



Ramón Barce, autor del siguiente artículo (Fotografía: Elena Martín)



# Doce advertencias para una sociología de la música

1) La Sociología de la música está en sus comienzos, buscando su objeto propio y unos métodos específicos.

2) El lenguaje musical es polivalente, pero también lo es el lenguaje literario o el plástico.

3) La noción de "engaño" en arte es en sí misma engañosa; pues en la obra artística puede haber plagio, desorden, vacuidad... pero todo ello, en cierto sentido, está a la vista.

4) La música puede reproducir elementos sonoros del mundo exterior; puede incluso reflejar un ethos. Pero todo ello es insuficiente como estructura real de contenidos extramusicales.

5) Se ha identificado progresismo político con progresismo en música: tal relación es sólo coyuntural y carece de fundamento en la estética.

6) Theodor Adorno tiene una visión catastrofista de la música, similar a la de Riemann, Schenker, Spengler y Thomas Mann.

7) En el nihilismo de los jóvenes hay, junto a tópicos forzosamente biológicos, una capacidad de aventura muy positiva.

8) El oyente ingenuo atribuye el papel creador al intérprete, de la misma manera que el niño cree que los muñecos de guiñol son seres reales y autónomos.

9) El "arte para todos" plantea graves problemas: ¿se puede obligar al público a escuchar música de alto nivel?

10) La música actual es difícil porque asume la historia. La música ligera es fácil, porque la subcultura no tiene memoria.

11) El trabajo del compositor es tan digno de remuneración como cualquier otro; pero no es fácil concretar la forma y volumen de tal remuneración.

12) Los propagandistas de la subcultura procuran confundir cultura con subcultura, porque son incapaces de asimilar la cultura.

## 1. Reciente y penoso crecimiento

La Sociología de la música es, como todas las sociologías, una disciplina joven, no sólo aún en crecimiento, sino pugnando por encontrar su objeto propio y unos métodos adecuados. Y ese crecimiento y esa pugna no son fáciles en cuanto que son obstaculizados desde todos los sectores. Hay, de entrada,

1) Sociology of music is in its beginnings, searching for its own purpose and a specific methodology.

2) Musical language is multi-faceted, but so is literary language and that of the visual arts.

3) The notion of "fraud" in art is itself fraudulent; since a work of art can contain plagiarism, confusion, vacuity... but all of this is, in a certain way, obvious.

4) Music can reproduce sonorous elements from the outside world; it can even reflect an ethos. But all this is insufficient as a real structure of extra-musical content.

5) Political progressivism has been identified with progressivism in music; this relationship is merely incidental and lacks an aesthetic basis.

6) Theodor Adorno has an alarmist vision of music, similar to that of Riemann, Schenker, Spengler and Thomas Mann.

7) In the nihilism of today's young people, together with forcibly biological topics, there is a very positive capacity for adventure.

8) The naive listener attributes the creative role to the performer, in the same way as a child believes that puppets are real and autonomous beings.

9) "Art for everyone" raises serious problems: can the public be made to listen to high-level music?

10) Present-day music is difficult because it assumes history. Easy-listening music is simple, because the subculture has no memory.

11) A composer's work is as worthy of remuneration as any other's; but it isn't easy to specify the form and amount of this remuneration.

12) The propagandists of the subculture try to confuse culture with subculture because they are incapable of assimilating culture.

una sospecha hostil en el gustador de música ante elucubraciones que considera ajenas al hecho musical (que para él suele reducirse a la valoración en concierto o en disco de las diversas interpretaciones de obras del repertorio habitual o similar). Esa sospecha alcanza a menudo al músico mismo, que, ingenuamente, llega a pensar a veces que la Sociología habla de males, carencias o conflictos amenazadores que no existían antes de la propia Sociología. (Algo así como cuando almas cándidas

hacen a Freud responsable de los complejos sexuales, o a Marx de los conflictos sociales. ¡Sancta simplicitas!

Pero los mayores enemigos de la Sociología de la música están dentro. Son, en primer lugar, los sociólogos empíricos que creen hacer realmente sociología acumulando cifras, baremos, porcentajes, distribuciones y promedios al estilo de los economistas que hacen prospección de mercados o estudios empresariales sin preguntarse jamás por la razón profunda de esos movimientos económicos. Y, en segundo lugar, los historiadores que suponen, también con sorprendente ingenuidad intelectual, que si añaden al proceso histórico (o biográfico) unos cuantos datos sobre el entorno cultural, se completa el cuadro de las relaciones arte-sociedad.

En verdad, tanto la dirección empírica como la historicista pueden ser vías de penetración justas y no se excluyen mutuamente, pero siempre a condición de que se sustenten sobre una reflexión previa y, sobre todo, de que apunten hacia algún objetivo auténticamente social. Y ese objetivo podría ser —o al menos uno de los grandes objetivos posibles— el planteamiento correcto de problemas actualísimos, como son los de la relación entre público y novedad artística, o el de la vanguardia musical, o el del arte experimental, o el de los movimientos retrógrados hacia el pasado, o el de la relación o dependencia entre música y política, entre música y contenido extramusical; problemas todos que no pueden ser planteados desde la Estética ni desde la mera Historia, sino precisamente desde una perspectiva sociológica.

## 2. Una carencia no tan específica

La polivalencia semántica del lenguaje musical, e incluso su variabilidad con el tiempo, como ha mostrado tan inteligentemente Zofia Lissa, desconcierta a los sociólogos de la música y llena de placer maligno a sus enemigos, que ven en esa polivalencia y deslizamiento una posibilidad de análisis de los contenidos y por lo tanto una negación de toda transferencia constatable y unívoca del mundo real e histórico a la obra

musical. Pero que el mensaje del arte sea polivalente no es en verdad una peculiaridad de la música, sino que alcanza de lleno igualmente a la pintura o a la literatura, que parecen tan obviamente plenas de significados primarios.

¿Cuál sería el mensaje unívoco del *Fausto* de Goethe, del *Quijote* de Cervantes, de *El beso* de Klimt o de *Las hilanderas* de Velázquez? Con Kafka o Kandinsky las cosas serían aún más difíciles. Pero, en todo caso, parlotear sobre “el argumento” (o “representación” de estas obras tampoco diría apenas nada de su contenido).

## 3. Verdad de la obra de arte

El contenido formal existe siempre, aún cuando el compositor lo olvide, o crea haberlo difuminado o trastocado. Es la aplicación a la música del “triunfo de la realidad” que decía Engels. Los datos están a la vista. Si se truncan, el hecho de trucarlos es ya suficientemente informativo. Por eso la noción de “engaño” a que acuden a veces los críticos musicales cuando no comprenden una obra (nueva), es enteramente inadecuada. En arte no puede haber “engaño” en el sentido de mostrar como arte lo que no es arte (¡y quién podría establecer tajantemente esa frontera, salvo el opinador ignorante!), o de dar como obra genial lo que es mediocre. Tal situación no puede darse, pues, insistimos, los datos están a la vista (al oído); no hay fraude posible. El único engaño podría estar en circunstancias *externas* a la obra, tales como una publicidad hábil, unos comentarios atractivos, una intencionalidad equívoca, una presentación ventajosa (ocasión, local, intérpretes). Desde luego que en todo ello puede haber una clara intención de engañar. Pero en cuanto a la obra misma, está ahí delante, desnuda, a la intemperie de todas las contemplaciones, indefensa, por así decirlo. *La obra de arte es siempre verdadera*. Puede haber plagio, imitación, simplificación, halago miserable de gustos mediocres o de moda, realización fallida, desorden, falta de forma, acumulación gratuita, efectismo vacuo, errores técnicos... Pero todo ello no es, propiamente hablando, “engaño”.

## 4. Música y política: la imitación de ethos

El concepto sociológico (básico e ineluctable) de que la política —entendida genéricamente como el complejo institucionalizable de circunstancias económico-sociales— influye sobre la creación artística, ha hecho brotar la opinión acientífica de que las ideas políticas pueden ser instauradas derechamente en la obra musical y que, consecuentemente, hay una música con contenidos políticos detectables. La problemática que implica esa ingenua opinión no es ingenua ni simple, sino que, por el contrario, involucra nada menos que a toda la vieja y trabada polémica sobre "lo que la música puede expresar".

En términos generales, podría decirse que la música dispone de dos vías musicales de expresión para los contenidos extramusicales: la imitación y el ethos. La imitación, en principio, tiene que limitarse a reproducir con sonidos lo que es ya de sí sonoro: un trueno, el canto de un pájaro, las campanadas, el tamborileo militar, la fanfarria de las trompas de caza, un grito, un sollozo, un estallido... Como en el lenguaje con la onomatopeya, se trata de un modestísimo muestrario de efectos. Desde remotos orígenes, esa imitación puede ampliarse hasta constituir una verdadera *cita* (como en el lenguaje hablado, con el que podemos reproducir sonidos y ruidos, o relatar palabras ajenas, o propias como si fueran ajenas): desde la mostrenca trompetería castrense a la reproducción, modificada o exacta, de una melodía o un fragmento, popular o culto.

Pero la onomatopeya no agota el remedo lingüístico del mundo exterior, de la misma manera que la imitación y la cita no agotan las posibilidades de evocación directa de la música. Onomatopeya e imitación no son sino una mínima parcela del ancho campo simbólico en el que lenguaje hablado y música encuentran una de sus vetas esenciales. Por "simbólico" entendemos aquí, como en la lingüística, un grado menos de explicitud que en la imitación; y, marginalmente, el hecho de que tal evocación no se efectúa con un material cuya evocatividad sea íntegramente producto intencional (connotativo), sino

que más bien la materia musical (o fónica) posee *de por sí*, y en virtud de relaciones digamos pre-intencionales, una capacidad denotativa relativamente consensuada. Hay todo un simbolismo de las alturas (grave-agudo), ya muy precisado hace más de un siglo por R. Koestlin (en la *Estética* de Th. Vischer); e incluso una creación sensorial de espacio a través de la interválica. En este sentido y en otros (tales como la dinámica fuerte-débil, con todas sus connotaciones) la simbólica es casi obvia. También la del tempo (rápido-lento con sus connotaciones) y la del "pulso". (Estas obviedades, por supuesto, lo son en tanto no se opera, de modo provisorio o estable, una inversión de esa simbólica; pues todo signo puede invertirse para renovar, incluso antitéticamente, el vocabulario semiótico). Ya la mera producción de un sonido aislado en un instrumento posee una capacidad denotativa a disposición del compositor (o del oyente). El "carácter" de los timbres instrumentales o vocales ha creado un consenso (por supuesto que históricamente se desplaza y modifica de continuo, aunque muy lentamente) del que tenemos una muestra no sólo en las obras musicales mismas, sino en los tratados de orquestación, donde un instrumento o un registro (o un modo de ataque) es calificado psicológicamente y aún moralmente como "amenazador", "frívolo", "bucólico", "épico"...

De la imitación como reflejo mecánico pasamos, a través de esa motivación menos servil que es la simbólica, al terreno del ethos. Podríamos designar como ethos a un segundo grado de complejidad denotativa, cuya semanticidad rebasa en cualquier caso el grado imitativo o simbólico. En el ethos confluyen y refluyen los estados de ánimo, las actitudes sentimentales y emocionales básicas. Ya en la época de Platón, tal contenido (y efecto) de la música era una noción generalmente asentada y admitida; siglos más tarde sería admirablemente descrito por Herder (a través, por supuesto, de una sensibilidad y una sintomatología románticas). En todo caso, el efecto ético de la música —y de todo arte, e incluso de todo aquello que refleje lo humano— es seguramente irremediable. Quizá no tenga que significar exactamente que el ethos *puesto* por el compositor en la obra (si lo

puso explícitamente: conscientemente) se manifieste de modo inequívoco y sea recogido por el oyente. Quizá el estado de ánimo —que puede ser fluctuante, evanescente, cambiante— en el que la obra coloque al oyente no responda al ethos originario; quizá la ausencia explícita de ese ethos (nunca sabremos si subterránea, subconscientemente, el compositor lo instauró en sus notas) provoca, en apariencia incomprensiblemente, estados sentimentales muy determinados (y no necesariamente constantes en los diversos oyentes, y ni siquiera en el mismo oyente en audiciones diferentes). Quizá también, paradójicamente, la emoción originaria, incluso muy explicitada, no alcance en absoluto al oyente.

Por esas dos vías puede la música introducir *musicalmente* contenidos de cualquier especie. También políticos, por supuesto. Pero la ideología política —como todo producto de la reflexión humana— es un producto complejo, muy alejado por tanto de lo que la imitación, la simbólica o el ethos primario podrían representar. Así, la distancia entre contenidos políticos y estructura musical es demasiado grande: ningún medio *musical* podría llenarla inequívocamente.

Pero aquí entra la opinión ingenua para aceptar como obras intrínsecamente políticas aquellas que han completado la irremediable sima que hemos descrito con medios extramusicales: títulos y textos fundamentalmente (y también, en segundo plano, con comentarios o glosas). Sólo así puede darse —o mejor, sobreañadirse— ese contenido político. Pues la imitación en sí es absolutamente insignificante: nunca puede ir más allá de sí misma, y depende enteramente, para su correcta y unívoca interpretación, de los contextos. Y el ethos es intercambiable, y sólo coyunturalmente puede hablarse de un ethos adecuado (o simplemente no contradictorio) a un mensaje político (o, en general, a cualquier mensaje concetual). Los elementos extramusicales darán el perfil último, la orientación, a ese mensaje político que de otra manera sería inefable.

No hemos mencionado para nada la *intencionalidad* del compositor en cuanto a su propio mensaje político (intencionalidad que puede manifestarse a través de los medios musicales o extramusicales des-

critos). Esa intencionalidad, por supuesto, es perfectamente legítima: independientemente de que la materia musical puede no ser política, la obra musical puede serlo como “producto intencional” del compositor. Es otro estrato de la cuestión, que fácilmente puede trasladarse a otra intencionalidad cualquiera: el compositor quiere que su obra sirva a determinados fines (o tan sólo que se conozca su talante específico), e independientemente del grado de adecuación del material, esa aportación funcional puede y debe ser tenida en cuenta no ya por la Estética, sino por la Sociología.

## 5. Música y política: advertencia sobre progresismo y reacción

El último medio siglo —y en gran parte como consecuencia de la visión sociológica de la música— ha visto cómo las obras musicales (y, naturalmente, sus autores) han sido motejadas de progresistas o de reaccionarias. 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.

Este planteamiento es tan elemental. partidista y tosco que no resiste ni la más ligera crítica. Deja fuera además el hecho esencial de una interacción fatal entre las corrientes estéticas, así como el hecho no menos esencial de que todo creador, además de ir hacia adelante, vuelve constantemente atrás para recoger elementos perdidos. Pero cuando el planteamiento se convierte en algo realmente muy peligroso para el entendimiento sociológico de los hechos artísticos es cuando, extrapolando este esquema,

califica éticamente las actitudes de los compositores según pertenezcan (o parezcan pertenecer) a una u otra corriente. Para cierto hiperhistoricismo, la actitud estéticamente reaccionaria es ni más ni menos que inmoral. Hay que decir, en defensa de sociólogos e historiadores, que seguramente este argumento especioso ha sido en su momento inventado por los compositores mismos, que se han visto en la necesidad —si querían abrir camino a su propia estética— de agredir y desacreditar por todos los medios a los anteriores detentadores del poder artístico, cuyo inmovilismo los perjudicaba vitalmente. Se exigía así, en nombre de la moral, un "estilo moderno" como podría exigirse la adscripción a un partido político; exigencia ésta de fácil cumplimiento (naturalmente, para quien tenga alguna movilidad psicológica), y que en manera alguna significa ningún tipo de modernidad real.

La politización de la estética musical vino también por entonces, y seguramente tuvo diversas causas históricas que al menos coadyuvaban a institucionalizarla. En general, y continuando a extrapolación antes mencionada, toda corriente estéticamente progresista se identificaba (en los países de régimen capitalista) con las actitudes políticas que se enfrentaban a las dictaduras y a los estados burdamente opresores. Tales estados, en efecto, reaccionaban haciendo el juego a esta por otra parte comodísima dicotomía, y cerraban el paso a la "nueva música", con lo que ésta se sentía cada vez más portadora de un mensaje en cierta medida político. Así ocurrió con la atonalidad y el serialismo en Austria y en Alemania en la época del nazismo, y con la vanguardia española de los años 60.

Aparte de razones coyunturales, había una razón real, ciertamente conectada con la vida política, aunque no precisamente con la ideología. La razón era la siguiente: una obra nueva, más o menos revolucionaria (estéticamente) inquietaba al público y a la crítica, obligaba a replantearse los fundamentos de la música, del arte, de la relación artista-público, y en ese replanteo surgía el peligro de que, como ocurre con las cerezas, se fueran enredando los razonamientos hasta alcanzar planteamientos políticos. También la pequeña conmoción local del concierto, con su es-

cándalo correspondiente, afectaba, aunque mínimamente, al orden público; y la dictadura no toleraba la menor alteración en ese terreno. Finalmente, los compositores tenían que explicar sus bases estéticas, lo cual requería forzosamente la agresión verbal o escrita contra leyes artísticas bien establecidas; eso irritaba a los músicos viejos, que, lógicamente por su edad, poseían cargos e influencia, y ellos mismos se ocupaban de calificar de "subversiva" a esa música y de alertar contra ella al gobierno. También, ¿por qué no?, el público cooperaba a esa politización externa del hecho musical. Unos porque rechazaban la música nueva como inmoral, peligrosa o agresiva; otros porque —bien por afán de novedad o justamente por razones políticas— la apoyaban. Y, no en último término, la protesta ruidosa era a veces simplemente la válvula de escape de la personalidad amordazada por la dictadura. Así, durante años, pareció que, efectivamente, vanguardista en música era sinónimo de progresista en política; y tradicionalista en música lo era de reaccionario en política. Pero tenemos que hacer aquí necesariamente un pequeño discurso sobre lo que se entendía entonces genéricamente por "progresista".

El progresista no era —ni mucho menos lo es hoy, cuando en España se ha acuñado incluso de esta palabra una abreviación con irrisaciones peyorativas: "progre"— una persona de ideas políticas avanzadas, sino solamente en relación a una situación fuertemente reaccionaria. Imaginemos, en la Alemania nazi, lo que podía ser un progresista: incluso un tradicionalista rancio, con tal que rechazara, por ejemplo, el asesinato masivo e impune de todos los que militaban en la oposición. Ya tenemos así a un progresista. A ese baratísimo precio mental cualquiera puede ser progresista, excepto los dementes, los ayudantes de los verdugos y los que comercializan los aparejos para ejecutar... El músico de vanguardia, pues, podía no tener la mínima relación ideológica con la política progresista que se atribuía a su música. En cierta manera, podría decirse que una parte importante de la calificación política de las corrientes estéticas viene directamente condicionada por la coyuntura política misma. Cuando la situación cambia, el panorama se transforma súbitamente: lo que pare-

cía obvio ya no lo es tanto; los presuntos progresistas pueden convertirse en reaccionarios (a veces, también es posible el caso contrario); personas y actitudes con las que nos sentíamos identificados vemos con sorpresa que se encuentran lejísimos de nosotros...

¿Y la música? 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 sólo coyunturalmente; que nada hay en ella que pueda calificarse intrínsecamente de “progresista”. Queda la estética, siempre discutible, siempre también susceptible de evolución o de involución; pero de ella no vamos a ocuparnos ahora. El compositor progresista se queda varado en la playa de la libertad liberal; normalmente reacciona pronto: se integra en la nueva situación y sigue componiendo. *Su música ya no necesita aparecer como vanguardista*. Y aunque estéticamente no haya cambios radicales, elimina al menos toda la parafernalia *ad hoc*. Un elemento de presión social ha desaparecido. Aquí tendríamos un caso perfecto —muy al gusto de Blaukopf— en el que las condiciones políticas modifican la forma de la obra musical. (¡O, por lo menos, los aspectos más relacionados con su imagen social!). ¿Qué queda intrínsecamente, de la relación vanguardismo-progresismo? Políticamente, nada. Era todo un espejismo, un efecto transitorio. También un nuevo fracaso para la incansable ilusión de justicia absoluta y simplificada de los humanos: no se trataba tampoco esta vez de la antiquísima y siempre renovada historia maniquea del Bien y del Mal. La música de vanguardia no era el Bien. Tampoco, por ende, era el Mal la música tradicionalista. Claro que, en el largo interregno del espejismo, muchos miles de periodistas, hilvanadores de historias y relatores de novedades se habrán ganado la vida jaleando o deponiendo lo que parecía un combate real y era solamente un simulacro.

## 6. La sociología catastrofista de Adorno

Las dificultades insalvables que existen para suponer que contenidos políticos inequívocos forman parte intrínseca de la obra musical no parecen ser tenidas en cuenta por Adorno, que se atreve a caracterizar las músicas por dichos contenidos. La obra de arte unitaria —nos dice Adorno— es decir, “con aura” (en el sentido de Walter Benjamin), es burguesa; la obra de arte mecánica es fascista; la obra de arte fragmentaria (sin aura, pues) es una utopía. Entonces, ¿a dónde volver nuestros ojos? Y eso dejando aparte la grave contradicción implícita que hay en el hecho de que si es utópica (es decir, imposible) la obra de arte sin aura, es que el aura es imprescindible para la obra de arte, y no podemos desechar con el frívolo epíteto de “burgués” un arte que es *inevitablemente* como es. Algo así como si dijéramos: las personas con cabeza, pies y manos son burguesas, los robots son fascistas, y las personas sin cabeza, pies ni manos son una utopía.

¿Dónde volver nuestros ojos? La contestación nos la da el propio Adorno en su *Filosofía de la nueva música* (y en otros muchos textos): a Schönberg, al atonalismo expresionista y al dodecafonismo, a la Escuela de Viena, “*que ha tomado sobre sí todas las tinieblas y la culpabilidad del mundo... Nadie quiere nada con la música nueva, ni los individuos ni la colectividad. Expira, inaudita, sin eco... A esta última experiencia... tiende espontáneamente la música nueva: al olvido absoluto. Es una auténtica botella lanzada al mar*”.

Haciendo abstracción del parabólico y metafórico estilo adorniano, es evidente que lo que se admira de la nueva música (nueva, se entiende, en 1941) es su carácter “final”, de absoluta asunción de sí propia, en una especie de autofagia siniestra en la que la historia de la música llega a su término, no por lógico y glorioso menos funerario. La música termina con Schönberg porque el proceso de asunción ha llegado a su climax y no es posible ya la coexistencia (es decir, la aparición de otras músicas *válidas*); y en cuanto a una posible “continuación”, nada hay que hacer

tampoco, puesto que sólo surgiría un manierismo, y todo manierismo es un mero apéndice histórico.

¿Qué nos recuerda esto? Nos recuerda las apocalípticas palabras de Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), cuando afirma, con el mayor desparpajo y seguridad, que la música terminó con Wagner y que ya no hay ni puede haber más música, salvo esos apéndices manieristas sin importancia. (Algo así pensaba sin duda Thomas Mann, que sólo encuentra una salida posible en la venta del alma del compositor al diablo). En cierta manera, las razones profundas de Spengler y Adorno confluyen: la música, arte espiritual, se satura de sí misma hasta el límite de su capacidad de expresión; en el exterior, en cambio, todo es mercantilismo y mecanicismo, tecnología y planificación. Ha llegado, pues, el final del arte. ¡Como se ha dicho tantas veces, parece que el siglo XIX no termina nunca y sigue manteniendo sus tesis románticas en nuestro mundo tan aparentemente antirromántico! Porque en el fondo, esa tesis es perfectamente romántica, como si procediera de Hölderlin y Leopardi. Significa que sus corifeos, pese a sus protestas de modernidad, no han entendido en absoluto el problema primario de nuestro tiempo, que no es ya, en verdad, la angustia ante la eternidad y la crisis metafísica que otorga al arte su papel de consuelo y redención (psicológica); sino la oposición individuo-sociedad (y en muchos casos, más crudamente, individuo-estado) y la crisis de la ética fundamental en el comportamiento psicosocial. El arte, en este nuevo contexto, posee sin duda valores y significados que distan mucho de los que tenía en la época romántica.

La "nueva música", según Adorno, nace para luchar contra el mercantilismo, contra la conversión de la obra de arte en mercancía. Y consigue su propósito, puesto que nadie la quiere y por lo tanto no se comercializa. Un cuarto de siglo antes, Ortega, con la misma falta de perspectiva, agravada por una absoluta incompreensión de los fenómenos musicales, pensaba que la "música nueva" (que para él eran Debussy y Stravinsky) jamás gozaría de una amplia difusión, por ser especialmente refinada e invulgar.

También aquí Adorno habría necesitado unas buenas gafas para ver un poquito más allá de su

tiempo. La "nueva música" a la que él se refiere (Schönberg sobre todo, y también Alban Berg), está hoy perfectamente comercializada: se edita, se toca, se graba, se difunde, se estudia, hay cursos enteros dedicados a la Escuela de Viena, al dodecafonismo serial. Yo traduje el *Tratado de armonía* de Schönberg en 1974 y se han vendido ya cuatro ediciones. ¿Es que Adorno no sabía que en este aspecto el problema de las novedades, el único problema *real* de las novedades, consiste en su asimilación?

Aparte de esa nueva miopía, Adorno se equivoca, también románticamente, pensando que la comercialización y éxito económico de una obra tenga que ver directamente con su calidad profunda. Eso es una puerilidad. Hay obras maestras que han tenido éxitos fulgurantes e inmediatos, y otras que han tardado años y años en difundirse mínimamente. Por otra parte, en general, ¿qué importa a la renovación estética, a esa continua lucha por la verdad (hegeliana), que su producto se venda o no? ¡Mejor que se venda, o el compositor morirá de hambre! (Adorno, sociólogo, se olvida de ese pequeño detalle). Una cosa es producir *para vender* y otra, muy distinta, que en algún momento llegue a cotizarse y a venderse lo que se produjo por una absoluta necesidad estética e intelectual.

## 7. Experimentos nihilistas

Cuando un movimiento vanguardista incluye en su programa (explícita o implícitamente) el rechazo global del pasado, enlaza de alguna manera con los sentimientos nihilistas. I. Slavov relaciona, creo que acertadamente, ambas corrientes, y las caracteriza negativamente, sobre todo porque considera que en todo nihilismo hay una fuerte dosis de conformismo vergonzante.

Sin duda esto es cierto. Pero habría que decir, no obstante, algo más de esas vanguardias nihilistas. Por de pronto, la idea de "empezar el arte desde cero", que es el equivalente socio-estético de la vieja utopía política de todo anarquismo radical, es un sentimiento claramente juvenil. El joven no tiene historia, comienza ahora mismo, y desea por consiguiente —

en un antropomorfismo primario e impulsivo— que *todo* comience también ahora mismo. Ese nihilismo juvenil tiene algo de positivo: el avistamiento de objetivos distantes, incluso imposibles, que no podrían ser contemplados desde una perspectiva más moderada. Se relaciona así, positivamente, con el poder creador de futuro de la imaginación fantástica para el *principio-esperanza* de Bloch.

En la música, los experimentos nihilistas, pues, apuntarían juvenilmente a objetivos inimaginables desde la tribuna histórica. Que todos esos objetivos sean luego alcanzados o no; que ni siquiera los realmente alcanzados (y quizá por caminos diferentes e imprevistos) sean luego aprovechables, todo ello es, sin duda, secundario; algunos lo serán en alguna medida, y seguramente ello compensa de la conmoción perturbadora y desencaminadora que hayan podido originar. Yo he aprendido mucho de mis propios experimentos desorientadores, y creo haber aportado con ellos algo, por ejemplo a algunos aspectos de la relación semiótica entre música y lenguaje.

Sin duda, cuando el joven deja de serlo y tras él comienza a acumularse una historia, el “empezar desde cero” deja de tener sentido impulsivo. El nihilismo entonces envejece, y —si insiste en sobrevivirse— es cuando se vuelve erostrático y melancólico, para emplear la dramática expresión de Anders.

## 8. Contemplando el guiñol

Los niños asisten a una representación de guiñol, creen que el muñeco bueno va a ser víctima de la asechanza del malo, y hasta le avisan con sus gritos para que esté alerta y eluda la estaca de su maligno agresor. No saben que las marionetas son manejadas por una mente que “ideó” aquella acción.

De manera muy similar, el espectador ingenuo e inculto de cine cree de buena fe (o mejor dicho, no ha sido capaz de plantearse otra cosa) que las películas *son* de los actores.

Piensa que el actor —*lo que se ve*— es en sí el responsable de lo que nos transmite. El infeliz contemplador no comprende o asimila que existe un

“autor”, y un guión que mueve a los actores. También el locutor de radio o de televisión es para este espectador el actor-autor de las noticias que propala.

En la música, esta actitud ingenua es frecuente y universal. Bajo la forma tangencial y engañosa de un entusiasmo por el intérprete (justificable en principio) traslada estructuras procedentes de esa fenomenología del guiñol, del teatro, del cine, de la radio, de la canción popular. Esa sobrevaloración (a veces divinización) del mediador renuncia a toda comprensión real y objetivada de la obra musical, y la convierte puerilmente en pretexto para el lucimiento de habilidades interpretativas: algo que es absolutamente ajeno al sentido profundo de la creación artística.

## 9. Música y política: el problema del “Arte para todos”

Junto a la elemental convicción humanista de que todo ser humano tiene derecho a poder alimentarse mínimamente para no perecer, se ha ido desarrollando la convicción paralela de la necesidad de que todo el mundo pueda participar del placer artístico. Se parte, para esta última afirmación, de la noción platónica de una natural tendencia universal al bien y a la belleza. (¡Observemos que sin esa noción habría que renunciar absolutamente, y en nombre de la viabilidad, a toda empresa idealista y universalista!) O, dicho de otra manera: se mantiene —tenemos necesidad de mantener— que el individuo asfixiado por la opresión económica, fruto de la injusticia social, no puede tener acceso a los bienes artísticos, y que anhela oscuramente tal acceso, y que debemos procurárselo. A esta afirmación se da un carácter absoluto.

Si una sociedad decide llevar a la práctica esa convicción, y para ello faculta el acceso a esos bienes artísticos a toda la población, surgen de inmediato algunos problemas que señalaremos sólo esquemáticamente, pero que consideramos esenciales si queremos hacernos cargo realmente de lo que la idea “arte para todos” puede conllevar de perturbadora.

a) Sorprendentemente, y en contra de la idea platónica, una parte muy considerable de la población —que aceptó alborozada la realidad de comer todos los días, y que hasta ha desarrollado posiblemente una glotonería asombrosa e insolidaria— rechaza estos bienes artísticos y se dirige masivamente a consumir los productos más miserables de la subcultura. No es raro incluso que esgriman con grandes voces su derecho inalienable a alimentarse espiritualmente con detritus comerciales.

En vista de este grave desajuste con el proyecto inicial, ¿se puede obligar a la gente a que escuche y aprecie la música de Bach? ¿Sería moral o inmoral? (Queremos decir: ¿Iría en contra del espíritu humano?) ¿Podría llegarse a la conclusión de que para mucha gente el arte es algo fatalmente cerrado, y que, por lo tanto, habría que producir —aún fuera de los despiadados mecanismos comerciales— un subarte relativamente aseado para su consumo, ya que tal consumo parece inevitable? ¿Sería esa conclusión moral o inmoral? ¿Sería moral pedir la creación de un producto ya previsto como inferior?

b) Menos sorprendentemente, pero no por ello menos lamentablemente, una mayoría muy considerable de la población que acogiera los bienes artísticos como necesarios, acepta el arte de gran nivel, pero sólo en cuanto pertenece a estéticas ya de largo históricamente sobrepasadas. Es decir: acepta del arte aquello que podemos llamar, para entendernos, "belleza", y también su mensaje personal e histórico a medio siglo o a un siglo de distancia (O, si actual, realizado muy tradicionalmente); pero ignora o rechaza el arte nuevo: justamente lo que el arte tiene de conflictivo, de especulación intelectual, de hondo removedor de los espíritus y las mentes.

¿Es fatal esta dicotomía? La conflictividad de todo arte nuevo —que sin duda ofusca de momento sus contenidos estéticos (¿o quizá lo que llamamos "belleza" es sólo, también platónicamente, un residuo de la "verdad"?— ¿habrá de ser por fuerza materia de consumo sólo para grupos humanos reducidos, más alerta ante la historia, más auténticamente en el presente? Si algunos —muchos— no quieren o no pueden ver los problemas de hoy, o los ven sólo con

ojos de otro tiempo, ¿habremos de obligarles? ¿Habremos de arrancarles de su identificación entre arte y belleza y llevarlos al terreno problemático del arte presente, de todo arte presente?

## 10. La música actual es difícil

Para decirlo con las palabras discretas e inteligentes de Arnold Hauser: "Hoy, arte auténtico, progresivo, creador, puede significar sólo arte complicado."

Complicado, por cierto, no quiere decir gratuitamente frondoso, enredado, espeso, jeroglífico. Quiere decir tan sólo que sume todo el pasado.

La música ligera, popular, es siempre simplona, escolar. Porque no asume la historia. *La subcultura no tiene memoria.*

Actual quiere decir complicado. Y esto hoy y en toda época. Porque lo actual es el ápice, la punta de lanza de la historia, que presupone todo lo anterior y tantea, casi a ciegas, en el confuso presente.

## 11. Unas gotas de empirismo: la remuneración del compositor

El problema de la remuneración del artista, tan antiguo en su conflictividad, no parece que pueda residir en el criterio de utilidad, a veces irreflexivamente esgrimido; pues una parte de los humanos realizan trabajos absolutamente estúpidos, sin ninguna rentabilidad humana o social (por ejemplo, la promoción de ventas, la publicidad comercial bajo todas sus formas, y una amplísima gama de tareas relacionadas con la subcultura, el consumo masivo infraartístico y la información: cine, periodismo, música ligera...; para no hablar de otros trabajos no ya estúpidos, sino gravemente perjudiciales, como la investigación armamentista, la organización de guerras, el saqueo de los bienes nacionales, la especulación del terreno, la explotación del prójimo, la destrucción de la naturaleza, la usura legal practicada por los bancos y similares... ¡Qué lista interminable!) No puede, pues, mantenerse la idea tópica de que el tra-

bajo del compositor es un trabajo sin rentabilidad social. En todo caso, su utilidad no puede ser *menor* que la de los trabajos reseñados, y todos ellos, sin embargo, exigen, obtienen y justifican —en todos sus niveles laborales— una remuneración (y en algunos casos muy alta)

## 12. Último aviso: no dejarse embaucar por los propagandistas de la subcultura

Algunos sociólogos han llamado la atención sobre el hecho de que se considere la música ligera como una actividad artística, equiparable a la música y con un mismo poder significativo y testimonial. Este hecho cierto, universal y masivo, se completa con actitudes similares en las demás artes y en sus alrededores. Con frecuencia, en páginas sedicentemente culturales de periódicos y revistas, se nos habla de historietas, de novelas policíacas, de bailes primitivos y contorsionados, de relatos de aventuras, de cine, de decoración, de karate y similares, de gastronomía, de filatelia... Con la mayor naturalidad vemos hoy en España —una necesidad activada por la necesidad paralela del “arte para todos”— casas llamadas “de la Cultura” que organizan sesiones de jazz, ciclos de cine de terror, talleres de alfarería o cursos de yoga, todo ello con la pretensión de promover “actividades artísticas”. Declaraciones pintorescas que oímos o leemos todos los días, tales como “la Gastronomía es un arte”, equivalen a una fórmula omnicompreensiva del tipo “todo es todo” y, por lo tanto, “nada es nada”.

Que la gente consuma sin tasa subproductos artísticos es normal y ocurrió siempre. Lo chocante es, quizá, que algunos presuntos intelectuales hablen de tales productos con toda seriedad. Es, como tantas cosas, una emanación subjetiva, carente de todo sentido abarcador y jerárquico.

Para el plumífero (o lengüífero) —que hoy puebla la tierra entera para atender a la pseudonecesidad de elaborar y difundir noticias incesantemente (en realidad se trata de un mero negocio)—, el hecho de

poder hacerse escuchar es casi una confirmación del carácter intelectual de su tarea. Al periodista se le ha dicho que puede (y debe, por la estructura especial del medio en que trabaja) hablar de todas las cosas. También de cultura y arte. Entonces, simplemente, hace exhibición de sus gustos que, como es natural, coinciden aproximativamente con los del semianalfabeto medio: narrativa con mucha acción y desplante, historietas, cine norteamericano de tiros, violencia y carreras (¡se ha intentado, por algunos graciosos comentaristas —alguno con nombre de filósofo—, toda una metafísica de las risibles e infantiles películas del Oeste!), las canciones ligeras, la fantasía *kitsch* del vídeo... Esta opción tiene la ventaja de obtener de inmediato el beneplácito de gran número de lectores, especialmente de los adolescentes; aparte de la económica de entrar en la publicidad de un mercado de gran consumo. Todo son ventajas para el vanidoso comentarista, que se aferra así fácticamente más a sus convicciones. No le costó ningún trabajo acceder a lo que él cree cultura y es subcultura, y eso le hace feliz. Pero la subcultura es fácil de asimilar porque está fabricada para asimilarse fácilmente, incluso por las mentes más pueriles y obtusas. El pobre propagandista es lo único que entiende, y se aferra desesperadamente a ello; sólo la idea de que exista otra cultura, otro arte, otra música, le trastorna. Ha encontrado además una defensa infantil y consensuada: dice que todo lo que no entiende (que en música, por ejemplo, suele ser el total) es “académico” (si pasado) o “cerebral” (si presente). Siendo cerebral, por supuesto, no puede entenderlo.

La fabricación de musiquillas cinematográficas, de ruidos televisivos o de canciones ligeras, en realidad no tiene absolutamente nada que ver con la creación musical. No creo que al compositor puedan importarles demasiado estos fenómenos. Sí al sociólogo de la música, que, como el entomólogo y por razones igualmente científicas, tiene que habérselas frecuentemente con especímenes repulsivos y estudiarlos con el mismo cariño y dedicación que si se tratase de hermosas criaturas de la naturaleza. Como se ve, la Sociología de la música no está exenta de riesgos y de inconvenientes.