resultados a largo plazo, y además entre las manos de quienes han aplicado los descubrimientos de otros. Si se gravara con el mismo rigor al resto de la ciencia, ésta se hubiera consumido de puro desánimo.

De hecho, el experimentalismo se utiliza como epíteto peyorativo para definir el arte al que se acusa de utilizar al público como cobayas para la exploración, obviando su carácter rupturista con la realidad.

Tal vez el placer estribe en un correcto balance entre lo conocido y lo ignorado, la sensación ingravida del trapecio volante y la seguridad que ofrece la red, el equilibrio entre el instinto y la educación adquirida o, como dice Lévi-Strauss, un punto entre crudo y cocido: “El placer estético se produce como consecuencia de esa multitud de sobresaltos y de pausas que se aguardan con expectación, y que o bien nos decepcionan o bien nos recompensan más de lo previsto”<sup>57</sup>.

Después de enhebrar los hechos e interpretaciones más diversas, tal vez la conclusión provisional no sea excesivamente halagüeña, y nos la sirve Luís Racionero:

...Si tras casi un siglo de música atonal, el público no asiste a los conciertos o cambia de emisora cuando suena por la radio –hablamos, claro está, de ese público educado y aficionado al arte que llena las salas de conciertos para oír a

---

<sup>57</sup> *Ibid.* p.79.

Mozart y Beethoven—, podemos atrevernos a afirmar que es el músico atonal quien no ha atinado a expresar la sensibilidad de su siglo<sup>58</sup>.

No es mucho más optimista Claude Debussy, quien escribía en 1903 unas líneas que siguen siendo demasiado actuales, teniendo en cuenta el tiempo pasado:

Demasiada gente se ocupa del arte a tontas y a locas...En efecto, ¿cómo impedir que a alguien que se considera con una cierta formación artística se crea inmediatamente apto para poder hacer arte? Por eso temo que una difusión del arte demasiado generalizada sólo conduzca a una mayor mediocridad. Las bellas floraciones del Renacimiento, ¿se han resentido alguna vez del medio ignorante que las vio nacer? ¿Y ha sido menos bella la música por haber dependido de la Iglesia o de un Príncipe?

En realidad, el amor al arte ni se da ni se explica”<sup>59</sup>.

Poco más se puede añadir.

---

<sup>58</sup> Luís Racionero: *Arte y ciencia...*p. 24.

<sup>59</sup> Claude Debussy: *El Sr. Corchea...*p. 107.